



ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Silvia
Hermida Sánchez

Tesis doctoral

Dalí, el surrealista ilustrador
ilustrado. Análisis sobre la
surrealista iconografía
daliniana en donde la realidad y
lo fantástico constituyen la
identidad de sus personajes.

Santiago de Compostela, 2024

TESIS DOCTORAL

**DALÍ, EL SURREALISTA ILUSTRADOR
ILUSTRADO. ANÁLISIS SOBRE LA SURREALISTA
ICONOGRAFÍA DALINIANA EN DONDE LA
REALIDAD Y LO FANTÁSTICO CONSTITUYEN LA
IDENTIDAD DE SUS PERSONAJES**

Autor

Silvia Hermida Sánchez

Director y Tutor: Juan Manuel Monterroso Montero

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE

Dalí, el surrealista ilustrador ilustrado.

*Análisis sobre la surrealista iconografía daliniana en donde
la realidad y lo fantástico constituyen la identidad de sus personajes.*

RESUMEN

El objeto del estudio doctoral propuesto está en correspondencia con la profundización en el tema del imaginario de Salvador Dalí a través de su propia persona analizando las diversas series de dibujos y grabados que realizó para ilustrar el poema italiano de Dante Alighieri, *La Divina comedia* y el cuento infantil *Alicia en el País de las Maravillas* autoría de Lewis Carroll.

Se trata en síntesis de evaluar para estos casos concretos expuestos en las líneas anteriores, la relación intrínseca que existe como hipótesis entre el pintor de Cadaqués y los personajes a los que les da vida a través de su arte. Porque, ¿introdujo elementos iconográficos propios de su obra en estas series de grabados?, ¿hasta qué punto se puede considerar que hubo un proceso de identificación entre los personajes o sus creadores y Salvador Dalí?, ¿se apoyó en algún patrón concebido con anterioridad o fue una obra propia e insólita?. Estas tres cuestiones dan inicio en este trabajo de investigación a una búsqueda ordenada de los aspectos destacados que determinan los grabados y de las transformaciones de significado que a lo largo del tiempo han sufrido como consecuencia del cambio en sus interpretaciones.

Una vez que este nivel haya sido abordado será imprescindible adentrarse al estudio individual de cada grabado que posibilite el estudio específico de ideas aplicadas, acercando las cuestiones iniciales a la práctica y a la creación de arquetipos. Bajo este punto de vista se considera necesario iniciar una investigación en la que se determine y se demuestre como Salvador Dalí llevó cada una de esas obras a su terreno reinterpretándolas, convirtiéndolas en surrealistas y de qué manera se identificó con cada uno de los personajes representados.

La principal motivación que lleva a realizar este trabajo es la necesidad de dar a conocer otra faceta del pintor y llegar a comprender los trasfondos teóricos que le llevaron a realizar estas series pertenecientes a los fondos del Museo del grabado del municipio gallego de Ribeira.

PALABRAS CLAVE

Dalí, grabado, locura, paranoia, sueños, imaginario

Dalí, o surrealista ilustrador ilustrado.

Análise sobre a surrealista iconografía daliniana onde a realidade e o fantástico constitúen a identidade dos seus personaxes.

RESUMO

O obxecto do estudo doutoral proposto está en correspondencia coa profundización no tema do imaxinario de Salvador Dalí a través da súa propia persoa analizando as diversas series de debuxos e gravados que realizou para ilustrar o poema italiano de Dante Alighieri, *La Divina Comedia* e o conto infantil *Alicia en el País de las Maravillas* autoría de Lewis Carroll.

Trátase en síntese de avaliar para estes casos concretos expostos nas liñas anteriores, a relación intrínseca que existe como hipótese entre o pintor de Cadaqués e os personaxes aos que lles dá vida a través da súa arte. Porque, introduciu elementos iconográficos propios da súa obra nestas series de gravados?, ata que punto pódese considerar que houbo un proceso de identificación entre os personaxes ou os seus creadores e Salvador Dalí?, apoiouse nalgún patrón concibido con anterioridade ou foi unha obra propia e insólita?. Estas tres cuestións dan inicio neste traballo de investigación a unha procura ordenada dos aspectos destacados que determinan os gravados e das transformacións de significado que ao longo do tempo sufriron como consecuencia do cambio nas súas interpretacións.

Unha vez que este nivel fose abordado será imprescindible penetrarse ao estudo individual de cada gravado que posibilite o estudo específico de ideas aplicadas, achegando as cuestións iniciais á práctica e á creación de arquetipos. Baixo este punto de vista considérase necesario iniciar unha investigación na que se determine e demóstrese como Salvador Dalí levou cada unha desas obras ao seu terreo reinterpretándolas, converténdolas en surrealistas e de que maneira identificouse con cada un dos personaxes representados.

A principal motivación que leva a realizar este traballo é a necesidade de dar a coñecer outra faceta do pintor e chegar a comprender os transfondos teóricos que lle levaron a realizar estas series pertencentes aos fondos do Museo do gravado do municipio galego de Ribeira.

PALABRAS CHAVE

Dalí, gravado, locura, paranoia, soños, imaxinario.

Dalí, the illustrated illustrator surrealist.
Analysis of the surreal Dalí iconography where
reality and the fantastic constitute the identity of its characters.

ABSTRACT

The purpose of the proposed doctoral study is in correspondence with the deepening of the subject of Salvador Dalí's imaginary through his own person, analyzing the various series of drawings and engravings they made to illustrate Dante Alighieri's Italian poem, *La Divina comedia* and the children's story *Alice in Wonderland* authored by Lewis Carroll.

It is treated in synthesis of evaluation for these specific cases dealt with in the previous lines, the intrinsic relationship that exists as a hypothesis between the painter of Cadaqués and the characters to whom he gives his life through his art. Because, did you introduce iconographic elements of your work in these series of engravings?, To what extent can you consider that there was an identification process between the characters or their creators and Salvador Dalí?, Did you rely on a pattern previously conceived or was it a unique and unusual work? These three questions begin in this research work an orderly search of the highlights that determine the engravings and the transformations of meaning that over time have suffered as a result of the change in their interpretations.

Once this level has been addressed, it will be essential to go into the individual study of each engraving that allows the specific study of applied ideas, bringing the initial questions closer to the practice and the creation of archetypes. Under this point of view, it is considered necessary to initiate an investigation in which it is determined and demonstrated how Salvador Dalí took each of these works to his land reinterpreting, becoming surrealists and how he identified himself with each of the characters represented.

The main motivation that leads to this work is the need to publicize another face of the painter and come to understand the theoretical backgrounds that allow him to make these series belonging to the funds of the Museum of Engraving of the Galician municipality of Ribeira.

KEYWORDS

Dalí, engraving, madness, paranoia, dreams, imaginary.

A ti Leo,

Has formado parte de mi historia y yo de la tuya.

Ojalá algún día llegue a ser la persona que tú veías en mí.

Agradecimientos

He de expresar mi más sincero agradecimiento a mi director de tesis, el Cat. Juan Manuel Monterroso Montero, dado que no solamente he encontrado en él a un gran profesional, profesor e investigador con una verdadera dedicación por el trabajo que desempeña diariamente, sino que a mi mentor, la persona que me ha sabido guiar desde hace más de siete años y que ha confiado en mí plenamente para poder llevar a cabo esta investigación.

También quiero agradecer a la *Fundación Museo de Artes do Gravado á Estampa Dixital* las facilidades que me ha dado en todo momento para poder acceder a la obra gráfica que da sentido a esta tesis doctoral; y por otro lado, al Prof. Dr. Fernando Evangelio Rodríguez de la Universidad Politécnica de Valencia, al Prof. Dr. Tristan Weddigen de la Biblioteca Hertziana-Instituto Max Planck de H^a del Arte de Roma y al Prof. Dr. Miguel Cabañas Bravo del Centro de Ciencias Humanas Sociales (CSIC) de Madrid, por la oportunidad que me brindaron para poder realizar en sus respectivos centros mis estancias de investigación.

Extiendo este agradecimiento para dar las gracias a todas las personas que me acompañaron durante la realización de esta tesis.

En primer lugar a Aida, Isa, Noe, Alba, Ana y Alba, mis amigas, las que se han preocupado, me han animado y me han acompañado en este camino que podría definir con cualquier calificativo menos fácil. En segundo lugar, a Samira, por ser mi persona, la que ha estado ha estado en las buenas y en las malas a pesar de la distancia, y la que hecho que mis días grises hayan sido un poquito mejores, gracias por tanto y perdón por tan poco.

En tercer lugar a Juanma, una de las personas que mejor sabe cuánto trabajo y esfuerzo hay detrás de estas páginas. Por su amor, su paciencia, su apoyo y por su ilusión constante por verme crecer y sobre todo, por verme feliz, gracias.

Y finalmente y no por ello menos importante, a mi mayor tesoro por el cual me siento la persona más afortunada del mundo, mi familia: Papá, Mamá, Leo... no tengo palabras suficientes para poder agradecerlos todo lo que habéis hecho por mí, está claro que sin vosotros este proyecto tampoco hubiese salido adelante. Gracias por estar ahí día tras día, por creer en mí cuando ni yo misma lo hacía, por escucharme, levantarme y hacerme ver que aunque el camino era difícil, no era imposible. Os quiero.

ÍNDICE

Capítulo 1. Introducción. Antecedentes, metodología, justificación y objetivos.....	15
Capítulo 2. El surrealista ilustrador ilustrado.....	19
2.1 El dibujo, su gran descubrimiento. ¿Talento innato o esfuerzo y superación?.....	19
2.2 Análisis de las técnicas empleadas en sus grabados, ¿tradicionales o surrealistas?.....	40
Capítulo 3. Dalí, ¿un artista psicótico, perverso o neurótico?.....	51
3.1 La “locura daliniana” como caso de estudio: del estado mental pasivo y no productivo al activo y productivo.....	52
3.1.1 El mago Dalí y su truco maestro: El método paranoico-crítico.....	63
3.1.2 La influencia del psicoanálisis freudiano.....	72
3.1.3 Dalí y Panofsky.....	80
3.1.4 La influencia de la obra de Jean-François Millet: El <i>Ángelus</i>	83
3.1.5 Influencias psicoanalíticas externas: La teoría psicoanalítica de Jacques Lacan y la teoría del funcionamiento psíquico de Melanie Klein.....	89
3.1.6 Lidia Noguer y Dalí, ¿una locura compartida?.....	92
3.1.7 La luz, el cielo y el viento daliniano: la influencia del paisaje Ampurdanés.....	97
3.2 El “Dalirio”: ¿una locura de nacimiento o surgida a partir de influencias externas?.....	103
3.3 La importancia del lenguaje como parte de los propios síntomas del inconsciente.....	112
Capítulo 4. La reinterpretación daliniana.....	128
4.1 <i>La Divina Comedia</i> de Dante Alighieri por Salvador Dalí.....	132
4.1.1 La libertad del hombre para escoger su destino.....	133
4.1.1.1 El Infierno surrealista de Salvador Dalí.....	136
4.1.1.2 El Purgatorio surrealista de Salvador Dalí.....	233
4.1.1.3 El Paraíso surrealista de Salvador Dalí.....	322

4.2 El cuento infantil <i>Alicia en el País de las Maravillas</i> de Lewis Carroll por Salvador Dalí.....	405
Capítulo 5. Conclusiones.....	458
Capítulo 6. Introduzione. Contesto, metodologia, giustificazione e obiettivi.....	468
Capítulo 7. L'illustratore illustrato surreale.....	472
7.1 Il disegno, la sua grande scoperta. Talento innato o impegno e miglioramento?.....	472
7.2 Analisi delle tecniche utilizzate nelle sue incisioni, tradizionali o surreali?.....	493
Capítulo 8. Conclusioni.....	504
Referencias Bibliográficas.....	513

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.

ANTECEDENTES, METODOLOGÍA, JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS.

Antecedentes

El interés sobre el estudio de la trayectoria artística de Salvador Dalí en relación con su propia personalidad siempre ha estado presente, no obstante, en las últimas décadas se ha dado un aumento importante de investigaciones sobre este tema. En este sentido, la autobiografía del artista ha dado un gran impulso a que muchos investigadores decidieran abordarlo desde diferentes perspectivas.

Existe gran consenso sobre el modo de trabajo y representación que tuvo Dalí a lo largo de su vida, por lo que este compendio tiene como finalidad presentar una aproximación a las cuestiones que centran la atención de los investigadores del campo y manifestar además del acercamiento a alguna de las líneas de investigación comunes, la posibilidad de establecer una nueva. En relación con esto, es importante destacar que no existen antecedentes de investigación exclusivos sobre el imaginario y la personalidad de Dalí, no obstante, cabe destacar a diversas personalidades que han realizado estudios sobre el perfil ilustrador del artista de Cadaqués, entre ellos se encuentran: Riquer y Morera, Cunillera Gavaldá, Císcar Casabán, Foret, Marqués Ibáñez, López Vázquez o Monterroso Montero.

En ese sentido, Marqués Ibáñez, considera que el uso que hizo Dalí de todos los símbolos, signos y espacios imaginarios que ya había realizado de antemano en alguno de sus múltiples trabajos, ayudó a consolidar la personalidad del artista y a representar sus propias experiencias personales. Por otro lado, Monterroso Montero afirma que concretamente en la representación de Don Quijote, la locura del caballero está en sintonía con el comportamiento de Salvador.

Metodología y justificación del trabajo

La principal hipótesis de la que partimos es que los grabados que se encuentran depositados en el Museo del Grabado del municipio gallego de Ribeira nos darán pie para comenzar esta investigación sobre la identidad, el imaginario (real y/o ficticio) y la locura que existe en la obra del artista catalán. De esta manera, confiamos hallar trazos de unión entre los personajes

creados por Dalí a lo largo de su trayectoria artística, para poder plantear una nueva línea de investigación dentro del área de estudio que nos ocupa.

En cuanto a la metodología, la estrategia básica que proponemos y que utilizaremos para conseguir la originalidad y trascendencia de la tesis, viene dada por los siguientes puntos: **(a)** desarrollo y perfeccionamiento de una línea que ha sido empíricamente poco estudiada (identificación del artista con los personajes que él mismo ha representado en la obra literaria de *La Divina comedia* y *Alicia en el País de las Maravillas*) tanto a nivel nacional como internacional; **(b)** desarrollo metodológico gracias a la creación de un modelo concebido por nosotros (el estudio, principalmente a través del conjunto de grabados, de la identidad de cada uno de los personajes representados en relación con el propio imaginario de Salvador Dalí y con diversos símbolos y personajes que él mismo creó a lo largo de su carrera artística); **(c)** el mayor avance metodológico será a partir de la creación de un nuevo arquetipo para el estudio de la identidad de cada uno de los personajes poniéndolos en relación con el método paranoico-crítico y el movimiento surrealista, estableciendo al mismo tiempo comparaciones con las representaciones que otros artistas elaboraron para esas mismas obras, y ver así la manera en la que él mismo se llegó a identificar y a reflejar en cada uno ellos; **(d)** de este modo, podremos comparar de manera directa los resultados obtenidos justificando que diversos personajes de diversos grabados se rigen por fundamentos comunes y así estaremos en condiciones a medio plazo de desenvolver (o ampliar) hipótesis existentes que expliquen la “locura daliniana”; **(e)** adicionalmente, la apreciación de estos fundamentos generales nos posibilitarán a medio-largo plazo el desarrollo de estudios y la creación de publicaciones, añadiendo desconocidas competencias sobre la identidad, el imaginario (en relación con la locura) de Salvador Dalí y el movimiento surrealista del que éste formó parte.

Objetivos

El principal objetivo de esta investigación es profundizar en el tema del imaginario de Salvador Dalí a través de su propia persona analizando las diversas series de dibujos y grabados que realizó para ilustrar el poema italiano de Dante Alighieri, *La Divina comedia* y el cuento infantil *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Todo ello para demostrar que estos grabados no son simples representaciones en donde influyeron los rasgos comunes del movimiento surrealista, sino que por medio de su método paranoico-crítico creó un reflejo de su propia vida y de su personalidad (o de la de alguno de sus seres queridos).

Cómo hemos indicado en líneas precedentes, existen estudios que tratan sobre la trayectoria artística de Salvador Dalí y sobre la influencia de la locura en su método. Sin embargo, la novedad de nuestra investigación radica en el estudio de su identificación con diversos personajes los cuales también presentan algún tipo de desorden mental, en definitiva, un campo mucho más difícil de estudiar a la hora de obtener unos resultados claros y a corto-medio plazo.

El objetivo principal conlleva al mismo tiempo una serie de objetivos secundarios:

(1) Examinar los símbolos y espacios que representó en los grabados en relación con obras precedentes y posteriores.

(2) Determinar el efecto que algunas modificaciones pudieron tener a la hora de representar a los personajes originales para ponerlos en concordancia con su propia personalidad o con la de alguno de sus seres queridos.

(3) Al mismo tiempo, estudiar el tipo de relación existente entre los personajes ficticios y los reales, para así poder establecer similitudes y diferencias entre todos ellos.

(4) Y finalmente, crear un nuevo paradigma y proponer una nueva línea de investigación en torno al imaginario de Dalí y a la "locura daliniana", una forma propia de expresión artística derivada de desórdenes conductuales y emocionales del artista.

CAPÍTULO 2. EL SURREALISTA ILUSTRADOR ILUSTRADO

El objetivo principal que persiguen la mayoría de los artistas es el de crear óleos pues por medio de las líneas, los colores y los pinceles exteriorizan sus ideas, dándoles una visión plástica; sin embargo, por norma general el resto de procedimientos artísticos, como puede ser el grabado, acaban quedando en un segundo plano pese a que en infinidad de ocasiones la calidad de éstos supere con creces a la de los lienzos. Exceptuando casos puntuales, la mayoría de los maestros de la pintura comenzaron sus carreras artísticas como ilustradores, dado que los bocetos son indiscutiblemente la base de cualquier cuadro. Habitualmente al artista catalán se le atribuye la etiqueta de pintor, pero no se debe olvidar que a lo largo de su trayectoria indagó en otras técnicas, entre las que se debe destacar la del grabado, en donde utilizando su propio método surrealista ha dejado creaciones de indiscutible valor¹.

2.1 El dibujo, su gran descubrimiento. ¿Talento innato o esfuerzo y superación?

¿En qué momento se inició en el mundo del dibujo? No hay más que ir a las memorias que dejó su hermana Ana María para saber que con tan sólo tenía seis años Salvador ya apuntaba maneras. Por aquellos tiempos ya se dedicaba a esbozar sus primeras ideas sobre una pequeña mesa con dos taburetes anexos que los hermanos tenían en su casa. Ésta cuenta que con cualquier cubierto de cocina que tuviera a mano cogía la parte afilada, rascaba el esmalte de la superficie de la tabla quintando el pigmento rojizo a la vez que delineaba figuras como patos o cisnes. ¿Fueron éstos unos dibujos hechos al azar? Claramente no, siendo un niño ya se inspiraba en vivencias, recuerdos o elementos que había visto con anterioridad como es el caso de las aves ya citadas². Además, estos primeros pasos dentro del mundo de la pintura y las evidentes habilidades que tenía como dibujante no pasaron por alto para sus padres. De hecho Felipa Domenech, su madre, se sentía entusiasmada y orgullosa de que su hijo dibujara de esa manera, ella se daba cuenta de que no pintaba una serie de garabatos como haría cualquier niño de su edad, sino que pintaba perfectamente aquello que tenía en mente:

¹ Romero, 1989: 218.

² A Ana y a Salvador les habían regalado un juego de papiroflexia para crear patos y cisnes pero éste se entretenía rompiéndolos con un mazo para quitarles la forma.

*«cuando decía que dibujaba un cisne, dibujaba un cisne; y cuando decía que sería un pato, sería un pato»*³.

Otra anécdota que también escribió Ana María señalando el temprano gusto de su hermano por el dibujo, fue cuando el padre de ambos acababa de llegar a casa con un fajo de billetes de 25 pesetas que un cliente le había dado por un recibo que tenían pendiente. Salvador padre sabía que uno de ellos era falso por lo que retó a su hijo a encontrarlo. El pequeño, exaltado y emocionado comenzó a buscarlo observándolos uno a uno y analizándolos hasta que lo encontró. El padre quedó asombrado por la facilidad que tuvo para identificarlo pues no era fácil diferenciarlo del resto. Sin embargo, es evidente y así lo reconoció Ana María, que solamente años después al descubrir la habilidad que tenía para pintar y la visión analítica que empleaba para observar de antemano aquello que quería esbozar, entendieron el motivo por el que el niño se había percatado sin la ayuda de nadie de que el dibujo de ese billete no era igual al de los otros⁴.

Pocos años después, cuando toda la familia se trasladó al municipio ampurdanés de Cadaqués en la provincia de Gerona, Dalí comenzó también a pintar algunos lienzos que ya apuntaban maneras por el tratamiento que hizo de la luz en ellos⁵ y durante unas semanas que estuvo convaleciente decidió reproducir un cuadro el cual obtuvo el reconocimiento de todos los familiares una vez finalizado, sobre todo el de Felipa que incluso decidió ponerlo en el comedor⁶. Además, todos se dieron cuenta de su afán por el arte, tal y como cuenta Ana María, en navidad Salvador era el encargado de poner el belén, iba siempre a la tienda del pueblo a comprar un rollo de papel azul marino y botes de purpurina para dibujar y emular sobre él un cielo estrellado con la inconfundible estrella de Oriente⁷. También recuerda el bloc de dibujo de la famosa marca *Canson* en donde realizaba bocetos de partes del monasterio del pueblo y del lago de Santa María de Vilabertrán, lugar al que solía ir con su amigo Ramón Reig⁸.

Esto lleva a pensar y a corroborar que Salvador nació con un don, ya que desde muy pequeño fue un niño creativo, ingenioso, soñador y visionario, algo que sin duda marcó el inicio de lo que años después sería su propia huella de identidad y que representaría su peculiar, singular y extravagante trayectoria tanto artística como personal, en la que siempre mostró una gran espontaneidad, expresividad y efusividad⁹.

³ Dalí, 1983: 11.

⁴ Dalí, 1983: 17-18.

⁵ Dalí, 1983: 26.

⁶ Dalí, 1983: 37.

⁷ Dalí, 1983: 32.

⁸ Dalí, 1983: 37.

⁹ Rodrigo, 1981: 12.

Pero llegados a este punto, es necesario hablar de la figura de Salvador Dalí padre, un individuo de fuerte temperamento y de arraigadas ideologías. A él siempre se le consideró una persona muy interesada y vinculada al campo de las humanidades y de las artes, de hecho, en su biblioteca personal se encontraron libros de escritores y filósofos de renombre como François-Marie Arouet o Friedrich Nietzsche, unos libros que con el paso de los años consultó Dalí¹⁰.

Fue tal el interés que vio que ponía su hijo en todo lo relacionado con el arte y las dotes que tenía para el dibujo que no dudó en poner a su disposición todo lo que necesitaba para poder explotar su talento y que así pudiera dedicarse profesionalmente a ello sin que se quedara en un simple pasatiempo de la infancia. Además de comprarle todo tipo de material como cuadernos, láminas, pinceles y colores, decidió inscribirse para recibir todos los volúmenes de la colección de arte *Gowans*. Unos manuales sencillos, de reducido tamaño y con imágenes que daban a conocer las vidas y las trayectorias de los mejores artistas del mundo en aquel momento. Una colección que marcó la vida de Dalí ya que, como señala Romero, mucho tiempo después, cuando el artista ya alcanzó la fama, esos libros aún le sirvieron como referencia y manuales de consulta¹¹.

Dalí padre era un fanático de la cultura y también poseía una gran colección de libros que puso a disposición de su hijo desde muy pronto. Entre todos ellos, Ana María recuerda la compilación encuadernada de una de las revistas más prestigiosas en España en la segunda mitad del siglo XIX, *La ilustración española y americana*, la cual venía con unas ilustraciones que maravillaban al pequeño¹².

El padre, que quería fomentar y desarrollar las habilidades del pequeño, le montó en una habitación de la casa familiar un taller de pintura¹³. Ana María, hermana de Salvador, lo recuerda como un espacio que desprendía siempre olor a disolvente. Una habitación grisácea decorada con infinidad de lienzos pintados por su propio hermano y con varias estanterías repletas de material, boletines y la famosa colección *Gowans* a la que se hacía referencia anteriormente¹⁴. Pero sin duda, el elemento más importante de aquel espacio era la ventana por donde entraba la luz. Cada atardecer, esa luz anaranjada entraba transversalmente en el taller incidiendo sobre las obras de Dalí como si de un proyector se tratase y así se refirió Ana María a ello:

¹⁰ Romero, 1989: 13.

¹¹ Romero, 1989: 13.

¹² Lear, 1984: 92.

¹³ Rodrigo, 1981: 31.

¹⁴ Dalí, 1983: 45.

La luz de todo Cadaqués viene a posarse sobre las telas, cómo la nieve al caer se agarra a los paisajes. Aquí la luz, al inundar las telas, produce sólo manchas de color, espesas, fértiles, llenas de vida; cada una de ellas engendra a la que sigue. Muchas de ellas, aplicadas con la espátula, se salen de la tela con gran relieve, y tal estallido de luz no permite distinguir, en el primer momento, lo que representa, mas está cada una tan armoniosamente colocada, con tanta realidad y justeza, que basta alejarnos unos metros del cuadro para ver como, juntas, forman los más bellos paisajes de Cadaqués¹⁵.

Salvador padre hasta accedió a que se acercaran hasta su casa jóvenes, a los que Ana María denominó *gitanillos*, para que posaran como modelos. Cada vez que iban era todo un acontecimiento ya que hablaban y cantaban sin cesar, según su hermana, el estudio en aquellos momentos se parecía a alguna de las obras de su hermano que había adoptado vida propia¹⁶.

Sin embargo, pese a que como ha quedado reflejado, Dalí siempre estuvo apoyado por su padre para que se dedicara a la pintura, en su mente siempre estuvo presente la idea de que, independientemente de que le fuera bien en el ámbito artístico, debía de finalizar sus estudios académicos y complementar su formación con alguna carrera universitaria como derecho que le asegurase un futuro en la notaria familiar en el caso de que no pudiera vivir del mundo del arte, pero cómoda se sabe, esto fue algo que nunca llegó a suceder¹⁷.

En este capítulo se está hablando de los comienzos de Dalí como dibujante pero además de su talento innato, ¿tuvo influencias externas que le ayudaron a incentivarlo? Es evidente que sí. A lo largo de su niñez hubo infinidad de personalidades y vivencias que le marcaron y que le ayudaron a su prematuro aprendizaje.

La primera influencia que se ha detectado fue la del profesor Traiter, un hombre que el mismo Dalí describió en su diario personal como un hombre peculiar y que trataba aparentar ser un intelectual pero que su excentricidad simplemente se podía comparar con su facilidad para quedarse dormido ya que *«entre sueño y sueño, fumaba; luego, tras un estornudo que sacudía todo su esqueleto, se sumía otra vez en su dormir senil. [...] Y es que su pedagogía del arte de la siesta era, como se ve, ejemplar»*¹⁸.

Se ha podido observar el acentuado favoritismo que Traiter sintió desde un primer momento por el joven Dalí, dándole siempre un trato diferente al del resto de alumnos y llevándolo al lugar en el que éste tenía su colección de antigüedades y artilugios cada cual más extraño que el anterior. El propio Salvador en *Confesiones Inconfesables* describió su

¹⁵ Dalí, 1983: 45.

¹⁶ Dalí, 1983: 74.

¹⁷ Carol, 1990: 24.

¹⁸ Dalí, 1975: 33.

primera visita al “bazar” de Traiter en donde descubrió objetos de todo tipo, desde animales disecados a los que les daba un nuevo uso, hasta su famoso teatro óptico a partir del cual se le apareció la imagen de una niña sentada sobre una superficie blanquecina. Se refirió a ella confesando lo siguiente: «Era a mí a quien ella miraba, era a mí a quien llamaba. [...] Una imagen de ensueño que surgía de la nada para enseñarme que sobre la tierra, o en el cielo había un ángel que velaba por mí»¹⁹. Sin embargo, esta primera influencia no fue tanto a nivel técnico o artístico sino que a nivel intelectual, ya que es muy posible que gracias a los artilugios que vio en casa de su maestro, éste desarrolló posteriormente toda una serie de mecanismos a los cuales se hará referencia al final de este mismo capítulo.

Pero también es necesario destacar a los Pichot²⁰, una familia que mantenía una estrecha relación con los Dalí. Los Pichot tenían una residencia de verano en un pueblo muy próximo a Figueras, en Molí de la Torre, a donde Salvador padre e hijo solían acudir²¹.

Hablar de los Pichot es hablar inevitablemente de arte, ya que toda la familia estaba vinculada con el mundo musical o artístico²². Tal y como describió Antonina Rodrigo: «Los Pichot eran siete hermanos: Pepito, el gran fotógrafo de la infancia de Salvador Dalí; Ricardo, el violoncelista; Luis, violinista; María, cantante wagneriana; Ramonet, el pintor, amigo de Picasso en Barcelona y París; Antonio, y Mercedes, la mujer de Eduardo Maquina»²³. Además, aunque Molí de la Torre era un lugar pequeño y poco conocido, ellos recibían constantemente visitas de grandes celebridades como la de los pintores Pablo Ruiz Picasso en 1910 o la de André Derain, la de los escultores Gustave Violet o Manolo Hugué, la del gran decorador de escenarios Sigfrido Burmann o la del ensayista Eugenio d’Ors entre muchos otros. En multitud de ocasiones Dalí se encontraba en el medio de esta atmósfera creativa, rodeado de desconocidos de lugares muy dispares y viviendo esos encuentros como un miembro más de la familia Pichot, lo que favoreció e incentivó su afán por querer dedicarse al arte²⁴.

Es importante destacar que la visita de Sigfrido Burman en el pueblo le marcó un antes y un después en su vida como pintor. Éste quedó enormemente atraído ya no sólo de sus obras, sino que de su forma de ser y de la manera en la que lo trató. El pequeño Dalí lo acompañaba allá donde fuera, se quedaba embobado durante horas viendo como pintaba y observaba cada detalle. Es indiscutible que el escenógrafo vio algo en él, ya que aprovechando un viaje que éste tuvo que hacer a la capital, decidió parar en los grandes almacenes de *El Siglo* para

¹⁹ Dalí, 1975: 34-35

²⁰ Romero, 1989: 15.

²¹ Bona, 1996: 197.

²² Gibson, 1999: 59.

²³ Rodrigo, 1981: 46.

²⁴ Rodrigo, 1981: 46.

regalarle el material indispensable para iniciarse seriamente como artista. A partir de ahí, comenzó a darle sus primeras clases de pintura, llevándoselo a diferentes zonas del pueblo para que pintara sus primeros bocetos²⁵.

En *Confesiones inconfesables* el pintor catalán recogió una anécdota que le sucedió con uno de los hermanos Pichot. Él explica que en una de esas tardes que se pasaba en su casa, decidió tallar en la puerta de la entrada unas cerezas, al igual que había hecho años atrás con su mesita, a lo que Pepito Pichot respondió: «¡Esto es genial!». Algo que años después corroboraría el que sería su maestro, Juan Núñez y del que se hablará a continuación²⁶.

Sin embargo, fue concretamente durante el verano de 1910 cuando dentro de esas cuatro paredes, otro de los hermanos, el pintor Ramón Pichot vinculado al movimiento artístico del Impresionismo y en concreto a Toulouse, le mostró al pequeño un panorama artístico inmenso. Se podría decir que este fue el momento clave en el que el propio Dalí se dio cuenta de que lo único a lo que quería dedicarse era a la pintura²⁷.

Por lo que llegados a este punto, y coincidiendo con las palabras de Antonina Rodrigo, es evidente que esta familia fue por un lado la que hizo que el aún niño Salvador Dalí se diera cuenta de su talento y por otro lado, la que le abrió a su padre los ojos mostrándole las aptitudes que su hijo tenía y la que le aconsejó que única y exclusivamente se dedicara al arte del dibujo²⁸.

Gracias a la advertencia de Ramón Pichot, Salvador Dalí Cusí decidió apuntarlo en septiembre de 1916 con tan sólo doce años a lecciones de dibujo de la Escuela Municipal de Artes y Oficios mientras estudiaba en los Maristas el acceso a los cursos de bachillerato. Pero, ¿quién era el mejor profesional para enseñar y sacar lo mejor de su hijo? Juan Núñez Fernández, uno de los mejores ilustradores que había en ese momento en el país²⁹. Nacido en la localidad malagueña de Estepona, se formó en el arte de grabado en la Escuela Especial de la Real Academia de Madrid o también llamada, Academia de San Fernando, en donde fue reconocido con dos galardones³⁰. Posteriormente, en 1889 se trasladó a la capital italiana en donde siguió formándose y tras recibir uno de los premios de mayor prestigio, el Premio de Grabado de Roma³¹, en 1903 se mudó a París en donde siguió perfeccionando su técnica con los grandes maestros del grabado y en 1906 decidió mudarse a España en donde obtuvo una

²⁵ Rodrigo, 1981: 48.

²⁶ Carol, 1990: 21.

²⁷ Bona, 1996: 197.

²⁸ Rodrigo, 1981: 46.

²⁹ Gibson, 1999: 59-60.

³⁰ Gibson, 1999: 59.

³¹ Gibson, 1999: 59-60.

plaza como docente³². Pese a que años después abandonó Figueras por un puesto de trabajo como profesor en la capital de País Vasco, es complicado llegar a entender el motivo por el que acabó siempre impartiendo clases en escuelas de tan escaso prestigio con el excelente curriculum que poseía³³.

Núñez se caracterizaba por la destreza que siempre tenía para dibujar y la gran devoción que sentía por la pintura en general. Fue un hombre que poseía una técnica perfecta, que realizaba unos grabados con unos contrastes sublimes y con un gran dominio del dibujo a lápiz y carboncillo ³⁴.

Su mayor referente y así lo afirma Pla, fue Joaquim Mir, considerado por el profesor un auténtico portento y uno de los artistas más valiosos del panorama español por el equilibrio que lograba transmitir entre la fuerza de sus lienzos y la sutileza de su técnica precisa pero que nada tenía que ver con la que tenía Juan Núñez. Mientras que Núñez se preocupaba por realizar sus grabados con unos contrastes sublimes, con una técnica perfecta, calculando cada detalle y por inculcarle a sus pupilos, entre los que se encontraba Dalí, que el dibujo era el fruto de un largo proceso de trabajo cuidado y constante que debía de durar días; Mir trabajaba sobre la marcha, sin precisión, tal y como dice el ya mencionado Pla: «*Mir, que veía crecer la hierba, que captaba los más sutiles matices del aire que tenía ante sus ojos pintó siempre según aquello de que si sale con barba será San Antón, a ojo, al vuelo*»³⁵. Es decir, la obra de Mir es ingenuidad, sencillez y naturalidad, algo que para Núñez sólo se consigue con un uso adecuado de la técnica, la cual únicamente se logra tras un largo proceso de constancia, trabajo y repetición. Y en ese punto es donde probablemente se encuentre el origen de la obra de Salvador Dalí, entre el desorden de todos estos razonamientos³⁶. Es evidente que el haber tenido a Núñez como maestro marcó la trayectoria artística del pintor, porque en realidad fue quien le dio todas las claves para poder comenzar en el mundo del arte, remitiendo nuevamente a Pla:

Creo que la presencia de un profesor de dibujo como Don Juan Núñez en la formación de Salvador Dalí fue un hecho decisivo, muy importante. Si la característica del arte de nuestros días es una creciente falta de medios de expresión, ocasionada por una simple ignorancia y, a veces, por una cínica explotación de la ley del mínimo esfuerzo, el hecho de que Dalí, de un modo explícito, sepa dibujar tenía que convertirlo en un artista distinto de los demás. No lo dice, ahora, ni mejor ni peor que los demás; dice distinto de los demás.

³² Gibson, 1999: 59.

³³ Pla, 1986: 96-97.

³⁴ Pla, 1986: 97-98.

³⁵ Pla, 1986: 97-98.

³⁶ Pla, 1986: 97-98.

El dominio de su oficio tenía que llevar a Dalí no solamente a ser un artista distinto, sino a remar contra la corriente en general³⁷.

Una vez instalando en Figueras en 1906, al mismo tiempo que daba clases en la Escuela Municipal de Dibujo de Figueras, ejercía de docente en el Instituto de la localidad³⁸. A la vista de todos los vecinos del pueblo parecía una persona introvertida, austera y disciplinada, en definitiva, un profesor frío y serio. En sus clases era estricto y los ejercicios que mandaba ejecutar eran de un nivel superior, sin embargo Dalí nunca fue consciente de ello ya que todo lo que él mandaba dibujar, lo hacía con una facilidad asombrosa³⁹. Y lo más probable es que esta metodología de enseñanza un tanto militar sea por la influencia que su padre ejerció sobre él al haber sido coronel del ejército español⁴⁰.

Años más tarde Salvador reconoció que a Núñez le debió todo⁴¹, ya que al poco de comenzar las clases con él, se dio cuenta de que ese era el tipo de docente que le hacía falta para poder mejorar y por consiguiente sacar lo mejor de sí mismo⁴². Se ha podido observar que en un corto periodo de tiempo crearon entre ambos un vínculo muy fuerte, principalmente porque se comprendían muy bien: el profesor sabía las grandes capacidades que el niño tenía para el dibujo y este sabía que tenía ante él una fuente de sabiduría inagotable⁴³. Cuando Dalí asistió por primera vez a las clases de dibujo, el profesor ya vio claramente el don que poseía y que era un estudiante con una destreza para el dibujo asombrosa por lo que decidió incluso darle clases particulares en su casa⁴⁴.

Desde el primer día no sólo Núñez, sino que también el resto de alumnos que compartían clase con Dalí, se quedaron sorprendidos por la vibración y potencia de sus bocetos. Así lo han afirmado en varias ocasiones diversos testigos que estaban en esas aulas, como es el caso de su amigo y compañero de mesa Claudio Díaz Perez: «*Cuando entró en la Escuela Municipal de Arte ya sabía dibujar, nadie lo había enseñado, pero es que él nació sabiendo*»⁴⁵.

³⁷ Pla, 1986: 99.

³⁸ Gibson, 1999: 59-60.

³⁹ Pla, 1986: 97.

⁴⁰ Gibson, 1999: 59.

⁴¹ Gibson, 1999: 59.

⁴² Gibson, 1999: 59-60.

⁴³ Romero, 1989: 17.

⁴⁴ Gibson, 1999: 59-60.

⁴⁵ Rodrigo, 1981: 12.

Y dado que los avances que hizo en apenas nueve meses fueron tan grandes, antes de que el pequeño cumpliera trece años y que pasara al siguiente curso, recibió un título distintivo como reconocimiento al gran trabajo que había hecho durante ese periodo en la escuela.

Además, como el pequeño Dalí apuntaba maneras, su padre decidió celebrar una exposición en su casa, en donde mostró satisfecho los trabajos que había elaborado durante esos meses⁴⁶.

Posteriormente, como Núñez era catedrático de una de las asignaturas que se impartían en el Instituto de Figueras, también fue su maestro durante los siguientes dos cursos⁴⁷. Él incentivó el interés de Dalí y lo siguió nutriendo de conocimientos, descubriéndole e iniciándolo en la técnica del grabado, gracias a la cual pudo realizar toda la serie de reproducciones que dan sentido a esta investigación. Pero no sólo le enseñó la técnica sino que también la historia, algo que apenas conocían unos cuantos. Al poco tiempo, el joven Salvador ya tenía asimiladas todas las directrices que su maestro le había enseñado y las incluyó en su rutina diaria⁴⁸. Se podría afirmar por consiguiente que la figura del profesor fue la causante del fanatismo de Dalí por el arte⁴⁹.

La tendencia que tuvo el niño en estos años hacia la técnica del claroscuro es posible que naciera de los ensayos que realizaba durante sus clases⁵⁰. Una anécdota de este periodo que refleja su inclinación exagerada hacia esta técnica, la recogió Dawn Ades. Se produjo en una de las clases de Núñez cuando les mandó dibujar a todos los alumnos un vagabundo con una barba frondosa y blanca y aconteció lo siguiente:

Rechazó sus primeros esbozos, alegando que eran excesivamente duros y oscuros y recomendándole que no apretara tanto y que dejara más espacios blancos. Dalí persistió en su idea hasta conseguir una mancha negra que a continuación embadurnó de tinta china. Una vez seca, la colocó sobre varias capas de papel blanco y la arañó con una navaja mientras aplicaba saliva a otras partes para obtener un tono grisáceo; el resultado final fue de ligereza y profundidad⁵¹.

Entonces, si el único referente hasta el momento había sido Núñez, ¿quién le había enseñado esa técnica para conseguir unos singulares matices grises y esa sensación de ligereza

⁴⁶ Rodrigo, 1981: 12.

⁴⁷ Romero, 1989: 17.

⁴⁸ Pla, 1986: 98.

⁴⁹ Pla, 1986: 96-97.

⁵⁰ Carol, 1990: 21.

⁵¹ Ades, 1984: 15.

y profundidad?, fue él mismo quien lo desveló: «*Había descubierto por mi cuenta métodos de grabado de ese gran mago de la pintura llamado Mariano Fortuny, uno de los coloristas españoles más famosos*»⁵². Esto quiere decir que todos aquellos volúmenes de libros que se encontraban en la biblioteca de su padre y el frecuente contacto con los miembros de la familia Pichot, influyeron ya no sólo a la hora de interesarse por el arte, sino que a la hora de retener en su memoria técnicas y trucos que posteriormente fue utilizando.

Sin embargo, se ha podido comprobar que para la mayoría de profesores y resto de alumnos que compartieron clase con él tanto en la escuela como en el instituto, Dalí fue siempre un alumno más que nunca destacó por nada. En realidad, esto era así porque a él lo único que le interesaba y a lo que prestaba atención era a las lecciones del señor Núñez, en cada clase con gran entusiasmo se ponía delante del lienzo, concentrado, para dibujar aquello que tocara ese día. El profesor reconoció que el niño jamás se ausentó de una lección y recordó incluso un día que diluviaba y que fue el único que apareció en el aula: «*Así lloviesen garbanzos, Salvador no dejaría de asistir a clase*»⁵³.

En 1919, siendo aún un quinceañero, ya apuntaba maneras de lo que iba a acabar siendo en un futuro: un entusiasta, fanático y apasionado por las cosas que hacía. Ya por aquel entonces tenía una personalidad muy peculiar a través de la cual pretendía encontrar en el arte la respuesta a su propia existencia⁵⁴. Su único propósito en ese periodo era innovar y crear y es por ello, que cuando no se encontraba tomando clases de dibujo ni estudiando el resto de asignaturas, él junto con varios amigos entre los que se encontraba Jaume Miravittles, decidieron emprender una nueva andadura publicando *Studium*. Un boletín en el que escribían sobre el arte en general y en donde dejaron claro por un lado el deseo por llegar a ser artistas e intelectuales de prestigio y reconocidos en el ámbito artístico; pero también su pasión por la literatura a través de figuras como la de Rubén Darío y sobre todo y lo más importante, su afán por renovar y hasta cierto punto distorsionar la visión de la vida. En este caso, Salvador fue el encargado de elaborar el apartado dedicado a los grandes maestros de la pintura⁵⁵, realizó una serie de dibujos para diferentes números del boletín, algunos poemas, además de anotaciones sobre algunos de los pintores más importantes del panorama del momento entre los que se encontraban: Leonardo da Vinci, Diego Velázquez, Michelangelo Buonarroti y como no podía ser de otra manera, Francisco de Goya, por el que sentía una especial devoción⁵⁶.

Núñez fue la persona que comprendió el don que tenía Dalí, confiando siempre en que algún día lograría ser reconocido internacionalmente por su talento. En parte, fue gracias a la

⁵² Ades, 1984: 15.

⁵³ Dalí, 1983: 51.

⁵⁴ Dalí, 1983: 55.

⁵⁵ Ades, 1984: 16.

⁵⁶ Gibson, 1999: 61.

amistad que éste tenía con Salvador padre la que acabó haciendo de trampolín para convencerle de que una vez acabara el instituto el niño no debía de asistir a la universidad sino que debía dedicar su carrera única y exclusivamente al dibujo, potenciando su talento y sus habilidades⁵⁷.

Algo que se puede corroborar gracias a las memorias que escribió el padre durante años y a las que llamó *Salvador Dalí Domenech, aprendiz de pintor*. En concreto, el fragmento que se expone a continuación corresponde al 31 de diciembre de 1925 y fue recogido por la propia Fundación Gala-Salvador Dalí. En él se refleja que el progenitor siempre tuvo esperanzas, como ya se mencionó en líneas precedentes, de que una vez cumpliera 21 años, estudiara una carrera universitaria aunque nunca dejara totalmente de lado el tema de la pintura:

[...] Los deberes de un padre no son tan fáciles como a veces se supone. Continuamente se ve obligado a hacer concesiones, y hay momentos en que tales concesiones y compromisos destruyen casi totalmente los planes que ha trazado y las ilusiones que acarició. Nosotros, sus padres, no queríamos que nuestro hijo se dedicara al arte, carrera para la cual parece haber mostrado gran aptitud desde la infancia. Continué creyendo que el arte no debería ser un medio de ganarse la vida, que sólo debería ser un solaz para el espíritu, al cual podría dedicarse uno cuando los momentos de asueto de su modo de vida se lo permitiesen. [...] Y por estos motivos hicimos todo lo posible para instar a nuestro hijo al ejercicio de una profesión liberal, científica o aun literaria⁵⁸.

Además, es curioso pero a la vez contradictorio que pese haber escuchado los testimonios de todas aquellas personas que habían estado en contacto con el niño augurándole un futuro prometedor y pese haber sido él el que siempre quiso potenciar el talento de su hijo al ver sus dotes para el dibujo dijera lo siguiente: «*Estábamos convencidos de la dificultad de que alcanzase en el arte preeminencia que logran tan sólo los verdaderos héroes. Sabíamos las amarguras, los pesares y la desesperación que están reservados a los que fracasan*»⁵⁹. ¿A qué se puede deber esa desconfianza o temor de que Dalí no iba a conseguir ser el artista que posteriormente fue? Quizás la respuesta esté en la “fragilidad” mental que el artista presentaba y de la que sus padres eran conscientes. Aunque es un tema que se trata extensamente en el siguiente capítulo, Dalí desde muy pequeño sufrió trastornos mentales que le hicieron ser siempre diferente. Es por este motivo por el que seguramente sus progenitores vieron en él a una persona frágil, con recaídas constantes y con una personalidad demasiado especial como para poder triunfar en un mundo tan elitista como era el del arte. Sin embargo, lo que ellos no

⁵⁷ Dalí, 1983: 49.

⁵⁸ Dalí, 1925: 2020 [26/07/2020].

⁵⁹ Dalí, 1925: 2020 [26/07/2020].

sabían era que a partir de sus sueños, delirios y paranoias, construiría su personaje a través del cual giraría toda su carrera artística.

Afortunadamente, ya en los años veinte, concretamente en 1921, cuando el joven consiguió vender una obra suya con la representación de una naturaleza muerta por quinientas pesetas⁶⁰, su padre se percató de que su talento era reconocido por todos y haciendo caso a las recomendaciones de Núñez y de la familia Pichot, decidió mandar a su hijo a estudiar a la Academia de Bellas Artes en Madrid:

Cuando nuestro hijo terminó los estudios de bachillerato, estábamos ya convencidos de la inutilidad de indicarle ninguna profesión que no fuera la de pintor, la única por la que verdadera y firmemente ha sentido vocación. No creo tener derecho a oponerme a una vocación tan decidida, especialmente teniendo en cuenta que mi niño habría perdido el tiempo en cualquier otra disciplina o estudio, a causa de la “pereza intelectual” que padecía en cuando se le apartaba del círculo de sus predilecciones⁶¹.

Pero, ¿por qué decidió mandarlo a la capital y no a la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, próxima a Figueras y dónde se habían formado alguno de los mejores artistas catalanes? Se han detectado tres razones diferentes: la primera de ellas porque el padre había accedido a que se dedicara al arte con la previsión de que cuando finalizase sus estudios pudiera conseguir una plaza como profesor para poder ganarse la vida y en la escuela de Barcelona no habían instaurado todavía los estudios superiores de Bellas Artes y por lo tanto no podía prepararse para ser docente⁶²; la segunda razón fue porque en la Residencia de Estudiantes de Madrid donde se hospedaría, estaba ya hospedado desde hacía un año el que era amigo del joven Dalí, Claudio Díaz; y la tercera razón y seguramente la que hizo que el padre se decidiera por este centro, fue que en la Residencia de Estudiantes conocía a diferentes personalidades importantes, entre ellas se encontraba el escritor Eduardo Marquina que se encargó de que Dalí estuviera en las mejores manos presentándolo al profesor y pedagogo Alberto Jiménez Fraud. Y, ¿cómo consiguió Salvador Dalí padre tener todos esos contactos? Pues nuevamente, gracias a la ya mencionada familia Pichot⁶³.

Es necesario recalcar que pese a haber accedido a que su hijo se trasladara a Madrid para estudiar la carrera de dibujo, su objetivo principal nunca fue que se convirtiera con el paso del tiempo en un artista sino que una vez que finalizase la carrera, se presentase a un concurso público para optar a una plaza de profesor y de este modo conseguir asegurarle una vida

⁶⁰ Carol, 1990: 24.

⁶¹ Dalí, 1925: 2020 [26/07/2020].

⁶² Rodrigo, 1981: 17.

⁶³ Rodrigo, 1981: 16.

tranquila, ordenada y con una cierta estabilidad económica, apartándolo de la vida alternativa en la que se movían las personas vinculadas al mundo del arte. ¿Quería entonces quitarle de la cabeza la idea de ser pintor? No completamente, ya que tal y como escribió en una de las páginas de sus memorias, su trabajo de profesor podría compaginarlo con la de artista: *«así tendríamos la seguridad de que no carecería nunca de medios económicos y al mismo tiempo no se le cerraría la puerta a sus dotes artísticas. [...] podría desarrollarlas sin arriesgarse al desastre económico que hace más amarga la vida del que fracasa»*⁶⁴.

Dalí llegó a la capital en 1921 de la mano de su familia para realizar una prueba de acceso en la academia. A primera vista la prueba no iba a suponer ningún obstáculo para Dalí dado su talento y sus habilidades para el dibujo, sin embargo, hubo algún que otro problema.

¿En qué consistía la prueba? Todos los aspirantes tenían un plazo de seis días para realizar un dibujo del *Baco* o *Bacus* de Jacopo Sansovino. Mientras el padre y la hermana de Dalí estaban esperando a que saliera de una de las primeras sesiones, el bedel, que estaba hablando con ellos y que se había percatado de que las proporciones del trabajo del joven eran erróneas, les advirtió de que no iba a aprobar el examen ya que el boceto que estaba haciendo era mucho más pequeño que el original: *«No discuto los méritos de su hijo, pero no ha observado las condiciones de la prueba. El dibujo ha de tener dimensiones exactas de una hoja de papel de Ingres, y ha hecho la figura tan pequeña que el espacio que la rodea no puede considerarse como margen»*⁶⁵. Tras ver el padre el boceto, comprobó que el dibujo no era tan malo como el bedel se lo había contado, pero haciendo caso a sus advertencias y por miedo a que fuera cierto que presentando un trabajo con esas dimensiones no superase la prueba, le recomendó que volviese a empezar si no quería obtener un resultado nefasto. Una advertencia que pese al carácter de Salvador, sorprendentemente aceptó y decidió comenzar de nuevo⁶⁶.

El cuarto día, mentalizado de los pasos que tenía que seguir para conseguir un buen resultado, comenzó la sesión con su nuevo intento pero en este caso él mismo se dio cuenta de que le había quedado excesivamente grande: *«¡No había nada que hacer, imposible hacer trampa!. Sus pies quedaban enteramente fuera del papel. Esto era peor que todo, una falta mucho peor que haber dibujado los márgenes inmensos»*⁶⁷. Por lo que decidió borrarlo y comenzar su tercer intento. Domínguez Olano fue el encargado de recoger sus palabras⁶⁸:

⁶⁴ Dalí, 1925: 2020 [26/07/2020].

⁶⁵ Domínguez, 1997: 20.

⁶⁶ Ades, 1984: 16-17.

⁶⁷ Domínguez, 1997: 21.

⁶⁸ Carol, 1990: 24.

Miraba, fastidiado, mi papel, todo blanco otra vez, mientras que los compañeros de examen que me rodeaban, en su cuarto día de trabajo, empezaban ya a retocar sus sombras. Al día siguiente todos ellos habrían casi terminado, y luego tendrían tiempo de sobra para las últimas correcciones, que siempre requieren calma y reflexión. Miré el reloj con angustia. Sólo el borrar me había tomado ya media hora. Empecé, pues, ansiosamente mi nueva figura procurando esta vez tomar as medidas de modo que tuviera las dimensiones que las condiciones requerían. Peor hice con tal torpeza estas operaciones preliminares, que cualquier otro estudiante haría de una sola vez maquinalmente, que al final de la sesión tuve que borrarlo todo nuevamente. Cuando terminó la clase, mi padre vio inmediatamente en la palidez de mi rostro que las cosas no marchaban bien⁶⁹.

Tras todos estos intentos, solamente contaba con una sesión para realizar el dibujo antes de que finalizara la prueba. La noche anterior los tres estaban nerviosos y expectantes por lo que iba a suceder al día siguiente. El padre, arrepentido de haberle aconsejado que borrara el dibujo inicial le llegó a decir: «*Si no apruebas será culpa mía y de este cretino de conserje, si el dibujo era bueno, como me parece que era, qué más daba que fuera demasiado grande o demasiado pequeño*»⁷⁰.

En esta última sesión consiguió terminar el trabajo en tan solo sesenta minutos y el tiempo restante lo dedicó a analizar su resultado. En cuanto lo hizo se percató de que nuevamente había calculado mal las proporciones ya que éstas eran aún más reducidas que las que había conseguido en su primer intento⁷¹. Cuando finalizó la prueba y salió del aula, allí estaba esperándolo su familia pero nadie se atrevió a preguntarle qué tal le había salido, entonces el joven rompió el silencio contándoles lo orgulloso que estaba del resultado pese al problema que había tenido nuevamente con las dimensiones de su dibujo⁷². Aún así, esto no fue un inconveniente para que Dalí entrara en la academia ya que el comité lo calificó de la siguiente manera: «*a pesar de no tener las dimensiones prescritas, el dibujo es tan perfecto que se considera aprobado por el tribunal examinador*»⁷³.

En septiembre de ese mismo año Dalí se mudó a la capital para alojarse en la Residencia de Estudiantes y así comenzar el curso académico. Él decía que había ido para estudiar “la carrera de pintor”⁷⁴. Sin embargo, en su interior ya se empezaba a crear ese personaje gracias al cual años después sería conocido mundialmente, porque quizás él aún no era consciente de

⁶⁹ Domínguez, 1997: 20-21.

⁷⁰ Carol, 1990: 24.

⁷¹ Ades, 1984: 16-17.

⁷² Carol, 1990: 25.

⁷³ Carol, 1990: 25.

⁷⁴ Rodrigo, 1981: 17.

que lo estaba haciendo, pero era más que evidente cuando aseguraba que se sentía superior a muchos de los maestros que le iban a dar clase y que poca técnica le iban a descubrir que él no supiera ya. ¿Ego o confianza en uno mismo?, ¿tenía razón en realidad?, se podría decir que era una mezcla de ambas cosas, dado que si iba a una escuela de Bellas Artes por lógica sería con el fin de aprender, pero quizás había algo más. Es indudable que a él le costaba aprender de los demás. En esos primeros meses en Madrid se volvió un joven inconformista y reacio a cualquier tipo de orientación por parte de un superior⁷⁵. Desde un primer momento él fue consciente de todo lo que había conseguido hasta el momento con su talento y con las lecciones básicas que el señor Núñez le había dado, por lo que se podría decir que inicialmente sus objetivos fueron dos:

El primero de ellos fue usar la escuela como medio para darse a conocer y conseguir el prestigio que necesitaba, lo que seguramente no sabría es que la fama que él buscaba iba a llegar muy pronto. De hecho, sólo un año después de comenzar en la academia, a principios de 1922, fue premiado en la Galería Dalmau por la prestigiosa *Asociació d'estudiants* de Barcelona⁷⁶. Y el segundo fue para aprender de sus maestros simplemente los puntos claves para realizar dibujos de gran calidad utilizando las herramientas y medidas adecuadas y que así duraran para siempre con el propósito de que nunca nadie se olvidara ni de él ni de su producción artística⁷⁷.

Sin embargo, con el tiempo se dio cuenta de que la Escuela de Bellas Artes le estaba aportando mucho más. Él mismo confesó que asistió a clases de grandes profesores con los que aprendió muchas técnicas que a su vez iba practicando y mejorando con el paso de los días. Tal era la dedicación y el interés que Dalí había puesto que incluso asistía a clases en las que no estaba matriculado con el fin de aprender nuevas disciplinas, como las clases de ropajes que daba Julio Romero Torres. Pero al mismo tiempo rechazó a todos aquellos docentes que en sus clases incentivaban a los alumnos a que mediante el dibujo se expresaran libremente porque para él eso no era nada nuevo, él tenía imaginación y creatividad de sobras, lo que él necesitaba era técnicas con las que después poder hacer volar su imaginación. Por eso siempre recordó con cariño y respeto a su primer profesor de la Escuela Municipal de Figueras, el cual sólo se preocupó por enseñarle procedimientos, características de otros artistas para poder aplicarlas a su propia pintura y técnicas con las que después Dalí pudo dejar volar su imaginación y crear aquel mundo singular que quería transmitir a su público⁷⁸.

Del Dalí de aquellos primeros meses, Moreno Villa⁷⁹, historiador del arte, dibujante y poeta, entre otras muchas facetas, que solía visitar la Residencia de Estudiantes ha escrito:

⁷⁵ Bona, 1996: 197.

⁷⁶ Carol, 1990: 24.

⁷⁷ Fernández, 1978: 24.

⁷⁸ Romero, 1989: 27.

⁷⁹ Moreno, 1976: 111.

«Lo recuerdo delgaducho, casi mudo, encerrado en sí, tímido, como un niño abandonado por primera vez o separado violentamente de su padre y de su hermana, melenudo, no muy limpio, enfrascado siempre en las lecturas de Freud y los teorizares modernos de la pintura»⁸⁰. Y Santos Torroella añadió: «apareció con una caracterización de trasnochado “rapin” parisiense, sus melenas hasta la base del cuello, su chalina y aquellas descomunales patillas por las que cariñosamente era designado entre los gitanillos del barrio del Garrigal de Figueres»⁸¹. Es decir, un Dalí joven, obcecado con aprender técnicas para sacar adelante su carrera pero al mismo tiempo asustado por encontrarse en un ambiente que no tenía nada que ver con lo que había vivido hasta el momento.

Varios testigos, entre ellos Rafael Alberti, el cual formaba parte del grupo de Lorca, también habló del retraído y reservado carácter del artista catalán. Según cuenta en *La arboleda perdida*, su habitación era similar a una celda de una cárcel y la recuerda repleta de bocetos, «casi no pude entrar, pues no sabía dónde poner el pie, ya que todo el suelo se hallaba cubierto de dibujos»⁸², de hecho, era tal el ansia de Dalí por aprender que incluso había días que no bajaba ni a comer.

Y, ¿quién fue la persona que descubrió al artista en la residencia? Existen diversas fuentes que mencionan el nombre de Luis Buñuel, sin embargo, compartiendo la teoría de Santos Torroella el cual se ha basado en las propias palabras del artista, todo apunta a que fue el escritor e intelectual español José Bello Lasiera, más conocido como Pepín Bello, quien lo descubrió. Todo ocurría a finales de 1922 cuando después de escuchar varios comentarios por parte de algunos estudiantes y docentes sobre el talento innato que tenía para el dibujo, decidió entrar en su cuarto. Y allí lo encontró, rodeado de infinidad de bocetos que había hecho atribuibles perfectamente a un pintor profesional aunque él estuviera todavía en la fase de alumno. En cuanto comprobó la extraordinaria destreza artística de aquel Dalí que tan sólo se encontraba en el primer año de formación, se lo hizo saber tanto al resto de alumnos como a los profesores e intelectuales que se pasaban por la residencia habitualmente.

Gracias a su intervención, se podría decir que la personalidad de Dalí sufrió un cambio radical, pasó de ser el chico introvertido y raro a convertirse gradualmente en el personaje que creó: extrovertido, mediático y paranoico. Porque tan pronto como el resto de residentes se enteraron de lo que promulgaba Pepín Bello, le quitaron esa etiqueta y ya comenzó a desarrollar esa vida mediática en medio de infinidad de intelectuales. Una de las primeras personas que se interesó en entablar una amistad con él fue el ya mencionado Luis Buñuel, que le descubrió el mundo de las tertulias. Entre todas ellas, es importante destacar las tertulias de Pombo, dirigidas por Ramón Gómez de la Serna Puig, un escritor y periodista vanguardista español. Se destaca este nombre porque de acuerdo con la opinión de Santos

⁸⁰ Rodrigo, 1981: 22.

⁸¹ Santos, 1992: 24.

⁸² Alberti, 1959: 175.

Torroella: «cuenta mucho entre los estímulos imaginativos y narrativos del primer Dalí -quien fue siempre un pintor “literario”, que quiso decir, narrar cosas-»⁸³.

Todo el mundo que conocía al joven artista coincidía en que pese a tener tan solo veintiún años tenía una vocación innata para el arte, ya que pintaba tanto algo real como algo de carácter fantástico⁸⁴ y todos ellos defendían una doble vertiente de su estilo, una que se inclinaba hacia una tendencia clasicista sencilla y natural; y otra, que es la que se tratará a lo largo de esta investigación, que por aquellos tiempos era desconocida pero que anunciaba el origen parisino del movimiento Surrealista, en donde mostraba un desorden ordenado con caóticas líneas entremezcladas, manchas de colores que recordaban a una aguada, figuras incomprensibles a la vista de cualquiera y tachones⁸⁵.

La primera vertiente es la que corresponde con su etapa inicial y a la que Ana María denominó en sus memorias *La época de los templos*. Una época perfectamente delimitada y muy específica con la que consiguió su primer reconocimiento fuera de Figueras. Es por este motivo por el que se puede afirmar que con ella nacieron sus primeros deseos de dedicarse profesionalmente al dibujo⁸⁶.

Pero al mismo tiempo, su segunda vertiente no resulta extraña ya que en las obras que hizo en esta época dejó reflejada una incesante preocupación por introducir todo tipo de influencias francesas, comenzando por una especie de postimpresionismo, que hizo que sus obras reflejaran un estilo innovador que nada tenía que ver con el de sus compañeros que se basaban en modelos clásicos⁸⁷.

Quizás esté aquí la clave de para comprender todo lo que Dalí iba a desarrollar a partir de ese momento. El concibió la idea de que su obra se tenía que basar en la estructuración y en la compenetración de los componentes de la vida real que lo inspiraban con todos aquellos componentes que visualizaba tanto en sus alucinaciones como en sus sueños. En definitiva, lo que la sociedad acabó denominando bajo los términos de paranoia y locura y que se retomarán en multitud de ocasiones a lo largo de este trabajo. Como bien definió en 1953 Ricardo Gullón en el número 4 de la revista *La Torre* y cuyas palabras fueron recogidas por Fernández Molina: «A falta de realidad profunda hallamos, bajo la costra subversiva, una ordenación del limitado caos vertido en la tela, una ordenación delirante, utilizando sueños y realidades para crear un mundo a semejanza de la imagen propuesta por el autor como propia»⁸⁸.

⁸³ Santos, 1992: 23.

⁸⁴ Ades, 1984: 23.

⁸⁵ Rodrigo, 1981: 22.

⁸⁶ Santos, 1992: 24.

⁸⁷ Ades, 1984: 17.

⁸⁸ Fernández, 1978: 46.

Llegados a este punto, es importante señalar que entre los años 1922 y 1924, años que coinciden con su estancia en la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, la redacción de la revista semanal *España* le dio la oportunidad de difundir algunas de sus creaciones⁸⁹. En ellas se han detectado ciertas influencias que podrían haber surgido a partir del descubrimiento de los dibujos del artista uruguayo Rafael Barradas en las reuniones que organizaba la bohemia madrileña en la cafetería Atocha⁹⁰. Un pintor con el que mantuvo una gran amistad y con el que empezó a indagar en movimientos artísticos como el Vanguardismo.

Entre los rasgos más evidentes que se han detectado y que tienen a su vez cierta similitud con el movimiento futurista italiano y el cubismo parisino, cabe destacar el de combinar en un mismo lienzo varias perspectivas tanto reales como imaginarias; el de realizar una fragmentación vivaz y dinámica del paisaje o de las figuras; y finalmente, el de simplificar u omitir las líneas que conforman las facciones de los personajes. Con esta última técnica a la que Barradas, y así lo recoge Santos Torroella, denominó *clownismo*⁹¹, Dalí demostró que en vez de suavizar el aspecto final del rostro lo que conseguía era acentuar considerablemente las expresiones⁹².

Según Rodrigo, Guillermo de la Torre Ballesteros, crítico de arte, poeta, ensayista y amigo del artista uruguayo lo llegó a definir como «*un espíritu inquietísimo, desmesurado y nunca satisfecho con sus logros. [...] Vivía en plena ebullición proyectista. Imaginaba por el puro deleite de imaginar*»⁹³. Y, ¿no es esta una descripción perfectamente aplicable a Salvador Dalí?. Se podría afirmar entonces que el joven Dalí vio en aquel Barradas todo lo que necesitaba para poder dar el paso y convertirse en el personaje que finalmente fue. De él no aprendió la técnica sino el atreverse a ir más allá y no quedarse en representar una simple realidad. Este fue el punto clave a partir del cual comprendió que sus delirios, sus sueños, sus paranoias y su imaginación, un tema que se tratará en profundidad en capítulos posteriores, fueron los factores claves que dieron lugar a la mayor parte de sus obras.

Sin embargo, Dalí nunca se llegó a graduar en la Academia de Bellas Artes debido a reiteradas expulsiones por su comportamiento, porque desde que se trasladó a la capital, pasó de ser aquel niño tímido e introvertido para convertirse en un personaje de todo menos discreto: inconformista, maniático y extravagante.

La primera expulsión se produjo en el curso 1923-1924 por haber participado en un altercado estudiantil. Durante el año que estuvo apartado de la academia, por consejo de su padre, siguió formándose en una escuela desvinculada de los estudios oficiales conocida como

⁸⁹ Rodrigo, 1981: 37.

⁹⁰ Rodrigo, 1981: 37.

⁹¹ Término que explicó en un ponencia celebrada en el Ateneo de Madrid titulada *Barradas y el clownismo, con Dalí y García Lorca al fondo*. Véase: Santos, 1992: 22-25.

⁹² Santos, 1992: 35.

⁹³ Rodrigo, 1981: 123.

la Academia Libre del pintor⁹⁴, situada en el Pasaje de la Alhambra y a donde acudían personalidades como la pintora surrealista española Ana María Gómez González, más conocida con el nombre de Maruja Mayo o el ya mencionado, José Moreno Villa⁹⁵. Allí, teniendo como profesor a su creador, el pintor Julio Moisés⁹⁶, perfeccionó la técnica de los desnudos y de los retratos⁹⁷.

Una vez que fue readmitido al año siguiente, cursó las diversas asignaturas y según se ha podido corroborar gracias a la hoja de estudios de su expediente⁹⁸, suspendió sorprendentemente la asignatura de *Enseñanza general al modelado*, la cual aprobó en el examen de recuperación que se celebró una vez finalizado el verano. De nuevo gracias a la hoja de estudios⁹⁹, se ha podido saber que días después, el 27 de septiembre, se inscribió en el segundo curso de la academia. En este curso que abarcaría de 1925 a 1926, tuvo como profesores al grabador y cartelista Carlos Verger y Fioretti, encargado de darle la asignatura de *Grabado calcográfico*; al catedrático y artista Cecilio Pla responsable de *Estética del color y procedimientos pictóricos*; al pintor especializado en retratos y temática histórica José Moreno Carbonero, que se encargó de *Dibujo al natural del movimiento*; y finalmente, al jurista y catedrático de Teoría e Historia del Arte Rafael Doménech que se ocupó de la parte teórica en la asignatura *Hª del Arte en las Edades Moderna y Contemporánea: teoría y estudio del dibujo científico*. Coincidiendo con el final del curso, Salvador se tuvo que examinar de ellas y algo que a simple vista parecía evidente que iba a superar sin ningún tipo de inconveniente, se convirtió en un problema ya que suspendió las tres primeras y a la cuarta ni se presentó¹⁰⁰.

Tal y como lo planteó Gibson¹⁰¹, ¿suspendió Dalí estas asignaturas por falta de conocimientos o existía otra razón detrás de este desastre? Es evidente que tras estas pésimas calificaciones hubo un problema a mayores del que derivó su segunda expulsión en junio de 1926.

Dalí, como ya se ha indicado en líneas precedentes, se sentía superior a muchos de sus profesores y es por este motivo por el que se negó a examinarse oralmente, amparándose en la siguiente explicación: «*Puesto que todos los profesores de San Fernando son incompetentes*

⁹⁴ Santos, 1992: 39.

⁹⁵ Rodrigo, 1981: 36.

⁹⁶ Santos, 1992: 55.

⁹⁷ De este momento se conservan los retratos hechos a sus amigos Federico García Lorca y Luis Buñuel.

⁹⁸ Según afirma Ian Gibson en una de las notas de su libro *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, la hoja de estudios de Dalí se conserva en su expediente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Reproducida en VPSD, documento número 371, p. 15, y MEAC, II, p. 171.

⁹⁹ Documento conservado en el expediente de Dalí mencionado en la nota anterior.

¹⁰⁰ Cuyo expediente se encuentra en el Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

¹⁰¹ Gibson, 1999: 149.

para juzgarme, me retiro, conozco el tema demasiado bien»¹⁰² y ante tal respuesta la dirección del centro decidió expulsarlo oficialmente notificándolo en el *Boletín del Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes* del 12 de noviembre de 1926.

Aunque en realidad todo fue una acción intencionada por parte del joven artista, tal y como confesó casi dos décadas más tarde, éste trató de demostrarle a su familia que fue una decisión injusta por parte de la comisión académica. Según Gibson, el padre lo calificó como *La detestable Escuela Especial de Pintura, Escultura, y Grabado* y añadió: «*tienen un desconocimiento de sus propias reglas; un alto índice de absentismo entre el profesorado; suspensos y aprobados arbitrarios; la historia del arte enseñada por ese Rafael Domènech, uno de los pedagogos más ineptos de toda España*»¹⁰³. Pero no fue el único que lo defendió, ya que Ana María cuenta en sus memorias que Núñez también lo hizo cuando aseguró lo siguiente: «*Dalí está dotado para la pintura de modo excepcional. No deben ustedes dedicarle a otra cosa. Su vocación es firme y su triunfo como pintor, indudable*»¹⁰⁴.

Pero, ¿por qué decidió mentirles? Se han barajado varias hipótesis pero finalmente la más acertada sea que su única finalidad fuese la de desvincularse de cualquier escuela academicista, valerse por sí mismo utilizando todo lo que había aprendido hasta ese momento y así poder comenzar su trayectoria artística inspirándose en el mundo de los sueños, en la imaginación y en las alucinaciones que sufrió desde muy pequeño. Porque como bien indicó Bona: «*La pintura es, en el corazón de su territorio mediterráneo, el auténtico reino de ese niño rey que afirma pintar desde la cuna*»¹⁰⁵.

Poco tiempo después, una vez que se produjo la expulsión definitiva y regresó a su tierra natal, quiso retomar el arte del grabado por lo que decidió poner en una de las estancias de su taller un tórculo y todo el material necesario para poder realizar las reproducciones. Pero no siendo esto suficiente, decidió llamar a su añorado profesor Núñez para que le diera clases de grabado todos los días, como el joven aprendiz llegó a decir: «*Núñez era un grabador admirable*»¹⁰⁶.

Finalmente, se ha podido observar que infinidad de fuentes han aludido a lo largo de los años a la figura de Joseph Foret para hacer referencia a la persona que se encargó de dar a conocer su faceta artística como grabador. Pero, ¿quién fue Joseph Foret y por qué se interesó tanto por Salvador Dalí?

Originario de Mont-Dore, ciudad situada en la región francesa de Auvernia, Foret tuvo diversas facetas a lo largo de su vida pero sin duda fue la de editor la que lo hizo ser conocido

¹⁰² Gibson, 2005: 219.

¹⁰³ Gibson, 1999: 151.

¹⁰⁴ Dalí, 1983: 97.

¹⁰⁵ Bona, 1996: 197.

¹⁰⁶ Dalí, 1983: 100.

a nivel mundial. Si por algo se le recuerda es por haber editado en 1961 el libro más grande, más pesado y más caro del mundo, *El Apocalipsis de San Juan*, el cual fue exhibido en el Museo de Arte Moderno de la capital francesa. Su mayor particularidad es que con tan solo una hoja del prestigioso papel de *Moulins Richard de Ba* que se desdoblada hasta 150 metros editó el libro completo. Para la creación de esta obra maestra el editor francés contó con la figura de Dalí, ya que tres de los grabados que ilustraron el famoso libro fueron hechos por él; además de la portada, para la cual decidió crear un relieve en bronce con casi una quincena de diferentes piedras preciosas¹⁰⁷.

Pero la relación entre editor y artista ya había comenzado años atrás ya que ambos estaban vinculados al *boulettisme*. Fue a partir de los años cincuenta cuando Foret descubrió sus obras y decidió encargarle varios trabajos para su editorial, como las litografías que en 1956 le pidió para el libro *Don Quijote de la Mancha*, una novela escrita por el español Miguel de Cervantes Saavedra. De hecho, Foret estuvo presente cuando se produjo el altercado quijotesco que el pintor catalán había tenido con el molino de viento o también conocido como *Molin de la Galette* del famoso barrio parisino de Montmatre mientras creaba, ante la mirada desconcertada de los ciudadanos, su versión particular del hidalgo con un cuerno de rinoceronte. Como bien señaló Màrius Carol: «*Dalí se lanzó al asalto del célebre “Moulin de la Galette” con un Quijote y Sancho Panza de pega*»¹⁰⁸.

Para concluir este capítulo, se ha considerado necesario replantearse el hecho de que pese a que sus primeros contactos con el arte fueron gracias a ese ambiente de fantasía artística e imaginativa en el que los hermanos Pichot le permitieron vivir, a lo largo de su carrera siempre quiso dejar en el olvido y que poco se supiera públicamente de su vida antes de la década de los treinta. Ignorando y rechazando al mismo tiempo a la mayoría de profesores que tuvo a lo largo de estos primeros años y a todas esas personas interesadas en todo campo artístico que le abrieron los ojos, que le tendieron la mano, que le hicieron ver el talento que poseía y que le demostraron que tenía un lugar privilegiado en el mundo del arte¹⁰⁹. Todo lo contrario que pasó con su querido profesor Juan Núñez, al que le agradeció durante toda su vida todo lo que le había enseñando, gracias a lo cual, no cayó en el indebido olvido¹¹⁰.

Pero ¿por qué sólo se salvo Núñez de este rechazo? Quizás, porque vio en él la profesionalidad y la maestría de un buen profesor. Quizás, porque en él, fue en el único en el que no vio una relación de interés sino que una pasión por querer enseñarle todo cuanto este sabía para poder darle las alas que necesitaba para volar, pero para volar él solo. Dalí nació con un don, con un saber natural que con el paso de los años fue trabajando cada día,

¹⁰⁷ Romero, 1989: 222.

¹⁰⁸ Carol, 1990: 93.

¹⁰⁹ Rodrigo, 1981: 47.

¹¹⁰ Romero, 1989: 17.

apoyándose en sus clases a las que asistió desde que era un niño pero nunca sin dejar de trabajar de manera individual, probando, innovando, arriesgándose y superándose. En definitiva, Núñez había conseguido su propósito, hacer de él una leyenda¹¹¹.

2.2 Análisis de las técnicas empleadas en sus grabados, ¿tradicionales o surrealistas?

Se comienza este apartado aludiendo a las palabras de Romero, autor de *Aquel Dalí* y persona que vio la evolución del pintor a lo largo del tiempo. El escritor se refirió a Dalí como: «*Extraordinario dibujante ha sido, sin que ello merme su categoría de excelente pintor*»¹¹². Es indudable que sus habilidades como pintor son asombrosas, pero es necesario hacer hincapié en las que tuvo para el dibujo. Como ya quedó reflejado en el primer epígrafe de esta investigación, sus primeros contactos con el arte fueron a través del dibujo e indudablemente se nota. A lo largo de la historia han sido muchos los que ensalzaron el valor y la calidad de sus dibujos por la minuciosidad y delicadeza de cada trazo que en su conjunto formaban obras imposibles de imitar y de inalcanzable perfección para cualquier otro.

Cada vez que se metía en su taller, se producía diariamente todo un ritual. Tenía por costumbre iluminar con una pequeña lámpara solamente el fragmento de dibujo que había programado pintar ese día; además, era habitual en él cuando pintaba ponerse sus gafas a media altura para poder ir mirando con total minuciosidad a través de los lentes o bien por encima dependiendo del detalle que quería examinar. Solía pintar sentando en un pequeño banco, aunque de vez en cuando se levantaba durante unos segundos para ver su creación desde otra perspectiva. También le gustaba detener su proceso creativo durante un periodo de tiempo más amplio, durante el cual se levantaba y se sentaba en un banco situado bajo la ventana. Tomando las palabras de Romero: «*Canturreando o hablando un tanto desentendido de la conversación, examinaba si el efecto buscado lo había conseguido, y se sentaba de nuevo para continuar la faena. De resultar satisfactorio el examen podía exclamar: Collonut, eh?*»¹¹³.

Y, ¿cuál fue su inspiración?. Al comienzo de su carrera Dalí se inspiró tanto en lienzos como en imágenes, ya fueran en blanco y negro o en color, que veía en libros o en la prensa y que colocaba siempre cerca de su lámina blanca pero, ¿por qué nunca se llegaron a parecer todas aquellas personas, paisajes o monumentos que copiaba a lo que realmente plasmaba él? Principalmente porque él siempre acabó creando obras únicas e inusuales, recreando la imagen original a su manera y dándole otra forma y otro significado a cada uno de los elementos que la conformaban. En ocasiones incluso podía inspirarse en diferentes fotografías que iba colocando una al lado de otra y una vez que terminaba su lámina y así lo confirma

¹¹¹ Bona, 1996: 197.

¹¹² Romero, 1984: 21.

¹¹³ Romero, 1984: 19.

Romero, era imposible imaginarlas individualmente: *«los edificios, retratos u objetos los había trasladado pictóricamente con tanto esfuerzo y maestría a la tela que resultaba inútil tratar de concebirlos por separado»*¹¹⁴.

Tampoco le gustaba tener público en su taller mientras trabajaba y en el caso de que hubiera alguien no solía entablar una conversación, prefería escuchar y nunca tratar sobre algo trascendental, ya que su concentración debía de estar única y exclusivamente en el trabajo que estaba haciendo. Cuando Dalí decidía hablar lo hacía de una manera pausada y solamente preguntaba sobre literatura o cultura en general¹¹⁵.

Coincidiendo con las reflexiones del ya mencionado Romero, es evidente que a lo largo de su carrera hubo un cambio en la técnica de sus grabados. Dalí comenzó realizando con su apreciado profesor Núñez toda una serie de dibujos realistas, pero a medida que fue evolucionando, esa vertiente realista fue evolucionando hacia una surrealista donde los personajes de sus grabados se semejaban a los de una caricatura¹¹⁶.

Para la realización de los mismos le bastaba con un pincel o incluso la punta de los botes de tinta, fuera cual fuera el medio, sorprendía siempre por la agilidad y rapidez con la que dibujaba¹¹⁷. Romero fue testigo de las diversas maneras que tuvo para dibujar: *«Dalí pintaba con trazo firme y prolongado utilizando pluma o pincel, a lápiz, con gruesos rotuladores, con fino bolígrafo que le inducía a caligrafías barroquizantes aplicadas a cabelleras o nubes, aprovechando la forma casual y sugeridora de una mancha cualquiera »*¹¹⁸.

Desde que comenzó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, admiró a maestros como Diego Velázquez, Francisco de Goya, Pablo Picasso, Joaquín Sorolla, Jean-Louis-Ernest Meissonier, Claude Monet, Edgar Degas o Pierre-Auguste Renoir. Un auténtico autodidacta que se pasó horas observando sus obras para aprender las técnicas y posteriormente copiarlas en sus láminas. A diferencia del resto de sus contemporáneos, decidió aprender de los artistas precedentes sus procedimientos artísticos pero acatando y conservando las normas técnicas del dibujo. Pero, ¿por qué mantuvo este respeto? Básicamente porque le interesaba y le satisfacía utilizar la parte tradicional en su trabajo y valoraba el uso de la técnica que para él era una herramienta esencial y transferible de los grandes artistas¹¹⁹.

¹¹⁴ Romero, 1989: 74-75.

¹¹⁵ Romero, 1984: 19.

¹¹⁶ Romero, 1984: 22.

¹¹⁷ Romero, 1984: 26.

¹¹⁸ Romero, 1984: 27.

¹¹⁹ Bona, 1996: 197-198.

Rodrigo en su libro *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*¹²⁰, recogió la confesión que Moreno Villa hizo de Dalí sobre su dominio de la técnica:

En poco tiempo se adueñó del oficio, se sublevó contra el ambiente de la Academia de San Fernando y pintó algún cuadrito que yo llevé una tarde al Museo del Prado para que los estudiantes que me acompañaban pudieran comparar su ejecución minuciosa con la de los primitivos flamencos¹²¹.

La destreza técnica que reflejó Dalí en todos sus grabados, deja ver, aunque parezca incomprensible, que tanto la espontaneidad como la improvisación nunca estuvieron dentro de sus planes a la hora de crear. Sin embargo, el resultado innovador y diferente que obtuvo en todas esas litografías sería imposible sin su inspiración en la englobó de manera concentrada y realizada las características dalinianas que, como opinó Fernández Molina: «*en cierto modo convivían en “estado salvaje”*»¹²².

Se ha comprobado que todos aquellos grabados que realizó a color, tienen la característica común de que presentan un fondo monocromático, claramente con la intención de realzar las figuras coloridas que se disponen sobre él. Además, decidió establecer un modelo paisajístico que se caracterizó por el afán de situar por un lado a personajes muy bien definidos al frente y a personajes u objetos minúsculos en el fondo con el objetivo de enfatizar el efecto de profundidad. Un modelo utilizado en realidad por muchos artistas pero con una finalidad diferente, ya que Dalí con esta organización quería representar el cerebro de una persona cuando sueña. Es decir, una persona en ese estado puede visualizar con lucidez algunos elementos pero al mismo tiempo observar otros desde el subconsciente, difuminados, y sin embargo crear conexiones entre ellos en los que no se sabe donde está el límite entre la realidad y la ficción. Aludiendo a las palabras de Ades: «*Los objetos o grupos de objetos más dispares pueden tener conexiones aparentemente ilógicas y tanto las personas como las cosas metamorfosearse inesperadamente en cualquier ser u objeto sin ninguna razón aparente*»¹²³.

Compartiendo en este caso la opinión de Fernández Molina, el que Dalí no haya utilizado en un primer momento técnicas muy innovadoras en sus obras, pudo deberse a una oposición involuntaria e inconsciente a evolucionar en el tiempo, como si presagiase que en su ser se producía la culminación del nuestro. Independientemente de si se tratase grabados u óleos, si representaba sucesos de la época enfocados al futuro, no solía obtener un buen resultado; sin embargo, el éxito si que lo tenía asegurado si se dedicaba a representar los iconos que se

¹²⁰ Rodrigo, 1981: 36.

¹²¹ Moreno, 1976: 111.

¹²² Fernández, 1978: 36.

¹²³ Ades, 1984: 78.

identificaban con una moda o con un estilo inminente. En palabras del ya mencionado Fernández Molina: «*Es uno de los no muchos de esta época que, sin ceder nada a la modernidad, puede parangonarse con los mejores que se han hecho en cualquier tiempo*»¹²⁴.

Artísticamente hablando, es importante destacar que aunque en un primer momento no innovó, a lo largo de los años las técnicas utilizadas en sus grabados fueron evolucionando a través de diversos métodos.

Comenzó realizando grabados académicos a carboncillo, sin la utilización de ningún color como es el caso de las tiradas que realizó para *La vida es sueño*. En donde se pueden observar las características propias de Dalí de utilizar líneas cortas, oprimidas y enredadas entre sí; de dejar perfiles sin terminar; de utilizar, como ha denominado Ades, «*sombreados vellosos*»¹²⁵; o de dejar sobre la lámina sus inconfundibles marcas que recuerdan a pequeñas moscas. Unas características que «*recuerdan los dibujos automáticos a tinta china de Masson, que Dalí pudo haber visto en La Révolution Surréaliste*»¹²⁶. Aunque Dalí siempre negó su vinculación, al menos teórica, con el Automatismo.

No obstante, poco a poco fue probando nuevos métodos, uno de ellos fue la xilografía. En este caso Dalí de lo que se ocupó fue de realizar los dibujos previos que por ejemplo para *La Divina Comedia* resultaron ser acuarelas. Comenzó en 1951 y estuvo durante cuatro años y medio pintando las 100 acuarelas que componían la serie. Posteriormente se crearon, con la ayuda de Jacques y Taricco y bajo el control constante de Dalí, 35 planchas xilográficas de madera por cada acuarela. El trabajo fue lento porque había que realizar una para cada color de los que había empleado y el hecho de tener que superponer dos pigmentos en cada tirada podía originar una tercera tonalidad, por lo que el trabajo tuvo que ser mucho más minucioso para poder evitarlo.

Otro método fue el *boulettisme*, bulletismo o también llamado por el propio artista técnica del balazo. Lo creó a finales de los cincuenta y consistía en disparar con un arcabuz “balines”, que en realidad eran huevos rellenos de tinta litográfica, a una lámina que debía de estar apoyada sobre una piedra litográfica. Esta técnica fue la que utilizó para realizar los grabados de su versión de *Don Quijote*. El hecho de que utilizara los huevos no fue una casualidad, ya que siempre estuvieron presentes en su obra como símbolo de la provocación típica del Surrealismo.

Fue Salvador quien explicó en una de sus memorias cómo surgió este método:

Durante el verano de 1956, el editor Joseph Foret llegó a Portlligat en su coche. Traía unas grandes piedras litográficas. Quería que yo ilustrara *Don*

¹²⁴ Fernández, 1978: 35.

¹²⁵ Ades, 1984: 6.

¹²⁶ Ades, 1984: 6.

Quijote. A mí, el procedimiento litográfico no acababa de gustarme, me parecía insulso y liberal. Mientras, Foret volvía obstinadamente una y otra vez con más piedras. Su terquedad me soliviantaba; con gusto habría disparado contra aquel hombre tranquilo e inflexible. Y entonces se me ocurrió una idea angélica que vino a deslumbrarme. Iba a disparar contra las piedras el arcabuzazo que pensaba disparar contra el editor. Le telegrafíé que preparara el arma.

Fue el pintor Georges Mathieu quien me hizo el suntuoso regalo de un arcabuz del siglo XVI con incrustaciones de marfil en su culata. El acontecimiento tuvo lugar el 26 de noviembre de 1956, a bordo de un pontón, sobre el Sena. Allí, rodeado de cien corderos, disparé una bala de plomo rellena de tinta litográfica contra la piedra, haciendo una salpicadura sublime. Adiviné inmediatamente el ala de un ángel, de un dinamismo tan perfecto que alcanzaba el colmo de la perfección. Acababa de inventar la técnica del balazo¹²⁷.

Pero de este método surgieron variaciones cómo la que consistió en reventar puntas dentro de una especie de baúl creado a partir de piedras litográficas. Estas puntas producían fortuitas marcas que utilizó para representar escenas del *Apocalipsis*¹²⁸.

También utilizó para la serie de *Los Caprichos* la técnica del grabado al aguatinta en combinación con la técnica en punta seca sobre heliograbado con estencil. Lo que hizo el artista fue utilizar como base las 80 estampas originales y aplicar sobre ellas la técnica mencionada para añadir sus rasgos surrealistas.

En relación con esta técnica, es importante destacar la que se inventó con la utilización de erizos de mar. Lo que hizo fue impregnar las púas en tinta y poner al equinoideo sobre un papel para que con sus movimientos creara líneas que posteriormente le servirían de boceto para la realización de diversos grabados. O la que ideó a principios de los años sesenta, que consistió en recubrir a octópodos con tinta para lanzarlos contra láminas y así generar formas nuevas¹²⁹.

Sin embargo, aunque el artista catalán siempre consideró la técnica como uno de los elementos más importantes de su obra, había otro que lo era incluso más, la idea. Es importante descartar que el resultado que Dalí consiguió en sus grabados de tendencia surrealista fue gracias a la reinterpretación que él mismo hizo de los originales. La técnica del grabado simplemente fue el canal que empleó para transmitir sus ideas a través de sus famosos símbolos dalinianos, que tenían sus bases en los teorías psicoanalistas y psiquiátricas.

¹²⁷ Dalí, 1975: 366.

¹²⁸ Romero, 1989: 205.

¹²⁹ Romero, 1989: 205.

En definitiva, se podría afirmar que las ideas que él plasmó en sus obras ofrecieron al ámbito artístico una nueva forma de experimentar e innovar¹³⁰.

Es necesario retroceder hasta 1974, cuando él mismo explicó que sus obras estaban vinculadas con el Surrealismo no por el dibujo en sí, sino que por la idea que había detrás de ellas y lo que querían transmitir. Dalí destaca que el interés de sus grabados está en que en ellos reencarna la iconografía daliniana y todo lo que ella conlleva, es decir, a través de ellos muestra su propio mundo y su personalidad¹³¹.

Ades asegura que a toda la iconografía plasmada en su obra la llamó *caligrafía surrealista* aunque es complicado descifrar lo que quiso englobar el artista dentro de este término. Seguramente implique una vertiente singular del movimiento surrealista que podría enfocarse hacia la reflexión individual sobre la condición del ser humano en relación con su personalidad.

Al mismo tiempo que fue prudente y audaz a la hora de utilizar su subconsciente, siempre le interesó basarse en su imaginación para crear sus obras y por ello decidió transformar ese supuesto cosmos interior subjetivo hacia una independencia creativa e ingeniosa fundada en la lírica de los elementos que creaban su particular lenguaje¹³².

Para crear sus lienzos a partir de la imaginación, el pintor catalán se obligó a sí mismo a seleccionar solamente sus sueños más recientes y a dibujarlos rápidamente con gran precisión sobre el lienzo para que ni la mente ni la técnica influyeran en el resultado final¹³³. Para ello, todos los días antes de irse a dormir ponía en su dormitorio un caballete con el objetivo de que fuera la última cosa que contemplara antes de quedarse dormido y la primera al levantarse a la mañana siguiente. De hecho, Ades recogió la explicación dada por Dalí sobre este procedimiento:

Me pasaba el día entero estando ante él, con los ojos fijos, tratando de “ver”, como un médium, las imágenes que surgirían en mi imaginación. A menudo veía estas imágenes exactamente situadas en el cuadro. Entonces, cuando lo ordenaba, me ponía a pintar sintiendo en la boca el sabor ardiente que los jadeantes perros de caza deben sentir al hincar los dientes en la pieza recién abatida por un disparo certero¹³⁴.

¹³⁰ Ades, 1984: 6.

¹³¹ Ades, 1984: 50-51.

¹³² Ades, 1984: 50-51.

¹³³ Ades, 1984: 59.

¹³⁴ Ades, 1984: 59.

Tal y como lo calificó Gibson, el *modus operandi* artístico de Salvador consistió en reproducir sin mediación del raciocinio ni de contemplaciones artísticas o éticas, la figuración que aparecía involuntariamente en sus sueños, rechazando el empleo de patrones de otros artistas. Pero el problema que ocasionó esta técnica es que en reiteradas ocasiones no supo que era lo que había pintado y el mismo lo confesó: «*cuando trabajo veo todo como un sueño, y no decido el título hasta que termino de pintar e incluso a veces me lleva algún tiempo saber que es lo que he pintado*»¹³⁵.

Con esta técnica lo que consiguió fue seleccionar y mezclar las imágenes que se originaban en su subconsciente con las oníricas y tratarlas desde el área de la inconsciencia, eliminando la frontera entre lo real y lo imaginario. Dalí fue consciente de que lo que necesitaba era alargar lo máximo su estado de sopor y así poder activar al máximo su capacidad imaginativa y creativa que posteriormente materializaría sobre un lienzo. Dicho de otro modo y tomando las palabras de Armengol: «*él hace su trabajo mejor mientras duerme, cuando el subconsciente de su mente está funcionando con seis cilindros, aquí se encuentra él haciendo horas extras*»¹³⁶.

Sobre este tema hubo infinidad de testimonios que lo han corroborado y la ya citada Armengol se encargó de recoger alguno de ellos¹³⁷. Por ejemplo el de la periodista Inez Robb que publicó en el diario *Times-Herald* de Washington el 10 de agosto de 1941 tras una visita a la casa del artista para entrevistarle ese mismo año: «*Salvador está durmiendo, musitó el sirviente que me abrió la puerta. Entonces, ¿por qué hay un cartel en la puerta que dice que está trabajando?, pregunté [...]. Y él dijo: cuando Dalí duerme es cuando trabaja*»¹³⁸.

Es evidente que detrás de esta idea inicial de registrar los sueños de manera inmediata, avanzó hacia un tipo de mecanismo más complejo. Él mismo lo explicó en 1942 en su libro *Vida secreta*: «*Inventé una máscara alucinante mientras desayunaba, en la cama del Hotel St. Regis de Nueva York*»¹³⁹. Una máscara conocida por el nombre de cámara de comprensión del pensamiento¹⁴⁰ y que hacía referencia al método de poder trasladar el subconsciente onírico a la existencia tangible, dicho de otro modo, poder pasar esas ideas alucinatorias que se producían en los sueños a la realidad por medio de un medio, un proyector de luz que correspondería con la retina de Dalí.

El mecanismo consistía en un cubo de redecilla en donde introducía su cabeza, posteriormente se tapaba casi en su totalidad con un paño blanco y colocaba sobre él un

¹³⁵ Gibson, 1999: 260-261.

¹³⁶ Armengol, 2003: 114.

¹³⁷ Armengol, 2003: 114-115.

¹³⁸ Artículo “Dalí’s Daffy Day” publicado el 10/08/1941 en el *Times-Herald*, Washington D.C. Véase en: Armengol, 2003: 114-115.

¹³⁹ Dalí, 1993: 392

¹⁴⁰ Armengol, 2003: 117.

proyector que producía un haz de luz hacia un lugar u otro dependiendo de su mirada. Tal y como él explicó en su diario: *«todo como si mi cabeza hubiese sido un verdadero proyector de películas, en virtud del cual todo lo que ocurría dentro de mí era simultáneamente visto externamente por mis propios ojos»*¹⁴¹.

Gala, la mujer de Dalí también explicó en que consistía esta nuevo invento y así lo recogió Armengol¹⁴² describiendo nuevamente el testimonio de Inez Robb: *«La máscara es usada como una protección contra la luz de la mañana, que es enemiga de la imagen del sueño. Los tesoros del sueño o las imágenes somnolientas de mi marido es lo que científicamente se conoce como hipnagógico»*¹⁴³

¿A qué se refería Gala cuando hablaba de hipnagógico? En el ámbito científico se refiere a un tipo de alucinación auditiva, visual o táctil que surge justo antes del estado de somnolencia profunda. En este tipo de alucinación se suelen visualizar una mezcla de experiencias vividas en los días precedentes pero sin ninguna relación lógica, que hace que la persona que la esté sufriendo crea que está pasando por un estado de locura, que se despierte repentinamente y que no se acuerde de nada. En el caso de Dalí, esto es justo lo que quería evitar. Con la máscara lo que consiguió fue alargar esa alucinación, debilitar el nerviosismo con el que se despertaba y entrar en una especie de trance producido por la luz blanca que producía el mecanismo fabricado. Además, con el proyector de luz lo que consiguió, según Gala, fue acordarse de todos esas alucinaciones surrealistas, automáticas e involuntarias que había experimentado durante el sueño y trasladarlas al mundo consciente y real para poder reinterpretarlas en sus dibujos.

A partir de la aplicación de esta nueva técnica y para poder alargar aún mas ese estado hipnagógico, decidió idear un nuevo mecanismo a comienzos de los años cincuenta. Éste consistió en unas lentes de espejo con las que decía que podía recordar lo soñado, alargar aún más el tiempo de semisueño y lo más importante, la posibilidad de colorear sus sueños¹⁴⁴. De hecho, Armengol se refirió al artículo *Recuerdos de una vida Intrauterina* en donde él declaró: *«Todo ser humano tiene que ser creativo y no complacerse con las satisfacciones comunes. Es por esto que si todos sueñan en blanco y negro yo soñaré en Technicolor»*¹⁴⁵.

En 1958, Salvador le explicó a Gómez-Santos, escritor y periodista español el mecanismo de estas gafas y lo que con ellas conseguía:

¹⁴¹ Dalí, 1993: 41.

¹⁴² Armengol, 2003: 116-117.

¹⁴³ Artículo “Dalí’s Daffy Day” publicado el 10/08/1941 en el *Times-Herald*, Washington D.C. Véase en: Armengol, 2003: 114-115.

¹⁴⁴ Armengol, 2003: 119.

¹⁴⁵ Artículo “Recuerdos de una vida Intrauterina” publicado el 14/02/1952 en el *Diario de Nueva York*. Véase en: Armengol, 2003: 119.

Tengo unas gafas que yo he inventado para soñar en color. Son gafas de contacto, dobles. Entre los cristales hay pulgas. En la espalda de las pulgas es necesario aplicar unas gotas de cierto líquido fluorescente. Entonces, en la noche, en vez de esos residuos retinianos veremos como un film en color [...]. El doctor me ha dicho que con las pulgas no se puede hacer ese intento de líquido fosforescente en la espalda, pero ha inventado otro líquido que, con la temperatura del ojo cerrado, producirá el mismo efecto¹⁴⁶.

Sin embargo, es necesario poner en duda la efectividad de las mismas ya que el 17 de febrero de ese mismo año, en el diario *News* de Dallas y bajo el titular *Texas Tints Dreams of Artist Dalí*, él mismo confesó que no conseguía soñar tan fácilmente en color tan y que lo hacía como máximo unas cinco veces cada año¹⁴⁷.

Es curioso que años más tarde, a comienzos de la década de los setenta, en una de sus memorias y haciendo alusión a su niñez, contó que se había visto reflejado en una máquina que emitía luz por sus retinas. Esto se traduce en que seguramente Dalí provocó una vinculación metafórica entre él y el aparato, un planteamiento sugerido y representado tanto en la máscara como en las lentes¹⁴⁸.

Pero, ¿cuál fue el origen de todos estos mecanismos de incierta efectividad? Quizás sea necesario retroceder en el tiempo hasta su infancia cuando iba a la casa de su profesor Traiter, ya que, coincidiendo con la teoría de Armengol¹⁴⁹, todo apunta a que existe una fuerte vinculación e influencia de todas aquellas máquinas, entre ellas la del teatro óptico que Dalí había observado en alguna de sus visitas. De hecho, en su libro *Vida Secreta*, él mismo explicó lo mucho que lo habían marcado estas experiencias:

Desde el momento en el que vi el teatro jamás lo logré ordenar completamente en mi imaginación porque yo observaba que por medio de un fluido cristalino y estereoscópico, todo se llenaba de constantemente de reflejos de color. Recuerdo los dibujos perfectamente perfilados gracias a la iluminación que desde la parte posterior se irradiaba por medio de unos orificios y que iban cambiando su forma de una manera inexplicable y que únicamente pude equiparar a la transformación de las alucinaciones hipnagógicas. Sin duda, fue aquí donde vi las imágenes que me marcarían para siempre¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Gómez-Santos, 1958: 10.

¹⁴⁷ Crume, 1952: s.p.

¹⁴⁸ Armengol, 2003: 117.

¹⁴⁹ Armengol, 2003: 120.

¹⁵⁰ Dalí, 1993: 43.

No se puede negar que gracias a todas estas nuevas e innovadoras técnicas que Dalí decidió utilizar y que nada tenían que ver con las tradicionales, inauguró una nueva forma de representación. Él estableció una relación entre el propio mecanismo y la visión del artista, es decir, utilizó la retina como medio para trasladarse a mundos paralelos en donde las alucinaciones y los sueños eran los protagonistas. Porque lo que él sostenía era que cualquier representación vinculada con el Surrealismo debía de responder a una intención de comprobación real de ese submundo onírico¹⁵¹.

Lo más importante y lo que diferencia las reinterpretaciones de sus grabados de las del resto de artista es que en ellas se puede apreciar una perfecta armonía entre la calidad de los trazos, la buena utilización de la psicosis y la energía con la que representa esa inquietud neurasténica que tanto lo caracteriza. En palabras de Ades: *«Para crear analogías visuales formales de la experiencia de los sueños y las alucinaciones, Dalí sitúa a sus figuras y a sus personajes dentro de un paisaje mental cuidadosamente elaborado y estructurado»*¹⁵².

Y, aunque esta situación no afectó a su etapa como grabador, es importante señalar que desafortunadamente toda este mecanismo que había desarrollado en años precedentes dejó de funcionar a partir de la segunda mitad de los setenta, quedando indefenso ante el mundo. Fue una etapa en la que ya no era capaz de dormir profundamente a causa del insomnio y aunque fue medicado con ansiolíticos, éstos lo único que generaron es que durmiera profundamente pero haciendo que se anulara el proceso creativo de soñar¹⁵³.

¹⁵¹ Armengol, 2003: 124.

¹⁵² Ades, 1984: 78.

¹⁵³ Bona, 1996: 371-372.

CAPÍTULO 3. DALÍ, ¿UN ARTISTA PSICÓTICO, PERVERSO O NEURÓTICO?

¿Estuvo Dalí loco de verdad? Es la pregunta que infinidad de investigadores se han planteado a lo largo de los años pese a que el propio artista a mediados de la década de los treinta durante una entrevista realizada en Manhattan, en Casa de las Españas¹⁵⁴ respondió de una manera un tanto ambigua diciendo: «¡La diferencia entre un loco y yo, es que yo no estoy loco!»¹⁵⁵. Y, ¿si esta cuestión en vez de hacérsela a él se la hubieran hecho a su mujer?, Bona ha asegurado que si se la hubieran hecho a Gala, aún sabiendo la verdad, no la hubiera desvelado. ¿Sería una forma de proteger a su marido?, ¿de dismantelar todo el espectáculo que se escondía detrás de ese personaje? o ¿simplemente porque no había ningún razonamiento lógico para explicar este fenómeno?

Se ha observado que a partir de 1930 Salvador comenzó a explotar y a mostrar a la sociedad tanto el estilo como el personaje que él mismo había creado sobre su propia persona. A raíz de realizar obras que llegaron a ser calificadas de estafalarias e incongruentes, de publicar manifiestos polémicos y de alabarse a sí mismo por su locura, alcanzó el éxito convirtiéndose en una celebridad. Fue la época en la que se le empezó a conocer por ser una persona maniática, alocada e incluso desequilibrada mentalmente hablando¹⁵⁶. Sin embargo, cuando en 1951 Santos Torroella le preguntó en una entrevista sobre su locura, éste aseguró lo siguiente: «Siempre he buscado salirme de lo vulgar, porque no he querido ser eso que aquí se llama “el noi de Tona”. Pero como soy un paranoico puro, es decir, un loco que no lo es, todo me sale organizado»¹⁵⁷.

Es evidente que el artista catalán presentó desde el principio un ingenio y una agudeza sublime para el dibujo como ya ha quedado demostrado en el capítulo anterior. Como ha sentenciado Bona: «Ha poseído una imaginación desorbitada, la sangre que corre por sus venas es la de un auténtico e indiscutible creador»¹⁵⁸. Pero al mismo tiempo siempre estuvo muy limitado y reprimido a causa de sus trastornos de personalidad, de sus alucinaciones -que

¹⁵⁴ Gibson, 1999: 261-262.

¹⁵⁵ Bona, 1996: 57.

¹⁵⁶ Bona, 1996: 257.

¹⁵⁷ Santos, 2004: 42.

¹⁵⁸ Bona, 1996: 257-258.

aunque con el tiempo supo aprovecharlas al principio fueron un problema para él- y de sus traumas infantiles.

Llegados a este punto es importante plantearse la siguiente cuestión, ¿quién fue la persona que le protegió y le impulsó a seguir dibujando pese a todos esos obstáculos con los que contaba? Esa persona fue su esposa, Elena Ivánovna Diákonova, más conocida por el nombre de Gala. Una mujer fuerte, emprendedora, la que lo apoyó incondicionalmente y lo convenció de seguir creando dejando a un lado sus miedos; la que trajo a su vida la tranquilidad que él necesitaba para poder alcanzar diariamente ese estado de sueño hipnagógico; la que reordenó sus delirios y su ingenio; la que siempre creyó en él; y lo más importante, la que le dio la seguridad y el empuje que éste necesitaba recordándole todos los días el gran talento que poseía para el arte.

En palabras de la ya mencionada Bona:

Él es el cerebro y la imaginación. Ella, el pretil del genio. Gala es su musa, la que ejerce sobre él una influencia capital: le ayuda a ser él mismo. Ella no se limita a inspirar al pintor o a posar para él. Le insufla una confianza sin la cual él no sería nada, para Dalí un amuleto. Sólo el magnético influjo que le transmite Gala le ayuda a romper su concha y a ser auténticamente Dalí¹⁵⁹.

3.1 La “locura daliniana” como caso de estudio: del estado mental pasivo y no productivo al activo y productivo

«Soy un loco de precisión. Soy un pintor que trabajo seriamente y que como hobby hago el payaso. A la inversa a todos les parecería bien, a mí, que como trabajo serio pinto, no me lo perdonan»¹⁶⁰, estas fueron las palabras con las que se definió Salvador Dalí así mismo, que el periodista y escritor Domínguez Olano recogió en uno de sus libros y con las que se presenta este nuevo epígrafe. Se ha querido comenzar con esta cita porque en ella se demuestra el afán que él siempre tuvo por defender su buena salud mental y que la conocida “locura daliniana” fue simplemente fruto del personaje en el que se amparó durante toda su vida. Con todo, el hecho de que utilizara sus sueños y sus alucinaciones como inspiración para crear sus obras, es algo que lleva plantearse una cuestión ¿fue esa locura que muchos le atribuyeron real o creada con un propósito tal y como él llegó a defender en más de una ocasión?.

Es evidente que a lo largo del siglo XX, hubo una transformación total a la hora de pintar, es decir, se dejó a un lado los esquemas clasicistas por los que todos los artistas se regían para evolucionar hacia una independencia absoluta, en donde cualquier diseño, interpretación y técnica estaba aceptada en mayor o menor medida. Eso sí, una independencia arriesgada e

¹⁵⁹ Bona, 1996: 57-258.

¹⁶⁰ Domínguez, 1997: 133.

incluso peligrosa porque llegó derivar, de acuerdo con la reflexión de Racionero: «*en la más pura subjetividad expresiva vacía de anclaje real que requiere cualquier verdadera obra de arte*»¹⁶¹.

Sin embargo, parece que esto no fue lo que le sucedió a Salvador Dalí, ya que a lo largo de su trayectoria artística mostró una constante preocupación por mantener el estilo, un estilo propio, pero que estuvo siempre presente en cada una de sus obras haciendo que entre ellas se mantuviera una coherencia con un único propósito común. «*En su obra la forma siempre es tensión y la libertad informe*»¹⁶² dijo en una ocasión Pla hablando de Dalí, y razón no le faltaba, porque aunque resulte extraño declarar que el artista perseguía un único propósito cuando no hacía más que reinventarse con nuevas técnicas y mecanismos cada cual más extraño que el anterior, lo que en realidad hacía era utilizar siempre los mismos patrones para conseguir esa correlación y que se identificaran con su persona.

Su creatividad, supuesta locura e ingenio se activaron gracias al rechazo que sintió por el mundo real, que a su vez le incitó a configurar el suyo propio. Y, aunque la preferencia del Surrealismo siempre fue la conceptualización en base a la doctrina filosófica creada en el siglo XVII que sostenía que la única forma de causalidad era el influjo físico y mecánico a través de los sujetos que constituían el mundo tangible y cuyas fronteras debían de concordar con el mundo real, Dalí utilizó una nueva realidad vinculada con el mundo onírico y que muchos calificaron como imaginaria e irreal. Lo cierto es que con esta nueva interpretación de la realidad, utilizó un método óptico e inmaterial a la tendencia principal del ámbito artístico.

El Surrealismo quiso llevar a cabo una desvinculación con lo alegórico, a través de una despersonalización, una automatización y una matematización de la realidad. El artista catalán en cierto modo siguió esta tendencia aunque en vez de entender lo real como una simplificación hacia el automatismo, desarticuló el mundo real en uno vivo, en un mundo que Racionero describió como «*biológico, de textura celular, como de tendón, víscera y pupila; soportado por la inquietante sugestión del mundo libidinoso, primordial, instintivo, visceral del organismo, lleno de deseos, complejos, represiones, placeres y tormentos*»¹⁶³. Es por todo esto por lo que Salvador decidió vincular su lenguaje subjetivo con uno objetivo pero invisible, derivado de las teorías freudianas, con el único fin de no desviarse hacia un lenguaje misterioso e impenetrable, aunque evidentemente no lo llegó a conseguir del todo.

Este lenguaje misterioso y ficticio, a los ojos de muchos, junto con sus inventos, sus actuaciones, sus ideales, su vinculación con el movimiento Surrealista y sus declaraciones ante escritores y periodistas a lo largo de toda su vida, fueron los que hicieron que se le acabara etiquetando como el loco y paranoico artista del Surrealismo.

¹⁶¹ Racionero, 2004: 94.

¹⁶² Pla, 1986: 122-123.

¹⁶³ Racionero, 2004: 94-96.

De hecho, gente de su entorno llegó a hablar de la supuesta locura de Salvador Dalí. Uno de ellos fue su querido compañero de batallas Federico García Lorca, el cual definió la locura de su amigo como «*una locura húmeda, suave y llena de gaviotas y langostas; una locura plástica*»¹⁶⁴ que incluso llegó a comparar con la del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha por ser «*seca, visionaria, de altiplanicie; una locura abstracta, sin imágenes*»¹⁶⁵.

Su mujer Gala también habló sobre la locura de su marido a raíz de una confesión que le hicieron sobre la conducta que Dalí tuvo justo antes de encontrarse con ella por primera en 1929 y que recogió Racionero:

Ella confesó que Dalí atravesaba una crisis psíquica, que se notaba al borde de la locura, ansioso, alucinado, en plena confusión mental y desconcierto; ni el trabajo ni la expectación que le agitaban, promovió por la espera de conocer a la mujer de Éluard, ni las quimeras que iba imaginando alrededor del encuentro, le aplacaban, ni siquiera el encanto de Cadaqués y cuanto para él representaba¹⁶⁶.

Entonces, ¿lo que representó Dalí en sus obras fue fruto de la locura o del ingenio?. Para poder responderla es necesario retroceder en el tiempo y analizar el concepto de locura o paranoia. Fue un término que surgió en la Antigua Grecia para llamar a todo aquel que no hacía uso de la razón por causas mefistofélicas o divinas; posteriormente en la Edad Media se le atribuyó a los enfermos de lepra o los infectados por la peste bubónica; en el Renacimiento este término volvió a simbolizar la personificación del mal; y ya en el siglo XIX, concretamente a finales de la primera década, el término fue tomado por el médico alemán Johann Christian August Heinroth para calificar un estilo concreto de locura.

A partir de este momento fueron diversas personalidades las que se encargaron de estudiar este término. Por ejemplo Sigmund Freud, médico e inventor de psicoanálisis y protagonista de uno de los epígrafes de esta investigación, aludió a los estudios del especialista en psicología Sante de Sanctis para corroborar que en el medio de una pesadilla una alucinación podía surgir súbitamente. Y, ¿no era esto lo que le pasaba a Salvador Dalí? Mientras que la mayoría de los seres humanos se encuentran en un estado mental pasivo cuando duermen, él con estos delirios que sufría lo que hacía era aprovecharse de la situación para pasar a un estado activo y productivo en el que se dedicaba a crear su propia iconografía.

Es por esto por lo que, por un lado, se le podría atribuir al artista el calificativo de loco siempre que se interprete ligado al significado que le dio el psicoanalista Freud; y por otro lado, por lo que se podría calificar la locura daliniana como una vertiente surrealista en la que

¹⁶⁴ Santos, 2004: 51.

¹⁶⁵ Santos, 2004: 51.

¹⁶⁶ Romero, 1989: 55.

los planteamientos patológicos de persecución ejercieron una función notable, tal como recogió Dawn Ades, haciendo alusión a la explicación dada en 1887 por Charpentier¹⁶⁷.

En el momento en el que se propuso esta hipótesis, el planteamiento de complejo de persecución fue innecesario para determinar el significado de locura y fue un concepto extenso y ambiguo de trastorno dialéctico, dentro del que se encasilló Salvador. Es decir, su locura corresponde a una locura analítica en la que un encadenamiento de sucesos, representaciones o pensamientos se presentan asociados fortuitamente y se enlazan a partir de un planteamiento base siendo así exclusivamente lógicos y entendibles para la persona que ha experimentando la alucinación, al tiempo que no poseen ninguna lógica para el espectador¹⁶⁸.

La paranoia como herramienta para incrementar las interpretaciones realistas, para explorar la imaginación o para detractar la formalidad realista, siempre ha estado presente en la obra daliniana. Tal y como apunta Fernández Ruiz, «*es una locura con unos límites muy amplios, que explora intrépidamente la permisibilidad de lo marginal utilizando una gran variedad de recursos, y que a menudo se disfraza de teatro para ser tolerada*»¹⁶⁹. En relación con esto no se debe de olvidar que en ocasiones, el uso y las mezcla excesiva de componentes paradójicos y disparatados, acabó afectando a la representación deformándola hasta límites insospechados, por estimarlos indispensables para despojar lo que presentían en el interior de los personajes que trató de representar¹⁷⁰. Compartiendo la hipótesis de Ricardo Gullón, la cual fue recogida por Fernández Ruiz:

Tal vez Dalí se limita a recoger los elementos que han de dar al delirio un aspecto sistematizado, y la violenta torsión de las figuras del sueño viene impuesta por la necesidad de conformarlas al mecanismo de la paranoia. Dalí fue el creador de una desorbitada imagen de sí y luchador tenaz por parecer de acuerdo con ella, identificado con su delirio¹⁷¹.

Es decir, en la forma de representación daliniana se puede observar constantemente una intencionalidad basada en el distanciamiento y distorsión del mundo real. Una distorsión que Dalí consideró necesaria aplicar para poder mostrar en sus obras un nuevo mundo imaginario pero basado en la reestructuración de los componentes reales. Salvador no creó un mundo ficticio e inventando, sino que alterando la estructura de la realidad fue capaz de crear obras

¹⁶⁷ Ades, 1984: 126.

¹⁶⁸ Ades, 1984: 126.

¹⁶⁹ Fernández, 2004: 199-200.

¹⁷⁰ Fernández, 2004: 199-200.

¹⁷¹ Fernández, 1978: 46.

en las que pudo aplicar su propio lenguaje e iconografía¹⁷². Sus trabajos basados en los sueños, los cuales ampliaba hasta límites insospechados, no hicieron otra cosa que enriquecer autárquicamente su trayectoria profesional¹⁷³.

Es importante incidir en el Surrealismo, como ya se adelantaba en líneas anteriores, ya que está claramente vinculado al tipo de representación que experimentó el artista catalán. Este movimiento, según recogió la ya mencionada Fernández Ruíz¹⁷⁴ basándose en la definición dada por el *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*, «es la realidad anímica del subconsciente»¹⁷⁵. Por lo que se entiende que el efecto del interés preeminente a ese emplazamiento ininteligible del individuo deriva en una postura críticamente alejada respecto a la objetividad habitual, cuyo lenguaje lógico es mostrado de manera sutil, endeble e ilógica mediante el recurso del «humor negro»¹⁷⁶.

Si por algo se diferenció el Surrealismo del resto de estilos artísticos fue por los conocimientos que adquirieron sus miembros a través de la consulta de infinidad de tesis y tratados científicos. Gracias a estas consultas, la mayoría comprendieron que el término locura estaba vinculado con el límite de abolición y subversión del mundo del subconsciente que desarrollaba cualquier individuo mientras dormía. Sin embargo, no todos fueron capaces de verlo y se acabó por denominar locos a los que lograron desarrollar esa labor intelectual soñadora y visionaria, como fue el caso de Dalí¹⁷⁷.

El propósito principal del movimiento surrealista fue centrar su interés en las alucinaciones y en el mundo del subconsciente por considerarlos aspectos justificados a través de una realidad alternativa e inventada. El planteamiento trataba de explicar que entre lo real y lo imaginario no existía un límite claro, por lo que la paranoia surgía a partir de una postura definida por artificios reglamentarios o comunitarios anulando su clasificación dentro de un «estado absoluto»¹⁷⁸. Otros propósitos que se persiguieron con el Surrealismo y en concreto a raíz de la redacción del *Primer manifiesto* en 1924, fueron «buscar alternativas a la independencia del loco, a la libertad del hombre dormido que sueña y a la inocencia del niño que aún no había sido domesticado»¹⁷⁹. Con este manifiesto se clasificó al ser humano en una escala de tres niveles, en donde el inferior se correspondía con el ser normal; el medio con el

¹⁷² Fernández, 2004: 200.

¹⁷³ Romero, 1989: 107.

¹⁷⁴ Fernández, 2004: 166.

¹⁷⁵ Rainer Hess, Gustav Siebenmann, Mireille Frauenrath y Tilbert D. Stegmann, *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 292-293.

¹⁷⁶ Fernández, 2004: 166.

¹⁷⁷ Ades, 1984: 125.

¹⁷⁸ Ades, 1984: 125.

¹⁷⁹ Fernández, 2004: 200.

somnoliento o paranoico, posicionándose el segundo en un subnivel superior al ser capaz de esquivar los elementos reales; y el superior, en donde se debe de encasillar a Dalí, con el creador de «*artilugios mentales surrealistas*»¹⁸⁰ con los que poder modificar la consciencia.

Pero no fue hasta comienzos del verano de 1929, después de su estadía en la capital francesa, cuando Dalí acabó estableciendo relación con el foco de la vanguardia europea tras reconocer que el movimiento surrealista representaba una nueva corriente y un cosmos basado en un innovador raciocinio pero en el que debía de existir una armonía entre el automatismo y la razón¹⁸¹. Tomando sus propias palabras las cuales fueron descubiertas en una serie de cartas inéditas pertenecientes al archivo particular barcelonés de D. Emili Gasch y recogidas por Gibson: «*Tengo mil razones para no considerar el surrealismo como una escuela más, yo creo que todos han ido sucediéndose gradualmente, haciendo posible a cada nueva tendencia una mayor aproximación al surrealismo*»¹⁸².

Con todo, este innovador movimiento se comenzó a entender mejor en cuanto Dalí se interesó por lecturas de varios psicoanalistas. Uno de ellos fue Emil Kraepelin¹⁸³, un psiquiatra de origen alemán considerado el creador de la psiquiatría moderna y a través del cual incluso André Breton, empleando sus repertorio léxico llegó a la conclusión de que el caso de Dalí se podía definir como una especie de agrupación de fases independientes de disparate:

La extraordinaria inteligencia de Dalí se supera a sí misma al asociar estos niveles inmediatamente después de ocurrido el hecho, así como al racionalizar gradualmente la distancia recorrida. El material primario de su trabajo lo componen vivencias visionarias, falsificaciones significativas de la memoria, las ilícitas interpretaciones ultrasubjetivas que constituyen el cuadro clínico de la paranoia pero que para él representan un filón inagotable que debe ser explorado¹⁸⁴.

Pero sin duda el que más le influyó a Dalí fue Sigmund Freud, gracias al cual llegó a la conclusión de que lo que debía de representar en sus obras eran sus experiencias oníricas, instintivas y automáticas¹⁸⁵. Unas experiencias surgidas a raíz del subconsciente que el propio

¹⁸⁰ Carnero, 1989: 175.

¹⁸¹ Ades, 1984: 69.

¹⁸² Gibson, 1999: 237.

¹⁸³ Ades, 1984: 125.

¹⁸⁴ Ades, 1984: 124.

¹⁸⁵ Pla, 1986: 115.

Freud definió como «*impulsos contrapuestos que aparecen unos junto a otros, sin eliminarse mutuamente y sin diferenciarse*»¹⁸⁶.

El movimiento surrealista del que partió la locura daliniana fue paradójico, disparatado, extravagante e incluso caricaturesco, pero siempre fundamentado en unas bases realistas. Mediante él, Salvador trató de eliminar las perspectivas habituales y lógicas para llegar a provocar en el espectador una sensación de incertidumbre, con el único propósito de hacerle ver la objetividad auténtica e intrínseca que se encontraba escondida en sus paranoias. Porque sólo de esta manera, el espectador sería capaz de descifrar el significado que le daba partiendo de la imaginación del subconsciente y de los sueños. Su punto de partida fue crear un mundo real paralelo basado en la paranoia, lo onírico y la locura pero que estuviera al mismo tiempo desvinculado de los factores del tiempo y del espacio. Lo cual consiguió gracias al trabajo que llevó a cabo mientras dormía, pasando continuamente de un estado mental pasivo y no productivo a uno activo y productivo¹⁸⁷. Él mismo anunció: «*es la tendencia más violenta y peligrosa de la imaginación que haya inventado hasta la fecha el ámbito del arte. Es irresistible y terriblemente contagiosa. ¡Cuidado! Traigo el Surrealismo*»¹⁸⁸.

Sin embargo, llegados a este punto es necesario plantearse una nueva cuestión, ¿estaba Dalí innovando o en realidad lo único que quería era hacerle ver al espectador esa distorsión de la realidad que cualquiera podía experimentar cuando soñaba?. Compartiendo la teoría de Pla, es probable que lo único que estaba buscando era mostrar ese mundo onírico pero a la vez real. Y se habla del término real porque, como ya se ha explicado anteriormente, no era un mundo inventado sino que un mundo que solamente se podía ver durante los estados de somnolencia y así lo explicó Pla:

Salvador Dalí aportó al surrealismo una inescamotable presencia realista. Precisamente porque la corriente va en sentido contrario, la actitud merece la pena. Los sueños, el inconsciente, son inexpressables, incontrolables, meramente personales, no tienen expresión posible. El desnudo femenino se puede expresar con un signo y, ¿puede haber, no obstante, mejor signo que la misma forma concreta? La realidad exterior, los objetos, tienen una presencia no escamoteable. ¿Por qué onanismo siniestro se podrían sustituir? Nuestro espíritu, nuestros estados de ánimo, la situación de cada momento, podrán modificar las formas, estilizarán, reducirán, hincharán la realidad exterior, pero esta realidad no será nunca radicalmente inédita porque ni tan sólo la puerilidad infantil auténtica aporta nada inédito. Las formas nuevas que se han formado en la mecánica, en la construcción, en la física, provienen de estados de cultura y de investigación muy maduros. El surrealismo, así entendido y manifestado por Dalí, aparece como un caractericismo brutal, como un intento

¹⁸⁶ Gómez de Liaño, 2004: 407.

¹⁸⁷ Fernández, 2004: 166.

¹⁸⁸ San Martín, 2004: 61.

por acentuar el carácter que nuestro temperamento atribuye a las cosas. Y puesto que atribuimos un sentido tan sensual a las cosas, será forzoso que se ponga de manifiesto esta característica. En definitiva, nos hallamos ante una manifestación extrema de romanticismo literario y artístico, ante una exaltación sin freno del personalismo, ante una falta de pudor indecente, ante el despropósito final de la crisis (más que centenaria) del sentido del ridículo. Todo parecía nuevo, insospechado, nunca visto, y resultó ser todo lo contrario¹⁸⁹.

No sólo fue este escritor el que llegó a esta conclusión, ya que el propio Dalí en un momento dado de su vida llegó a confesar que la mayoría de sus obras habían sido creadas a raíz de una tendencia quimérica, que no dejaba de ser la base del movimiento Surrealista del que él formaba parte, pero en la que representaba sus delirios con una gran exactitud y con un gran realismo: «*Mi querido Breton, si esta noche sueño que estoy con usted en una postura amorosa, mañana por la mañana no titubearé en pintar esa escena en colores instantáneos a mano*»¹⁹⁰.

Pero, ¿cómo representar esos sueños?, ¿qué técnica debía de utilizar?, estas fueron algunas de las cuestiones que se planteó Salvador en un primer momento al no saber cómo abarcar aquel nuevo mundo que había descubierto. En cambio, pronto fue consciente de que lo único que necesitaba era representar desde otra perspectiva la realidad onírica, en concreto desde la perspectiva surrealista que disponía cualquier elemento en una posición superior a la real. De esta manera, fue capaz de anular el orden convencional de los elementos remplazándolo por un nuevo orden más distintivo y así poder representar los elementos específicos que por su configuración, valor, condición, categoría y que de acuerdo con la lógica, se mostraban como atractivos e imperecederos «*alcaloides de la realidad*»¹⁹¹. Unos estimulantes, metafóricamente hablando, que estaban llenos de energía alusiva y significados que despertaban las inquietudes de quienes los observaban. Como él llegó a confesar en una ocasión: «*Hay que pintar lo que uno ve, pero si estos objetos no se encuentran ante nuestra vista hay que crearlos*»¹⁹².

En realidad, el copiar lo soñado, no dejaba de ser un ejercicio en el que la naturalidad de la representación del delirio se encontraba beneficiada gracias a la pesquisa de una situación de disponibilidad y de proximidad al sueño. Claro está que el obstáculo que Salvador se encontró a la hora de llevarlo a cabo fue en el laborioso trabajo intelectual que esto conllevó, ya que al final los recuerdos pasaban inevitablemente por un proceso de manipulación y

¹⁸⁹ Pla, 1986: 117.

¹⁹⁰ Santos, 1992: 19.

¹⁹¹ Pla, 1986: 115-116.

¹⁹² Pla, 1986: 115-116.

desfiguración conforme pasaba el tiempo y por lo tanto había una alta probabilidad de que acabara alterando la idea y la esencia original de lo que había soñado”¹⁹³.

En relación con esto es necesario destacar el testimonio que recogió Fernández Molina sobre el periodista y escritor Louis Pauwels a raíz de la entrevista *Dalí explicado* realizada en febrero de 1970 y publicada en la *Revista Horizonte*, ya que en ella dejó claro que el artista catalán consiguió vencer ese obstáculo y definió perfectamente el uso que hizo de su imaginación: «*Dalí su imaginación la emplea no en inventar la irrealidad, sino en reducir distancias entre las cosas reales. No deforma la realidad, la transforma o, mas bien, la devuelve a su ductilidad primigenia para liberar ese sistema de correspondencias*»¹⁹⁴.

Se podría decir entonces que Salvador Dalí actuó como médium, un calificativo que ya le atribuyó Ades en 1984, cuando trató de explicar cómo había afectado al artista el concepto de automatismo que estuvo ligado a la corriente surrealista desde el momento en el que se trató de definir en el *Primer manifiesto del surrealismo*: «*Automatismo físico puro, por el cual se pretende expresar verbalmente o por escrito, la esencia netamente real del pensamiento; el pensamiento transcrito en la ausencia de todo control ejercido por la razón, y al margen de toda preocupación moral o estética*»¹⁹⁵. Salvador interpretó este término de manera totalmente diferente a como lo hicieron el resto de artistas vinculados a este movimiento, porque como ya se explicó anteriormente, las escenas que había visto durante sus sueños estaban formadas en su mente y el desafío estaba en plasmarlas en el lienzo de la manera más veraz posible sin que éstas se deformaran durante el proceso creativo. Mientras que el resto lo entendieron como un proceso en el cual tenían que ir creando de la nada un boceto y al tiempo que iban dibujando iban recordando fragmentos de esas escenas del subconsciente que debían de ir introduciendo pero sin tener que ser exactamente igual y era entonces aquí donde se mimetizaba lo real con lo imaginado. Es por esta nueva interpretación por la que se le llamó médium, por hacer de intermediario entre el mundo del subconsciente y el real. En definitiva, por mantenerse en un estado activo y productivo mientras dormía para poder retener de la manera más fiel posible todo lo soñado¹⁹⁶.

De hecho, André Breton, escritor y teórico del surrealismo, llegó a explicar el papel que tuvo Dalí como médium en el *Message automatique* y el cual recogió Ades:

Los surrealistas no aceptan que los mensajes que se reciben inconscientemente, o automáticamente, sean transmitidos desde el exterior por “espíritus” del más allá, sino por el inconsciente interior. El traslado de los sueños o de las alucinaciones voluntarias al lienzo, que debe hacerse con la

¹⁹³ Fernández, 1978: 45.

¹⁹⁴ Fernández, 1978: 82.

¹⁹⁵ Breton, 2001: 44.

¹⁹⁶ Ades, 1984: 75-76.

mayor rapidez y de la manera más “automática” posible, es comparable a la actuación del médium, que expresa las experiencias o “visiones” del propio sujeto y no las de una persona ajena¹⁹⁷.

Por lo tanto, él no representó algo imaginado ni fantástico, sino que todas aquellas imágenes distorsionadas que veía en sus sueños y que trató de plasmar en sus lienzos de la manera más realista posible. En verdad, fueron diversas personalidades a lo largo de su trayectoria artística las que se dieron cuenta de la tendencia realista que Dalí manifestaba en cada una de sus representaciones. Una de ellas fue el periodista y ensayista gallego Eugenio Montes que en un coloquio realizado a raíz de la Bienal de Madrid en el Hotel Palace dijo:

Veo en Salvador Dalí un caso semejante a Raimundo Lulio: racionalista absoluto. Por eso él, en su época de experiencia surrealista, realizaba el acto imperial de querer hacer consciente, racional y poner en orden el caos que nos acomete cada noche en el sueño, y a la par, puesto que a él le gusta esta palabra equívoca, místico. La mística es una cosa que depende de uno mismo. Uno, lo único que puede hacer es ser asceta, y Salvador Dalí es el más importante asceta que me haya sido dado a conocer en mi vida¹⁹⁸.

Y fue así como poco a poco Dalí desarrolló un nuevo proceso creativo en el que a través de esos delirios y paranoias que sufría durante sus periodos de somnolencia establecía conexiones partiendo de elementos que visiblemente no poseían ninguna vinculación con el único fin de confirmar que él nunca iba a pintar inspirándose en la vida cotidiana y real. Un proceso conocido con el nombre de método paranoico-crítico¹⁹⁹.

A comienzos de los años treinta, en la primera publicación de la revista *Le Surréalisme au service de la révolution* escribió una sección en la que habló de este nuevo método vinculándolo con el Surrealismo manifestando lo siguiente: «*Se acerca el momento en que, por un método de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y otros estados pasivos) sistematizar la confusión y aportar una contribución al descrédito total del mundo de la realidad*»²⁰⁰. Para el artista este nuevo método le dio la oportunidad de estructurar y normalizar la paranoia a su manera, porque según él las visiones que obtenía en sus sueños se podían entregar al desvarío de su interpretación sin que esto afectara al realismo que él defendía: «*El delirio que en el sueño*

¹⁹⁷ Ades, 1984: 76.

¹⁹⁸ Domínguez, 1997: 149.

¹⁹⁹ Dalí, 1994: 105.

²⁰⁰ Dalí, 1930: 9.

*desaparece al despertar continua vivo en estas imágenes paranoicas y puede ser transmitido a cualquier persona»*²⁰¹.

Este método, del cual se hablará en profundidad en el siguiente epígrafe, fue una fusión entre lo ilógico y lo razonable. Un método en el que Salvador descartó la posibilidad de una interpretación obvia y optó por plantear que una obra podía tener infinidad de lecturas en busca de una realidad más personal y verdadera²⁰². Carnero planteó en 1989 la hipótesis de que tanto Dalí como el resto de surrealistas habían instaurado en sus representaciones un tipo de *Alucinación Voluntaria* y de *Humor Objetivo* que servían para alcanzar el realismo pleno que compatibilizaba la realidad con un trabajo activo y productivo que se producía durante el periodo de sueño. La Alucinación Voluntaria producía: «*Un flujo libre de las ideas al margen de la autocensura impuesta por la lógica, la moral y los valores estéticos, análogo al monólogo que un psicoanalista puede provocar en su paciente*»²⁰³. Mientras que el Humor Objetivo ocasionaba: «*La razón y la moral enemigas. Aplicadas estas últimas sobre el discurso alucinatorio, por lo que todo lo que resulte coherente con ellas será inmediatamente rechazado, y todo lo que las contradiga, admitido*»²⁰⁴.

Pero, ¿por qué decidió utilizar el adjetivo paranoico para definir su nuevo método y no alucinatorio? Básicamente porque estableció entre ambos términos una comparación en la que es importante incidir. Para él, el término paranoico presentaba un carácter intencionado por lo que encajaba perfectamente con el estado activo y productivo en el que trabajaba durante sus estados de somnolencia. Ades fue el encargado de recoger el testimonio del propio artista y que corrobora la afirmación expuesta anteriormente: «*Creo que se aproxima el momento cuando, a través de un proceso de pensamiento de carácter paranoico y activo, es posible sistematizar la confusión (simultáneamente al automatismo y a otros estados pasivos) y contribuir al total descrédito de la realidad*»²⁰⁵.

De hecho, en la Conferencia del Ateneo de Barcelona celebrada en 1930, el artista de Cadaqués decidió volver a incidir, examinar y explicar el término paranoia. Lo definió como un trastorno que se producía en su mente con el fin de reordenar las imágenes realistas de manera que consiguiera controlar mediante éstas la creación de un nuevo mundo ficticio pero a la vez real. Este trastorno le dio la posibilidad de emplear la realidad del mundo en el que vivía para defender la visión surrealista de tal modo que la objetividad realista sirviese de ejemplo y fuera incorporada al mecanismo de creación a partir de los sueños. Compartiendo la

²⁰¹ Ades, 1984: 128.

²⁰² Fernández, 2004: 201.

²⁰³ Carnero, 1989: 174.

²⁰⁴ Carnero, 1989: 174.

²⁰⁵ Ades, 1984: 125.

opinión de Gómez de Liaño: «*Dalí funde así realidad y delirio; hace de la primera una ilustración hiperevidente del segundo*»²⁰⁶.

Este término le permitió a Salvador demostrar que no sólo las imágenes del subconsciente se encontraban en un incesante estado de cambio, ya que las imágenes realista que se originaban en el mundo real también se encontraban enmascaradas y en una permanente modificación por culpa de las diversas posibilidades representativas que podían adquirir dependiendo del significado que le diese el espectador. Así, en la obra de Salvador Dalí se ha creado una dualidad y un extraño pragmatismo entre lo fantástico y lo real. Y es por este motivo por el que se llega a la conclusión de que la iconografía representada en sus obras no se debe atribuir ni a un mero proceso creativo derivado de un método o una técnica artística ni a consecuencia de su locura, sino que a un mecanismo en el que decidió modificar la realidad hacia una situación delirante²⁰⁷.

3.1.1 El “mago” Dalí y su truco maestro: El método paranoico-crítico

A partir de 1910 en el continente europeo se originó un fervor por las imágenes en relieve obtenidas al mirar al mismo tiempo dos elementos de un mismo cuerpo. Dentro de esta nueva moda, destacó el ya mencionado profesor Traiter creando su teatro óptico²⁰⁸. Es importante destacarlo dado que fue una de las figuras que más influyó a Dalí durante su infancia, como ya se ha explicado en el capítulo anterior. Y por este motivo se ha planteado la siguiente cuestión, ¿existe alguna vinculación entre el teatro óptico y el que posteriormente se convertiría en el método paranoico-crítico?

De acuerdo con la opinión de Gibson, es evidente que el descubrimiento de ese nuevo universo visto a través de unos binoculares fue sin duda alguna el germen que propició la atracción de Dalí por la perspectiva estereoscopia y por las ilusiones ópticas²⁰⁹.

Hubo una época en la que el automatismo se desvaneció perdiendo progresivamente la importancia que tuvo en un primer momento, sin embargo, fue el artista catalán quién lo fortaleció con la inserción del método natural del mundo onírico. Es decir, la indiferencia que se comenzó a tener por subconsciente por considerarlo un método demasiado clasicista y normativo, se perdió gracias a la nueva interpretación que tuvo Salvador añadiendo un nueva propuesta de paranoia al movimiento surrealista en calidad de influencia y energía eficaz que se enfrentaba al desinterés del automatismo y apostando por los análisis alucinatorios amparados en los factores del juicio y de la razón²¹⁰.

²⁰⁶ Gómez de Liaño, 2004: 394.

²⁰⁷ Gómez de Liaño, 2004: 394.

²⁰⁸ Gibson, 1999: 52.

²⁰⁹ Gibson, 1999: 52.

²¹⁰ Fernández, 1978: 17.

Por ello, comenzó a llenar sus representaciones de ambientes realistas pero que al mismo tiempo añadía un éter conmovedor sobre el que aparecían figuras reales en combinación con otras propias de los sueños. De esta manera consiguió establecer un doble sentido en sus obras, jugando con los ambientes ficticios y los reales en los que al espectador le producía la impresión de que podían evocar del mundo del subconsciente o de una situación de somnolencia. Como explicó Antonio Fernández Molina, si se comparase con el método del surrealista francés Yves Tanguy se vería que «*Dalí también introdujo elementos en los que el sadismo quedó potenciado a la categoría del paisaje, un ambiente que fue tan mental como cinematográfico*»²¹¹.

Por ejemplo, en diversas ocasiones para representar la maternidad, decidió utilizar la figura de la mujer formada por cajones y, ¿por qué cajones?. Es evidente que con esta nueva interpretación estaba arriesgando al introducir un innovador mecanismo en el que pretendía mezclar lo vivido con lo soñado, creando una nueva configuración. Según sus propias palabras :

Estoy pintando una mujer que me sugiera la maternidad, eso me lleva a la infancia, y ésta me lleva al concepto de curiosidad, característico de la infancia. Entonces, ¿qué mejor manera de satisfacer la curiosidad que abrir los cajones de una cómoda y ver qué hay en ellos? Por consiguiente, ¿no es lógico que si estas ideas vienen a mi mente mientras estoy pintando una mujer, dibuje una serie de cajones en su vientre?»²¹².

Pero, ¿de dónde pudo tomar Dalí la inspiración para crear este nuevo mecanismo además de las experiencias vividas con el profesor Traiter durante su niñez? Beatriz Fernandez Ruiz narró un episodio que le ocurrió al pintor durante su etapa en la mili en Figueras en 1927 y que en parte, ayuda a responder a esta cuestión: Se hizo amigo de un recluta que pese a que sabía leer y escribir, era muy ignorante, por lo que le hizo leer textos surrealistas a los cuales reaccionó con un ingenio que acabó sorprendiéndolo²¹³. Y de hecho, el artista también hizo referencia a este suceso tres años más tarde cuando añadió que «*el muchacho era capaz de completar automáticamente hojas con ideas excelentes e inigualables*»²¹⁴. Es decir, gracias este testimonio se ha llegado a la conclusión de que Dalí fue conocedor del movimiento surrealista antes de 1929, que fue influenciado por sus miembros y sus teorías y que por lo tanto el Surrealismo le influenció de manera considerable a la hora de idear su método.

²¹¹ Fernández, 1978: 29.

²¹² Carol, 1990: 92.

²¹³ Fernández, 2004: 176.

²¹⁴ Dalí, 1929: 6-7.

Sin embargo, es importante destacar que antes de este año, él siempre había rechazado dicho movimiento, tachándolo incluso de ser el movimiento artístico más degenerado y pobre de la historia del arte. En su libro *Vida Secreta*, y así lo recogió Minguet, llegó a sentenciar que el Surrealismo fue «*el resultado de un proceso premeditado a partir de 1929 a lo largo del cual se aprovechó de cuantos le rodeaban para fortalecer una estrategia encaminada a lanzarse sobre París*»²¹⁵. Se podría decir que Salvador, al contrario que su amigo, no estaba cómodo con el automatismo oral y de hecho escribió varios testimonios a lo largo de la segunda mitad de los años veinte en los que, compartiendo la opinión de la ya mencionada Fernández Ruiz, «*defendió la paranoia, como respuesta activa, frente a la pasividad del automatismo*»²¹⁶.

El artista catalán se refirió en infinidad de ocasiones a su publicación *La fotografía, pura creación del espíritu* escrita en 1927 para reflexionar sobre la mirada real que se obtenía de una instantánea, porque según él era el único método por el que podría situar los diversos niveles de creación del trabajo subconsciente en su lugar exacto. Él defendió que saber mirar era un nuevo medio de invención y que «*ninguna invención había sido tan pura como aquella que había creado la clara mirada anestésica del ojo límpido, ausente de pestañas*»²¹⁷. También añadió que la ilusión fotográfica era mucho más dinámica y veloz a la hora de crear que los confusos e impenetrables procesos subconscientes y es que es indudable, como reflexionó Ades, que cada vez que trató de explicar las técnicas derivadas del subconsciente, aludió a la mecanización del Surrealismo, y en concreto a las imágenes generadas a partir de un estado de somnolencia, ya que constantemente se inclinó por el mundo onírico y las alucinaciones inspiradas en elementos de la vida real y no por las manifestaciones intrínsecas del «*dibujo automático*»²¹⁸ que en realidad, fue lo que distinguió de los demás miembros del Surrealismo.

A raíz de esto, Salvador Dalí empezó a formular un nuevo método de trabajo, el afamado método paranoico-crítico, que tuvo su origen en 1929 cuando se le comenzó a vincular con el movimiento surrealista²¹⁹ y que según Carnero, «*fue un mecanismo formalmente lógico y deductivo aunque basado en premisas falsas*»²²⁰. Por lo que a raíz de su creación se establecieron dos grados para poder explicarlo: en el grado uno se concebía desde una situación psicológica alucinatoria «*el discurso paranoico*»²²¹ a través del cual se podía conocer la autenticidad y verdad absoluta; y en el grado dos, compartiendo la hipótesis de

²¹⁵ Minguet, 2004: 61.

²¹⁶ Fernández, 2004: 176.

²¹⁷ Dalí, 1927: 2.

²¹⁸ Ades, 1984: 49-50.

²¹⁹ Ramírez, 2002: 129.

²²⁰ Carnero, 1989: 177.

²²¹ Fernández, 2004: 201.

Carnero²²², se comprendía el sentido que alegóricamente poseía ese discurso paranoico. Se trató pues, según el propio artista, de entender que en el trasfondo de cualquiera de sus obras existía una parte real y objetiva porque «*contra la actitud pasiva, contemplativa, indiferente y estética de los fenómenos irracionales, siempre está la actitud activa, sistemática y organizadora*»²²³.

En realidad, fue un método que no dejó de ser una interpretación un tanto surrealista de diversos elementos en donde fusionó lo auténtico con lo imaginario y eliminó los límites entre ambos. Él mismo lo definió como «*un modo de conocimiento irracional basado en un delirio de interpretación*»²²⁴, a raíz del cual impidió que las alucinaciones automáticas se transformasen en tópicos²²⁵. Así acabó convirtiéndolo en un mecanismo imprescindible sin el cual, las alucinaciones y el inconsciente exclusivamente se utilizarían como utopías e idealizaciones, versando en simples técnicas desarmadas a favor del deleite indiferente e incrédulo de artistas predilectos.

Se ha llegado a la conclusión de que Dalí tuvo la intención de que el método paranoico-crítico le dejase crear una iconografía personal que en realidad iba en contra de uno de los puntos básicos del movimiento que había proclamado Breton años atrás; ya que decidió crear un lenguaje propio para producir el caos en vez de ayudar a mejorar la contradicción entre paranoia y sensatez²²⁶. Sin embargo, finalmente esto no supuso ningún problema ya que el propio líder del Surrealismo en una ponencia dada en la capital belga a mediados de los años treinta y cuyas palabras fueron recogidas por Ades, declaró lo siguiente: «*Dalí ha proporcionado al surrealismo un instrumento de primera línea con su método, que puede ser aplicado con el mismo éxito a cualquier género artístico y, en caso necesario, a cualquier otro tipo de exégesis*»²²⁷.

De lo que no cabe duda es que el eje y la tendencia alrededor de la que giró su método se fundamentó en un trabajo maniaco explicado a modo de «*una fuerza organizadora y productora del azar objetivo*»²²⁸ a través de la cual quiso plasmar las visiones surrealistas de sus sueños atendiendo a la forma y al espacio pero teniendo como finalidad mostrar una visión neutral e imparcial del mundo real²²⁹. En palabras del propio artista:

²²² Carnero, 1989: 178.

²²³ Dalí, 1977: 23.

²²⁴ Ades, 1984: 123.

²²⁵ Ades, 1984: 128.

²²⁶ Ades, 1984: 132.

²²⁷ Ades, 1984: 123.

²²⁸ Dalí, 1935: 16-17.

²²⁹ Ramírez, 2002: 69.

Toda mi ambición sobre el plano espiritual consiste en materializar, con la furia de precisión más imperialista, las imágenes de la irracionalidad concreta. Que el mundo imaginativo y de la irracionalidad concreta sea de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma dureza, de mismo espesor persuasivo, cognoscitivo y comunicable, que el del mundo exterior de la realidad fenoménica²³⁰.

El objetivo principal de este método no fue originar nuevas representaciones, sino que investigar y reflexionar sobre la paranoia y las situaciones de delirio²³¹. Así, creó singulares vínculos por medio de representaciones vistas a partir de sus sueños y surgidas en el área del cerebro donde se agrupaban fortuitamente pero que, según Brihuega, «*seguramente estuvieran motivadas por una biografía, la suya, que intentaba asimilarse a la nuestra*»²³².

Además, para establecer fórmulas que concedieran la abstracción de la locura, trató de olvidarse de los métodos de expresión involuntarios que acarreaban la subordinación de un producto estético a unas exigencias intrínsecas e inesperadas. Esto se producía porque el deseo lógico de la razón trataba de implantar y personificar la visión paranoica y no de subsanarla. Como dijo Ramírez: «*se trata de una exaltación de los fantasmas y de los mecanismos sustitutorios del inconsciente. La mente analítica interviene, más que para elucidarlos, para presentarlos*»²³³.

Salvador reflexionó y especuló sobre sus representaciones en las cuales siguió apareciendo el factor real y objetivo pese a que al plantear una interpretación surrealista, daban a pie a especular sobre lo irreal y paradójico²³⁴.

Así, a través de la irracionalidad automática y maquinal, consiguió que el individuo pudiera trasladarse del mundo irreal al real gracias al hallazgo y posterior exploración del novedoso, insólito y neutral concepto de lo paradójico que al mismo tiempo fue capaz de trasladarlo al ámbito artístico en forma de «*fenómenos paranoicos*»²³⁵, como representaciones habituales pero que poseían una doble figuración. Y como esta figuración fue capaz de reproducirla y propagarla tanto en la teoría como en la práctica, entonces todo comenzó a someterse a su peculiar inteligencia delirante.

Desde el momento en el que explicó el motivo del uso de toda la serie de artilugios ya mencionados y el cambio de concepción respecto al término visión múltiple, se dio la

²³⁰ Dalí, 1935: 12-13.

²³¹ Fernández, 2004: 175.

²³² Brihuega, 1993: 60.

²³³ Ramírez, 2002:130.

²³⁴ Fernández, 2004: 201.

²³⁵ Ades, 1984: 130.

posibilidad, como ya se vino adelantando en líneas precedentes, de interpretar de manera coetánea diversas figuras conservando en todas ellas su forma original pero al mismo tiempo permitiendo que el público las descubriera dándole una nueva interpretación a la obra totalmente diferente²³⁶. Es decir, según sus propia explicación publicada en el año 1930 en la revista *Le Surréalisme au service de la révolution*, unas imágenes generadas a partir de una única figura que con escasas transformaciones simbólicas o morfológicas fueron capaces conjuntamente reproducir un nueva imagen totalmente nueva²³⁷. Crevel recogió la explicación sobre este aspecto dada por el propio artista:

Ha sido posible obtener una imagen superpuesta a través de un proceso paranoico: es decir, la representación de un objeto que sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, desnuda a la vez de todo tipo de deformación o anormalidad que piedra revelar cualquier compromiso. [...] La obtención de esta imagen superpuesta ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico que se ha servido con astucia y habilidad, de cantidad de pretextos y coincidencias, aprovechando para hacer patente la segunda imagen que, en este caso, toma el lugar de la idea obsesiva. [...] La imagen dual puede prolongarse, continuando con el proceso paranoico, a la par de otra idea obsesiva que es suficiente para que aparezca una tercera imagen y así sucesivamente hasta la concurrencia de una cantidad de imágenes limitada únicamente por el grado de capacidad paranoica del pensamiento²³⁸.

Pero, ¿esta nueva interpretación fue entendida por todos de la misma manera? Compartiendo la opinión de Ramírez²³⁹, es evidente que no, y esto fue lo que produjo infinidad de interpretaciones de una única obra al variar la visión y concepción por parte del espectador. De hecho, el propio Dalí durante una conferencia que dio en el MoMA, confesó que ni él mismo era capaz de entenderlas, llegando a asombrar con los resultados obtenidos en ciertas ocasiones y así lo recogió Carol:

A menudo me aterrorizo de las imágenes extravagantes que aparecen fatalmente sobre la tela. Verdaderamente yo no soy más que el autómatas que las registra, sin juzgar y tan exactamente como es posible, el dictado de mi subconsciente, mis sueños, las imágenes y visiones hipnóticas, y todas las

²³⁶ Ades, 1984: 130.

²³⁷ Dalí, 1930: 10.

²³⁸ Crevel, 2003: 42-43.

²³⁹ Ramírez, 2002: 130.

manifestaciones concretas e irracionales del mundo oscuro y sensacional descubierto por Freud²⁴⁰.

No obstante, aunque ni él diera interpretado el trasfondo de lo que había dibujado en un primer momento, no significaba que no lo tuviera, ya que su significación era tan trascendental, complicada y minuciosa que la deducción debía de ser «*absolutamente científica*»²⁴¹.

Y a raíz de esta multiplicidad de interpretaciones, la creatividad, la intuición y la agudeza recuperaron su lugar, dotando a cualquiera de las obras del artista de una magia inigualable. Gracias al deseo de averiguar el significado cada símbolo se rompieron los lazos a los que el trascendentalismo formativo había amarrado la imaginación durante mucho tiempo. En palabras del propio Dalí, las cuales fueron recogidas por Crevel: «*Los nuevos simulacros que la mente paranoica puede hacer aparecer súbitamente, no tan sólo tendrán origen en el inconsciente sino que también la fuerza del poder paranoico se pondrá a servicio del mismo*»²⁴².

La identificación y posterior investigación del término paranoico-crítico como un método puro y eficaz originado por el loco y maniaco deseo de normalizar el alucinamiento, hicieron que rechazara y desprestigiara toda teoría psiquiátrica que estuviera atribuida a la vieja escuela al considerarla ineficaz, disparatada y caótica. Pero al mismo tiempo propiciaron que el desorden mental explicado por el ya mencionando padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, tomara un nuevo camino e importancia.

Y, ¿qué fue lo que quiso defender Salvador a través del método paranoico-crítico? Su propia persona, al individuo paranoico por ser capaz de transformar y plasmar en un instante sobre el lienzo el mundo del subconsciente. Además, permitió que la excentricidad y locura estuvieran presentes en cada uno de sus diseños desde un punto de vista real y objetivo. Para él «*los médicos reconocían la sutil rapidez mental frecuente en el paranoico, el cual basándose en hechos y motivos que se escapaban de lo normal, llegaba a conclusiones imposibles de refutar o contradecir y que desafiaban casi siempre al análisis psicológico*»²⁴³. Con su nueva técnica, influenciada por las teorías psicoanalíticas, además de mostrar el vínculo existente entre el concepto y el estado mental de cada individuo, logró crear una especie de «*objetivación crítica y sistemática de las interpretaciones y asociaciones delirantes*»²⁴⁴.

²⁴⁰ Carol, 1990: 91.

²⁴¹ Romero, 1989: 93.

²⁴² Crevel, 2003: 39.

²⁴³ Crevel, 2003: 40-41.

²⁴⁴ Ades, 1984: 124.

De hecho, él mismo lo llegó a anunciar al inicio de su libro *La Femme Visible*: «*está cercano el momento en que a través de un proceso paranoico y activo de la mente, será posible (simultáneamente al automatismo y a otros estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo real*»²⁴⁵.

Lo que es importante destacar es que desde el instante en el que planteó su método, se le comenzó a vincular e incluso comparar con el personaje de mago. Pero, ¿por qué de mago? Se ha podido observar que a lo largo de su trayectoria artística ha utilizado este término para describirse por considerar que su creación artística y su locura partían del mundo del subconsciente. De hecho, en *Confesiones inconfesables* él mismo lo explicó:

Mi magia-paranoia no ha cesado de molestar a los surrealistas. Era la expresión demasiado real del surrealismo que ellos soñaban. Yo soy el médium de mi propia imaginación. Puedo también hacer desaparecer a voluntad tal o cual objeto. Hago invisible lo visible eliminándolo con mi fuerza alucinatoria²⁴⁶.

Fue a comienzos de la década de los cuarenta durante una entrevista en Nueva York, cuando Dalí habló con los periodistas sobre sus innovaciones en torno al arte y por primera vez sobre el término magia para referirse a sus creaciones “imaginarias” y misteriosas que simbolizaban sus sueños. Por lo que de esta confesión se ha concluido que desde ese momento Salvador identificó sus estados de somnolencia con lo mágico, como Armengol explicó: «*Dalí creía en la magia que, en último término, era simplemente el poder materializar la imaginación en realidad, en nuestro mundo*»²⁴⁷.

Dalí, posiblemente influenciado por algunos eruditos como pudo ser Giordano Bruno el cual se refirió al término mago como el equivalente a «*sabio y al individuo capaz de hacer maravillas mediante la sola aplicación de los activos y pasivos, como en la medicina y en la alquimia según género; llamándole comúnmente magia natural*»²⁴⁸, estableció una nueva definición de mago y que se atribuyó también a él mismo: «*Soy un mago de la exploración delirante y un sabio cuyos secretos forman parte de los tesoros de la humanidad*»²⁴⁹.

Y, aunque al principio su papel de mago no fue comprendido por todos, con el paso del tiempo acabó consiguiendo que la sociedad aceptase su papel al convertirse en el modelo de ilusionista por antonomasia en el ámbito artístico. Así, su método acabó resultando ser el

²⁴⁵ Crevel, 2003: 38.

²⁴⁶ Dalí, 1975: 179.

²⁴⁷ Armengol, 2003: 340-341.

²⁴⁸ Bruno, 1973: 237-238.

²⁴⁹ Dalí, 1975: 179.

mecanismo idóneo para lograr crear, a través de sus sueños, esa magia personal que él buscaba. Pero, ¿fue una magia real o ficticia? Evidentemente ficticia, ya que las transformaciones y visiones múltiples que plasmó en sus lienzos no dejaron de ser fruto de manipulaciones que él mismo como “ilusionista” usó para transformar una imagen en otra a partir de sus estados de somnolencia. Y por ello, Dalí instauró un vínculo muy fuerte entre los sueños y la magia, al considerarlo el origen «*de las ideas más espectaculares concebidas como un estado de embrujo con connotaciones mágicas*»²⁵⁰; porque el ingenio fue la base de la magia, el punto en donde confluyó lo hiperestésico con la psique, la cual selecciona la figuración, es definitiva y tomando como ejemplo las palabras de Armengol:

La imaginación es el origen primero de la magia, el punto de inflexión en el que convergen y entran en contacto el mundo sensible y el alma. Y ésta, es la electora de las imágenes. Dalí percibía su propia persona como la encarnación de lo divino y de lo mágico. El artista tiene la capacidad, precisamente por su condición de ilusionista, de (re)inventar espacios y tiempos diferentes. El artista es capaz de transformar la realidad, de alterar las percepciones y de practicar la conversión de su propia imagen en otra diferente²⁵¹.

El artista de Cadaqués entendió desde un primer momento que: su forma de trabajar era similar a la de un ilusionista; que la tendencia surrealista en la que se encasillaban sus obras estaba enfocada hacia el mundo mágico; y que por lo tanto todas ellas dependían de la utilización de su propio método que también fue considerado mágico. Por este motivo no resulta chocante entender porqué el mago daliniano del alucinamiento y del disparate acabó por desarrollar el «*papel de divino mago*»²⁵².

Por ejemplo, Bona lo describió como «el mago de las luces»²⁵³, como un genio provisto de grandes aptitudes para poder transformar cualquier sueño y poder conmover, impresionar y cautivar a todo aquel que lo observara. Esto ha llevado a determinar que uno de los principales objetivos de Dalí fue convencer a sus seguidores de que debía de ser recordado como el loco mago del surrealismo y realmente no como pintor²⁵⁴.

Pero no conforme con crear su propio mecanismo, Salvador Dalí siguió perfeccionándolo durante la década de 1930 hasta que consiguió desarrollar totalmente el procedimiento de la visión múltiple. Posteriormente, durante los años cincuenta, lo promovió realizando ponencias a nivel mundial de lo más peculiares y extravagantes en las cuales trató de explicar las claves

²⁵⁰ Armengol, 2003: 332.

²⁵¹ Armengol, 2003: 334-335.

²⁵² Armengol, 2003: 327-328.

²⁵³ Bona, 1996: 265.

²⁵⁴ Carol, 1990: 95.

extraordinarias que lo conformaban. Por ejemplo, haciendo referencia al ejemplo recogido por Carol: en la Universidad *La Sorbonne* de la capital parisina, apareció dentro de un *Rolls Royce* repleto de coliflores, porque su intención era hablar sobre el método paranoico-crítico partiendo del cuadro *La encajara de bolillos* de Johannes Vermeer que tenía pensado reinterpretar añadiendo uno de sus elementos más característicos, el rinoceronte. Pero, ¿qué tenía que ver un Rolls Royce blanco con las coliflores? Para él la coliflor representaba las posaderas del rinoceronte y por ese motivo decidió introducirlas²⁵⁵. Con esta serie de actos lo que pretendió no fue sólo mostrar la personalidad y la naturaleza del personaje que creó, sino que la de todo ser humano apto para convertirlo, compartiendo la opinión del ya mencionado Crevel, «en un tipo que pertenece a la actual mitología, y a la vez, a la de cualquier tiempo mientras el ser humano conserve su humanismo»²⁵⁶.

En definitiva, Salvador Dalí, el mago del Surrealismo, al contrario que infinidad de artistas que se atribuyeron el calificativo de inventor por sus “novedosas” técnicas, pero que en realidad sólo protegieron sus creaciones sin entrar en ningún tipo de disputas, se convirtió con su método paranoico-crítico en un genio inigualable y en el creador de una innovadora alternativa paranoica que no todos entendieron en un primer momento pero que la acabaron alabando por considerarla la salvadora de la pintura moderna. Porque como él mismo dijo: «Basta de fundas sobre los objetos y de cortinas sobre las ideas»²⁵⁷.

3.1.2 La influencia del psicoanálisis freudiano

A partir de los años veinte del siglo XX en cuanto se originó el movimiento surrealista, sus miembros comenzaron a adoptar toda una serie de pretensiones mucho más íntimas como la búsqueda de un nuevo mundo rechazando el real; el interés por la utilización de las experiencias oníricas al considerarlas emplazamientos utópicos llenos de creatividad e imaginación; y la insistente necesidad de utilizar un estilo mucho más lírico para transformar el ya existente por medio de la codificación de una simbología paralela.

Así fue como el movimiento surrealista acabó derivando en una corriente mucho más accesible y comprensible para todos en cuanto aparecieron disconformidades dentro del propio grupo y se formularon la siguiente cuestión: ¿qué debemos contar en nuestras obras y cómo lo tenemos que hacer?. Evidentemente hubo disparidad de opiniones pero llegaron a la conclusión de que era necesario mostrar el mundo del subconsciente y de los sueños y para ello tuvieron que acudir a las teorías del psicoanálisis freudiano, puesto que, él fue el encargado de descifrar sensatamente todo lo que se escondía detrás «del automatismo y la

²⁵⁵ Carol, 1990: 91.

²⁵⁶ Fernández, 1978: 35-36.

²⁵⁷ Crevel, 2003: 44-45.

libidinosidad»²⁵⁸ que se produce en la mente de una persona. Unas teorías que indudablemente transformaron por completo el modo de entender tanto sus mundos interiores como el real²⁵⁹.

El estudio del psicoanálisis freudiano conllevó que se analizara minuciosamente esa nueva perspectiva tomada del mundo de los sueños²⁶⁰, dotando de esta manera de unas bases científicas a la investigación que se estaba llevando a cabo sobre el subconsciente, sobre la parte de la mente del ser humano que Dalí quería reflejar. Y, ¿cuál fue el fin que persiguió? Pues no fue otro que el de realzar y mostrar la magnitud que tenía el estado de somnolencia como método para alcanzar el inconsciente²⁶¹ a través de su pintura. Es decir, expresar a través de los elementos que conformaban sus creaciones artísticas lo que Sigmund consiguió con palabras.

Pero, ¿cómo descubrió Salvador Dalí la obra de Sigmund Freud? tras su primera visita a la capital francesa conoció el Surrealismo y entendió que sus bases estaban en las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud. Basándose en su autobiografía *Vida Secreta de Salvador Dalí*, el artista dio a entender de que únicamente había leído el libro *La introducción al estudio de los sueños* que no se editó hasta mediados de los años veinte en el *Manifeste du surréalisme* de André Bretón:

En este período acababa de comenzar a leer la *Interpretación de los sueños* de Sigmund Freud. Este libro se me presentó como uno de los descubrimientos más importantes de mi vida, y se me presentó como un verdadero vicio de autointerpretación, no solo de mis sueños sino de todo lo que me sucedió, por accidental que pueda parecer a primera vista²⁶².

A finales de 1924 este libro fue estudiado por el reconocido ensayista Fernando Evaristo García Alfonso, más conocido por el nombre de Fernando Vela, y destacó la gran influencia que había tenido para Salvador aquella primer ejemplar de la edición española²⁶³.

Sin embargo, dos años antes, cuando en 1922 se lanzó la recopilación de los libros más relevantes de Freud, el artista catalán ya se encontraba instalado en la Residencia de estudiantes y es evidente que fue gracias a los intelectuales que por allí pasaban con frecuencia a través de los cuales descubrió esos primeros volúmenes: *Psicopatología de la*

²⁵⁸ Pla, 1986: 115.

²⁵⁹ Gibson, 1999: 115.

²⁶⁰ Carol, 1990: 66.

²⁶¹ Fernández, 2004: 165.

²⁶² Dalí, 1993: 167.

²⁶³ Ramírez, 2002: 129.

vida cotidiana y *Una teoría sexual y otros ensayos*, formada por: *Tres ensayos sobre la sexualidad*, *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*, *Introducción al estudio de los sueños* y finalmente *Más allá del principio de placer*. De hecho, José Moreno Villa lo describió recordando su imagen en la Residencia como un joven «*delgaducho, casi mudo, encerrado en sí, tímido y siempre enfrascado en las lecturas de Freud*»²⁶⁴.

Además, partiendo del testimonio que Gibson ha dejado recogido en uno de sus ensayos²⁶⁵, una considerable parte de los libros que el artista adquirió en su juventud los almacenó en su residencia familiar a la que tuvo acceso hasta el momento en el que se enemistó con su progenitor en 1929. Y fue la hermana de Dalí la que dejó constancia años más tarde de algunos de los títulos que poseía entre los que destacó *Psicopatología de la vida cotidiana*, *Psicología de la vida erótica* o *Interpretación de los sueños* e incluso señaló que en éste último se podían observar diversas notas en los márgenes de algunas páginas.

En primer lugar, es necesario destacar el ensayo *Tres ensayos sobre la sexualidad* perteneciente al volumen número dos no sólo por la impresión y el furor que causó a la mayoría de los miembros del grupo surrealista, sino por la gran trascendencia que alcanzó tras considerarlo Dalí como una de las mejores aportaciones que llevó a cabo el psicoanalista para comprender la razón y la locura del hombre.

En este ensayo Freud demostró la existencia de la sexualidad desde edades muy tempranas y que por lo tanto los trastornos mentales, como los que “sufría” Dalí, frecuentaban poseer orígenes eróticos en la niñez, un tema que se tratará en el siguiente capítulo de esta investigación. Por este motivo, junto con la juventud y fuerza mental que tenía la población de la capital española en aquella época, el lanzamiento del libro se tomó como un suceso relevante a nivel intelectual para poder comprender el nuevo concepto de locura. O por lo menos, así es como lo entendieron artistas como Luis Buñuel, Federico García Lorca o el propio Salvador Dalí según Gibson²⁶⁶.

En segundo lugar, el ensayo *Más allá del principio de placer*, porque en él dio la ocasión a la sociedad de conocer las premisas en las que basaba su principio de que en el alma de cada ser humano generalmente ganaba el concepto de entretenimiento al de inteligencia. Una obra que además habla de la necesidad de los enfermos mentales por revivir constantemente sucesos traumáticos de la niñez, porque según el psicoanalista, la reiteración acababa siempre ocasionando una sensación de deleite y satisfacción por ser una especie de automatismo de reanudación, «*una expresión del nuevo entre el Eros y el Thanatos*»²⁶⁷ y que es posible identificar y explicar a través de la obsesión que tuvo durante toda su vida por las langostas.

²⁶⁴ Moreno, 1976: 111.

²⁶⁵ Gibson, 1999: 115.

²⁶⁶ Gibson, 1999: 114-115.

²⁶⁷ Ades, 1994: 153

El tema de la langosta fue un trauma infantil²⁶⁸ que llegó a confesar en diversos momentos de su vida y que lo plasmó en reiteradas ocasiones en sus creaciones²⁶⁹.

Salvador combinó su talento con las teorías freudianas para perfeccionar su propio método a través de varias claves como darle un verdadero valor a la figuración representada a raíz de los traumas que le ocasionaron trastornos y miedos internos; o utilizar el ámbito artístico como medio para crear modelos de figuras imaginarias que podían llegar a tener un gran valor a la hora de indagar en el factor paradójico e irreal. Ciertamente es que cualquier figura que no se puede percibir a primera vista es complicado comprenderla y Salvador se ocupó de diseñar una figuración a partir de los diversos traumas personales, inspirándose en las lecturas de Freud, que no fue entendida por todo el mundo. Porque, como explicó Racionero, «*al igual que la energía física se transforma en calor, movimiento, electricidad o fricción, esta nueva energía lo hace en masoquismo, onanismo, deseo insatisfecho o fijación*»²⁷⁰.

Y en tercer lugar, se ha considerado necesario poner de relieve el último de los ensayos de este volumen, el llamado *Introducción al estudio de los sueños*. Principalmente porque gracias a él se introdujeron en la sociedad nuevos pensamientos y significados que en aquel momento fueron innovadores y modernos: la diferencia establecida entre el significado oculto y la declaración de la existencia del mundo del subconsciente; la labor de contención e incluso prohibición para no crear un lenguaje sobrecogedor y enloquecido derivado de los sueños; los artilugios para concentrar y darle cabida a las imágenes creadas a raíz de los sueños; y, sobre todo, compartiendo la opinión del ya mencionado Gibson, «*la convicción, defendida por Freud con razones que parecían contundentes, de que los sueños, aunque pueda parecer lo contrario, son así siempre expresión de nuestros deseos más hondos, en gran parte inconfesados*»²⁷¹.

Lo que es indudable es que en 1925, Salvador Dalí ya estaba sumergido totalmente en su personal estudio sobre el psicoanálisis freudiano, aunque tuvo que pasar una temporada para que se viera reflejado en sus cuadros. Con todo, el artista llegó a la conclusión de lo trascendental que sería en su obra la autenticidad e importancia de la teoría psicoanalítica de Freud al darse cuenta de que los sucesos cotidianos que de manera frecuente se desestimaban, era los más significativos para poder llegar a entender el mecanismo que se desarrollaba mientras cualquier individuo soñaba.

Además, en 1929 cuando Salvador regresó a París para colaborar en la producción cinematográfica de *Un Chien Andalou* de Luis Buñuel, un fanático de las teorías del

²⁶⁸ A Salvador con la edad de nueve años le apasionaba ir en busca de langostas, cazarlas y examinarlas minuciosamente, hasta que un día encontró una babosa y observándola se percató de que tenían la misma cara. Entonces, presa del pánico, la lanzó y no volvió a acercarse a ellas.

²⁶⁹ Fernández, 2004: 175.

²⁷⁰ Racionero, 2004: 96-97.

²⁷¹ Gibson, 1999: 115.

psicoanalista, siguió indagando en sus teorías y observando las fórmulas que el cineasta estaba utilizando²⁷². Dalí observó las variantes que Buñuel estaba realizando en base al psicoanálisis y que le sirvieron para crear juegos ópticos que en conjunto con las imágenes derivadas de sus sueños y con algunos elementos que formaban ya parte de su lenguaje personal conformaron sus nuevas obras. Así, a partir de este mismo año «una nueva confianza sustituyó a las digresiones estilísticas de los años anteriores; manifestando con fuerza la concentración y clarificación de los temas que ya se adivinaban en 1928»²⁷³. Es decir, Dalí comenzó a colocar todos los elementos en un plano imaginario e inspirado en el mundo de los sueños, que sin duda recuerda a los ambientes esbozados por el famoso pintor metafísico Giorgio de Chirico o a las creaciones iniciales del surrealista Max Ernst.

Sin embargo, con el paso del tiempo los papeles se cambiaron y no fue Dalí el que aprendió de los demás sobre la teoría psicoanalista, sino que al que le pidieron ayuda. Fue en mediados de la década de los cuarenta cuando el cineasta Alfred Hitchcock se apoyó en él para crear una adaptación fílmica inspirada en la novela *The House of Dr. Edwardes*²⁷⁴. Pero, ¿por qué lo eligió a él y para qué? Lo eligió a él porque era una película que trataba sobre el psicoanálisis y consideró que era la persona idónea para ayudarlo pero no sólo por todos los estudios que ya llevaba hechos hasta el momento sobre el tema, sino que por la fama y la repercusión que obtendría la película al estar vinculada en cierto modo a su persona. Y lo escogió para que reformase ese concepto preestablecido que se tenía en aquel momento de que los sueños obligatoriamente para que fueran interpretados como tal, tenían que ser ambientes confusos, ininteligibles y nebulosos²⁷⁵.

En la mayoría de sus representaciones hubo una clara intencionalidad por reproducir, artísticamente hablando, el maquinal y automático mundo del subconsciente desenmascarado por el teórico austríaco lo que, de acuerdo con la hipótesis de Racionero, atribuyó y equilibró el factor real a sus obras surrealistas:

En su vida artística, Dalí pretendió superar la oposición entre el principio de placer y el de realidad por medio de una calculada y deliberada fusión de arte y vida que, en el contexto puritano y consumista en que vivía, pasó por una excentricidad. La actitud vital de Dalí fue tan importante como su obra, porque se prefiguró en ella el prototipo del hombre post-industrial que las sociedades opulentas necesitaban: artista, científico, imaginativo y perverso policromo en el buen sentido freudiano de la palabra²⁷⁶.

²⁷² Gibson, 1999: 228.

²⁷³ Ades, 1984: 73.

²⁷⁴ Escrita en 1927 por Hilary St. George Saunders y John Palmer, más conocido por Francis Beeding.

²⁷⁵ Romero, 1989: 153-154.

²⁷⁶ Racionero, 2004: 94.

El artista surrealista tuvo como objetivo principal vincular ópticamente ambas vertientes del Surrealismo: la automática y la onírica. Y es curioso detenerse a reflexionar en el hecho de que el movimiento surrealista, tanto una como otra, las vinculó desde un primer momento con las investigaciones de Sigmund Freud, porque gracias a ellas se descubrieron espacios que habían sido ignorados hasta el momento, además de proporcionar al espectador de los dispositivos necesarios para poder visualizarlos y comprenderlos. Ades se refirió a ellos como «los sueños (cuya conexión directa con el inconsciente Freud analiza en *La interpretación de los sueños*) y el monólogo del paciente durante el psicoanálisis»²⁷⁷.

Dalí siempre quiso conocer en persona a Freud para poder entrevistarle, que le explicara todos los detalles de sus teorías y entregarle una copia escrita de su método paranoico-crítico. Tras muchos intentos fallidos, finalmente lo logró y el encuentro se produjo el 19 de julio de 1938 en la ciudad de Londres gracias a la entrevista que le concertó el dramaturgo y biógrafo austríaco Stephahn Zweig²⁷⁸.

Fue en la vivienda de Freud, situada en el número 20 de Marsfield Gardens en Hampestead y a ella acudieron Stephahn Zweig, Dalí y también el acaudalado escultor y protector del Surrealismo Edward Frank Willis James. En ese momento el padre del psicoanálisis ya era un octogenario con grandes problemas de salud a causa del cáncer de garganta que padecía por lo que el encuentro fue breve. Sin embargo, durante el tiempo que duró la entrevista se resolvieron infinidad de dudas mutuamente²⁷⁹ y Salvador aprovechó para deleitarle con su talento realizando en directo un boceto utilizándolo a él como modelo que, conforme recogió Juan Antonio Ramírez, «fue un retrato “basado en el principio de la voluta y del caracol” que, según declaraciones del pintor, preludiaba la muerte próxima del modelo que se produjo dos años más tarde»²⁸⁰. El médico aprendiz del psicoanalista Ramón Sarró, confesó años más tarde que mientras su maestro estaba posando para el artista surrealista, éste comenzó a bombardearlo con preguntas de las cuales apenas obtuvo contestación ya que Sigmund se encontraba estupefacto con la situación²⁸¹.

Diversas fuentes han dejado constancia de que el afán que sintieron los miembros del surrealismo por Sigmund Freud no fue mutuo, pero, ¿pasó lo mismo con el pintor catalán? A primera vista no, ya que por un lado accedió a modificar esa concepción que tenía de ellos a raíz de conocer el ingenio y el talento de Dalí²⁸². En efecto, esta hipótesis se puede corroborar

²⁷⁷ Ades, 1984: 76.

²⁷⁸ Romero, 1989: 112.

²⁷⁹ Carol, 1990: 71.

²⁸⁰ Ramírez, 2002: 128.

²⁸¹ Carol, 1990: 71.

²⁸² Ramírez, 2002: 129.

gracias a la confesión que tiempo después le hizo Freud a Stefan Zweig en una carta datada del 20 de julio de 1938 y a la cual tuvo acceso Ades:

Deseo agradecerle que ayer me presentara a su amigo, hasta ahora había considerado a los surrealistas, quienes al parecer, me habían convertido en su patrón, unos completos idiotas (al menos en un 95%). Pero ese joven español, con sus ojos sinceros y fanáticos y su innegable maestría técnica, me ha hecho cambiar de opinión. Sería sin duda muy interesante investigar analíticamente que le ha movido a crear esa pintura²⁸³.

Y por otro lado, porque no sólo le interesó su faceta plástica sino que también su propia personalidad a raíz del personaje que había creado, la cual quiso someter a un análisis psicoanalítico. De hecho, una vez que Dalí abandonó su casa, lo describió como un entusiasta por la apariencia y por el entusiasmo con el que protegió y sostuvo sus creencias²⁸⁴ declarando lo siguiente: «*Nunca conocí un ejemplo tan completo de español. ¡Qué fanático!*»²⁸⁵. Lo consideró fanático tanto por el aspecto como por la pasión con que defendía sus convicciones²⁸⁶. Pero es importante replantearse si esta admiración que aparentemente mostró por Dalí fue cierta o no, porque como el propio Salvador confesó en su libro *Confesiones Inconfesables*:

Me esforcé todo lo que pude por aparecer ante sus ojos tal como yo creía que él me veía: un dandi de clase universal. Pero fracasé, para él yo era un caso, no un tipo. Su cráneo de caracol no había calado mis intuiciones ni mi fuerza íntima. Le causé, sin embargo, mucha impresión²⁸⁷.

Es decir, así como la mayoría de personas que conocieron a Dalí se interesaron por su personaje y por su ingenio, Freud se interesó por él como paciente, lo que le impresionó no fue su talento sino su mente y lo que había detrás de todas esas alucinaciones que sufría y que reflejaba en sus obras. En relación con esto, es importante destacar a Ades que recogió la explicación dada por Freud sobre el motivo de su interés por la figura daliniana:

²⁸³ Ades, 1984: 86.

²⁸⁴ Romero, 1989: 112.

²⁸⁵ Carol, 1990: 71.

²⁸⁶ Romero, 1989: 112.

²⁸⁷ Dalí, 1975: 175-176.

Lo que yo busco en sus cuadros no es lo inconsciente, sino lo consciente. Mientras que en las obras de los maestros -Leonardo o Ingres- lo que me interesa, lo que me parece misterioso e inquietante es precisamente la búsqueda de ideas inconscientes, de un orden enigmático escondido en la pintura, el misterio de usted aparece manifiestamente desvelado. El cuadro es tan sólo un mecanismo de su revelación²⁸⁸.

Para él, las representaciones de Salvador eran las únicas de todos los surrealistas en las que se podía encontrar la significación y justificación de su locura obsesiva, la cual estaba mimetizada entre el conjunto de elementos dalinianos que daban sentido al resultado final. Porque así como ese rasgo maniático y alucinatorio podía aparecer de manera involuntaria en las obras de cualquier otro artista, Freud llegó a la conclusión de que Dalí lo transformó voluntariamente hasta convertirlo en la clave principal de su pintura²⁸⁹.

Es obvio que la percepción que tuvo el uno del otro fue totalmente diferente, pero no cabe duda de que las teorías de Freud fueron para el artista catalán una gran fuente de inspiración, sabiduría, entretenimiento y deleite. De hecho, cada vez que se refirió a sus obras lo hizo con un gran veneración al considerarlo el mejor teórico de los fundamentos metamórficos y evolutivos en relación con los sueños de todo el siglo XX. Y se ha podido llegar a la conclusión de que tanto Dalí como el resto de miembros del movimiento, consideraron imprescindible y de vital importancia las revelaciones de Freud como medio para poder rescatar el ingenio, la creatividad o la imaginación y para valorar la relevancia y la trascendencia del automatismo como «*fuentes inagotables de imágenes poéticas*»²⁹⁰.

En relación con esto, es interesante destacar la opinión que dio André Breton a comienzos de los años cincuenta acerca del uso que hizo Salvador Dalí de las teorías freudianas porque dio a entender que el artista no las utilizó con el fin de suprimir su psicosis, sus rarezas y sus trastornos, sino que con la intención de investigarlos y analizarlos al detalle y así poder representarlos minuciosamente²⁹¹. Por este motivo, es necesario reconocer la evolución que se produjo en cuanto a la comprensión de la obra de Freud, porque lo que al principio era incomprensible para la mayoría de la sociedad, se fue transformando en una fuente de información formidable.

De acuerdo con la reflexión de Racionero, con las obras de Dalí se restableció una especie de vínculo con el ámbito científico que no se había visto desde el siglo XVI, porque sus obras han significado para el psicoanálisis lo que para la medicina los modelos anatómicos de Leonardo Da Vinci. Y por este motivo, Sigmund Freud es necesario incluirlo dentro del

²⁸⁸ Ades, 1984: 78.

²⁸⁹ Ades, 1984: 78.

²⁹⁰ Ades, 1984: 76.

²⁹¹ Ades, 1984: 88.

grupo de personas que influyeron en la carrera artística del pintor, no por la técnica artística sino que por los estudios que realizó sobre la dualidad existente entre el mundo real y el del subconsciente y que sin ellos, hubiera sido imposible que Salvador Dalí llevase a cabo la mayor parte de sus obras. Porque como señaló Pla, *«todo el surrealismo proviene de lecturas, aunque en la mayoría de los casos mal digeridas, de la obra de Freud»*²⁹², aunque este no fue el caso de Dalí, ya que él mismo lo explicó en 1958 en su *Manifiesto de la Antimateria*, publicado en el catálogo de la exposición en la *Carstairs Gallery* el 6 de diciembre de 1958 y cuyas palabras fueron recogidas por el ya citado Racionero: *«Durante el período surrealista he deseado crear la iconografía del mundo interior, el mundo de lo maravilloso, de mi padre Freud; lo he conseguido. Hoy, el mundo exterior, el de la física, ha transcendido al de la psicología»*²⁹³.

3.1.3 Dalí y Panofsky

Erwin Panofsky, el afamado historiador del arte alemán más prestigioso de todo el siglo XX por sus investigaciones sobre iconología fue también una de las supuestas influencias de Salvador Dalí. En este caso, es necesario partir de la forma tripartita de significados en la que Panofsky organizó su método para poder leer de manera correcta cualquier obra de arte.

El primer significado, el *fático* y *expresivo*, hacía referencia a una la lectura básica y elemental; el segundo significado, el *secundario* o *convencional* necesitaba de un análisis más complejo; y el tercero, el *intrínseco* o de *contenido*, que lo situó en un nivel superior a los otros dos al considerarlo un *«principio unificador que sustentaba y explicaba a a vez la manifestación visible y su significado inteligible, y determinaba incluso la forma en que el hecho visible tomaba forma»*²⁹⁴. En relación con éste último es importante destacar compartiendo la opinión de Ramírez que *«de alguna manera parece que el inconsciente acabó por explicar en última instancia todos los niveles del significado»*²⁹⁵.

A raíz de esto Panofsky estableció la diferencia entre la iconografía y la iconología. La iconografía correspondería con los dos primeros niveles de significado y se refirió a ella como aquella descripción necesaria para poder reconocer *«las imágenes, historias y alegorías»*²⁹⁶ pero para la cual eran necesarios unos amplios conocimientos previos sobre el tema. Mientras que la iconología correspondería con el tercer nivel e hizo alusión a ella como aquella descripción que *«constituía el mundo de los valores simbólicos»*²⁹⁷ y para la que simplemente

²⁹² Pla, 1986: 108.

²⁹³ Racionero, 2004: 98.

²⁹⁴ Panofsky, 1972: 15.

²⁹⁵ Ramírez, 2002: 132.

²⁹⁶ Panofsky, 1972: 16-21.

²⁹⁷ Panofsky, 1970: 46.

se necesitaba una especie de «*intuición sintética*»²⁹⁸ a partir de la revelación de pensamientos y vínculos atávicos. Correspondiendo ésta última con la decodificación de las imágenes automáticas propia de la teoría psicoanalítica y con el descubrimiento del verdadero «*mito trágico en la tercera fase daliniana*»²⁹⁹.

Resulta evidente la gran similitud con el método paranoico-crítico y aún más si se tiene en cuenta que la idea del historiador alemán se resumió en un perfecto esquema en el que se dejó claro que el análisis de cualquier obra de arte se debía de hacer a través de la forma tripartita de significados desde la lectura más obvia hasta la más metafórica, rehuendo del razonamiento lógico. Es decir, la interpretación de cualquier pintura, fuera a través del método de Panofsky o del de Dalí, se hizo a través de un esquema basado en tres niveles de diferente complejidad con la intención tácita de exponer y justificar que cualquier lectura hecha por el espectador sin seguir este esquema iba a ser incorrecta.

Ahora bien, la cuestión que es importante plantearse es, ¿influyó Panofsky a Dalí o en realidad fue al revés? Aunque el método de trabajo fue muy similar y ambos fueron planteados en la misma época, no existen evidencias de que Erwin hubiera leído ningún libro relacionado con el Surrealismo ni que hubiera existido ningún encuentro entre ambos. Sin embargo, sí que es posible que Salvador hubiera tenido acceso a algún estudio previo del alemán ya que era algo más joven que él y no resultaría absurdo establecer la conjetura de que quizás partiese de algunos principios del método iconológico³⁰⁰ para crear su método paranoico-crítico.

Defendiendo la teoría de Ramírez, es posible que inicialmente influyera sobre Salvador la teoría psicoanalítica freudiana y posteriormente la de Panofsky, originando de este modo las bases de su propio método, el cual actuaba por «*superposiciones, deslizamientos, metamorfosis y fusiones*»³⁰¹ y no por compilaciones entre niveles opuestos.

Y, aunque ambos métodos no dejaron de tener infinidad de similitudes, es necesario destacar que varios escritores entre los que se encuentra Ramírez, defendieron en un primer momento que mientras que el de Panofsky llegó a posicionarse en el ranking de los estudios académicos el de Dalí quedó en un mero estudio poético, porque «*mientras que el de Dalí correspondía con un desvarío humorístico de un artista extravagante, el de Panofsky entraría en el sacrosanto dominio de la ciencia*»³⁰². Pero, ¿es necesario tener esta consideración en cuenta? Independientemente de la opinión de unos y otros, se ha llegado a la conclusión de que el método de Dalí no debe de etiquetarse como una experiencia poética ya que existe,

²⁹⁸ Panofsky, 1970: 46-47.

²⁹⁹ Ramírez, 2002: 132-133.

³⁰⁰ Ramírez, 2002: 133.

³⁰¹ Dalí, 1930: 65.

³⁰² Ramírez, 2002: 135.

como se ha dejado constancia en los epígrafes anteriores, una base teórica fundamentada en los principios teóricos de Freud, además de un largo proceso de investigación y posterior invención de diversos mecanismos a través de los cuales el artista catalán fue capaz de trasladar sus visiones oníricas al mundo real.

Y es evidente que para llegar a los resultados a los que Dalí llegó también tuvo en cuenta, aunque a su manera, lo que se llamó «*principio corrector de la interpretación*»³⁰³. Una tesis que defendía que cualquier artista debía de tener una buena formación intelectual para no caer en lecturas falsas de la obra de arte y que consideraban que el pintor catalán, al contrario que Panofsky, no tenía al afirmar que «*a primera vista, la erudición diferencia formalmente al método iconológico del paranoico crítico*»³⁰⁴. Una idea totalmente errónea ya que desde muy pequeño y como se ha dejado reflejado a lo largo de esta investigación, tuvo acceso a las lecturas de diversos artículos, manuales, enciclopedias y libros ya no sólo de carácter artístico, sino que también filosófico y científico; además de recibir formación artística por parte de profesionales y de relacionarse con gente vinculada con el mundo del arte que también le proporcionaron los conocimientos necesarios para entender los estilos artísticos y la Historia del Arte en general.

Por ello, se llega a la conclusión de que la obra de Dalí tuvo mucho más que ver con la teoría de Panofsky de lo que se pensaba en un primer momento, dado que estuvo influenciado por ese principio corrector que, sin embargo, decidió adaptarlo a sus necesidades para convertirlo en la pieza clave que ayudaría a entender la interpretación daliniana. En su caso, el carácter científico estuvo presente pero de una forma mucho más ingeniosa y perspicaz, a través de su intención de representar y hacer visible a los ojos de todos sus alucinaciones de una manera totalmente objetiva. Tal y como más adelante aclaró Ramírez: «*El aparato académico disimularía la similitud intelectual de un trabajo así con las aspiraciones teóricas que expresó Dalí. Llamaremos a este método, que se reclama conscientemente heredero de Panofsky mientras haga un tributo inconsciente al genial artista catalán, iconológico-paranoico*»³⁰⁵.

En conclusión, es evidente que el académico método iconológico de Panofsky y el tangible pero alocado método paranoico-crítico de Dalí tuvieron bastante en común: ambos tuvieron una autenticidad referente; además del objetivo común, fuera artista o bien teórico, de obtener un resultado óptimo de su trabajo, algo que consiguieron al cargar sus investigaciones o lienzos de sensatez, objetividad y realismo.

³⁰³ Ramírez, 2002: 135.

³⁰⁴ Ramírez, 2002: 135.

³⁰⁵ Ramírez, 2002: 135-136.

3.1.4 La influencia de la obra de Jean-François Millet: El *Angelus*

En relación con los epígrafes anteriores, se ha considerado necesario dedicarle uno a la obra clave que influyó notablemente en la vida Dalí y a partir de la cual aplicó su innovador método paranoico-crítico para crear toda una serie de representaciones desde el año 1933 y a raíz de la cual incluso llegó a escribir en 1938 el libro *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet* que no fue publicado hasta 1963³⁰⁶ por el escritor y editor francés Jacques Pauvert. Pero, ¿por qué tardó tanto tiempo en salir a la luz? por culpa del suceso que le ocurrió al artista en 1941, en medio de la Segunda Guerra Mundial cuando la tropa alemana llegó a la localidad francesa de Arcachón y siguió su ruta por ciudades como París, Tours o Burdeos. En ese momento, viendo el artista la complicada situación que estaba viviendo el país y en lo que podía derivar, decidió escapar con su mujer, sus maletas y supuestamente con su manuscrito más valioso, el del *Angelus*³⁰⁷. Sin embargo, dicho borrador no llegó a su destino con el resto de pertenencias de los Dalí y estuvo desaparecido durante más de dos décadas hasta que, según Luis Romero, lo encontró Salvador en 1962 fortuitamente en una maleta que se olvidó en Arcachón en el momento de su huida³⁰⁸.

Es evidente que Salvador Dalí, preocupado y obcecado por querer expresar plásticamente sus delirios, logró mostrar en su libro la esencia de su ingenio. La obra original en la cual se inspiró fue el cuadro del *Angelus*, realizada por el pintor francés realista Jean-François Millet y en la que plasmó con un realismo algo deformado a la sociedad campesina que estaba en auge retratar en el siglo XIX: a una pareja de campesinos de corta edad que había dejado las labores agrícolas para rezar la oración del Ángelus³⁰⁹.

Ahora bien, la primera cuestión que es necesario plantearse en relación con este tema es, ¿qué ha tenido que ver la historia personal de Dalí con el cuadro de Millet? En realidad tuvo mucho que ver, ya que según se ha podido constatar, esta obra le marcó desde la primera vez que la vio cuando tan sólo era un niño de siete años en uno de los corredores que daban acceso a su clase en la escuela de Figueras³¹⁰. En ese momento él ya vio algo extraño en la obra aunque no sabía realmente lo que era. Pasaron los años y siguió reflexionando sobre el tema, hasta que una vez que publicó su libro, conoció a un familiar de Millet que le informó sobre ciertas anomalías en la obra y decidió solicitar que el lienzo original fuera sometido a un estudio de rayos X para conocer la auténtica verdad y, ¿qué fue lo que se encontró?. Según ha dejado constancia Fernández Ruiz, la cual ha tomado como fuente principal el prólogo del propio *Ángelus* de Dalí, lo que se descubrió fue que en donde estaba pintada la cesta en el

³⁰⁶ Ades, 1984: 143.

³⁰⁷ Carol, 1990: 76.

³⁰⁸ Romero, 1984: 87, 121 y 215.

³⁰⁹ Una oración de la religión católica en memoria de la Anunciación y la Encarnación, que se rezaba a la mañana, al mediodía y al atardecer tras el aviso de las campanas que hacía que se detuviera toda actividad que se estuviera realizando.

³¹⁰ Ades, 1984: 14.

medio de la pareja, había una mancha negra que para el artista era sin lugar a dudas el lugar en el que yacía el cuerpo del hijo de ambos:

Según cierta correspondencia, un amigo de Millet que residía en París le había puesto al corriente de la evolución del gusto en la capital y la creciente tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejaría convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representaba la tierra. Con lo que se explicaría la angustia “inexplicable” de esas dos figuras solitarias, unidas de hecho por el elemento argumental primordial que estaba ausente “escamoteado” como dentro de un collage al revés³¹¹.

Este suceso fue clave para descubrir la verdadera vinculación con la vida personal de Dalí y se podría afirmar que hizo dos interpretaciones diferentes sobre el cuadro. La primera de ellas para entenderla sería necesario retroceder hasta su infancia y recordar el trauma infantil que tuvo cuando se enteró de que sus padres antes de tenerlo a él habían tenido otro hijo, que también se llamaba Salvador y que había fallecido al poco de nacer. A raíz de esta confesión él interpretó que había sido la reencarnación de su hermano muerto y por este motivo vio reflejado en el cuadro la figura de sus padres orando ante la tumba de su hermano fallecido. La segunda de ellas correspondería con que en la figura masculina se vio reflejado a él en una postura de sumisión, mientras que en la femenina, la cual había sido representada con la cabeza bajada y con las manos en posición de rezo recordándole a la postura de una mantis religiosa³¹², vio representada a su esposa, una mujer con carácter que le hizo vencer el terror que tenía por el sexo desde muy joven³¹³.

A partir de ese momento fue una constante durante toda su trayectoria artística, utilizándolo como inspiración para esbozar infinidad de dibujos que giraban sobre el mismo tema y en los cuales dotó cada uno de sus elementos de infinitos significados; creando así un vínculo especial con la figura de su esposa o con la de sus progenitores; y convirtiéndolo en una pieza clave sobre la que construyó su famoso método. Sin embargo, no fue hasta los años treinta cuando se arriesgó a investigar sobre el origen de semejante fijación por el cuadro de Millet y a escribir su reflexión personal, dando lugar a una obra preliminar inauguró oficialmente al abanico de representaciones sobre la locura daliniana³¹⁴.

Salvador Dalí dio el paso de estudiar el cuadro a partir de 1932 porque fue el momento en el que le se le presentó el original de Millet en uno de sus sueños revelándole un significado

³¹¹Fernández, 2004: 180.

³¹²Ades, 1984: 144.

³¹³Ades, 1984: 146-147.

³¹⁴Brihuega, 1993: 67.

oculto totalmente diferente al que le dio el pintor realista y llegándolo a considerar una especie de visión onírica que estaba más cerca de ser una transformación psíquica que óptica. Lo definió, según Ades, como *«el más inquietante, enigmático, denso y rico en pensamientos inconscientes del mundo, apareciendo como un fenómeno delirante inicial al que le siguieron otros secundarios de diferente carácter pero vinculados igualmente de manera directa en su cerebro con el Angelus»*³¹⁵. Es decir, en el momento el que decidió aplicar su método, no lo hizo directamente sobre la obra, sino que sobre el mundo del subconsciente y las visiones que había tenido durante sus estados de somnolencia³¹⁶, ya que partió de la premisa de que la imagen que había visto se le apareció completamente transformada y repleta de una intencionalidad oculta que hizo que el original de Millet se convirtiese repentinamente en el cuadro más inquietante, ininteligible, estremecedor y «más rico en pensamientos inconscientes»³¹⁷ que jamás hubiera visto.

Las visiones posteriores al sueño inicial fueron varias y todas coincidieron con encontrar en diferentes momentos objetos que por la posición en la que se encontraban le recordaban a la pareja de campesinos, como por el ejemplo el día que halló las dos conchas en la arena, las dos rocas del cabo de Creus o los dos megalitos de la región francesa de Bretaña. Otras de esas visiones posteriores correspondieron con una coincidencia realista, es decir, con apariciones que no surgieron en su mente sino que las vio realmente representadas sobre otras superficies como fue el caso del juego de té que encontró en una tienda con el *Angelus* dibujado y que le recordó a una madre rodeada de sus crías; o también el día que vio sobre un grabado de cerezas, el cuadro en miniatura³¹⁸.

Sin embargo, todas esas visiones tuvieron un denominador común, y es que desde el momento en el que Dalí decidió analizarlas utilizando el método que había creado unos años atrás, se dio cuenta de que existían vinculaciones por un lado con el mito de Saturno³¹⁹, el dios de la agricultura de la mitología romana que fue conocido por comerse a sus descendientes; y por otro con la representación de la figura femenina como potencia suprema y aniquiladora de la masculina, que fue en realidad la que encabezó la inquietud del artista, al vincularla con la figura de Gala.

Fue un libro singular a la vez que alucinante en el que se reunieron la mayoría de sus inquietudes personales; además de mostrar las claves que ayudaron a entender la mayoría de sus obras desde el punto de vista de la Historia del Arte. La obra la dividió en dos partes, la inicial la dedicó al planteamiento y explicación de sus sueños, de sus símbolos dalinianos, de sus representaciones múltiples y de los conocimientos necesarios para llegar a comprender la

³¹⁵ Ades, 1984: 144.

³¹⁶ Ades, 1984: 128.

³¹⁷ Dalí, 1983: 25.

³¹⁸ Ades, 1984: 144.

³¹⁹ Dalí, 1983: 147.

lectura personal que hizo del cuadro original. Como él mismo señaló: «una vez explicadas las vinculaciones interpretativas que prometen la congruencia sistemática de las manifestaciones surrealistas y disparatadas estudiadas, ya se está listo para seguirme en la interpretación sistemática y abreviada del mito contenido en el *Angelus*³²⁰. Y una segunda parte que la utilizó para explicar el triple significado encadenado que para él había adquirido el cuadro de Millet: uno de ellos estaba relacionado con la pareja de campesinos de la representación, en donde vio un indicio de violación; otro fue el del incesto entre la mujer y el hijo de ambos; y el último el de la mujer como una mantis religiosa que asesina y se come al macho tras el acto sexual³²¹. Éste último significado que le dio surgió a partir de un sueño que se le repetía constantemente en la mente³²²:

Durante un largo sueño (que se repite con bastante frecuencia) en el que vi, pero esta vez a Gala como protagonista, determinados momentos excepcionalmente líricos de mi adolescencia; en Madrid visitaba con ella el Museo de Historia Natural en el momento del crepúsculo: la noche caía prematuramente en las amplias salas, cada vez más sombrías, del museo. En el centro exacto de la sala de los insectos, era imposible contemplar sin pavor la pareja turbadora del *Angelus*, reproducida en una escultura de colosales dimensiones. A la salida, sodomice a Gala en la misma puerta del museo, a esa hora desierto. Realizaba este acto de una manera rápida, salvaje y rabiosa. Los dos nos deslizábamos en un baño de sudor, al termino asfixiante de aquel crepúsculo de verano ardiente en el que ensordeció el canto frenético de los insectos³²³.

Lo interesante y trascendental de esta reinterpretación es que Dalí la hizo en cadena, como una serie de acontecimientos que sucedieron uno después de otro y en donde no omitió en ningún momento el origen y el significado paralelo de los diferentes componentes del lienzo. Conforme la opinión de Ramírez: «tras su lectura podemos ver el *Angelus* original como un relato en tres actos, aunque representan más bien tres etapas en un proceso de desciframiento que parece avanzar hacia lo más fáctico y evidente hasta lo más oculto y complejo»³²⁴.

Esta especie de manual que constituyó un hito y una pieza clave para entender todo lo que escondía la obra del artista de Figueras, también sirvió de puente de unión para ver la relación que estableció entre el movimiento surrealista y las teorías psicoanalíticas derivadas

³²⁰ Dalí, 1983: 126.

³²¹ Ramírez, 2002: 131.

³²² Ramírez, 2002: 121-122.

³²³ Dalí, 1983: 32-33.

³²⁴ Ramírez, 2002: 131.

de su método. Un libro que ha servido para comprender el poder que tuvo Freud y Panofsky en Salvador, y al mismo tiempo el que tuvo Salvador en Lacan, del que se hablará en profundidad en el siguiente apartado. Además, también ha sido útil para comprobar las destrezas que tuvo para la escritura y la capacidad para desvelar enigmas o para darle una cohesión lógica a las imágenes surgidas del subconsciente. De acuerdo con Romero: «*Como glosador oral de sus textos fue inmejorable además de divertido porque añadió, si la ocasión lo pedía, explicaciones y presentó pruebas sobre las ilustraciones de aquel texto que había seleccionado de diversas procedencias*»³²⁵.

Cuando se publicó, se pudo observar su atracción por la *Teoría de las catástrofes* propuesta en la década de los cincuenta por el matemático René Thom³²⁶, por el concepto central de la teoría psicoanalítica freudiana conocido como conflicto edípico³²⁷, pero también por la alusión a su propia iconografía como por ejemplo: las cerezas, que tuvieron una connotación erótica al simbolizar la conducta provocadora de la figura femenina, posicionándola en una categoría superior a la masculina³²⁸, para Dalí ésta fue la más impulsiva y agresiva de todas; la carretilla femenina³²⁹ que simbolizaba el erotismo campesino; o la ya mencionada mantis religiosa, que es importante tenerla en cuenta porque fue la base de una de sus interpretaciones y para la cual seguramente le influyeron las investigaciones del escritor y biólogo Jean-Henri Casimir Fabre sobre los insectos, en las que explicó las monstruosas prácticas sexuales que llevaba a acabo esta especie y a las que tuvo acceso desde muy pequeño cuando se comenzó a interesar por el ámbito de la biología y leyó obras sobre el tema:

Le roe primero la nuca, siguiendo los usos y costumbres, y después, metódicamente, a pequeños bocados, le consume, no dejando más que las alas. No se trata de celos de harén entre miembros del mismo sexo sino de ansia depravada. “El amor es más fuerte que la muerte”, se ha dicho. Tomado al pie de la letra nunca ha recibido este aforismo una confirmación más resonante. Un decapitado, un amputado hasta la mitad del pecho, un cadáver, persiste en su deseo de dar la vida. Este mano no abandonará su acoplamiento hasta que no la emprendan con su vientre, lugar de los órganos procreadores³³⁰.

³²⁵ Romero, 1989: 215.

³²⁶ Carol, 1990: 99.

³²⁷ En psicología, se refiere a una persona que normalmente durante su infancia muestra un claro afecto por el progenitor del sexo contrario al suyo pero una enemistad hacia el del mismo sexo. En el caso de Dalí, es curioso ver que aunque él mantuvo en todo momento que no sabía nada de la vida del pintor realista -cuando en realidad es necesario este tipo de información si se aplica cualquier teoría psicoanalista- recurrió a él para hablar de la simbología utilizada, por lo que se ha llegado a la conclusión de que seguramente lo hizo de manera inconsciente al utilizarlo directamente a través del método paranoico-crítico.

³²⁸ Ades, 1984: 144.

³²⁹ Romero, 1984: 87.

³³⁰ Fabre, 1946: 72-73.

Según el testimonio de Ades, mientras Dalí estaba escribiendo el libro, un zoólogo, cuyo nombre se desconoce, le mandó una postal en la que le quiso hacer entender que las teorías de Jean-Henri Casimir Fabre sobre estos insectos sólo eran aplicables para todos aquellos que estaban en cautiverio. Sin embargo, a raíz de este suceso el artista surrealista decidió estudiar esta incógnita desde otro plano considerando lo siguiente: *«entonces, esta carta confirma plenamente mi tesis: las costumbres de los campesinos, sometidos a la coacción restrictiva y feroz de la moralidad, les reducen a una situación de auténtica cautividad»*³³¹.

En este contexto, es importante detenerse en el significado vinculado al *«canibalismo sexual»*³³² que adquirió para él la mantis religiosa y a través de la cual se pudo comprender el significado daliniano que el artista le acabó dando a la obra de Millet. El propio Dalí dio la siguiente explicación la cual fue recogida por Valdivielso Miquel:

La figura femenina -la madre- adopta la postura expectante que identificamos con la postura espectral de la mantis religiosa, actitud clásica que sirve de preliminares al cruel acoplamiento. El macho -el hijo- está subyugado y privado de vida por la irresistible influencia erótica; permanece clavado en el suelo, hipnotizado por el exhibicionismo espectral de la madre que lo aniquila. La posición del sombrero, cuyo simbolismo es de los más conocidos y de los más indiscutibles en el lenguaje de los sueños, denuncia el estado de excitación sexual del hijo e ilustra el propio acto del coito; sirve también para definir una actitud vergonzosa ante la virilidad³³³.

En relación con el tema de la mantis, es también importante dejar constancia que, partiendo de la opinión de Antonio Fernández de Molina, se ha barajado la hipótesis de que con la creación de esta obra también quiso evocar de alguna manera el éter de *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, un escritor que se encontraba en decadencia y que gracias a este suceso acabó por convertirse en uno de los precedentes del Surrealismo³³⁴. Porque de hecho, en la primera mitad de la década de los años treinta, Salvador realizó los dibujos para esta obra aludiendo a ella como *«el mejor equivalente del Ángelus. En muchos de los grabados, el cuadro de Millet me ha servido de base a una serie de variaciones sobre el tema del canibalismo sexual, la muerte y el erotismo»*³³⁵.

³³¹ Ades, 1984: 145.

³³² Ades, 1984: 145.

³³³ Valdivielso, 1992: 94.

³³⁴ Fernández, 1978: 37.

³³⁵ Ades, 1984: 150.

Pero, ¿cómo ha llegado este cuadro con una clara simbología religiosa mutar hacia una sexual, hacia una especie de frenesí sexual automático tan evidente? Esta pintura lo que revela es que quería proteger cuidadosamente sus inquietudes sexuales y para ello las decidió disfrazar por medio de elementos, ambientes y personajes espirituales o religiosos. Salvador defendió en todo momento que para comprender el significado de la obra de Millet aplicó su propio método paranoico-crítico, ya que no sometía las experiencias a una simbología lógica, sino que «*era un modo de conocimiento irracional espontáneo irreductible a una lógica diaria, pero transmisible*»³³⁶. Por lo tanto, para que él pudiera llegar a conseguir una lectura racional de la obra original, llevó a cabo una reinterpretación neutral fundamentada en su trauma neurasténico al acto sexual e incluso a la simple evocación en sus sueños del mismo. En definitiva, de acuerdo con las palabras de Ades: «*El análisis del Ángelus fue un tour de force de desequilibrio mental cuyo objetivo fue crear lo que Dalí denominó un mito trágico primario y atávico*»³³⁷.

3.1.5 Influencias psicoanalíticas externas: La teoría psicoanalítica de Jacques Lacan y la teoría del funcionamiento psíquico de Melanie Klein

Que Salvador Dalí siempre mostró un profundo interés por las teorías que trataban de explicar el funcionamiento de la mente es más que evidente, y aunque es indiscutible que Freud fue su gran fuente de inspiración, se ha observado que existieron otras teorías que le pudieron influenciar notablemente.

La primera de ellas viene de la mano de Jacques Marie Émile Lacan, un psiquiatra y psicoanalista de origen francés que tuvo una especial inclinación por estudiar las teorías freudianas y por descubrir todo lo que el término paranoia escondía tras de sí; además siempre estuvo muy vinculado al Surrealismo, llegando a difundir sus primeros artículos en la revista *Minotaure*³³⁸. A raíz de esta información se ha planteado la siguiente cuestión y la cual da comienzo a este nuevo epígrafe, ¿pudo estar Dalí influenciado por la teoría de Jacques Lacan?

Pesa a que existen testimonios que aseguran que al tiempo que Salvador escribió sus primeras reseñas en la revista *Minotaure*, leyó el estudio datado de 1932 del psiquiatra sobre la obsesión maníaca y su vínculo con la identidad humana -sobre el que estuvo totalmente a favor y especialmente con la explicación que dio sobre el automatismo, los sueños y la paranoia como conceptos uniformes que mostraban la raíz real de estos fenómenos psicológicamente hablando-, la hipótesis que se plantea es que Dalí no estuvo influenciado por su teoría, sino que fue al revés.

³³⁶ Ades, 1984: 147.

³³⁷ Ades, 1984: 147.

³³⁸ Revista surrealista creada por Albert Skira y E. Tériade en la capital francesa y editada desde 1933 hasta 1939, que hablaba sobre la cultura en todas sus áreas: la artística, la literaria, la antropológica, la lírica, la etnográfica e incluso la psicoanalítica.

En primer lugar, porque cuando Lacan aún era un inexperto investigador en proceso de acabar su tesis doctoral sobre la paranoia, Salvador ya estaba realizando infinidad de investigaciones sobre el mismo tema y de hecho, tal y como confirmó Iribas Rudín:

Fue el momento en el que cayó en sus manos el citado artículo de Dalí. Pronto hizo una visita al estudio del español, donde se entusiasmaron al encontrar que sus opiniones sobre la paranoia coincidían -y se oponían a la opinión psiquiátrica dominante- en que no era un razonamiento que tenía lugar después de los delirios, sino que la paranoia se trataba de un delirio que era, en sí, sistematizado desde el principio, y aparecía de golpe, cristalizado y lleno de significado simbólico³³⁹.

Además, como ha dejado constancia Patrice Schmitt en el artículo *Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoïque* publicado en 1980 en el número 4 de la revista *Confrontations*³⁴⁰, tras esa visita, Lacan se percató de lo mucho que le iban a servir algunos de los estudios de Dalí sobre el psicoanálisis.

En segundo lugar, porque el artículo que publicó en 1933 Lacan sobre el significado que adoptaban los elementos visualizados a través de los procesos de la paranoia, fue posterior al que publicó el artista catalán analizando este mismo tema aunque centrándose en *El Angelus* de Jean François Millet, al que se le ha dedicado un epígrafe de esta investigación. Y en tercer lugar y compartiendo la opinión de Ades³⁴¹, porque Salvador había investigado y hablado mucho antes que Lacan, en su obra *La femme visible* sobre el origen de la locura surrealista, basándose en la fusión de la psicología aplicada y la filosofía práctica.

En definitiva, Jacques Lacan tuvo una gran deuda con Dalí y sobre todo con su método paranoico-crítico, gracias al cual pudo reflexionar, especular y plantear un nuevo concepto para el mundo del psicoanálisis, conocido como *El estadio del espejo*. Este planteamiento hablaba sobre la capacidad que tenía el ser humano en los primeros meses de vida para conseguir verse como un elemento indivisible dejando atrás a los espectros que le producían esa visión errónea de su cuerpo como un conjunto de elementos disociados³⁴². Un tema que fascinó pero que también preocupó a todos los surrealista excepto a Dalí que ya lo había estudiado en su método, a través del cual fue capaz de unir diversos elementos, aún no teniendo ninguna relación entre sí, para formar una nueva imagen con un significado totalmente diferente.

Aunque lo que es evidente y no se puede obviar es que:

³³⁹ Iribas, 2004: 26.

³⁴⁰ Schmitt, 1980: 129-136.

³⁴¹ Ades, 1984: 126.

³⁴² Ramírez, 2002: 48.

La obra de Lacan no dejó lugar a dudas sobre la hiperagudeza objetable y “comunicable” del fenómeno, que confirió al delirio un carácter tangible imposible de contradecir y lo situó en las antípodas de los estereotipos del automatismo y de los sueños³⁴³.

Otra de las teorías que pudo influenciar a los dibujos de Salvador Dalí fue la de Melanie Klein. Psicoanalista austríaca y fundadora del colegio británico del psicoanálisis que se encargó de investigar sobre la actividad psicológica y mental del ser humano.

Para ella, la imaginación necesitaba de un desarrollo y una transformación bastante más complicada que la propia inmaterialidad, vinculándola con técnicas de reconstrucción, de entretenimiento e incluso con el automatismo del comportamiento. Observó, examinó, valoró y definió la capacidad inventiva de las personas como una declaración final de intereses que suponía una oposición constante entre los estímulos devastadores y los impúdicos.

Es importante destacar esta investigación precursora porque gracias a ella tuvo la oportunidad de explicar el concepto de “sistema del juego”, que se basó en utilizar el entretenimiento como medio para poder hacer visible el dinamismo imaginativo automático.

Melanie Klein entendió el entretenimiento como un método productor a través del cual se exploraban elementos y símbolos nuevos con los que cualquier persona era capaz de revelarse³⁴⁴. A finales de los años veinte, concretamente en 1929, redactó un artículo titulado *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador*. En él explicó que tras la mala experiencia que vive cualquier niño cuando se siente acosado o amenazado por algún elemento, la mente es capaz de restablecerlas produciendo alteraciones y por lo tanto creando nuevos elementos. Esta capacidad de la mente para rehacer a partir de lo vivido da como resultado una nueva realidad propia del artista con durabilidad en el tiempo, es decir:

Que si el acto creado estuviera condicionado por los deseos inconscientes del pasado, estos deseos, en el caso de ser recordados en el acto clínico, atenderían únicamente a la función intelectual o incluso, emocional, pero podrían olvidarse. Sin embargo, al ser plasmados en una obra de arte, se les da vida permanente fuera del sujeto³⁴⁵.

³⁴³ Ramírez, 2002: 128.

³⁴⁴ Loza, 2006: 60.

³⁴⁵ Loza, 2006: 60.

Y, ¿no recuerda esto a Dalí? Es evidente que sí ya que ambos coincidieron que tras una pesadilla o una mala experiencia, la mente siempre iba a ser capaz de reconstruirlas generando nuevas imágenes más agradables, las cuales acabó plasmando en sus lienzos creando una nueva figuración.

Esto es algo que se ha podido comprobar a raíz de la relación de «*amor-odio*»³⁴⁶, tal y como Valdivielso Miquel la definió, entre Salvador padre y Salvador hijo. Porque lo que empezó siendo una relación conflictiva al acusarlo de que lo habían tenido con el único propósito de sustituir el lugar que había dejado la muerte de su hermano, fue mutando hasta convertirse en una relación de gran afecto: aceptando en parte su conducta, sus principios y sus criterios éticos, en definitiva, lo que se conoce psicoanalíticamente hablando como «*conciencia moral*»³⁴⁷. Sin embargo, esta conciencia moral Dalí la acabó eliminando con el paso del tiempo sustituyéndola por el término Superyó, del que ya se ha hablado en epígrafes anteriores en relación con la teoría freudiana. Lo introdujo parcialmente para utilizarlo como intermediario de los postulados del Yo en relación con su ambición por conseguirla fama y por ampliar sus competencias intelectuales.

Es cierto que infinidad de investigadores y psicoanalistas, como es el caso de Klein, han defendido la idea de que el Superyó simbolizaba lo totalitario y dictatorial, y que por lo tanto dominaba cruel y despiadadamente al ser humano; sin embargo, compartiendo la opinión nuevamente de Valdivielso Miquel, el Superyó fue un innovador descubrimiento del espíritu del sujeto, referido a individuos con una buena fortaleza intelectual que se originó mediante un procedimiento identitario con su progenitor. Pero esta identificación debía de ser flexible, sutil, sin tiranteces e incluso automática pero nunca traumática, algo que no ocurrió en el caso de Dalí. Porque él ha sido el modelo de «*niño que acaba aceptando normas peregrinas, rígidas y sádicas, originándose así un gran fanatismo porque ha aceptado estas normas como un Superyó; pero esto no es un Superyó; es un sometimiento masoquista sin aceptación profunda*»³⁴⁸. Es decir, un artista que se acabó alejando de las normas del Surrealismo por establecer sus propios ideales.

3.1.6 Lúcia Nogueira y Dalí, ¿una locura compartida?

En primer lugar, ¿quién fue Lúcia Nogueira? También conocida como Lúcia de Cadaqués o como hija de Sabana considerada la «*última gran bruja que hubo en Cadaqués*»³⁴⁹. Fue una pescadora, viuda de un marinero y madre de dos hijos con problemas mentales que dedicó su vida a la venta ambulante de pescado por el pueblo para poder mantener a su familia. Ana

³⁴⁶ Valdivielso, 1992: 91.

³⁴⁷ Valdivielso, 1992: 91.

³⁴⁸ Valdivielso, 1992: 92.

³⁴⁹ Gibson, 1999: 119.

María, hermana de Salvador, la recordó en su diario como una mujer con un «rostro muy expresivo, con los ojos algo saltones los cuales le daban aspecto de cangrejo y con unos rizos blancos que cubrían su frente con reminiscencia de su atractiva juventud»³⁵⁰.

Fue una mujer, que siempre se relacionó con grandes figuras intelectuales de la época, ofreciéndoles alojamiento cuando se pasaban por Cadaqués entre los que se podría destacar el cubista Pablo Ruiz Picasso, el fauvista André Derain o el ensayista y crítico de arte español Eugenio d'Ors Rovira entre muchos otros. Ya en aquel momento fue considerada una figura querida y conocida en el pueblo, sobre todo por su locura, sus acciones y sus actitudes un tanto peculiares.

A mediados de la década de los años veinte, Lidia ya se dedicaba a ir por el pueblo con su canastilla repleta de pescados para venderlos entre los habitantes al tiempo que, según Rodrigo, «cada día se sentía más metida en la piel de su personaje e identificada con las ideas y conceptos d'orsianos: *La filosofía del hombre que trabaja* y *La oceanografía del tedio*»³⁵¹.

¿A qué hizo se refería Antonina Rodrigo con este testimonio? A que Lidia creó un personaje a raíz de una obsesión personal que le persiguió durante toda su vida y que hizo que su mente quedara abstraída a partir de serie de sucesos inquietantes inquietantes que ocurrieron en su mente. Esta obsesión se originó el verano que Eugenio d'Ors decidió hospedarse en su casa. A partir de ese encuentro todo cambió, porque el encanto, la belleza y el interés que éste despertó en Lidia, «hizo que se penetrase en lo más hondo de su alma, como un aguijón que jamás se pudo arrancar»³⁵². Es cierto que antes del fallecimiento de su esposo Nando, no había mostrado ningún indicio de embelesamiento hacia otro hombre ni de locura, pero en el momento en el que se vio sola ante la vida, fue cuando comenzó a pensar que ella era Teresa, la mujer que dio vida a la protagonista del libro de d'Ors *La bien plantada*³⁵³, publicado en el año 1911. Y, mientras d'Ors escribía reseñas en la prensa sobre diferentes temas, ella al leerlos siempre pesaba que se los estaba dedicando a ella pero en realidad eso era algo que solamente corrían en su mente³⁵⁴.

De hecho, se conservan anécdotas que fueron narradas por Don Víctor Rahola, médico y amigo de Josep Pla³⁵⁵, que verifican que al tiempo que desempeñaba su papel de pescadera, le gustaba hablar con los extranjeros y así como les vendía el pescado, les enseñaba el ensayo de *La bien plantada* y les decía: «Este es mi marido -refiriéndose a d'Ors- pero este libro

³⁵⁰ Dalí, 1983: 107.

³⁵¹ Rodrigo, 1981: 168.

³⁵² Dalí, 1983: 108.

³⁵³ Dalí, 1983: 108.

³⁵⁴ Dalí, 1983: 108.

³⁵⁵ Domínguez, 1997: 91.

*contiene un secreto y este secreto es el que hace vibrar la vida del pueblo y parte a sus habitantes en dos bandos»*³⁵⁶.

Diversas fuentes han señalado que a raíz de esta identificación se la empezó a conocer en el pueblo como “La bien plantada” que hacía referencia al adjetivo que el escritor creó para identificar al prototipo ideal de mujer catalana-mediterránea pero que según comprobó Luis Romero en catálogo de Rotterdam esto no fue cierto³⁵⁷; porque una cosa era que ella se lo hubiera creído y hubiese creado a partir de ello su propio personaje y otra muy distinta que lo fuera en realidad.

En el momento en el que recibió finalmente la visita del escritor, decidió comprar sus libros y comenzar a hacer su propia interpretación. De hecho, según la revista *San Jorge*³⁵⁸ y así lo recogió Rodríguez: «*Convirtió en epistolario amoroso cifrado el Glosario que el filósofo catalán firmó con pseudónimo de Xenius, explicando a su interpretación y la manera en que se encontraba plenamente identificada con el personaje y su tema*»³⁵⁹.

Y este hecho ¿no recuerda esto en cierto modo a lo que hizo Dalí con el *Ángelus* de Millet?. Es evidente que sí, porque además de que los pensamientos y la imaginación espontánea de la mujer sorprendían e incluso desconcertaban a todo aquel que la escuchaba, al igual que el público que admiraba la obra del pintor de Cadaqués; ambos padecieron una obsesión que les rondó por la mente durante toda su vida y que influyó considerablemente haciendo que creasen su propio personaje.

Pero, ¿qué tuvo que ver esta mujer con Dalí?, ¿le llegó a influir de algún modo?, ¿compartieron su “locura”? Si se parte de la confesión que hizo Ana María, se podría afirmar que el desarrollo de su supuesta locura fue favorecida por esta mujer, ya que en la parte trasera de una foto de Lúdia que tenía en su casa la culpó del problema de su hermano y escribió que ella había sido la «*bruja responsable de todo el asunto de Dalí y muchas cosas más*»³⁶⁰.

Tanto a Dalí como a su inseparable amigo Federico García Lorca, les apasionaba escucharla y tratar de entender su locura y sus obsesiones personales³⁶¹. De hecho Lorca, en una carta que le escribió a Ana María, le trató de explicar en que consistía la locura de la mujer:

³⁵⁶ Rodrigo, 1981: 168.

³⁵⁷ Romero, 1989: 103.

³⁵⁸ Haciendo referencia al nº 18 publicada en Barcelona en abril de 1955.

³⁵⁹ Rodrigo, 1981: 50.

³⁶⁰ I Gibson, 1999: 118-119.

³⁶¹ Dalí, 1983: 108.

Dice que tiene la locura de Don Quijote pero ¡se equivoca!. La locura del hidalgo es seca, visionaria, abstracta y sin imágenes. Pero la locura de Lidia es húmeda, suave, llena de gaviotas y langostas, una locura plástica. Don Quijote anda por los aires y la Lidia a orillas del Mediterráneo. Esta es la diferencia, ¡qué admirable Cadaqués! Y ¡qué cosa divertida para poder hacer un paralelo entre la Lydia y el último caballero andante!”³⁶².

Lidia tenía por costumbre visitar la casa de la familia Dalí y siempre extraía de uno de los bolsillos de su mandil unos anteojos rotos que eran “mágicos”, Lorca los llegó a llamar «*las gafas maravillosas*»³⁶³, ya que cada vez que leía con ellos los supuestos artículos de d’Ors en la prensa interpretaba su propia versión de la realidad. Tal y como recogió la ya mencionada Rodrigo: «*En ocasiones llegaba haciendo revolotear en su mano un recorte del periódico, como si fuese una bandera, tras haber lanzado su saludo ritual: “¡Eugenio d’Ors!”*, pronunciado con un gran énfasis. Y luego empezaba a leer el libro a su manera»³⁶⁴.

Lo curioso es que se ha podido comprobar, gracias a los testimonios recogidos tanto por Antonina Rodrigo como por Ana María Dalí, que en multitud de ocasiones los artículos que ella leía no eran ni del propio Eugenio d’Ors, sino que del escritor Enrique Opisso, pero como en vez de poner su nombre completo ponía las siglas E.O y Lidia lo interpretaba a su manera³⁶⁵. Mientras que otras ocasiones como creía, erróneamente, que el escritor iba a volver al pueblo a visitarla, vendía toda la mercancía que tenía rápidamente para conseguir dinero y compraba comida por encima de sus posibilidades, lo que se traducían en terribles deudas, con el único fin de poder organizar una comida de bienvenida a su “Xenius”. Fue en este caso Ana María la que recogió el suceso en su diario personal:

Un día, mientras cenábamos se abrió la puerta y apareció Lidia, entró con lentitud y como de costumbre, antes de sentarse, se detuvo para lanzar a modo de saludo su “¡Eugenio d’Ors!”. Se sentó cerca de nosotros, saco un diario del cesto, se colocó las gafas “maravillosas” y empezó a leer. Era un artículo de Enrique Opisso que trataba de política pero ella dijo: “Mañana iré a Figueras a comprar filetes, dulces y champaña”. Pero Salvador padre no pudo seguir callado y le hizo ver la realidad, Lydia quedó pálida, desencajada y de pronto se vio en su cara el aspecto de anciana que después, cuando fue vieja tenía y muy abatida se fue. Lydia estuvo varios días sin aparecer por la casa, hasta que una noche la puerta se abrió de par en par y Lidia, animada, irónica y fantástica, entró y saludó con sus palabras rituales: “¡Eugenio d’Ors!. Quedamos todos suspensos. Lidia había recuperado la quimera, que tan

³⁶² Dalí, 1983: 107.

³⁶³ Rodrigo, 1981: 169.

³⁶⁴ Rodrigo, 1981: 169.

³⁶⁵ Rodrigo, 1981: 169-170.

necesaria le era para su vida y vimos claramente que sin ella se apagaría”. Ella dijo con un aire triunfal: “Hoy hay un artículo en el que Xenius me lo explica todo. Yo soy la fuente y él es el agua, y el artículo empieza así: *La fuente está seca*³⁶⁶.

Es decir, se dio cuenta de que nada de lo que ella había imaginado se iba a hacer realidad y así poco a poco lo fue dejando todo. Sus hijos fallecieron, ella ya no se arreglaba, se vestía con una sotana prestada y vivía en una especie de chabola en donde resguardaba su preciado libro de d’Ors, que aunque se encontraba en un estado pésimo aseguraba que le servía de mucha ayuda en sus momentos de soledad. Ya que, con tal sólo abrir el libro en cualquiera de sus páginas sabía que ya iba a descubrir la solución a todas sus preocupaciones éticas, como si se tratase de un horóscopo el cuál siempre tiene respuesta para todo³⁶⁷.

¿Fue por lo tanto esta mujer una influencia para Dalí? Es evidente que sí, ya no sólo por todas las similitudes que se han encontrado en la personalidad de ambos, ni porque vio en ella a una persona que fue capaz de abstraerse del mundo real para interpretar lo que ella quería y cómo ella quería, sino por el hecho de que Dalí acabara comprándole la casa a Lúcia para poder inaugurar la famosa Casa Dalí, la cual convirtió en una especie de refugio y laboratorio experimental, una fábrica que dio lugar a la mayor parte de la producción artística del artista surrealista a partir de los años cincuenta. De apariencia sobria y seria, como si de una fortificación se tratase, «*como una vivienda mora construida para proteger el secreto de quienes la habitan*»³⁶⁸. Pero, ¿por qué esta casa y no otra? Básicamente por la gran devoción que sintió hacia ella y por la fuente de inspiración que había sido para él durante todos esos años, considerando además que no había un lugar mejor para poder seguir con su delirante trayectoria artística.

En definitiva, se podría concluir este epígrafe señalando que entre Dalí y Lúcia hubo una triple vinculación que demuestra la gran influencia que fue ella para él. En primer lugar, es importante destacar que ambos crearon una especie de artilugio con el cual pudieron ver, captar e interpretar su propia realidad bien fuera a partir de una lectura o de un sueño para poder recrearla en sus propios mundos interiores. Un artilugio que Dalí inventó décadas más tarde muy probablemente a raíz de ver el de Lúcia. En segundo lugar, los dos crearon un personaje que les sirvió como medio de comunicación para que sus interpretaciones llegaran a los espectadores y que nuevamente Dalí comenzó a diseñar más tarde que ella. Y en tercer lugar, tanto Dalí como Lúcia tuvieron por desgracia un “triste” final ya que acabaron los últimos años de sus vidas en la soledad³⁶⁹, muriendo solos y sin llegar a ser comprendidos por

³⁶⁶ Rodrigo, 1981: 169-170

³⁶⁷ Rodrigo, 1981: 171.

³⁶⁸ Bona, 1996: 328.

³⁶⁹ Dalí, 1983: 108.

toda la sociedad, pero eso sí, en sus “palacios” y rodeados de los artilugios y de las lecturas que marcaron sus vidas y dieron alas a sus personajes para convertirse en mayor o menor medida en verdaderos genios. Como Lúdia declaró poco antes de fallecer: «*¡Yo no estoy en un asilo; estoy en un palacio!*»³⁷⁰. Y allí se acabó su “locura” pero en el fondo feliz porque iba a poder reencontrarse con su querido d’Ors que gracias a sus “gafas maravillosas” un día supuestamente le dijo: «*nos encontraremos en la Gloria*»³⁷¹.

3.1.7 La luz, el cielo y el viento daliniano: la influencia del paisaje Ampurdanés

¿En qué lugar se ha inspirado Salvador Dalí en realidad?, esta fue la pregunta que le hicieron a Ana María en relación a su hermano y a la cual respondió: «*En ninguno y en todos. Su fértil imaginación crea un paisaje en el que vive toda la costa, rebosante de luz, de serenidad y clasicismo, como una alegoría del Mediterráneo*»³⁷².

Se ha querido comenzar este nuevo epígrafe con esta confesión porque pese a su opinión, es evidente que en todas las representaciones de Dalí hay características comunes que se repiten hasta la saciedad y una de ellas se ha considerado que es el paisaje. Es incuestionable que Dalí se ha coronado por antonomasia no sólo como uno de los mejores artistas de todo el siglo XX, sino que como un referente de toda la historia del arte a nivel mundial al haber sido capaz de construir a partir de sus obcecaciones, sus pensamientos, su ingenio, sus miedos y sus alucinaciones una trayectoria artística sublime. Y es que en sus cuadros, dibujos y grabados, siempre ha estado presente el paisaje que lo vio crecer, el cual lo ha interpretado y revelado a través de su lenguaje daliniano que «*permaneció enmarcado dentro del horizonte del azul del mediterráneo ampurdanés de Portlligat*»³⁷³. A través de este lenguaje mostró la fascinación que sintió por su tierra catalana tanto de forma objetiva como subjetiva a través de las rocas, los atardeceres y los ambientes del lugar³⁷⁴.

La única característica que le ha influido desde su niñez y que es posible reconocerla al haber sido plasmada en la mayor parte de sus obras de manera invariable independientemente de la época a la que perteneciesen fue la utilización del paisaje catalán como marco y como atmósfera para acoger todas sus ideas paranoico-críticas que de acuerdo con Romero versaron desde «*lo humorístico hasta lo degradado, agresivo y misterioso*»³⁷⁵. En la mayoría de los casos optó por darle a la realidad un aspecto diferente modificando su forma original porque

³⁷⁰ Rodrigo, 1981: 171-172.

³⁷¹ Rodrigo, 1981: 171-172.

³⁷² Dalí, 1983: 122.

³⁷³ Domínguez, 1997: 232.

³⁷⁴ Rodrigo, 1981: 24.

³⁷⁵ Romero, 1989: 88.

para él «la forma siempre debía de ser producto de un proceso despiadado inquisitorial al que la materia estaba sometida»³⁷⁶.

No obstante, además de haberle influido por haber vivido allí, también le influyó de manera notable porque se le apareció en sus sueños actuando como un decorado teatral sobre el que sucedían todo tipo de acontecimientos³⁷⁷.

Cadaqués, el municipio situado en la comarca Alto Ampurdán en la provincia de Gerona, no sólo fue el lugar en donde creció el artista, sino que también donde nació su padre, por lo que toda la familia siempre tuvo una gran devoción y vinculación con él. Allí, vivió Dalí sus veranos, en una vivienda cercana a la playa de Es Llanés, muchas veces acompañado por su inseparable amigo Lorca, que también dejó varios testimonios sobre este lugar, como el que el poeta le hizo en una carta a Fernando Vélchez: «Pocas cosas más bellas existen que el Ampurdán, un paisaje eterno y actual pero perfecto. Al amanecer, desde el automóvil parece que todo acabara de nacer y que las brujas de los Pirineos bajaran a pedir a las sirenas luz»³⁷⁸. O el que le escribió el 31 de julio de 1927 en una carta a Dalí titulada *Cenicitas, ¡Ay mis cenicitas!*, la cual recogió Santos Torroella y en la que reconoció lo siguiente:

Cadaqués tiene la alegría y la permanencia de belleza neutra del sitio donde ha nacido Venus pero que ya no se recuerda. Va hacia la belleza pura. Desaparecieron las viñas y se exaltan día por día las aristas que son como las alas y las olas que como las aristas. Un día la luna, mojada con elasticidad de pez mojado, y la torre de la iglesia oscilaba de goma blanda sobre las casas, duras o lastimosas, de cal o de pan mascado. Yo me entusiasmo pensando en los descubrimientos que vas a hacer de Cadaqués³⁷⁹.

En cuanto Dalí emprendió su viaje en solitario y dejó su residencia familiar, se dio cuenta de que este lugar sería un elemento clave en su obra porque constantemente recurría a él al considerarlo una de sus mayores fuentes de inspiración; por este motivo, independientemente de que ya no viviese allí, decidió escogerlo como su destino de referencia para pasar las “vacaciones”. Y, mientras que los meses de invierno los pasaba en la capital francesa y el año nuevo en Nueva York, por lo general el resto del año se instalaba en Figueras en donde tenía su taller y más que unas vacaciones se podría considerar que fueron sus etapas más productivas y creativas del año³⁸⁰.

³⁷⁶ Romero, 1989: 144.

³⁷⁷ Romero, 1989: 13.

³⁷⁸ Rodrigo, 1981: 40.

³⁷⁹ Santos, 1992: 176.

³⁸⁰ Racionero, 2004: 49.

Pero ¿cómo es este lugar al que al artista tanto influyó? De acuerdo con la descripción del escritor español Racionero, corresponde con una zona situada en el norte de Cataluña que está formada por diversas comarcas entre las que cabe destacar la de mayor tamaño que corresponde con el Alto Ampurdán. Se ha podido comprobar que Dalí para la recreación del paisaje en sus obras se decantó casi siempre por representar uno de estos dos emplazamientos pertenecientes a esta comarca: Cadaqués y Figueras, incluyendo así las zonas de Portlligat, el Cabo de Creus y los accidentes geográficos que perfilan el relieve.

Mientras que Figueras está situada sobre una meseta acotada por varias cordilleras y el mar conformando un *«espacio a escala humana, una unidad territorial y ecológica a la medida de una polis griega. Y su territorio, como quería Aristóteles, se puede divisar desde la cima de una colina y cada ciudadano puede conocer el carácter de los demás»*³⁸¹; Cadaqués, es un municipio de tradición marinera que se encuentra, de acuerdo con la descripción de Antonina Rodrigo, también separado de la llanura del Ampurdán por diversas cordilleras que envuelven y aíslan su ensenada por lo que el turista, *«traspasado el collado de Piedrafita y al salir de una de las curvas del sinuoso camino, contempla la blanca imagen del pueblo. Al tiempo que la carretera se va descolgando, vertiginosamente, entre campos de olivos, hacia el mar»*³⁸².

En la mayoría de sus obras gracias a la inserción de estos paisajes fue posible percibir una especie de universo personal, en donde todos los elementos que colocó sobre ese plano, los espacios, el cromatismo, la luminosidad, las metamorfosis o los sueños que trató de representar, recuperaron una gran importancia y adquirieron una trascendencia simbólica. Sin embargo, para adquirir esta trascendencia simbólica no fue suficiente con conocer cada uno de esos lugares, sino que tuvo que llevar a cabo un proceso de asimilación para integrarlos y crear de este modo un cosmos totalmente paralelo y propio. Un cosmos que de acuerdo con Romero, fue *«universal, español, catalán y ampurdanés»*³⁸³ por no haber abandonado su origen; con esta lealtad a su tierra, fue capaz de indagar en la cosmogonía terrestre y geológica, siendo ésta el germen de su inspiración. Es importante destacar que no fue solamente en los dibujos y en los cuadros donde se pudo apreciar esta influencia del paisaje, ya que en sus artículos también estuvo presente el paisaje manifestándose como realidades distorsionadas.

Racionero ha afirmado que las rarezas y extravagancias de Dalí no llegaron a sorprender a los habitantes del lugar y que por ese motivo tuvo que probar suerte en otros lugares como EEUU. La relación entre Salvador y su tierra natal fue complicada, es evidente que los

³⁸¹ Racionero, 2004: 50-51.

³⁸² Rodrigo, 1981: 39.

³⁸³ Romero, 1989: 12.

habitantes de la zona valoraban y estaban fascinados con sus creaciones, pero desgraciadamente nadie estaba dispuesto a exponer sus obras³⁸⁴.

Aunque afortunadamente todo cambió cuando a comienzos de la década de los sesenta después de ver el éxito que estaba teniendo por el mundo adelante, el alcalde de Figueras Ramón Guardiola i Rovira llegó a un acuerdo con el artista para levantar su propio museo en el antiguo salón vecinal en el que ya había expuesto años atrás cuando tan solo era un niño³⁸⁵.

Pero, ¿por qué en un primer momento tuvo que irse de su tierra natal para que el personaje en el que se había convertido y su forma de ser fuese aceptada por la sociedad? Principalmente por la actitud de sus habitantes. Es decir, a lo largo de la historia fueron diversos pensadores los que llegaron a la conclusión de que la personalidad de un individuo siempre iba a variar en función del panorama paisajístico y del ambiente en el que se había criado, por lo que lo más probable es que el personaje en el que se había enfundado Dalí no era novedoso para la gente del lugar.

En realidad, la personalidad de Salvador Dalí tuvo mucho que ver con las características naturales “surrealistas” que caracterizaron, y lo siguen haciendo a día de hoy, la zona de Figueras y Cadaqués. Por un lado la atmósfera delicada y plúmbea que encajaba perfectamente con ese ambiente onírico que él trataba de representar. Por otro lado el viento, permanente, enaltecido e incluso alocado que no dejaba de ser es el germen del enardecimiento, distintivo y disparate que se aproximaba a la corriente surrealista. De acuerdo con la descripción de Racionero:

Si en Canigó, los volcanes y el golfo -tierra, fuego, agua- marcan la estabilidad, el cuarto elemento, el viento, le da la volatilidad, la exhalación que acaba exaltando a la gente, que es el empeño de dar un paso más allá de lo previsto, y esto es el surrealismo. La tramontana empuja, fuerza, arrastra, invita a la exaltación, a seguir el remolino, a lanzarse al delirio. La pirámide de excéntricos avivada por la tramontana debe parecer, por fuerza, locura³⁸⁶.

Y finalmente la luz, un fenómeno variable y en constante circulación haciendo que se alterasen las líneas, los volúmenes y las amplitudes de los diversos elementos de la tierra. Fue a través de la ventana de su taller desde donde observó como «*las luces y las sombras del cielo de Cadaqués creaban un juego de variaciones cromáticas infinitesimales*»³⁸⁷, por lo que decidió realizar un estudio a través del cual elaboró infinidad de croquis, notas, descripciones

³⁸⁴ Racionero, 2004: 52-54.

³⁸⁵ Domínguez, 1997: 280.

³⁸⁶ Racionero, 2004: 52-54.

³⁸⁷ Gómez de Liaño, 2004: 438.

y bosquejos hasta que finalmente logró integrar su lenguaje daliniano en total armonía con el paisaje representado.

El fenómeno de la luminiscencia supeditó totalmente su trayectoria artística y jugó un papel crucial como elemento imprescindible para insertar los elementos visualizados en sus sueños dentro del enclave paisajístico. Es decir, al intentar representar sobre el lienzo lo que él veía en sus visiones, se dio cuenta de que todo quedaba desierto y aislado al igual que las *«intermitentes paredes de cipreses en la perspectiva de los planos cruzados por los surcos y delineados por olivos»*³⁸⁸ y que si imitaba en sus obras la luz áurea y brillante que impregnaba el paisaje real, cada uno de los elementos iba a apoderarse de una fortaleza, consiguiendo en su conjunto una cohesión realista que de ninguna otra forma sería posible. De este modo todo se dispuso en el fondo de una chocante y misteriosa objetividad, de forma que cada uno de los elementos, estados, fenómenos o experiencias tuvieron un espacio firme y verdadero³⁸⁹.

Estando aún en Nueva York, en 1948 hizo una revelación a través de la cual se ha podido comprobar que con el transcurso de los años su percepción sobre su querido Ampurdán varió y que estableció diferencias dependiendo de lo que le inspiraba cada momento del día, de este modo:

Las mañanas ofrecían una alegría salvaje y amarga, ferozmente analítica y estructural; los atardeceres eran con frecuencia morbosamente tristes, y los olivos brillantes y animados por las mañanas se metamorfoseaban en un gris inmóvil como el plomo. La brisa matutina dibujaba sonrisas de pequeñas ondas gozosas en sus aguas; en la tarde, muy a menudo, a causa de los islotes que hacen de Portlligat una especie de lago, el agua está tan tranquila que refleja los dramas del cielo crepuscular³⁹⁰.

A Dalí le influyó el paisaje ampurdanés pero Dalí también influyó en él, hasta el punto que lo convirtió en un icono propio, como llegó a definir en una ocasión Armengol, en *«la cuna del delirio paranoico»*³⁹¹. Fue en este lugar donde apartado del caos y de la problemática de cualquiera gran ciudad, consiguió la inspiración necesaria para investigar y reflexionar sobre su propia ser y sobre su experiencia artística, estableciendo una especie de fábrica experimental a partir de la cual inició y desarrolló su trayectoria artística además de su personaje paranoico.

De hecho, todas estas características se han podido equiparar con su propia persona porque Dalí fue luz, ya que su personalidad permaneció en un estado constante de cambio,

³⁸⁸ Racionero, 2004: 104-105.

³⁸⁹ Romero, 1989: 170.

³⁹⁰ Romero, 1989: 168-169.

³⁹¹ Armengol, 2003: 348.

modificando y alterando su mundo del subconsciente; fue atmósfera porque en el fondo siempre supo que era un individuo frágil, delicado y lleno de miedos de los que no consiguió liberarse nunca; y fue viento o más bien vendaval que con su fuerza y su tesón se opuso a las bases del Surrealismo, estableciendo su propio método y llevándose por delante todo lo que hiciese falta para demostrar lo que se podía llegar a mostrar a partir de los sueños.

A través de la naturaleza del paisaje catalán logró hacer de la realidad algo personal porque pudo unir lo real con lo imaginario, al mismo tiempo que buscar los factores idóneos para vincular con su personaje. Salvador de este modo se ocultó en el paisaje hasta que consiguió fusionarse con él para ser el propio lugar. Éste fue el caso por ejemplo de su identificación con el cabo de Creus. De hecho en su diario personal *Confesiones inconfesables* él mismo lo explicó:

Estoy convenido de que soy el propio cabo de Creus, y de que encarno el núcleo vivo de ese paisaje. Mi obsesión existencial es mimetizarse en cabo de Creus, constantemente. Soy, como él, una catedral de fuerza nimbada de delirio onírico. Mi estructura granítica se adorna de ductilidades, de bruma, de destellos, de arenas movedizas que disimulan los salientes, los cráteres, los promontorios, para permitir que guarde mejor mis secretos. La tramontana [...] ha tallado las figuras de ensueño como yo modelo mis personajes en el teatro de mi vida³⁹².

Paseando por las ensenadas o por los despeñaderos de la zona observaba la forma de algunos elementos o estructuras pétreas con las que posteriormente creaba imágenes que provocaban, por su al enigmático naturalismo y objetivismo, un gran impacto además de una sensación de desconcierto y escepticismo en el espectador.

Gómez de Liaño declaró que para Dalí «*la experiencia del mineral y la piedra había sido una experiencia tan decisiva y fundamental como la del bosque y el árbol para el poeta*»³⁹³, porque es indudable que no existe en la faz de la tierra un poeta que no comprenda el lenguaje de la naturaleza, pero si que es más difícil que exista un artista, como fue el caso de Salvador, que observando una roca fuera capaz de apreciar «*las venas y arrugas*»³⁹⁴ y transformar su materialidad en la quimera de su talento.

Él se percató de que el paisaje más que de inspiración le servía para explicar su propia personalidad al estar formado por infinidad de recovecos originados a partir del efecto visual que establecía el mar con los acantilados. Esto le inspiró de tal manera que decidió utilizarlo

³⁹² Dalí, 1975: 188.

³⁹³ Gómez de Liaño, 2004: 436.

³⁹⁴ Gómez de Liaño, 2004: 436.

para mostrar un universo oculto y profundo como si se tratase de «*las cavernas profundas del sentido en las que la visión se retrata con películas de líquenes y piedras*»³⁹⁵. Dalí añadió:

Como si fuera transformistas de piedra, descubrí en ese perpetuo disfraz la significación profunda de ese recato de la naturaleza al que se refería Heráclito en su enigmática frase: “La naturaleza gusta de esconderse”. Y en ese recato de la naturaleza adivinaba yo el principio mismo de la ironía. Observando cómo “se agitaban” las formas de aquellas rocas inmóviles, meditaba sobre mis propias rocas, las de mi pensamiento”³⁹⁶.

Unos elementos de la naturaleza que establecieron el primer paso de un largo proceso de ciencia oculta inapelable y revolucionaria que se basó en modificar las implícitas y ásperas bases de la naturaleza para conseguir unos delicados e ingeniosos elementos artísticos, desvelando así la materialidad resplandeciente y oculta del mineral.

En definitiva y corroborando la hipótesis expuesta por Gómez de Liaño: «*el mineral lo convirtió en carne, el sueño en roca y lo casual en lo previsto*»³⁹⁷. Eso sí, siendo muy consciente en todo momento del riesgo que todo esto suponía dado el posible rechazo que se podía dar por parte de los espectadores al encontrarse con unas obras que en infinidad de ocasiones se encontraban en el límite de la incredulidad y el disparate, porque «*Dalí es la magia del cabo de Creus y de la igualmente llanura del Ampurdán*»³⁹⁸.

3.2 El “Dalirio”: ¿una locura de nacimiento o surgida a partir de influencias externas?

Como ya ha quedado demostrado, Salvador Dalí a lo largo de su trayectoria artística, ha sido capaz de combinar de una forma extraordinaria toda una sucesión de innovadores avances artísticos derivados de su intelecto, su eficiencia y su imaginación con sus supuestas anómalas expresiones psicológicas y mentales³⁹⁹. Presentándose éstas últimas, de acuerdo con Valdivielso Miquel, como «*reacciones intensas de persecución, alucinaciones, comportamientos maníacos, graves hipocondrías, depresiones, fobias intensas, obsesiones atormentadores e, incluso, un intento complejo de castración que le evocaría de lleno a todo tipo de perversiones sexuales*»⁴⁰⁰. Pero perversión entendida dentro del psicoanálisis como el

³⁹⁵ Gómez de Liaño, 2004: 436-437.

³⁹⁶ Gómez de Liaño, 2004: 436-437.

³⁹⁷ Gómez de Liaño, 2004: 437.

³⁹⁸ Armengol, 2003: 330.

³⁹⁹ Valdivielso, 1992: 73.

⁴⁰⁰ Valdivielso, 1992: 74.

suceso que se manifiesta en un individuo al retroceder hasta la infancia o cesar de golpe su sexualidad, sin que esto implique inmoralidad o malicia.

Si ya de por sí la niñez y los recuerdos parentales marcan la vida de cualquier ser humano, se ha podido comprobar que la influencia en Salvador fue aún mayor e incluso detectable en sus ilustraciones. Los recuerdos infantiles actuaron con un doble objetivo: como apoyo para consolidar su personaje y como inspiración para crear las obras a partir de sus propias experiencias vividas.

Ya se ha podido comprobar que mientras que su entorno le influyó durante toda su trayectoria artística, los acontecimientos familiares sólo lo hicieron hasta su pubertad cuando abandonó la casa familiar⁴⁰¹. Sin embargo éstos le marcaron lo suficiente como para que acabasen por convertirse en una constante durante el resto de su vida, ocupando un lugar esencial en ella; porque fueran ciertos o no, los utilizó para desenvolver su inconfundible identidad y como germen para crear el lenguaje daliniano que acabó convirtiéndose en una constante.

De hecho, en su diario personal *Vida Secreta*, llegó a confesar que ciertas experiencias infantiles las repitió en multitud de ocasiones convirtiéndolas incluso en una especie de mito: «*Como el desarrollo de mi mente y carácter puede siempre resumirse en algunos mitos esenciales, así los acontecimientos de mi vida repiten y desarrollan algunos temas más bien limitados, pero terriblemente característicos*»⁴⁰².

Estando ya casado con su esposa esas alusiones a su infancia y a sus recuerdos familiares se fueron desvaneciendo convirtiéndose en simples testimonios narrados desde un punto de vista manipulado y distorsionado pero jamás desaparecieron, sino que perduraron en el tiempo pese a que en ciertas situaciones se opusieron a la memoria afectiva desviándola hacia la parodia empleando, conforme la hipótesis de Romero, «*la risa como sucedáneo del sentimentalismo que le horroriza, quizá por saberse proclive a caer en blanduras que en su escala de valores equivalen a vergonzosas debilidades*»⁴⁰³. Una especie de «*tensión metamórfica*»⁴⁰⁴ que se entendió como la capacidad para contemplar la realidad a modo de «*un proceso de transformaciones, y la aplicación que Dalí hizo de ese metamorfismo a su vida*»⁴⁰⁵.

Este tipo de conductas suelen ser habituales en los primeros años de la vida de cualquier persona pero por normal general, a medida que se va madurando se van desligando de la mente algo que no sucedió en el pintor. Estos rasgos ingenuos y aññados acabaron por

⁴⁰¹ Ades, 1984: 11.

⁴⁰² Dalí, 1981: 139.

⁴⁰³ Romero, 1989: 12.

⁴⁰⁴ Gómez de Liaño, 2004: 392.

⁴⁰⁵ Gómez de Liaño, 2004: 392.

convertirse en un elemento clave de su identidad porque conforme pasó el tiempo no cambió nada su comportamiento anómalo. Pero, ¿por qué no cambió? básicamente por su personalidad la cual fue acuñada partiendo de las teorías psicoanalíticas freudianas como narcisista⁴⁰⁶. Es decir, desde el momento en el que en los primeros cinco años de vida de un niño, se han producido problemas patológicos severos, se originan neurastenias narcisistas, las cuales generan el miedo, la falta de afecto y derivan en problemas psíquicos como las alucinaciones o la depresión.

Dalí llegó a confesar que siendo un niño ya era capaz de ver secuencias de imágenes intercaladas dentro de una estructuración formal⁴⁰⁷. A raíz de esta confesión se ha podido observar que existieron varios sucesos infantiles que marcaron su vida además. Fue supuestamente a la edad tres años cuando experimentó por primera vez una alucinación en la cual se le aparecía su madre bajando por una escalera⁴⁰⁸. Pero Salvador además también sufrió infinidad de ataques psicológicos despiadados y crueles de todo tipo que marcaron su infancia, como por ejemplo cuando sentía la necesidad de romper cosas, de pegarle a la gente o cuando le comenzó a interesar el mundo del vacío sintiendo en varias ocasiones el impulso por lanzarse a él. El tema del vacío lo descubrió cuando un día en la escuela se precipitó por accidente por unas escaleras y aunque confesó que se había golpeado fuertemente, declaró que había sido mucho más grande el placer que había experimentando con este suceso por lo que decidió repetirlo en reiteradas ocasiones para investigar sobre este fenómeno⁴⁰⁹.

En *Confesiones Inconfesables* el artista también habló de los sucesos a través de los cuales, siendo todavía un niño, fue capaz de transformar en su mente los objetos que veía y desentrañar su significado oculto. Uno de ellos fue el de la tapa de vidrio que había descubierto en su casa y a través de la cual fue capaz de observar todo bajo la óptica del Impresionismo, con este mecanismo contempló como «*el paisaje familiar se metamorfoseaba por arte de magia*»⁴¹⁰ y muy probablemente este fue el origen de sus famosas gafas de contacto a través de las cuales podía soñar en color. Otro de ellos fue el de los perfiles discontinuos de las manchas ocreas de humedad que observaba sin descanso en el techo de la clase donde él recibía clases siendo éste su único entretenimiento ya que como él mismo confesó, «*a través de mis interminables ensueños, mis ojos seguían sin descanso las vagas irregularidades de esas mohosas siluetas, y veía surgir de este caos, imágenes cada vez más concretas, que poco a poco eran dotadas de una personalidad más precisa, detallada y realista*»⁴¹¹ y añadió:

⁴⁰⁶ Valdivielso, 1992: 83-84.

⁴⁰⁷ Ramírez, 2002: 68.

⁴⁰⁸ Fernández, 1978: 9-10.

⁴⁰⁹ Fernández, 1978: 10.

⁴¹⁰ Gómez de Liaño, 2004: 393.

⁴¹¹ Ades, 1984: 137.

Había descubierto el medio de revivir los instantes maravillosos y bastaba con fijarme en la mancha de humedad del techo de la clase del señor Traiter. Podía transformar a voluntad las formas reales, que se convertían primero en nubes, después en figuras, luego en objetos. Se podía decir que mi mente disponía de un verdadero aparato de proyección que fluía por mis ojos y ponía en escena mi guión sobre la pantalla del techo. A mi antojo, podía volver atrás, corregir tal elemento, aumentar la nitidez de un detalle, multiplicar hasta el no va más los cuerpos y las situaciones⁴¹².

También hizo referencia a la aparición constante en sus sueños de una niña que posteriormente llegó a identificar con la que acabó siendo su esposa y que llamó Galutchka, que se entrometía en su vida de una manera sobrecogedora y espeluznante⁴¹³. ¿Casualidad que la llamara con ese nombre si uno se da cuenta que fue el nombre que utilizó Paul Éluard para llamar a la que de aquella era su esposa?

Otro ejemplo es el que le sucedió en 1957, cuando tras una visita al conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife de Granada, fue entrevistado por los periodistas y les confesó que el conjunto de palacio ya lo había visto en una especie de visión que había tenido anteriormente a consecuencia de la ingesta de un fármaco blanquecino que le hizo ver «*la blancura de las aguas y de las fuentes, además de visiones multicolores mucho más polícromas de las que él había visto allí en directo*»⁴¹⁴.

O el que aconteció en su querido Cadaqués y que vivió en primera persona el fotógrafo francés Marc Lacroix, que trabajó para Dalí a partir de los años setenta ayudándole a resolver el misterio de de las imágenes estereoscópicas creadas con su equipo fotográfico de doble lente. El fotógrafo se reunió con el surrealista, como tantas otras veces había hecho, en su taller cuando éste estando de espaldas y mirando a través de la amplia ventana sintió la presencia de Lacroix y dijo:

¡Hoy se ha producido un fenómeno terrorífico! ¡Venga a ver, acérquese!. Esta noche se ha desencadenado un temporal de una violencia apocalíptica... y esta mañana cuando he venido a mirar por la ventana de mi taller... ¡NO QUEDABA MAR! Imagínese, el mar se había retirado totalmente de la cala y ¡qué fealdad! No quedaba mar... ¡sólo la barca amarilla de Gala colocada en el barro de la cala desierta...! Esto nunca lo había visto aquí. Que presagio...

⁴¹² Dalí, 1975: 49.

⁴¹³ Romero, 1989: 56.

⁴¹⁴ Armengol, 2003: 350.

y qué miedo, ahora todo ha vuelto a la normalidad, pero qué choque... Creí que era el fin⁴¹⁵.

Sin embargo el que mayor relevancia tuvo fue a raíz del cual se enteró de que había nacido poco después de su hermano fallecido llamado también Salvador. Para el artista catalán el hecho de que naciera meses después y que su nombre fuera él mismo, se convirtió en una situación traumática al considerar que había sido la reencarnación de su hermano y que solamente había nacido con el propósito de ocupar el vacío que éste había dejado. Dalí comenzó a pensar que sólo era un sustituto y que no tenía identidad al tener la impresión de que cuando sus progenitores lo observaban estaban recordando a su otro hijo. Todo esto derivó en un trauma que le persiguió siempre y el cual derivó incluso en una conducta agresiva y de psicosis hacia sus padres. Por ejemplo, Valdivielso Miquel recogió el testimonio de Dalí en el que afirmaba rotundamente, tratando de autoconvencerse, de que su hermano había muerto varios años antes y no unos meses como se pudo comprobar a través del certificado de fallecimiento⁴¹⁶: «*Mi hermano murió a los siete años de un ataque de meningitis, tres años antes de que yo naciera*»⁴¹⁷.

Siendo adulto, siguió sufriendo paranoias en relación con su hermano fallecido como cuando estando en la capital francesa en donde vio sobre su cuerpo una garrapata donde en realidad había un lunar que llevaba años con él⁴¹⁸. El problema es que esta garrapata la identificó con su hermano y en un estado de locura por pensar que tenía a su hermano adherido a él, trató de extirpárselo sin éxito, por lo que decidió cortarse la piel con una cuchilla ensangrentándose y teniendo que pedir ayuda médica. Tiempo después en *Confesiones Inconfesables* habló de este suceso diciendo: «*Todo se había aclarado antes de que llegase el médico. Ni era chinche, ni garrapata, ni cucaracha, ni mi hermano siamés pegado a mi piel -todo ello había existido sólo en mi imaginación*»⁴¹⁹.

Infinidad de escritores, entre los que se encuentra Valdivielso o Ades, han defendido que este suceso no sólo supeditó su vida sino que fue el origen de su patología posterior⁴²⁰ y que fue lo que constituyó la característica primordial de su método paranoico-crítico⁴²¹. Pero, ¿se podría llegar a pensar que la supuesta locura que mostró a lo largo de los años fue producida a raíz de sus traumas infantiles?

⁴¹⁵ Lacroix, 2001: 37.

⁴¹⁶ En el cual consta que falleció el 01/08/1903 por una afección gastroentérica.

⁴¹⁷ Valdivielso, 1992: 76.

⁴¹⁸ Valdivielso, 1992: 77.

⁴¹⁹ Dalí, 1975: 146.

⁴²⁰ Valdivielso, 1992: 74.

⁴²¹ Ades, 1984: 137.

Compartiendo la idea que defendió la escritora francesa Anaïs Nin tras una entrevista con el propio Dalí y cuyas palabras se encargó de recoger Bona, la locura, centrándose sólo en su persona y dejando al lado los mecanismos que utilizó para crear sus obras basados en las alucinaciones y en los sueños, fue todo un papel que creó para lograr a ser el icono en el que se acabó convirtiendo:

Perdía su timidez en cuanto yo aparecía. Su conversación estaba llena de invenciones y de locas fantasías. Me enseñaba su trabajo. Sigue siendo un individuo sensible, tímido, medroso, tierno y amable en grado sumo. Pero ya no aparecerá en público sino bajo la imagen del “extravagante Dalí”, de bigote y conversación llenos de arrogancia, extrovertido y supuestamente loco, que se ha inventado para uso de su propia autopromoción. El auténtico Dalí no es loco ni arrogante, es muy inteligente: sencillamente ha comprendido antes que nadie que la conquista del éxito pasa por el alarde y que, para llamar la atención por lo tanto salirse de lo corriente, hay que hacer teatro⁴²².

Es evidente que dentro de su surrealista y disparatada conducta existen ciertos rasgos vinculados a la figura de mago o lunático, a pesar de que en realidad no es ninguna de las dos cosas ya que se ha demostrado que fue una persona con unos conocimientos y un intelecto muy por encima de lo que una parte de la sociedad pensaba siendo capaz de dominar la parte automática de su mente que en un primer momento era algo impensable de llevar a cabo⁴²³. Este intelecto en combinación con su singular carácter ha sido en gran medida en lo que se ha amparado en infinidad de ocasiones para no caer en lo absurdo y poder escapar de ese tipo de situaciones paranoicas que como se ha podido ver, le atemorizaron incluso a él. Un carácter, unas reacciones y un humor que no fue comprendido ni aceptado por todos a consecuencia de su excesivo descaro, pero que indiscutiblemente al final le dio la fama internacional⁴²⁴.

La gente cercana a él sabía que no estaba loco y que detrás de todo había un largo proceso creativo en el cual trataba de fundir lo real con lo ficticio pero de una manera totalmente consciente. Su amigo Federico García Lorca fue uno de los que opinó sobre el tema y cuyo testimonio recogió Rodrigo al referirse a una carta que le escribió el dramaturgo al crítico de arte y escritor barcelonés Sebastià Gasch i Carreras:

Yo siento cada día más el talento de Dalí, me parece único y posee una serenidad y una claridad de juicio para lo que piensa que es verdaderamente emocionante. Se equivoca y no importa. Está vivo. Su inteligencia agudísima se une a su infantilidad desconcertante, en una mezcla tan insólita que es

⁴²² Bona, 1996: 280.

⁴²³ Valdivielso, 1992: 87.

⁴²⁴ Fernández, 1978: 42.

absolutamente original y cautivadora. Lo que más me conmueve en él ahora es su delirio de construcción (es decir, de creación), en donde pretende crear de la nada y hace unos esfuerzos y se lanza a unas ráfagas con tanta fe y tanta intensidad que parece increíble. Nada más dramático que esta objetividad y esta busca de la alegría por la alegría misma⁴²⁵.

A medida que se hizo adulto y fue alcanzando el reconocimiento del público, ya no tuvo que ampararse en las alucinaciones para justificar ese mundo distorsionado, porque al infiltrarse en el grupo de intelectuales, los cuales eran aceptados hasta cierto punto por la sociedad, sus experiencias comenzaron a ser entendidas como realidades metamórficas al considerarlas «*correlatos del delirio paranoico, de naturaleza esencialmente reinterpretativa, que nutrían las raíces visionarias de la persona*»⁴²⁶.

Y efectivamente todo fue producto de un proceso creativo porque como se ha podido confirmar gracias a una carta que Dalí le envió al escritor y periodista catalán Lluís Montanyà i Angelet, impulsor de la revista *L'Amic de les Arts*:

Querido amigo, debe de ser muy complejo el monstruoso proceso mediante el que esa gente ha podido llegar a encontrar en mis últimas obras vestigios patológicos, neurastenia, enturbiamiento e incluso extravagancia. Llego al hecho poético de mi física y química espiritual por los caminos de la máxima objetividad y de la máxima naturalidad, nada más alejado del puro dictado subconsciente de los surrealistas obtenido en los momentos de mayor ausencia. Contrariamente, la intervención de lo incontrolable del subconsciente, del instinto (que además es otra cosa) se verifica en los momentos de mas absoluta presencia, incluso fisiológica. Ahí está la imagen, el color inesperado, el hecho poético que se aparece con toda su alegría instantánea, a pleno sol, con pleno vigor deportivo, con plena nutrición, con plena intensa normalidad. Nada más alejado del éter, del sueño provocado, de las desesperaciones filosóficas, de las dolorosas elegancias del conde de Sade, nada más alejado del “*grand écart*” del surrealismo eróticamente morboso⁴²⁷.

Con todo, cuando los años hicieron mella en él, sí que se han observado diversos signos que llevaron a relacionar sus comportamientos con ciertos trastornos mentales involuntarios, probablemente a causa de la medicación. Es decir, una serie de alucinaciones que comenzaron en su infancia que supo controlar, gestionar y sacarles provecho, acabaron por matarlo poco a poco.

⁴²⁵ Rodrigo, 1981: 132-134.

⁴²⁶ Gómez de Liaño, 2004: 393.

⁴²⁷ Minguet, 2004: 142.

Partiendo del testimonio recogido por Reynolds Morse, se ha podido comprobar que en el invierno de 1980 cuando Dalí se encontraba en la ciudad de Nueva York, entró en un estado depresión a raíz de una serie de intervenciones médicas a las que tuvo que ser sometido y para intentar solucionarlo, su mujer comenzó a darle sin la debida supervisión médica benzodiazepinas y otro tipo de tranquilizantes. Evidentemente su ansiedad mejoró pero comenzó a sufrir los efectos secundarios de este tipo de medicación como la somnolencia profunda, lo que hizo empeorar su depresión ya que era consciente de que no podía seguir el ritmo de vida al que estaba acostumbrado. Por ese motivo, Gala comenzó a darle en cantidades descontroladas anfetaminas para estimular y acelerar sus funciones motoras; pero el resultado de esta mezcla de estimulantes y tranquilizantes afectó gravemente al sistema nervioso de Dalí propiciándole una especie de parálisis que hizo que se vieran reducidas sus capacidades para pintar y en consecuencia, causándole una depresión de espíritu cada vez mayor⁴²⁸.

También es necesario destacar el testimonio de Luis Romero, a través del cual se ha podido averiguar que a comienzos de los años ochenta cuando la salud de Dalí empeoró todavía más, recibió la atención médica del urólogo Antoni Puigvert Gorro y posteriormente la del psiquiatra Joan Obiols i Vié que lo diagnosticó de «*paranoia aguda*»⁴²⁹ y le suministró la medicación necesaria para controlarla.

Sin embargo, aunque es evidente que a partir de ese momento su organismo se fue deteriorando, se ha considerado que su cabeza no lo hizo al mismo ritmo, ya que siguió maquinando con su mente, sus sueños y sus visiones aún sabiendo que la mayoría de ellas quedarían en meros bosquejos mentales al ser considerados por muchos como achaques normales de la edad. Lo que ha llevado a confirmar que su cabeza siguió estando en pleno funcionamiento es que en ciertas ocasiones hizo referencia a pensamientos y vivencias personales que ayudaron a comprender mejor su trayectoria artística⁴³⁰.

Antonio Pichot, vivió de primera mano algunos de estos hechos y los que no los vivió se los confesó ya que fue en una de las pocas personas en las que confió. Teniendo en cuenta que fue una persona que conoció a Dalí desde muy joven, sus testimonios han servido para corroborar la hipótesis planteada de que hasta ese momento Dalí no padeció problemas mentales sino que un talento extraordinario y un ingenio con el que supo jugar muy bien sus cartas.

Tras una visita al ya anciano Dalí, Pichot le contó el 25 de septiembre de 1981 al escritor Ignacio Gómez de Liaño que el artista se comportaba como un verdadero loco, achacándoselo al tratamiento médico y a la pérdida de algunas de sus habilidades psicomotrices: «*Ha hecho*

⁴²⁸ Reynolds Morse, 1996: 9-10.

⁴²⁹ Romero, 1989: 263.

⁴³⁰ Romero, 1989: 285.

*huelga de habla, no abre la boca, pero está atentísimo a todo. Da la impresión de un niño que se deja mandar y hacer todo»*⁴³¹.

Dos años más tarde también le reveló algunos acontecimientos que presenció y en los que sostuvo que en esos momentos sí que tenía alucinaciones verdaderas pero todas ellas relacionadas con la muerte. Entre todas, cabe destacar en la que asoció el zumbido que producía la caldera de su casa con un sonido aterrador similar al que producían las embarcaciones de su tierra natal sobre el mar pesando que lo que se le estaba acercando era la muerte, de hecho decía constantemente «¿La barca de Caronte, la barca-hembra, la barca-muerte?»⁴³²; o en la que estando en su palacio pintando la que iba a ser un última obra, esperaba con temor la visita de un individuo que llamó “Gran Pintor” para enseñarle los misterios más profundos del arte en relación con la muerte. El miedo de Dalí se hacía realidad cada vez que se repetía esta alucinación en su mente porque siempre se entrometía en su creación incluyendo trazos perpendiculares, sólo en blanco y negro e incluyendo en el margen inferior derecho en único color y que calificó como el color más extraño de todos, «*el violeta de Marte, color fúnebre, de montañas, más azulado que el violeta de los crespones*»⁴³³. Y, aunque tras contárselo a su ayudante Robert Descharnes, éste último trató de convencerlo de que ese pintor con el que soñaba era el propio artista, él estaba convencido de que esa figura representaba a la muerte.

Fue en 1984, concretamente el 28 de enero, cuando Antonio Pichot le contó nuevamente a Gómez de Liaño las confesiones que Dalí le había hecho sobre sus últimas visiones. Sin, embargo, se ha observado que hubo un cambio de intencionalidad, es decir, en 1984 el artista catalán ya estaba muy enfermo y lo que comenzó siendo para él un juego o un método de trabajo acabó convirtiéndose en la vía de escape para poder evadirse del mundo y de la terrible situación que estaba viviendo: viudo, sin familia, solo y viendo que cada día que pasaba podía ser el último al ser consciente de su frágil estado de salud. Estas fueron sus palabras:

Sólo tengo alguna satisfacción en ciertas ensoñaciones que a veces me vienen. Cuando vuelvo a la realidad, ésta me parece un horror. He tenido una ensoñación que me ha impresionado mucho. Yo veía el timbre que uso para llamar a las enfermeras por la noche y que siempre tengo al alcance de la mano. Lo veía con una exactitud asombrosa; es de baquelita, de color blanco marfileño. Y veía transformado ese timbre en san Agustín con su manto de forma geométrica característica. En la capa de san Agustín, en la parte de la espalda, llevaba su emblema pintado por mí. Ese emblema representaba el

⁴³¹ Gómez de Liaño, 2004: 215.

⁴³² Gómez de Liaño, 2004: 320.

⁴³³ Gómez de Liaño, 2004: 320.

combate... el combate, y se veían caballos y guerreros... Pero entonces desapareció la ensoñación, y volví a la realidad, que es un horror⁴³⁴.

En definitiva y dando respuesta a la pregunta que introduce este epígrafe, Dalí no fue un enfermo mental ni tampoco se volvió loco por influencias externas. Porque aunque la mayor parte de su producción artística fue elaborada a partir del mundo del subconsciente, él fue consciente en todo momento de lo que estaba haciendo. El hecho de que creara un personaje público y reconocido a nivel internacional, que dejara volar su imaginación y que creara diversos mecanismos para poder desarrollar su método paranoico-crítico, no significa que sufriera un trastorno mental, sino que supo captar la esencia del movimiento surrealista y lo que en el ámbito artístico de la época iba a triunfar. Por este motivo, es necesario dejar a un lado la etiqueta de loco-paranoico y asignarle la de revolucionario del arte: porque él fue capaz de crear un lenguaje propio, de romper con los estilos artísticos que se habían visto hasta el momento y de darle al espectador la oportunidad de ver que una obra podía tener más de un significado dependiendo del modo en el que se mirase.

Entonces, partiendo de la declaración recogida por Fernández Molina en la cual hizo alusión al parte médico que el psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera Lobón dio sobre el estado de Dalí, en el cual aseguraba que al artista no se le debía de meter dentro del grupo de enfermos mentales⁴³⁵, ¿por qué a otros artistas de la época que no han demostrado en sus creaciones ningún tipo de deformación identitaria psicológica se les debe de recordar como revolucionarios del arte y a él, que fue un hito para el arte por sus innovadores avances, se le acabó recordando como el loco artista del surrealismo?

3.3 La importancia del personaje y del lenguaje como parte de los propios síntomas del inconsciente

Salvador Dalí a lo largo de su trayectoria artística se empeñó osadamente por lograr un estilo y un lenguaje único que hizo que se consagrara como uno de los artistas más importantes de todo el siglo XX. Como apuntó el ensayista y dramaturgo Fernández Molina, «*Dalí ha hecho un despliegue de delirante fantasía que ha sido alucinante*»⁴³⁶, porque fue capaz de transmitir a través de sus representaciones su lenguaje personal, sus sueños y sus alucinaciones.

Pero, ¿fue Dalí reconocido por lo que fue él exactamente o por lo que simbolizó?, de acuerdo con la reflexión del ya citado Domínguez Olano, es muy hipócrita la postura de quienes aseguran que lo único que les interesa es su producción artística y no él como

⁴³⁴ Gómez de Liaño, 2004: 356.

⁴³⁵ Fernández, 1978: 85.

⁴³⁶ Fernández, 1978: 28.

persona⁴³⁷, porque en realidad el descubrimiento de un virtuoso como lo fue Salvador Dalí, acarrea obligatoriamente a indagar sobre su propia vida. Una vida con infinidad de acontecimientos, traumas, influencias y obsesiones que han ayudado y lo siguen haciendo hoy en día a comprender el verdadero significado de sus representaciones.

Cuando uno observa sus obras, inevitablemente comienza a preguntarse cuestiones como: ¿qué representa?, ¿a qué recuerda?, ¿tiene algún significado oculto en relación con su propia vida?, ¿han sido esos símbolos puestos circunstancialmente o premeditadamente?. Sin embargo, aunque la mayoría llegan a una conclusión errónea o confusa al no llegar a conocer en profundidad el lenguaje daliniano, Romero ha expuesto que para llegar a comprenderlo cada uno debería de interpretar que Salvador ha querido hacer *«un alarde de humor, risa o corte de manga histriónico dirigido a detractores y admiradores, cultos o iletrados, y de manera más directa e hiriente a quienes acogieron y acogen con analítica seriedad sus bromas solapadas o descaradas»*⁴³⁸.

*«Uno es más si sabe lo que mira»*⁴³⁹, manifestó en una ocasión Domínguez Olano, y por ese mismo motivo la obra del catalán debe de ser vista de manera íntegra. Es decir, cualquier espectador que esté ante una obra suya debe de tratar de encontrar al personaje que interpretó y en consecuencia todo el lenguaje daliniano que creó, a pesar de que esto supuestamente dificulte ver la personalidad del propio artista. Y sólo de esta manera será posible encontrar la respuesta a la la pregunta de: ¿Qué quiso expresar Dalí más allá de la imagen representada?. Lo que el artista quiso mostrar de manera oculta fue una especie de frenesí delirante obligándolo a mantenerse constantemente activo y presente en las *«aras del deseo»*⁴⁴⁰, porque como apuntó Gómez de Liaño: *«Lo que hay en el último fondo de la mutante realidad del hombre y del mundo es la pasión, el deseo»*⁴⁴¹.

Se ha podido comprobar que comenzó su trayectoria artística siendo él mismo a pesar de que siempre le llamó la atención el tema de disfrazarse suplantando otra identidad, tal y como lo reveló en uno de sus diarios al decir *«el disfrazarme era en mi niñez una de mis pasiones más fuertes»*⁴⁴²; poco a poco fue dándole forma a su papel de loco jugando con ambas personalidades hasta que finalmente acabó fusionándolas en una sola, como dijo San Martín: *«Salvador Dalí surgió de un vientre creado por Salvador Dalí»*⁴⁴³. De este modo se acabó camuflando voluntariamente detrás de una máscara pero con la cual podía retornar a su

⁴³⁷ Domínguez, 1997: 105.

⁴³⁸ Romero, 1989: 111.

⁴³⁹ Domínguez, 1997: 105-106.

⁴⁴⁰ Gómez de Liaño, 2004: 403.

⁴⁴¹ Gómez de Liaño, 2004: 403.

⁴⁴² Dalí, 1981: 76.

⁴⁴³ San Martín, 2004: 135.

esencia y a su personalidad original en cualquier momento, porque él era consciente de que era «*peligroso asomarse al exterior y por eso debía de ofrecer otra imagen, en principio distinta de la suya propia, pero a medida que pasó el tiempo convergente con ella*»⁴⁴⁴.

Este personaje lo terminó de definir a finales de la década de los cuarenta cuando todavía se encontraba en Nueva York; y que aún siendo una parodia e incluso una deformación de sí mismo, acabó por convertirse en un verdadero hito para la historia del arte, porque gracias a él, «*el joven vacilante acabó de incubar su genio, forjando una imagen definitiva y un estilo*»⁴⁴⁵.

Pero, ¿se refugió siempre tras el mismo personaje? Claramente sí, aunque en ocasiones no pareciese él mismo, debido a las múltiples caras que éste poseía y que fue creando a lo largo de su trayectoria artística. Porque incluso esa capacidad que tuvo para poder cambiar, se ha podido equiparar con uno de los textos primordiales de la filosofía del siglo XIX de Friedrich Nietzsche, titulado *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, en donde habló de la diversidad de almas o espíritus que se encuentran en el interior de cada persona⁴⁴⁶. Es decir, Salvador alternó esos dos mundos disfrazándose, pero no de otro personaje, sino que de él mismo como si fuera un generador de personalidades; y persuadiendo de este modo a su público de que lo que él hacía era producto del subconsciente. Lo que ocurrió es que se encontró en enfrentamiento con su propio ser y eso derivó en que tuviera la necesidad de presentarse ante la sociedad como quería que fuese visto⁴⁴⁷.

Así fue como acabó esbozando un personaje alrededor del cual se fue engendrando toda su trayectoria no sólo artística sino que también personal⁴⁴⁸. Una imagen pública que diseñó partiendo de la concepción de una identidad condicionada en cierto modo por el mercado del arte⁴⁴⁹ pero con la que consiguió reflejar un rasgo primordial de la esencia y condición humana que por normal general se encontraba oculta. De este modo, compartiendo la opinión de Fernández Molina, fue capaz de trasladar a sus obras toda una serie de «*complejos que antes nadie había expresado con tanta violencia y justicia; además de registrar todo tipo de impulsos de agresividad, castración, onanismo o coprofilia*»⁴⁵⁰.

«*En mí lo de menos es la pintura. Ella constituye una pequeña parcela de mi personalidad*»⁴⁵¹, ¿qué quiso decir Salvador a través de esta declaración? Que él fue una

⁴⁴⁴ Domínguez, 1997: 105-106.

⁴⁴⁵ Bona, 1996: 280.

⁴⁴⁶ Gómez de Liaño, 2004: 402.

⁴⁴⁷ Romero, 1989: 166.

⁴⁴⁸ Fernández, 1978: 28-29.

⁴⁴⁹ Armengol, 2003: 11.

⁴⁵⁰ Fernández, 1978: 28-29.

⁴⁵¹ Menéndez, 1959: s.p.

especie de artista performativo, ya que utilizó todo lo que tenía a su alcance, incluyendo su cuerpo y su personalidad, para crear su gran obra maestra: su personaje. De hecho tiempo más tarde, siguió convencido de ello cuando añadió: *«No me importa que me tomen por pintor, presentador o escritor. Lo importante es que existe un mito Dalí: soy un personaje extraordinario que no aciertan a clasificarme y eso alimenta y reafirma el queso gruyère total de mi personalidad»*⁴⁵².

Dalí admitió que el miedo que tuvo hacia todo fue uno de los factores claves que hizo que se decantara por crear su doble personalidad, ya que pintando como el “famoso pintor Salvador Dalí” le permitía escaparse y desligarse de las inquietudes generadas a raíz de sus traumas. Sin embargo, se ha observado que el afán que mostró por perseverar la vida de su doble hizo que se fuera perdiendo la real, hasta despojarlo incluso de los *«recuerdos de su juventud que prostituyó a lo largo de su vida-espectáculo»*⁴⁵³.

Con todo, la pérdida de su propia identidad no impidió que el personaje loco daliniano se presentara al mundo como un auténtico genio, dandi e incluso soberano con una actitud egocéntrica, llamativa y provocativa; y apareciendo en sus actos públicos con mantos, cetros, joyas, coronas y todo tipo de fastuosidades⁴⁵⁴. Su objetivo fue dar a conocer su persona y sus obras utilizando su “locura” como ingrediente principal como ya se ha explicado en epígrafes anteriores. Salvador fue un pintor que trabajó sin cesar, porque su propósito no fue únicamente modificar las bases surrealistas, sino que erigirse como *«genio, como instrumento de superación a ese arte de vanguardia, dislocado y frenético, que simulaba haber abandonado»*⁴⁵⁵.

Un papel de genio que además logró mantener a lo largo del tiempo de manera constante en parte gracias al disfraz con el que se presentó a la sociedad, un atuendo inimitable y exclusivo que no dejó de ser otro que el propio Dalí y sus famosos bigotes. Los cuales alcanzaron una enorme popularidad al ser considerados como el elemento clave para concebir su representación pública como descripción de un quebrantamiento inteligible y como apoyo que posibilitó la creación de su ser como el genio extravagante y singular del Surrealismo⁴⁵⁶. Como afirmó San Martín: *«Dalí decidió que serían sus bigotes los encargados de cristalizar la imagen de genio»*⁴⁵⁷.

⁴⁵² Bosquet, 1967: 110.

⁴⁵³ Rodrigo, 1981: 223.

⁴⁵⁴ Bona, 1996: 256.

⁴⁵⁵ San Martín, 2004: 20.

⁴⁵⁶ San Martín, 2004: 74.

⁴⁵⁷ San Martín, 2004: 71.

Fue Gómez de Liaño quien recogió en los apéndices de su diario personal un artículo publicado en periódico *El País*⁴⁵⁸ el 30 de enero de 1982 en el que describió a la perfección la doble personalidad de Dalí:

No hay mejor manera de ser un desconocido que convertirse en famoso. Parece como si al mismo tiempo que la fama creciese, una densa sombra ocultase a la persona. Seguramente se trate de un curioso caso de la óptica psicológica: al personaje famoso se le conoce mejor que al que no lo es, pero la fama de éste pone en evidencia la distancia que nos separa del conocimiento real del otro. Paradójica o no, esta teoría se aplica como a pocos a Salvador Dalí, al que de nada sirve no venir de tierras lejanas, como no sea de las lujuriantes selvas del surrealismo, sino que ha salido, como quien dice, de casa, lo que quizá contribuya aún más al oscurecimiento, en un país que tiene arraigada la civilizada práctica del canibalismo de arremeter y devorar al que se nos coloca delante.

Después de ver el nombre de Dalí en todo el mundo como estandarte de vivos colores incontables veces reproducido, no es raro todavía tropezar en estas tierras con quienes se extrañan cuando un buen día comprueban que aquellas frases que consideraban un simple rasgo de ingenio, esperpéntica pirotecnia o frivolidad inquisitorialmente condenable, son de hecho algo más, incluso una visión profunda, expresada de una manera hiriente, que forma parte de una meditada visión de las cosas”⁴⁵⁹.

Si su personaje fue comprendido como una obra de arte tal y como se acuñó anteriormente, entonces éste tuvo que ir ligado obligatoriamente a todo un lenguaje iconográfico para poder entenderlo. Porque como concluyó Armengol, el catalán se encasilló dentro de la idea del artista en calidad de productor de visiones creadas con el propósito de afianzar y reforzar su figura como obra maestra⁴⁶⁰.

Es indudable que una de las claves principales para la creación de sus obras, fueran lienzos, grabados o esculturas, siempre consistió en la inserción de una serie de símbolos propios que hicieron de su obra algo único e identificable totalmente a su persona. Y, aunque el movimiento surrealista tuvo como propósito principal «*la exploración sistemática y constructiva de lo irracional: el subconsciente, el ensueño, la imaginación, lo maravilloso*»⁴⁶¹, él fue más allá ya que a la tendencia principal del movimiento añadió la preocupación por una imagen y un estilo exacerbado, disparatado y loco. Compartiendo la idea de Pla, es obvio que la creación de su propia iconografía siempre fue una de sus mayores

⁴⁵⁸ Correspondiente al número 116 e incluido en la sección *Artes* de dicho periódico.

⁴⁵⁹ Gómez de Liaño, 2004: 427.

⁴⁶⁰ Armengol, 2003: 385.

⁴⁶¹ Rodrigo, 1981: 204.

inquietudes y de hecho lo llegó a reflejar en el preámbulo de su diario personal *The Secret Life of Salvador Dalí* en donde declaró que su figuración fue el resultado de un laborioso trabajo de investigación en donde trató de liberar a los elementos de esa presión ejercida por el espacio que lo único que hacía era producir sobre ellos deformaciones «*que estallaban de su vida hasta los límites exactos de los contornos rigurosos de su propia originalidad de reacción*»⁴⁶² y añadió:

¡Cuántas veces una materia dotada de un impulso demasiado absoluto es aniquilada! Mientras que otro trozo de materia, que sólo intenta hacer lo que puede y está mejor adaptada al placer de amoldarse contrayéndose a su manera ante el choque tiránico del espacio, puede inventar su propia, original forma de vida⁴⁶³.

El reconocimiento de todos los símbolos expuestos en sus creaciones, hizo que la parte artística se acabase relegando a un segundo plano porque lo verdaderamente importante era comprender el trasfondo que había detrás de cada uno de los elementos representados. Por este motivo, la iconografía daliniana fue considerada como una de las contribuciones más importantes que se hizo a la historia del arte, ya que gracias a ella se inauguró un nuevo modo de expresión trascendental que ayudó a plasmar sus supuestas paranoias.

El lenguaje daliniano fue el más rico de todos los surrealistas y de hecho, es un claro reflejo de su persona, de su trayectoria como artista, de su inteligencia, de su imaginación y sobre todo, «*de sus posibilidades para sacudir nuestra sensibilidad a través de un testimonio personal en el que reflejó la crisis contemporánea*»⁴⁶⁴. Pero paradójicamente el lenguaje de Dalí fue creado a partir de las cosas más insignificantes pero que para él tenían una segunda lectura que era siempre el reflejo de su propio ser. De hecho, en una conversación que mantuvo con Gómez de Liaño en 1983 le dijo al respecto: «*Cada uno ve lo que es él mismo, porque siempre, en cierta manera, estamos haciendo autorretratos*»⁴⁶⁵.

De acuerdo con Fernández Ruiz, aunque en un primer momento se creyó que todo su lenguaje fue fruto de la inconsciencia y de la ingenuidad, es evidente y así ha quedado demostrado, que su creación derivó de un largo y minucioso estudio psicológico⁴⁶⁶. Porque todo sus símbolos poseen significados ocultos muy reveladores que permitieron y permiten aún a día de hoy conocer parte de sus obsesiones y traumas infantiles. Así, los elementos

⁴⁶² Pla, 1986: 119-120.

⁴⁶³ Pla, 1986: 119-120.

⁴⁶⁴ Fernández, 1978: 37.

⁴⁶⁵ Gómez de Liaño, 2004: 331.

⁴⁶⁶ Fernández, 2004: 166.

representados pasaron a simbolizar otra cosa, tal y como los enumeró Gómez de Liaño, «*un reloj fue al mismo tiempo un queso de Camembert; un caballo un cuerpo de mujer; una nube una fisonomía; una roca un automóvil; un busto de Voltaire una pareja de viejas señoras; o una Venus de Milo un torero*»⁴⁶⁷. Es resumen, una iconografía propia que apareció de manera reiterada en sus obras como el tema del antropomorfismo, el de la muerte o el de la putrefacción -éste último dilatado y difundido hasta que mutó en el concepto de lo blando que quizás haya sido su mayor inquietud por vincularlo a lo sexual-⁴⁶⁸.

A comienzos de la década de los ochenta, llegó a asegurar que cualquier elemento que él representase aunque lo pintase de la manera más objetiva posible, era posible contemplarlo desde otra perspectiva que impidiese su reconocimiento, produciendo en el espectador una sensación de incertidumbre por la indeterminación del mismo⁴⁶⁹.

Para el artista, todo partió de una especie de «*protoplasma redondeado, femenino, gástrico, gustoso, entrañado, sentimental, paradisíaco*»⁴⁷⁰ que englobó cuerpos dúctiles en ocasiones escondidos a través de efectos ópticos, paisajes inspirados en su querida tierra natal, individuos hermafroditas, elementos obsesivos para él como los relojes, las escaleras, los molinos o las muletas e incluso personajes relevantes para la historia independientemente de que fueran reales o ficticios como el Conde de Lautréamont o Don Quijote de la Mancha entre muchos otros. En definitiva, un lenguaje muy amplio que abarcó todo tipo de elementos, fobias y obsesiones que como Luis Romero definió:

Nubes antropomórficas, espacios dilatados hacia el infinito diseñados a partir de líneas convergentes truncadas, figuras diminutas que acentúan la lejanía en el paisaje y el tiempo, fantasmas y espectros, deformaciones craneales y anatómicas, dibujos erótico-pornográficos desbocados, formas que evocan rocas horadadas, antropofagia, esferas, mesillas de noche, rosas, formas *Modern'style*, relojes agrietados, deformados y blandos, pianos, caballos, llaves, habichuelas acopladas, sábanas, huesos, culos, barcas, gorrones, árboles secos, el mar, perfiles reconocibles de montañas que limitan el horizonte, hechuras fálicas que requieren soporte de horcas, panes, tinteros, rocas y rocas que emergen del mar, fuentes, muros... y Gala⁴⁷¹.

Todos estos elementos que conformaron su propio lenguaje fueron de naturaleza dispar, porque mientras que algunos surgieron a raíz de sus lecturas psicoanalíticas, otros como los

⁴⁶⁷ Gómez de Liaño, 2004: 394.

⁴⁶⁸ Fernández, 2004: 169.

⁴⁶⁹ Gómez de Liaño, 2004: 331.

⁴⁷⁰ Gómez de Liaño, 2004: 394.

⁴⁷¹ Romero, 1989: 88.

saltamontes surgieron a partir de su repertorio particular creado a partir de sus alucinaciones. En este caso, los insectos, de los cuales ya se habló a la hora de analizar la relación existente entre su obra del *Angelus* y la mantis religiosa, son muy importantes como elementos del lenguaje daliniano. Principalmente porque gracias a ellos Salvador logró por un lado demostrar a la sociedad que su método había sido creado con la intención de utilizarlo para diseñar la figuración relacionada con el denominado por Fernández Ruiz «*mundo al revés*»⁴⁷² que había demandado la clarividencia popular; y por otro lado, porque reveló que a través de ellos era posible mostrar esa tendencia que tuvo siempre el Surrealismo por lo aterrador, deforme y repulsivo. Y es que teniendo en cuenta la definición que el literato Wolfgang Kayser⁴⁷³ dio acerca de los insectos, tachándolos de simbolizar lo irrisorio, lo impúdico y la infamia, es obvio que través de ellos Dalí quiso dejar constancia de sus fobias, obsesiones y traumas. Porque, como se cuestionó Fernández Ruiz haciendo alusión al escritor y pensador francés Georges Bataille: «¿Cómo no ver hasta qué punto el horror se vuelve fascinante, y que es por sí solo suficientemente brutal para hacer añicos lo que asfixia?»⁴⁷⁴.

Sus obras que poseen magníficas propiedades iconográficas, acostumbran generar un ambiente común, proponiéndole al público de esta manera diversos grados de interpretación siendo el simbólico mucho mas relevante que el estético⁴⁷⁵.

Y, ¿cuáles fueron los métodos que siguió el artista para introducir su iconografía? Según Romero, el «*Dalí automitógrafo*»⁴⁷⁶ se dispuso a determinar los principios y los métodos a través de los cuales iba a representar su propio lenguaje a principios de la década de los treinta. Un lenguaje que giró en torno a su figura y que sorprendentemente fue «*coherente en el aparente torbellino de su incoherencia*»⁴⁷⁷ porque derivó en fantásticas líneas de interpretación tanto artísticas e iconográficas como retóricas.

Partiendo de la investigación llevada a cabo por Ramírez⁴⁷⁸, el primero de ellos fue el *deslizamiento*, es decir, que un elemento o un sueño podía mutar a otro parecido pero de opuesto carácter, como las fusiones que hizo entre la figuración representada o los fundidos encadenados. El segundo fue el del *reemplazamiento* y sus derivados, como por ejemplo el utilizar otro elemento para representar alguno de sus miedos y que por lo tanto no lo viera directamente, sin embargo, éste no fue del todo efectivo ya que se ha podido observar que la

⁴⁷² Fernández, 2004: 168.

⁴⁷³ Kayser, 1964: 221.

⁴⁷⁴ Fernández, 2004: 168.

⁴⁷⁵ Fernández, 1978: 30.

⁴⁷⁶ Romero, 1989: 86.

⁴⁷⁷ Romero, 1989: 105.

⁴⁷⁸ Ramírez, 2002: 71-75.

mayoría de los reemplazamientos fueron hechos a través de elementos muy similares⁴⁷⁹; o el transformar los elementos originarios con el fin de ocultarlos, algo que sólo pudo aplicar de manera simbólica a sus lienzos pero que lo aclaró a través de su obra de 1937 *Metamorfosis de Narciso*, que como indicó Juan Antonio Ramírez, «*tales metamorfosis parecieron situarse para Dalí en una especie de estadio intermedio entre los ecos morfológicos y la imagen múltiple*»⁴⁸⁰. Y en tercer lugar fue el del *antagonismo* porque si cualquier elemento es capaz de simbolizar otro totalmente diferente, es debido a que la objetividad de cada uno oculta otra que puede ser completamente antagónica, de este modo Salvador anuló el dimorfismo fusionando conceptos antagónicos.

Pero sin lugar a dudas, el más importante fue el método basado en un único requisito y que Ades denominó como el «*deseo biológico más incontrolable*»⁴⁸¹, porque aunque supuestamente la colocación de ésta no estuvo condicionada ni por la estética ni por la razón, se ha comprobado que la mayoría de los símbolos creados por Salvador Dalí a través de su método poseen una peculiar y continua vinculación entre sí debido a una especie de nexo narrativo que aparece como una constante en toda su producción artística. Porque como ha quedado demostrado en los epígrafes anteriores de esta investigación, es evidente que existe una influencia freudiana mucho más fuerte y significativa de la que los vanguardistas pensaron en un primer momento⁴⁸². Salvador defendió la idea de que la mayoría de sus alucinaciones, producto de sus sueños, aludían constantemente a su niñez y el psicoanalista freudiano fue el primero que defendió la idea de analizar y retener en la mente siempre este tipo de visiones inocentes y sus conexiones al considerarlas necesarias para poder descifrar el significado oculto de los sueños que normalmente son mucho más complejos de lo que se piensa al encontrarse asociados diversos acontecimientos totalmente diferentes conformando una única unidad⁴⁸³.

El artista fue consciente de que lo que quería transmitir con sus obras debía de ser mostrador a través de un meticuloso análisis y siempre amparado por el instinto⁴⁸⁴. Para él, la acción de pintar o de dibujar no significó nada ya que lo consideró desde su perspectiva interpretativa poco trascendental para conseguir el resultado final, pero lo que sí consideró

⁴⁷⁹ Con el fin de aclarar esta vertiente, a mediados de los años treinta Salvador se propuso realizar toda una serie de lienzos en los que añadió una catalogación metódica de los símbolos y con la cual consiguió evocar una especie de ecos ópticos enardecendo los reemplazamientos.

⁴⁸⁰ Ramírez, 2002: 72-73.

⁴⁸¹ Ades, 1984: 77.

⁴⁸² Ades, 1984: 77.

⁴⁸³ Ades, 1984: 77.

⁴⁸⁴ Ramírez, 2002: 130.

necesario fue la realización de estudios específicos y realistas a partir de los cuales logró presentar ante la sociedad sus creaciones como verdaderos fenómenos⁴⁸⁵. Dalí declaró:

Al mirar el cuadro no hay que ponerse a fantasear, como cuando se contemplan nubes y uno cree ver mil cosas diferentes, sino, todo lo contrario, hay que tratar de identificar el objeto real y cotidiano en esas manchas, cuya apariencia puede resultar ambigua. No quiero con esto decir que hayamos de dejar formulada cada cosa, pues cuando las cosas quedan formuladas se las mata, sino que hay que identificarlas de acuerdo a lo que uno cree reconocer en ellas por tal y por tal razón⁴⁸⁶.

Llegado este punto es necesario plantearse, así como lo hizo Ramírez, la siguiente cuestión ¿fue además la voluntad “paranoica” de quién los observó la que hizo posible su revitalización a lo largo de su trayectoria artística?⁴⁸⁷. Es posible que sí, ya que en 1927 Salvador publicó una serie de estudios en los que explicó de manera detallada la magnitud y el mecanismo que estaba detrás de su pensamiento daliniano. Para explicarlo, utilizó como ejemplo la visión que los niños tenían al contemplar sus obras, ya que para él, ellos eran de los pocos que eran capaces de entenderlas a la perfección gracias a sus miradas puras y sencillas. Sus obras solamente eran incomprensibles para aquellos espectadores que las miraban partiendo de un punto de vista preestablecido basado en planteamientos artísticos ya existentes, porque aunque de esta manera podían entender el trasfondo que se escondía detrás de cualquier obra contemporánea, habían perdido la facultad de observar de manera pura y natural, la única forma para poder comprender el significado de sus representaciones.

Por este motivo se ha llegado a considerar, partiendo de la hipótesis de Gómez de Liaño, que lo que se encuentra en las bases de sus representaciones es un flujo incesante propiciado por la constante incomprensión de la objetividad recóndita: la combinación que se denominó «*de ser y no-ser*»⁴⁸⁸ y que generó variaciones y desfiguraciones. El problema que ha dificultado la comprensión de sus símbolos, de sus representaciones y de su vida en general, se encuentra en el interior de cada individuo desde el momento en el que se produce un repentino interés por entender su obra y para ello la mente mezcla lo visto con el mundo real dando como resultado infinidad de interpretaciones erróneas simplemente por no saber observarlas desde la perspectiva correcta⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ Dalí, 1935: 12.

⁴⁸⁶ Gómez de Liaño, 2004: 410.

⁴⁸⁷ Ramírez, 2002: 126.

⁴⁸⁸ Gómez de Liaño, 2004: 407.

⁴⁸⁹ Gómez de Liaño, 2004: 406.

No obstante, Dalí siempre defendió la libre interpretación de sus obras y permitió la modificación de la visión maquinal y del automatismo más independiente, alterando de este modo el engranaje que conformó la base del movimiento Surrealista: el mundo del subconsciente. De hecho, Ades recogió las palabras que Salvador Dalí concedió en la revista *L'Amic de les Arts* cuando trató de explicar lo que le diferenciaba del Surrealismo más puro:

Un ojo vivo, el vegetal más anodino e insignificante, una mosca, son organismos infinitamente más complejos, más misteriosos, más inesperados, que cualquiera de mis organismos sencillos y primarios, descritos, sin embargo, con mayor precisión que la que la naturaleza puede ofrecernos, siempre a la merced del accidente más trivial. Saber cómo mirar un objeto, un animal, a través de los ojos de la mente es ver con la realidad más objetiva. Pero las personas sólo ven imágenes estereotipadas de las cosas, meras sombras vacías de toda expresión, meras quimeras, y consideran vulgar y normal todo lo que están acostumbrados a ver día tras día, por maravilloso y milagroso que pueda ser. Tal como escribí recientemente hablando de la fotografía: *mirar es inventar*. Todo esto me parece más que suficiente para mostrar la distancia que me separa del surrealismo⁴⁹⁰.

Es por esto por lo que a mediados de la década de los treinta, su vínculo con el movimiento surrealista se rompió. De hecho en 1941 el teórico surrealista André Breton confesó que desde hacía cinco años las obras de Dalí no tenían ningún atractivo para ellos porque percibieron que lo que él perseguía era mantener el factor paradójico de la misma manera que luchó por proteger sus obsesiones y alucinaciones personales; porque consideraron desmesurada la influencia que tuvieron en él las lecturas y teorías de todos los psicoanalistas mencionados en epígrafes anteriores, haciendo que creara un lenguaje basado en la supremacía del anhelo y la figuración disparatada; y finalmente porque no admitieron que su propósito principal fuera preservar y defender la conducta de los “objetos de la razón” que se encontraban entre lo lógico y lo ilógico. Como afirmó Ades: «*Los objetos de la razón tenían que ser permanentemente desacreditados y el mundo de la imaginación sustituido por el mundo real*»⁴⁹¹.

En otras palabras, él declaró que el ser humano no era capaz de ver la realidad como él la entendía al no hacer el uso correcto de la mente y por ello se decantó por tratar de priorizar la actividad del pensamiento diligente con el fin de anular el automatismo psíquico característico de los inicios de la época surrealista. Asimismo, considerando la hipótesis Ramírez, Dalí también «*rechazó al materialismo dialéctico que tendía a ver en el mundo exterior una*

⁴⁹⁰ Ades, 1984: 49.

⁴⁹¹ Ades, 1984: 99-103.

*“realidad” sometida a la conciencia. Dalí se apartaba así de Bretón y de Bataille, de modo que tan irreconciliables enemigos coincidían en el mismo “materialismo”*⁴⁹².

Independientemente del rechazo que recibió, lo importante es percatarse de que las representaciones dalinianas no partieron de una única imagen desde la cual se desarrolló un proceso transfigurativo, sino de *«hacer coincidir en un mismo punto de inmediatez imágenes lo más alejadas entre sí»*⁴⁹³. Es decir, para Dalí fue imprescindible que las representaciones fueran el resultado de la unión de diferentes realidades, demostrando que dentro de su lenguaje daliniano existía una transfiguración multidireccional creada a través de asociaciones establecidas entre sus símbolos. De hecho, muchas de las transformaciones que llevó a cabo se encuentran bajo una tendencia conceptual la cual se afana por crear nexos entre realidades diferentes que, partiendo de la idea de Gómez de Liaño, *«revalidan el axioma hermético de que “todo está en todo”, de que “lo que está arriba es lo que está abajo” y de que las antinomias están tan indisociablemente unidas como el día y la noche»*⁴⁹⁴.

Por ello, para entender la obra de Dalí no es suficiente con reconocer el trasfondo escondido tras los disfraces y las imágenes ocultas, sino que es necesario tratar de desentrañar las ideas del artista basadas en las teorías filosóficas de Friedrich Nietzsche o Arthur Schopenhauer o en las psicoanalistas de Sigmund Freud, mediante las que trató de explicar la endeble y desconsolada personalidad del ser humano mostrándola como:

Un pequeño, frágil y atormentado valle donde desaguan las turbidas corrientes inextinguibles del deseo, para cuya satisfacción el hombre se ha de transformar a sí mismo en una especie de Proteo y a la realidad fenoménica en espacio de prestidigitación. Debemos también comparar la solución daliniana con el problema existencial planteado por tal concepción del mundo y del yo con las soluciones que dan los tres pensadores⁴⁹⁵.

El resultado que mostró la teoría de Arthur se sintetiza en la ética mística justificada gracias a la clemencia ecuménica y a la moderada visión de las creencias que ofrece cualquier disciplina artística; el de Friedrich en dotar al ser humano de la naturaleza de las representaciones artísticas porque para él era la única manera de diferenciar el carácter característico del *«superhombre»*⁴⁹⁶; y el de Sigmund en concordar los conceptos

⁴⁹² Ramírez, 2002: 68-69.

⁴⁹³ Gómez de Liaño, 2004: 394-395.

⁴⁹⁴ Gómez de Liaño, 2004: 395.

⁴⁹⁵ Gómez de Liaño, 2004: 408

⁴⁹⁶ Gómez de Liaño, 2004: 408-409.

fundamentales de la conciencia, la preconciencia y la inconciencia para crear un nuevo concepto que favorecería una nueva configuración de sabiduría.

Y aunque Salvador utilizó las tres teorías sobre todo para intentar imitar el carácter recreativo del «*superhombre*»⁴⁹⁷ y avanzar hacia una nueva realidad, consideró que los dos últimos, los cuales se corresponden con una concepción «*estética-contemplativa*»⁴⁹⁸, eran imprescindibles al tratarse de factores vitales para la correcta visualización y comprensión de los símbolos y el peculiar mundo que él había creado; mientras que al mismo tiempo se alejó de la idea de Arthur Schopenhauer al vincularla únicamente con una concepción estética.

Pero, ¿colocó Salvador la racionalidad en un nivel superior al del capricho y el deseo?, ¿estuvieron entonces todos sus sueños controlados por el discernimiento dejando a un lado el afán transformativo?, en definitiva, ¿qué hay detrás de su obra? De acuerdo nuevamente con Gómez de Liaño, el catalán fue un artista tradicional pero camuflado de romántico para no dejar al descubierto su actividad racionalista la cual, en el fondo, estuvo siempre presente; porque frente a los teóricos anteriormente mencionados, él fue un «*espíritu clásico y apolíneo, el anti-Fausto; que en su juventud aspiró a convertir las olas de mar en geometría y en su edad adulta un apasionado de la morfología, la teoría de las proporciones y el pitagorismo*»⁴⁹⁹.

Sea cual sea el grabado o la pintura que se analice, es posible observar que tras su inconfundible y particular iconografía basada en las teorías psicoanalíticas, fue capaz de esconder verdaderos testimonios de su vida⁵⁰⁰. Si se parte de la perspectiva del Surrealismo, es indudable que el engranaje daliniano ha servido como punto de partida para comprender la importancia, efectividad y validez que su lenguaje ha adquirido en relación con su personaje porque como describió Ades, ahí está la prueba «*del valor dialéctico de ese principio de verificación, mediante el cual el elemento paranoico pasa al dominio tangible de la acción, así como la garantía de la sensacional victoria del surrealismo en el ámbito del automatismo y de los sueños*»⁵⁰¹.

La importancia que tuvo el lenguaje daliniano como parte de los propios síntomas del inconsciente fue esencial no sólo por descubrir su prodigioso ingenio, sino porque lo consagró como un erudito distinguido e intelectual, «*en un auténtico repulsivo de dogma cartesiano*»⁵⁰², de acuerdo con la definición dada por San Martín. Porque su lenguaje fue inconformista, espontáneo, razonable cuando se refirió a lo imaginario e irrazonable cuando

⁴⁹⁷ Gómez de Liaño, 2004: 408-409.

⁴⁹⁸ Gómez de Liaño, 2004: 408-409.

⁴⁹⁹ Gómez de Liaño, 2004: 410-411.

⁵⁰⁰ Ades, 1984: 123.

⁵⁰¹ Ades, 1984: 128.

⁵⁰² San Martín, 2004: 10.

se refirió a lo real, «*erigiéndose en un puro y vivo espectáculo del surrealismo eterno*»⁵⁰³, pero con el único fin de mostrar con un entusiasmo y un deseo voraz y ambicioso su verdadera vida.

Se ha podido comprobar que aunque Salvador con sus obsesiones y rarezas fue capaz de adentrarse en las profundidades del mundo del subconsciente, al mismo tiempo también se adentró en una especie de ámbito luminiscente a través del que se pudieron conocer sus raíces mediterráneas porque como bien reflexionó en una ocasión Fernández Molina :

Hay en su arte, de la misma manera que lo abismático y morboso, una luz que está llena de claridad y tiene una dimensión tan palpablemente real como mística. Si por un lado aparece en él todo un mundo medieval, interpretado a la luz del psicoanálisis, con claras vinculaciones con universos como los de Sade y Lautreamont, por otro lado están en el suyo un anhelo de orden y claridad que dio frutos de rigor intelectual en mentes como la de d'Ors⁵⁰⁴.

En definitiva, gracias a su portentoso ingenio y a su arriesgada inclinación hacía lo ostentoso, lujoso e imaginario, sólo él fue capaz de sorprender a los críticos de arte más exigentes del momento al camuflar en la realidad más evidente sus vivencias y, de acuerdo con Carol, al hacer un uso preferente de la «*dialéctica de la analogía frente a la de la identidad*»⁵⁰⁵. Porque cuando se trata de encontrar el significado oculto del lenguaje daliniano en realidad uno se encuentra con el propio artista que trató de mostrar su sensatez y perspicacia convenciendo al público que debía de ser recordado como genio universal y no sólo como artista plástico. Un Dalí sublime y auténtico que logró cambiar el pensamiento de quienes lo prejuzgaron y menospreciaron por hacer supuestamente literatura a través de sus obras; porque en realidad él fue más allá al utilizar, tal y como su hermana lo denominó, cierto «*lirismo*» que sin embargo no lo distanció de la técnica artística. Tal y como recogió Antonio Fernández Molina las palabras del médico Antonio Oriol Anguera⁵⁰⁶: «*Dalí, corporificó lo espiritual, dio forma a las almas, superconcretó lo corpóreo, cristalizó la luz,*

⁵⁰³ Bona, 1996: 237.

⁵⁰⁴ Fernández, 1978: 31.

⁵⁰⁵ Carol, 1990: 95.

⁵⁰⁶ Médico que levantó una gran polémica en 1984 cuando publicó un libro en el que decidió difundir toda una serie de opiniones un tanto desorbitadas sobre la intención de adoctrinamiento freudiano en relación con el movimiento surrealista y en concreto con la figura de Salvador Dalí. Sin embargo, de acuerdo con la opinión de Luis Romero (Luis Romero, *Dedálico Dalí*, Barcelona, Primer Plano, 1989, p. 166), es un libro que leído cuarenta años más tarde deja ver la sensatez metódica normalizada con la que el doctor decidió explicar el fenómeno de Dalí. todo lo que sus autobiografías conllevaban y sobre todo y lo más importante, el complejo significado que le dio el genio catalán a sus cuadros a través de un complicado proceso.

*solidificó los líquidos en duros brillos metálicos y supersolidificó lo sólido. Su mundo se basó en formas concretas y su luz cristalizada fue una sobretensión»*⁵⁰⁷.

Y es que en un primer momento hizo que saltase a la fama a nivel local, con el paso del tiempo al darse a conocer a nivel nacional e incluso internacional, generó disparidad de opiniones, desde lo que quedaron estupefactos hasta los que lo rechazaron por completo.

Fuese un caso u otro, lo que es evidente es que a través de su portentoso ingenio y de su arriesgada inclinación hacia lo ostentoso, lujoso y espectacular, fue capaz de trastocar y sorprender al espectador por dos aspectos: porque escondió tras los elementos del cuadro su propia personalidad y porque se decantó por darle importancia a los elementos cotidianos e insignificantes además de usar la lógica por medio de la afinidad en vez de por la igualdad. Y fue por esos dos motivos por los que cualquiera que trate de encontrar el significado oculto de su lenguaje, se va a encontrar con el verdadero, sencillo y en realidad, frágil y aterrado Salvador Dalí⁵⁰⁸. Porque como dijo en una ocasión su hermana Ana María, él fue el que trató de *«hablar del lenguaje de nuestro tiempo, el que llevó en las materias de su organismo artístico la más pura sangre de nuestra hora especulativa y depuradora»*⁵⁰⁹ con el único fin de tratar de hacernos ver la verdadera cara de la realidad de nuestro mundo.

⁵⁰⁷ En *Mentira y verdad de Salvador Dalí* y recogido en Fernández, 1978: 84.

⁵⁰⁸ Carol, 1990: 95.

⁵⁰⁹ Dalí, 1983: 162-163.

CAPÍTULO 4. LA REINTERPRETACIÓN DALINIANA

El hecho de darle vida a los textos literarios a través de imágenes ha sido una dimensión constante de la producción artística de Salvador Dalí. Uno se podría remontar hasta sus inicios en el movimiento surrealista para ver sus primeros trabajos en este ámbito, en donde comenzó a crear ilustraciones para obras de reconocidos escritores, teóricos o poetas como fue el caso de André Breton, figura clave del Surrealismo, o Paul Éluard, poeta francés interesado tanto en el movimiento surrealista como en el dadaísta.

No obstante, no fue hasta la década de 1950 cuando mostró un renovado interés en el tema de los grabados, aceptando los encargos de diversas editoriales para diseñar las imágenes de *La Divina Comedia*, *Don Quijote de la Mancha* o *La vida es sueño* entre muchas otras.

Él mismo hizo referencia al tema de ilustrador de libros asegurando que esta nueva faceta no condicionó en ningún momento el frenesí de su ingenio, sino que, fomentó y favoreció su desarrollo⁵¹⁰. Basándose en esta confesión del propio artista, lo más probable es que, o vio por medio de estas propuestas creativas una gran oportunidad para poder personificarse a él mismo y a su círculo cercano en algunos de los personajes de las historias originales; o bien vio la oportunidad idónea para representar momentos clave de su vida, incluyendo sus miedos y sus fobias, a través de sus símbolos los cuales fueron incluidos en la mayor parte de las representaciones gráficas.

El modo en el que dibujó cada una de las láminas, ha ayudado en gran medida a conocer esta nueva vertiente que hasta el momento había permanecido oculta. Es evidente que Salvador partió de los textos originales para captar la idea general en torno a la cual debían de girar las imágenes, sin embargo, las acabó llevando totalmente a su terreno reinterpretándolas y dándoles una estética propia que hacía que se relacionaran con sus obras precedentes y su propia iconografía.

Para comprender la creación de las mismas y para esclarecer la raíz de sus reinterpretaciones es necesario comprender las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud a las cuales hizo referencia en multitud de ocasiones; porque desde el momento que adquirió el rol

de ilustrador, se ha podido observar que el texto original añadió una nueva variante a la serie de uniones metafóricas, ya que, compartiendo la opinión de Ilaria Schiaffini: «*el lenguaje poético intervino en el complejo juego de cambios semánticos que ocurren cuando los impulsos inconscientes se traducen en imágenes*»⁵¹¹. Y aunque las ilustraciones finales que se originaron a partir de ese complejo mecanismo han podido dar lugar a pensar que no tienen ningún tipo de relación con el texto literario, en realidad surgieron de la transformación automática e involuntaria de los conceptos complementarios o capas simbólicas del relato original.

Es indudable que la vida de Salvador Dalí fue caótica y delirante en todos los aspectos, pero sin duda, el mayor caos se produjo en los últimos años de su vida en torno a la década de los años ochenta, momento en el que su mujer falleció y en consecuencia el artista decidió recluirse en su casa hasta el final de sus días; algo que sin duda marcó un antes y un después en su trayectoria como artista. Se ha querido incidir en este aspecto ya que sorprendentemente en estos últimos años, pese a su aislamiento, su producción de obras gráficas aumentó de manera considerable. Sin embargo, se ha podido comprobar que una gran cantidad de ellas fueron ediciones falsificadas o tergiversadas y con firmas no auténticas que complicó en gran medida la búsqueda de la realidad.

Para llegar a comprender su andanza como ilustrador y el negocio que todo ello conllevó, es necesario conocer no sólo su vida sino que también su estado de salud tanto físico como mental, su obsesión con aumentar sus ingresos cada segundo, sus socios, sus representantes y sobre todo, las editoriales que lo respaldaron.

El sublime talento e ingenio del artista catalán bien fuese con un buril, con un pincel o con un lápiz, fue lo que hizo que creara un repertorio de grabados los cuales han acabado formando una gran parte de su obra adulta considerada como una de las mejores de todo el siglo XX. Una gran parte de su obra gráfica la conforman reproducciones litográficas, creadas a partir de planchas hechas por artesanos profesionales, y cuyo diseño inicial surgió a partir de aculares y guaches creados previamente por el propio Salvador. Todos estos diseños fueron realizados a raíz de encargos de prestigiosas editoriales las cuales, bajo contratos previos, buscaban publicar lujosas y limitadas ediciones que siempre eran amparadas, controladas y supervisadas por Dalí.

Reynolds Morse estimó que entre las litografías originales de piedra y las planchas de zinc sobre las que él mismo trabajó había unas cuarenta unidades⁵¹²; pero en realidad es complicado señalar rigurosamente la cantidad y aún más diferenciar entre las planchas creadas totalmente por él y las alteradas por otros artistas del mismo gremio.

⁵¹¹ Schiaffini, 2007: 141.

⁵¹² Reynolds Morse, 1996: 4.

Las ilustraciones del artista catalán se han editado y publicado como obras independientes, como series, véase el caso de *Los Caprichos de Goya*, y como ilustraciones de obras literarias de edición limitada como la mayoría de casos que se analizan en esta investigación.

Y, ¿cuál fue el tipo de papel utilizado? La mayor parte de litografías, grabados y aguafuertes realizados por Salvador, y así lo ha corroborado Reynolds Morse⁵¹³, fueron hechos en papel *Rives*⁵¹⁴, *Arches*⁵¹⁵ o *Washi*⁵¹⁶. Fuese hecho en uno u otro papel, Dalí siempre mandaba imprimir una versión de prueba o borrador para corroborar que todo estuviera bien, que la estampación fuera fiel a su diseño original y de esta manera o aprobaba su edición o solicitaba su corrección. Los editores sabían que hacer una mala impresión conllevaba pérdidas cuantiosas ya que el artista catalán exigiría la retirada de esas obras del mercado, por lo que siempre trabajaban con un cuidado total. En un primer momento daba su aprobación firmando una serie de documentos en los cuales siempre añadía la frase “*bon a tirer*” pero con el paso del tiempo acabó dando el visto bueno de manera oral.

En cuanto a la autenticidad de estas obras, es importante destacar que se consideran originales de Dalí aquellos grabados cuyos diseños tallados en las planchas fueron hechos íntegramente o parcialmente por él. En primer lugar se encuentran las litografías, las cuales son mucho más fáciles de asociar a su autoría ya que todas tienen el rasgo común de que los colores los dispuso de forma libre sin ningún estilo concreto; en segundo lugar están los aguafuertes y grabados presentan más complicaciones debido a que en algunos los hizo totalmente él y otros contó con la ayuda de profesionales expertos del campo del grabado como en la serie de *Los cantos de Maldoror*; y finalmente las impresiones mixtas que combinan la técnica litográfica con el grabado, dentro de éstas se puede encontrar el caso de que a litografía no sea creación de Salvador pero el grabado sí, entonces se consideraría originales y de autoría daliniana.

En relación con el tema de la autenticidad Dalí, y así lo recogió el ya mencionado Reynolds Morse en el prólogo de *The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dalí*, expresó lo siguiente:

⁵¹³ Reynolds Morse, 1996: 8.

⁵¹⁴ Papel de algodón puro y sin ningún tipo de ácido añadido, lo que garantiza una gran durabilidad en el tiempo. La hojas pueden presentar más de una marca de agua al poseer cada hoja una marca y juntarse en el proceso de fresado.

⁵¹⁵ Papel de acuarela con una composición 100% de algodón, sin abrillantadores ni blanqueadores y con un grano irregular. Todo esto asegura una gran resistencia y durabilidad que hace que el papel envejezca conservando su blanco original y sin modificar el color de los pigmentos originales. La hojas pueden presentar más de una marca de agua al poseer cada hoja una marca y juntarse en el proceso de fresado.

⁵¹⁶ También conocido por el nombre de *Japón*. Papel de estampación con una composición mixta de tres plantas: el kozo, el gampi y la mitsumata. Posee un grano irregular dependiendo del proceso de confección y todo esto hace que sea un papel resistente, maleable. Las hojas no poseen marcas de agua.

Es importante que todos los coleccionistas y compradores examinen o hayan examinado las reproducciones en hojas que se les ofrecen y exijan a los vendedores todo tipo de pruebas adecuadas sobre la procedencia de las obras, su naturaleza exacta, el carácter original, su autenticidad y el de la firma que se atribuye⁵¹⁷.

Y es que hubo un problema, y sigue habiéndolo en la actualidad, con el tema de sus papeles prefirados. En algunas ocasiones Dalí tenía que dejar el lugar en el que se estaba llevando a cabo la edición de alguno de sus proyectos y decidía firmar las hojas en blanco de antemano. Esto fue algo que inicialmente hizo llevando a cabo un control exhaustivo para no caer en el problema del fraude, pero que en sus últimos años de su vida y con el afán de conseguir mayores ingresos, se le ha acusado de que acabó firmando hojas de manera descontrolada y propiciando que se crearan un considerable número de falsificaciones.

Sin embargo, él mismo lo negó a través de una declaración pública y jurada en la que aseguró que no había firmado hojas en blanco para ediciones aún en proceso de producción y añadió: «*y repito que desde mi regreso a París el 23 de diciembre de 1980, he dejado de firmar series de hojas para planchas*»⁵¹⁸. Años más tarde, el 14 de agosto de 1986, volvió a firmar una nueva declaración.

También se ha observado que pese a que toda la obra gráfica de Salvador incluye la palabra “Dalí” a lápiz debajo del dibujo, no todas se le pueden atribuir a él. El motivo de esta afirmación es que se sabe que a partir de la década de los ochenta comenzó a padecer temblores en sus manos a causa de la ingesta descontrolada de medicamentos, por lo que toda firma con trazo firme en cualquier documento o grabado a partir de esta época es muy posible que no pertenezca a él. Pese a ello, cuando las diferentes editoriales se percataron del estado de salud del artista catalán, muchas de ellas trataron de esclarecer las firmas de las ilustraciones defendiendo que Dalí había mejorado desde el momento en el que le habían anunciado la gran exposición que se iba a hacer en su honor en las ciudades de Madrid y Barcelona. Tal y como explicó Reynolds Morse:

Es cierto que su ánimo se animó y volvió a empezar a trabajar. Algunas de las pinturas estaban en exhibición. Los fondos habían sido preparados por Isidoro Bea, quien a menudo había preparado grandes lienzos bajo la supervisión de Dalí; pero las pinceladas eran grandes e irregulares, y faltaban los detalles finos. La voluntad de pintar de Dalí sí volvió, pero no el control de su mano⁵¹⁹.

⁵¹⁷ Reynolds Morse, 1996: 9.

⁵¹⁸ Reynolds Morse, 1996: 9.

⁵¹⁹ Reynolds Morse, 1996: 10.

En el momento en el que los expertos y el público comenzaron a sospechar de la originalidad de las firmas dalinianas, lo normal hubiese sido que los diversos editores que en su día aseguraron que los grabados los había firmado el propio artista después de su ejecución, proporcionaran pruebas que hicieran creer esa afirmación, y fuesen los contratos o todo tipo de información útil como la fecha de realización y de firma, las declaraciones notariales de testigos en el momento de la firma, el lugar o el modo de traslado; pero en realidad nadie ha dicho nada al respecto.

4.1 La Divina Comedia de Dante Alighieri por Salvador Dalí

En este nuevo capítulo de la investigación que nos ocupa se analizará el vínculo real que se encuentra entre el relato de Dante y la representación daliniana. Se consideran unas xilografías de gran atractivo por reinterpretar la obra dantesca; porque sin dejar de lado sus principios y su estilo característico, el maestro del Surrealismo y de los sueños consiguió aproximarse al movimiento renacentista y al barroco, introduciendo una perspectiva diferente a la que crearon y representaron diversos artistas a lo largo de la historia. Dalí, y así dejó constancia de ello en 1951 en su *Manifiesto Místico*, confesó que fueron principalmente los pintores italianos del Renacimiento los que le inspiraron y los que se sumergieron en su interior. Por lo que esa declaración se puede considerar el punto de partida de una nueva etapa artística en la que decidió trabajar sobre la temática religiosa y con la que consiguió, a través de la realización de esta serie, un resultado aún más atractivo e interesante desarrollando unas obras que lo definían perfectamente.

Una serie que aunque a primera vista debería de resultar de fácil comprensión para cualquier espectador ya que no presenta ningún tipo de dificultad para una correcta identificación de los personajes con la obra literaria original, al no querer dejar de lado el factor surrealista y de ensueño -con el que gracias a la utilización de una extensa variedad de colores logró quebrantar los lindes entre xilografía y la acuarela-, en infinidad de ocasiones fue rechazada al no llegar a ser comprendida. Pese a ello, luchó por crear un hilo conductor y darle un sentido coherente aunque quisiera introducir también su propio mensaje partiendo de unos fragmentos literarios que en realidad se encuentran muy lejos de una temática alegre, ya que están dedicados a transmitir el dolor, la angustia y la salvación.

Al igual que el libro, la serie se encuentra distribuida de manera equilibrada en tres partes -infierno, purgatorio y paraíso- además de organizada por cánticos con su numeración correspondiente. Las obras que creó Salvador le valieron, como en infinidad de ocasiones, para reparar sus ideas más tortuosas y artificiosas, como fue el caso de las relacionadas con su obsesión por la sexualidad, el capricho, el deseo e incluso con su mujer Gala. Y es que el artista catalán no se limitó a ilustrar los versos del poeta italiano, sino que, decidió llevarlos a su terreno dejando florecer su imaginación y plasmando su propio mundo, sus manías y

obsesiones, combinando de esta manera su tendencia surrealista con rasgos renacentistas y barroquizantes.

4.1.1 La libertad del hombre para escoger su destino

A lo largo de esta investigación, y como mostraremos a continuación a través de un riguroso análisis, nos hemos percatado de que el estilo surrealista que el artista surrealista aplicó a la gran mayoría de sus obras a partir de los años treinta, está presente también en las ilustraciones que llevó a cabo para ilustrar el poema italiano de la *Divina Comedia*. Un estilo en el que predominan las extremidades alargadas, los rostros deformes, la inserción de su peculiar iconografía, los elementos oníricos y un largo etcétera.

Otros artistas de renombre como el pintor y grabador británico William Blake o el francés Gustave Doré, dieron vida con sus ilustraciones a la obra literaria de Dante mucho antes que el catalán; sin embargo, aunque se pudiera pensar en un primer momento que Salvador se inspiró en ellos para su nueva versión, se ha tenido que descartar al observar que sus series para el Infierno, Purgatorio y Paraíso, son indudablemente de un estilo surrealista.

Dalí partió de su método paranoico-crítico, el cual ideó en 1929 cuando se le comenzó a vincular con el movimiento surrealista⁵²⁰ y que, tomando como referencia las palabras de Carnero, «fue un mecanismo formalmente lógico y deductivo, aunque basado en premisas falsas»⁵²¹. Se trató de entender que en el trasfondo de cualquiera de sus obras existía una parte real y objetiva porque «contra la actitud pasiva, contemplativa, indiferente y estética de los fenómenos irracionales, siempre iba a estar presente la actitud activa, sistemática y organizadora»⁵²².

En realidad, fue un método que no dejó de ser una interpretación un tanto surrealista de diversos elementos en donde fusionó lo auténtico con lo imaginario y eliminó los límites entre ambos. Él lo definió como «*un modo de conocimiento irracional basado en un delirio de interpretación*»⁵²³, a raíz del cual impidió que las alucinaciones automáticas se transformasen en tópicos. De esta forma acabó convirtiéndolo en un mecanismo imprescindible para que las alucinaciones y el inconsciente no se utilizasen exclusivamente como utopías e idealizaciones, versando en simples técnicas desarmadas a favor del deleite indiferente e incrédulo de artistas predilectos.

⁵²⁰ Ramírez, 2002: 129.

⁵²¹ Carnero, 1989: 177.

⁵²² Dalí, 1977: 23.

⁵²³ Ades, 1984: 123.

En *Dante on View. The reception of Dante in the Visual and Performing Arts*⁵²⁴, la ya mencionada Ilaria Schiaffini planteó la hipótesis en relación con la obra de Dante de que, aunque a primera vista parece que Salvador se desligó por completo del texto, no hizo más que transcribir las narraciones a un código propio partiendo de elementos derivados del Surrealismo. Es decir, la nueva interpretación no quedó condicionada a la de la narración del relato, sino que se aprovechó la capacidad simbólica de las palabras de Dante, ampliándose de este modo en sus particulares cadenas de asociación. Así, los sueños y las supuestas alucinaciones sobre el asunto fueron aumentando y las transcripciones a imágenes ganaron ritmo, creando dibujos con significados ocultos y haciendo que la retina del público fuera descifrando infinidad de sugerentes percepciones ópticas aparentemente inaccesibles.

Él siempre estuvo influido y atraído por Dante, así lo confesó en varias ocasiones, como en la publicación “*San Sebastia*” de la revista *L’Amic de les Arts* el 31 de julio de 1927 cuando afirmó: «*Precedido por no sé qué versos de Dante, fui viendo todo el mundo de los putrefactos: los artistas transcendentales y llorones, lejos de toda claridad, cultivadores de todos los gérmenes, e ignorantes de la exactitud del doble decímetro cuadrado*»⁵²⁵; o como en *Comment on devient Dali*, en donde declaró lo siguiente: «*Nunca leí a Dante. Soñé con él, y luego Gala, mirando los dibujos que había hecho, los colocó en el texto*»⁵²⁶. Esta última confesión se ha considerado que no se puede dar por válida ya que él siguió en todo momento el esquema y el hilo conductor de la obra dantesca, lo que evidencia que el vínculo con el texto original estuvo presente en todo momento.

Salvador pintó 102 acuarelas para la edición encargada por el francés Joseph Forêt y a raíz de las cuales en 1959 ordenó el diseño de las planchas de madera en los talleres de Raymond Jacquet y Jean Taricco. Los dos artesanos trabajaron de manera conjunta y bajo la supervisión constante del artista para poder plasmar con exactitud sus visiones, finalizando el encargo el 23 de noviembre de 1963⁵²⁷.

Se ha observado, por un lado, que algunas de las tablas incluyeron un conjunto de descomposiciones que fueron imprescindibles para algunas tiradas; y por otro lado, que para poder representar con la mayor fidelidad los originales, fueron necesarios cuarenta tonos de color con el propósito de conseguir la luz y los efectos cromáticos que él consiguió en los bocetos.

En el caso de la *Divina Comedia* no existe ningún tipo de documento en el que se recoja cómo se hicieron las ilustraciones, ni lo que ocurrió con las planchas; pero lo que sí que se ha podido determinar es que, al igual que el poema, la serie se encuentra dividida en tres partes

⁵²⁴ Schiaffini, 2007: 142.

⁵²⁵ Rodrigo, 1981: 99.

⁵²⁶ Dalí, 1973: 166.

⁵²⁷ Schiaffini, 2007: 142.

que corresponden con el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, y a su vez en diversos cantos individuales enumerados.

Cuerpos dúctiles, seres antropomorfos, ángeles, la *Madonna*, muletas o calaveras son algunos de los símbolos que se han encontrado en las imágenes realizadas para el poema dantesco, los cuales hacen de ellas unas ilustraciones tan característicamente suyas que es complicado pensar que puedan ser una simple interpretación del texto original. Sin embargo, al mismo tiempo es enrevesado pensar en la *Divina Comedia* como una justificación casual para el ingenio, creatividad y agudeza de Dalí.

Se consideran unos dibujos de un inmenso interés por reinterpretar la obra de Dante; porque sin olvidarse en ningún momento de sus principios y de su personal estilo, la gran figura del Surrealismo y del arte basado en los sueños, logró acercarse al Renacimiento y al Barroco, añadiendo perspectiva completamente diferente a la que crearon y representaron diversos artistas a lo largo de la historia. Dalí, y así dejó constancia de ello en 1951 en su *Manifiesto Místico*, confesó que fueron principalmente los pintores italianos del Renacimiento los que le inspiraron y los que se sumergieron en su interior. Por lo que esa declaración se puede considerar el punto de partida de una nueva etapa artística en la que decidió trabajar sobre la temática religiosa y con la que consiguió, a través de la realización de esta serie, un resultado aún más atractivo e interesante desarrollando unas obras que lo definían perfectamente.

Unas imágenes que, a pesar de que no deberían mostrar ningún tipo de dificultad a la hora de una correcta lectura ya que se identifican perfectamente sus personajes con los de la obra literaria original, al no querer dejar de lado su propio estilo surrealista de fantasía y de ensueño, hubo un alto porcentaje de espectadores que no llegaron a comprenderla. Aun así, él trabajó por establecer un hilo conductor y poder darle al conjunto un significado lógico y tradicional, pero incluyendo su propio mensaje.

Algunas ilustraciones han dado lugar a confusión; y es complejo, aún en la actualidad, llegar a identificar con qué momento exacto del viaje de Dante corresponden ya que ni las ediciones publicadas coinciden. Pero ¿se debe de considerar esto un problema a la hora de interpretarlas? Claramente no.

En primer lugar, porque no es cuestión de que sea totalmente imposible identificarlas, sino que existen discrepancias entre los investigadores en cuanto al cántico exacto al que hacen referencia debido a la falta de información sobre el método y la intención del artista; y en segundo lugar porque Dalí lo que quiso conseguir al dotar al texto con sus imágenes fue plasmar su enfoque surrealista. Y ¿cuál fue uno de los objetivos principales de los artistas de este movimiento? El de darle a espectador el poder de hacer su propia interpretación, entonces sí se parte de esta premisa, no fue mal encaminado.

4.1.1.1 El Infierno surrealista de Salvador Dalí

El artista surrealista dotó con imágenes el camino del poeta italiano por el Infierno, acompañado y guiado en todo momento por Virgilio por los lugares más recónditos habitados por diabólicas figuras, pasando posteriormente por el Purgatorio hasta llegar finalmente al deseado Paraíso.

Para representar estas escenas, Salvador se negó a seguir la línea estilística del pintor Doré, en primer lugar porque la oscuridad reflejada en las láminas del pintor francés le perturbaba y por ello, se decantó por aportar a sus láminas una gran luminosidad; y en segundo lugar, porque él quiso crear su propia versión surrealista, jugando con la ciencia, con el átomo, con el método paranoico-crítico y con las explosiones nucleares. Unas declaraciones que él mismo hizo en la década de los cincuenta, en la entrevista del St. Louis-Democrat, las cuales fueron recogidas por la Dra. Rosa Perales Piqueres:

Es un cuerpo que está en proceso de desmembramiento. Se puede decir que es la desintegración. El cuerpo se está convirtiendo en las texturas, en los materiales, en las partes elementales de la materia de la cual está hecho. Es la materialización del cuerpo⁵²⁸.

A lo largo de este primer nivel, Salvador Dalí se dedicó a representar los fundamentos de superioridad y primacía en las imperfecciones del hombre, tales como los clarividentes, el bosque de los suicidas o los blasfemos; también los mitos clásicos, los castigos del ser humano como el fraude o la ira, y a los semidioses revelándose a sus superiores Caronte, el Minotauro, Minos o Cerbero entre otros. Y es que de acuerdo con las palabras de la ya citada Perales Piqueres, el pintor dejó plasmada su huella al insertar infinidad de representaciones femeninas con rasgos parecidos a los de su amada Gala, caras con las facciones desfiguradas, o cuerpos creados a partir de explosiones cromáticas:

«La relación con su pintura está presente en algunas imágenes: en *Los hombres que se devoran unos a otros*, cuya imagen está tomada del Rostro del Gran Masturbador, o en *Los traidores de su propia familia*, donde toma como referencia al egocéntrico Narciso. [...] La representación de los “blasfemos”, con una lengua carnosa y blanda, semejante a sus obras de putrefacción que representa el chismorreó; o “El temor a Satanás”, que complementa la vinculación de Dante con el diablo, al que representa en varias ocasiones, casi camuflado a la manera griega de un fauno⁵²⁹.

⁵²⁸ Piqueres, 2022: 12.

⁵²⁹ Piqueres, 2022: 12.

CANTO I

El monte encantador



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

En medio del camino de la vida, // errante me encontré por selva oscura, // en que la recta vía // era perdida [...] // Llegué al pie de un collado dominante, // donde aquel valle lóbrego termina, // de pavores el pecho zozobante; // miré hacia arriba, y vi ya la colina // vestida con los rayos del planeta, // que por doquier a todos encamina⁵³⁰.

Con esta imagen, correspondiente al canto I del Infierno comienza el relato de la *Divina Comedia*, en donde el poeta introduce un prefacio de toda la obra. En la composición se puede observar a una pequeña y solitaria figura desde una perspectiva muy marcada que haría referencia a Dante, alejándose del camino correcto, del camino de la razón y de la tranquilidad, para enfrentarse a la inmensidad desconocida de un paisaje lejano retratado como una especie de desierto golpeado por una luz deslumbrante. Sin embargo, Salvador Dalí decidió plasmar al mismo tiempo un ambiente fantástico e irreal que insinuó desde un primer momento a través de los árboles “voladores”, los cuales marcarían el camino de Dante y su destino.

En cuanto al espacio representado, es importante destacar que estamos ante un espacio vacío muy significativo con la intencionalidad, por parte del pintor surrealista, de sumergir al espectador en una especie de plano vacío agobiante para meterse en la carne del propio protagonista de la historia. Es decir, el “camino recto” por el que debería de ir Dante, discurre sobre el horizonte en vuelo de perspectiva, pero únicamente la zona del espacio que ocupa está sujeta a una estructura lógica, ya que el resto de la composición se encuentra representada por una especialidad absoluta.

Salvador Dalí exploró los espacios vacíos infinitos en infinidad de ocasiones a lo largo de su carrera, remontándonos incluso a la década de 1930. En obras como *Homme poisson* (1930)⁵³¹ o *El sentimiento de velocidad* (1931)⁵³², se evidencian claras similitudes con la representación del Canto I: un espacio infinito y vacío acompañado por un elemento recurrente, los cipreses.

Los cipreses, presentes de manera constante en la obra del artista, desempeñan un papel significativo y pueden interpretarse de diversas maneras según el contexto específico de cada obra. Como hemos señalado a lo largo de esta investigación, el surrealista utilizaba símbolos y elementos visuales de manera intencionada para transmitir sus ideas y obsesiones. En el caso de los cipreses, varias interpretaciones son posibles.

Por un lado, se puede considerar el simbolismo de la muerte vinculado con el simbolismo de los cementerios. Los cipreses, árboles altos y oscuros, evocan una atmósfera sombría y

⁵³⁰ Alighieri, 1922: 3-4.

⁵³¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Homme poisson - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/383/hombre-pescado>

⁵³² Fundación Gala-Salvador Dalí. *El sentimiento de velocidad - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1931/386/el-sentimiento-de-velocidad>

surrealista, asociándolos en algunas obras con la muerte, el infierno, la espiritualidad y la vida después de la muerte, como creemos que ocurre en este caso. Como hemos mencionado anteriormente, si consideramos que estos árboles marcaban el camino de Dante y su destino, que en ese punto de la historia era el Infierno, todo apunta a que este es uno de los significados ocultos que el artista quería transmitir.

Por otro lado, dado que Dalí era originario de Cataluña, la influencia del paisaje catalán siempre estuvo presente en sus obras, y los cipreses son una especie recurrente en esta región. En este caso, es posible que, además, quisiera reflejar la realidad de su entorno, con el cual se sentía identificado.

Analizando la lámina en clave daliniana, no deja de ser un gran espacio físico y superficial que perjudica y conmueve al insignificante espacio inmaterial e interno del protagonista, lo que conocemos como sublime: sentimiento que se origina por la magnitud del cosmos, un sentimiento que el ser humano después de asombrarse acaba agotando para llevar el hueco que deja en sí la indulgencia de un cosmos mucho más ilimitado, perpetuo y extraño que el bosque mismo.

Esa percepción de serenidad y paz reflejada tanto en el ambiente como en la figura de Dante una vez que ha finalizado de observar ese cosmos más grande que él, se comprende de manera gradual a medida que exterioriza su desarrollo espiritual, alterado inicialmente por la respetabilidad que suponía el infierno aunque superada en segundo lugar después de aceptar la lúgubre atmósfera y la probabilidad de superarla gracias a la magnificencia ética y pura que el ser humano obtiene de la superioridad ecuménica.

CANTO II

El auxilio



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Me encontraba en el limbo detenido, // y una mujer angélica y hermosa, // a sí llamóme y me sentí rendido. // Cada ojo era una estrella fulgorosa; // y así me habló con celestial acento, // dulce y suave en su habla melodiosa⁵³³.

En un espacio abstracto con perspectiva incompleta, aparece en primer plano sin una perfección en la técnica empleada la figura inerte y petrificada de Virgilio, como si de una cariatíde se tratase.

Por otro lado, representada de manera hostil y en contraposición a la pesadez matérica de la figura de Virgilio, nos encontramos con la figura etérea y sutil de una mujer de corta edad con una postura insinuante que, como ya adelantábamos en líneas anteriores, corresponde a Beatrice. Representada como un ser angelical, haciendo así alusión a la sabiduría de las cosas reveladas y sobre todo, de la doctrina mediante la cual el ser humano, en este caso Dante, puede llegar a alcanzar la felicidad eterna. Un personaje muy importante en el mundo literario de Dante por ser su musa, la mujer que lo inspiró para crear los versos en donde personificando la belleza, la Fe y el amor, además de impulsarlo como personaje para continuar su viaje por el infierno, el purgatorio y el paraíso. Esta interpretación de la figura femenina y el amor platónico de Dante, puede estar representada en las ilustraciones de Dalí, pues el pintor, en varias de sus obras, véase *Leda Atómica* (1949)⁵³⁴, *Madona de Portlligat, Primera Versión* (1949)⁵³⁵ o *Gala Placidia o Galatea de las esferas* (1952)⁵³⁶, expresó un sentimiento similar al que Dante más de una vez describe: la ilusión, el encanto, el ideal, el elogio, o la belleza y el amor, llegando a tomar como musa y modelo a su propia esposa Gala, en representaciones alusivas a figuras literarias o históricas, desarrollando con el estilo surrealista una nueva forma de representar, por medio de la deformación de las imágenes en algunas ocasiones, o la mezcla de figuras para llamar la atención, romper los esquemas y personificar una idea, un concepto, una historia, un sueño, un sentimiento.

Lo más probable es que el pintor catalán, más allá de retratar a su mujer, quisiera plasmar en sus láminas la cercanía que tenía con el poeta, apropiándose y reinterpretando el sueño del poeta y mostrando el apego hacia la delicadeza y la belleza, pero no la universal, sino que la pura, la individual y la verdadera, que se refleja únicamente en Dante por medio de Beatrice y en Salvador por medio de Gala.

⁵³³ Alighieri, 1922: 11.

⁵³⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Leda Atómica - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/642/leda-atmica>

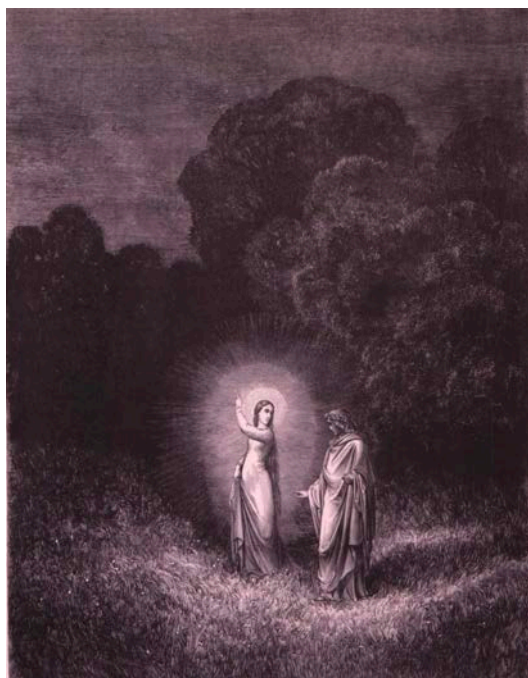
⁵³⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Madona de Portlligat, Primera versión - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1949/643/la-madona-de-portlligat-primera-version>

⁵³⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Gala de las esferas - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1952/672/gala-placidia>

En el poema original Virgilio aludió a Beatrice y por ello, Salvador Dalí invadió entre los versos haciendo alarde de la labor teórica de Dante que, con esas palabras, se simbolizó a sí mismo en el pensamiento y presenció una imagen pura. Que Salvador Dalí decidiese representar la aparición de Beatrice frente a Virgilio para poder guiar a Dante, no es casual, y es que lo que logró fue crear una visión abstracta que se desvanece pero a la vez se encuentra a través de la mezcla de pinceladas marcadas con pinceladas sueltas, desordenadas y monocromáticas que dan forma a las siluetas de una idea personificada de esta.

A pesar de que Dante se encuentra fuera del campo visual, es un aspecto a tener en consideración porque no deja de ser una visión teórica y especulativa transpuesta por Dalí del universo interior del caminante a la escena adyacente.

Finalmente, es destacable que, al examinar los grabados creados por el artista francés Gustave Doré cien años antes, entre 1855 y 1861, se aprecian ciertos rasgos comunes. Este descubrimiento nos lleva a considerar la posibilidad de que el pintor surrealista se haya inspirado en la obra de Doré para la elaboración de esta nueva edición surrealista. En particular, al referirnos a uno de los grabados del artista francés que hace alusión al mismo canto segundo⁵³⁷, podemos identificar a los dos personajes en posición intercambiada, pero igualmente dispuestos en el centro del plano. Beatrice emerge del mismo modo como una joven resplandeciente gracias a una aureola de luz, un rasgo que Salvador decidió representar a través de una figura femenina mucho más etérea y sutil en cuanto al trazo pictórico se refiere.



Fotografía: Canto II Infierno, versión de Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO III

Caronte



Y en una barca, vimos de repente, // un viejo, blanco con antiguo pelo, // que así gritaba: ¡Guay! ¡maldita gente! // ¡No esperéis más volver a ver el cielo: // vengo a llevaros a la opuesta riba, // a la eterna tiniebla, al fuego, al hielo! // Y tú, que aquí has venido, ánima viva, // vete; no es tu lugar entre los muertos. // Y viendo que suspenso no me iba, // dijo: Por otra playa y otros puertos // encontrarás esquite más liviano, // que te conduzca por caminos ciertos⁵³⁸.

Escena en la que aparece un inusual Caronte, el barquero de los condenados, llevando una barca con dos personajes entremezclados creando una sola masa por el río Aqueronte, uno de los cinco ríos del inframundo en donde habitan las almas y los muertos. Representado con un cuerpo musculado, evocando a las formas anatómicas renacentistas de Miguel Ángel⁵³⁹. Un modelo anatómico que ya había trabajado con anterioridad en *Poesía de América. Los atletas cósmicos* (1943)⁵⁴⁰. Sin embargo, Caronte aparece sin rasgos faciales y por lo tanto sin expresión facial, lo que llevó a Salvador Dalí a representarlo con las piernas abiertas haciendo referencia a ese esfuerzo que le estaba suponiendo dirigir la barca y a esa fuerza ciega que estaba haciendo. Una fuerza silenciosa con la que a su vez quiso hacer referencia al silencio característico del infierno daliniano.

Es crucial resaltar que la representación de la barca evoca sin lugar a dudas las obras realizadas por el surrealista a partir de 1950 dedicadas a los paisajes y al ángel de Portlligat, tales como *El Ángel de Portlligat I* (1952)⁵⁴¹, *El Ángel de Portlligat II* (1952)⁵⁴² o *Paisaje de Portlligat con tormentas cercanas* (1956)⁵⁴³. Esta conexión refuerza la influencia y la continuidad de temas visuales a lo largo de la obra de Salvador Dalí.

Los dos personajes a los que hacíamos referencia en líneas precedentes, representan a Dante y Virgilio fusionados en un cálido abrazo y expectantes ante lo que está viendo. Pero en la escena se puede diferenciar una cuarta figura que emerge de las aguas turbulentas, que se asoma a la barca para observar a Caronte y con la que consideramos que Salvador Dalí quiso hacer alusión a ese cruce del Aqueronte del que Dante nunca llegó a hablar de manera directa.

⁵³⁸ Alighieri, 1922: 18.

⁵³⁹ La profunda conexión de Salvador Dalí con Italia se manifiesta en numerosas obras a lo largo de su carrera. Esta vinculación va más allá de la mera influencia de los maestros renacentistas en su pintura; es una relación tangible que perduró durante toda la vida del principal exponente pictórico del surrealismo. De hecho, fue Gala, su musa y esposa durante gran parte de su vida, quien le redescubrió a los grandes maestros italianos y le hizo dirigir su atención hacia Italia.

⁵⁴⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Poesía de América. Los atletas cósmicos - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1943/577/poesia-de-america>

⁵⁴¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El Ángel de Portlligat I - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1952/677/el-angel-de-portlligat>

⁵⁴² Fundación Gala-Salvador Dalí. *El Ángel de Portlligat II - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1952/675/el-angel-de-portlligat>

⁵⁴³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Paisaje de Portlligat con tormentas cercanas - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1956/1147/paisaje-de-portlligat-con-tormenta-cercana>

El fondo de la lámina está pintado gradual, es decir, la parte de la derecha, que es donde se encuentra todavía el protagonista de este canto, fue provista de luz al tratarse de un exterior; mientras que en la parte izquierda, aparece una masa de vapores grisáceos haciendo alusión a la puerta de entrada al infierno

En este caso, cabe destacar otra alusión a la obra de Gustave Doré, ya que se evidencian notables similitudes entre ambas láminas⁵⁴⁴. Aunque Salvador Dalí incorporó más figuras en la representación, la figura principal, Caronte, exhibe los mismos rasgos que la de Doré: un anciano con una potente musculatura remarcada por el acto de remar⁵⁴⁵.



Fotografía: Canto II Infierno, versión de Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

⁵⁴⁴ Alighieri, 1884: 16.

⁵⁴⁵ Otras representaciones en las que creemos que quizás se pudo inspirar son: *La barca de Dante* (1822) de Eugène Delacroix, *Caronte y las almas en el río Estigia* (1861) de Alexander Litovchenko o *La barca de Caront* (1919) de José Benlliure Gil.

CANTO IV

En el limbo oscuro



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Y vi, que estaba en el veril sombrío, // del valle del abismo doloroso, // y ayes sin fin subían del bajío. // Aquí volvía el grito lastimero, // de suspiros sin fin, más no de llanto, // que en aire eterno tiembla plañidero. // Era rumor de pena, sin quebranto, // de hombres, niños, mujeres, numerosos, // que en turba iban girando, sin espanto. // Quiero sepas, que espíritus llorosos, // son esos que tú ves,» el maestro dijo, // antes de ir a otros antros tenebrosos // No pecaron, ni el cielo los maldijo; // pero el bautismo, nunca recibieron, // puerta segura que tu fe predijo⁵⁴⁶.

La historia del poeta italiano en el infierno comienza exactamente en el primer círculo, también conocido como Limbo, lugar que alberga a los hombres no bautizados y que por lo tanto no conocieron a Dios.

Salvador Dalí hizo su propia reinterpretación de este espacio eliminando esa sensación de melancolía que se narra en los versos originales para dar paso a un ambiente desgraciado y siniestro característico del infierno. Estamos ante un escena en la que no existe profundidad y que está protagonizada por un grupo de cuerpos deformes y enmarañados que se desgarran entre sí por la furia contenida en ellos y con los que el artista surrealista quiso hacer referencia a las almas alojadas en este lugar. No obstante, cabe destacar dos personajes en tonalidades grisáceas que no participan en la crispada riña y que conservan su forma intacta al haber aceptado su condena y su perpetuo sufrimiento, uno en posición horizontal y el otro de pie sujetándole el tobillo al primero.

Hemos considerado que en esta lámina existe nuevamente otra alusión a las obras precedentes del artista catalán: la aparición de figuras deformes con extremidades o amasijos de huesos, véase *Construcción blanda con judías hervidas. Premonición de la guerra civil* (1936)⁵⁴⁷, *El espectro del sex-appeal* (1934)⁵⁴⁸ o *Familia de centauros marsupiales* (1940)⁵⁴⁹. En todas estas obras citadas, al igual que en la representación que nos ocupa, se presenta un conjunto articulado como si fuera una construcción arquitectónica, compuesta por cuerpos desmembrados y rotos, totalmente en tensión, con enormes extremidades de configuración monstruosa. Los pies esqueléticos y desmesurados, junto con rostros deformes y descarnados

⁵⁴⁶ Alighieri, 1922: 21-22.

⁵⁴⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Construcción blanda con judías hervidas. Premonición de la guerra civil - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1936/446/construccion-blanda-con-albaricoques-hervidos>

⁵⁴⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro del sex-appeal - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019 <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/338/el-espectro-del-sex-appeal>

⁵⁴⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Familia de centauros marsupiales - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/494/familia-de-centauros-marsupiales?paraulaClau=Familia+de+centauros+marsupiales>

vuelos en diversas direcciones, evocan a su vez las pinturas negras de Goya, remitiendo, quizás, a la figura de Saturno devorando a sus hijos (1819-1823)⁵⁵⁰.

CANTO V

Minos



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Así bajé del círculo primero, // al segundo, en que en trecho más cerrado, // mas gran dolor, aúlla plañidero. // Allí, Minos, horrible, gruñe airado; // examina las culpas a la entrada: // juzga y manda, según ciñe el pecado. // Digo, que cuando el alma malhadada, // ante su faz, desnuda se confiesa, // aquel conocedor de la culpada, // ve de que sitio del infierno es presa, // y cíñese la cola, y cada vuelta, // marea el grado a que abajo la endereza. // Presente hay siempre, multitud revuelta: // cada alma se declara ante su juicio; // la escucha, y al abismo baja vuelta⁵⁵¹.

Avanzando hacia el segundo círculo del infierno en donde se sitúan los lujuriosos, nos encontramos con la representación daliniana del juez Minos, el cual decidió situar en primer plano, sentado sobre una piedra poliédrica multifacética y en actitud inmóvil por su decisión inalterable. Pero, aunque su posición transmita una cosa, la deformación de su cuerpo (véase la cabeza con forma de óvalo, la desproporción de sus extremidades, la inserción de una cola trenzada o los omóplatos y el glúteo deformado) refleja sin duda alguna esa tensión de la escena narrada por Dante a través de las contracciones involuntarias y descontroladas de sus “músculos esqueléticos”.

La deformación del juez Minos, con la cabeza ovalada, el alargamiento exagerado de sus extremidades y el glúteo deformado, es una de las constantes en las obras del artista. Por lo que es muy probable que para la configuración de este personaje, se inspirase en sus pinturas realizadas durante la época de 1930 como: *El espectro de Vermeer de Delft utilizable como mesa. Teoría del mueble-alimento* (1934)⁵⁵², *El que participa en un baile de máscaras, intoxicado por una atmósfera límpida. Espectro de Vermeer de Delft* (1934)⁵⁵³, *Espectro de Vermeer de Delft* (1935)⁵⁵⁴.

Mientras tanto, a una separación inabordable medida por la extensión de su pierna derecha, haciendo alusión a la diferencia de rol entre juez y condenado, podemos diferenciar tres pequeñas figuras que representar la evolución del tiempo de cualquier pecador. La figura a color situada a nuestra mano derecha representaría al condenado trastornado, aún provisto de carne y desplazándose a gatas, simbolizando la intencionalidad del alma de buscar en sus propios recursos el modo de modelarse; la del medio, al condenado en plena transición liberándose de su propia carne y arrodillado escuchando el veredicto con expresión

⁵⁵¹ Alighieri, 1922: 27-28.

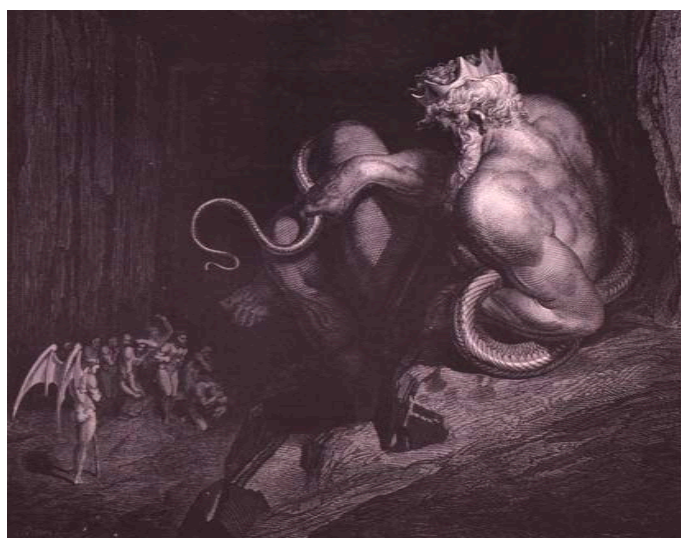
⁵⁵² Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro de Vermeer de Delft utilizable como mesa - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/363/el-espectro-de-vermeer-de-delft-utilizable-como-mesa-teoria-fenomenologica-del-mueble-alimento>

⁵⁵³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El que participa en un baile de máscaras, intoxicado por una atmósfera límpida. Espectro de Vermeer de Delft - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/365/el-que-participa-en-un-baile-de-mascaras-intoxicado-por-una-atmosfera-limpida>

⁵⁵⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Espectro de Vermeer de Delft - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1935/366/espectro-de-vermeer-de-delft>

encolerizada; y el tercero al condenado con la cabeza cabizbaja y sus extremidades contraídas resignado por la decisión final.

En este caso, cabe destacar otra alusión a la obra de Gustave Doré, ya que se evidencian ciertas similitudes en cuanto a configuración se refiere entre las dos láminas⁵⁵⁵. En ambas representaciones se puede ver al Minos de espaldas al espectador y con un aspecto monstruoso dirigiéndose a los condenados; sin embargo existe una clara evidencia de la influencia surrealista en la figura de Minos de la obra de Salvador Dalí.



Fotografía: Canto V Infierno, versión de Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO VI

Cerbero



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Era el círculo tercio; fría greva, // de eterna lluvia, habitación maldita, // dónde ninguna vida se renueva. // Grueso granizo allí se precipita, // y nieve y agua negra, en aire turbio, // pudre la tierra y todo lo marchita. // El Cerbero, animal feroz y gurvio, // por sus tres fauces ladra de continuo, // y es de los anegados el disturbio. // De negro hocico y ojo; purpurino, // de vientre obeso y manos unguladas, // muerde a las almas con furor canino. // Las sombras, por las lluvias maceradas, // ladran también cual can, y se resguardan, // unas contra las otras apiñadas, // cuando el ataque del Cerbero aguardan; // y al verle abrir la boca sanguinosa, //temblosas se esconden, y acobardan. // El maestro, con mano cautelosa, //cogió tierra del suelo, y arrojóla // del Cerbero en la boca espumajosa. // Y cual perro que ansioso por la gola, // sólo a tragar el alimento es dado, // y acalla su canina batahola, // así quedó el Cerbero endemoniado, // que las almas aturde, con ladridos, // que sordo ser quisiera el condenado⁵⁵⁶.

Ya en el tercer círculo del infierno, lugar en donde se habla del castigo de los pecadores por el vicio y la gula, aparece sobre un fondo liso pero iluminado gracias a la inserción del color marfil, la figura sombría de Dante que observa inalterable la agitación del monstruoso perro de tres cabezas del dios Hades conocido como Cerbero, que sobre sus patas traseras, se encuentra apoyado en una roca la cual actúa a modo de pedestal.

Cerbero pintado en tonos negros a través de infinitas espirales enmarañadas, líneas y trazos expresivos que aportan un carácter gráfico y caprichoso a la figura, con las patas delanteras rematadas en garras, las cuales sacude con fuerza, con tres cabezas cuyos respectivos cuellos son puro músculo y con sus tres pares de colmillos al descubierto. Es importante señalar que Salvador Dalí no añadió los característicos ojos rojos, ya que trasladó estos puntos de color de la mirada tenebrosa del animal a las llamas que surgen de la nube situada en el margen superior izquierdo, las cuales a su vez parecen que están suministrando un extra de energía a la bestia.

En este caso, no hemos identificado posibles influencias de otros artistas, ya que, por ejemplo, ni la representación del Cerbero de Gustave Doré ni la de William Blake se asemejan a la realizada por el surrealista.

CANTO VII

Avariciosos y pródigos



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Y descendimos hasta el cuarto grado, // adentro del abismo doloroso, // que todo el mal del mundo se ha tragado. // ¡Oh, Dios, que en tu justicia, poderoso, // amontonas cual vi, tanta tortura! // ¿Por qué el fallo es aquí más riguroso? // Cual de Seyla y Carybdis a la altura, // onda con onda, choca procelosa, // tal se choca esta gente en apretura. // Aquí una turba, hallé más numerosa, // que de una y otra parte, en sus revueltas, // con el pecho empujaba clamorosa, // pesos enormes; y en continuas vueltas, // volvían hacia atrás, cuando chocaban, // gritando: *¿por qué agarras? ¿por qué sueltas?* // Así en el cerco tétrico giraban, // del uno y otro lado retornando, // y las mismas injurias se gritaban⁵⁵⁷.

Dante y Virgilio representados en miniatura en el cuarto círculo del infierno camino del quinto en donde observan a los condenados por la avaricia y el vicio a la prodigalidad: el primero horrorizado y el segundo imperturbable.

En este caso, Salvador Dalí no llevó a cabo una fiel representación de los versos de Dante al decantarse por la representación de dos de los condenados en vez de por la de los dos grupos de los avariciosos y derrochadores que se narran en la historia original. Enmarcados dentro de un ambiente totalmente artificial con grandes contrastes cromáticos, en donde irrumpe una luz deslumbrante que acentúa la furia de la escena, los dos condenados de enormes dimensiones y con una musculosa elasticidad, aparecen con dos rocas lo bastante pesadas cargadas a sus espaldas, aunque amoldadas perfectamente a ellos, como para que se le disloquen algunos de sus huesos y se puedan apreciar saliendo desgarrando la piel de sus cuerpos.

Es curiosa la representación de sus cabezas, al tratarse de unos cráneos que aunque imiten las características propias de un cerebro, aparecen con aspecto petrificado, como si de piedras se tratasen y con grietas producidas a raíz del choque de ambas. El tema de sustituir la cabeza humana por otro elemento de origen natural, es algo recurrente de Salvador Dalí y que ya había experimentado con anterioridad como en el caso del lienzo *Simbiosis de la cabeza de conchas* (1931)⁵⁵⁸ o *Las tres esfinges de Bikini* (1946)⁵⁵⁹. Sin embargo, que en este caso el material elegido fuese la piedra no es algo casual. Hemos barajado diversas hipótesis del motivo por el que decidió sustituir los cráneos por piedras y entre ellas se encuentran:

A) Que quisiese representar la despersonalización del ser humano. La sustitución de cabezas humanas por piedra podría sugerir una despersonalización, es de saber que a veces Salvador Dalí exploraba la pérdida de identidad en su obra, y justamente esta

⁵⁵⁷ Alighieri, 1922: 39.

⁵⁵⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Simbiosis de la cabeza de conchas* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1931/273/simbiosis-de-la-cabeza-de-conchas>

⁵⁵⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Las tres esfinges de Bikini* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1947/629/las-tres-esfinges-de-bikini>

representación, podría simbolizar la pérdida de individualidad al tratarse de condenados del Infierno, en otras palabras, la exploración estética del contraste entre la suavidad y la calidez de la carne humana y la dureza y frialdad de la piedra.

B) Que quisiese dejar constancia de la influencia de los sueños y la psique. Dada la naturaleza surrealista del trabajo de Dalí, la sustitución de cabezas por piedra podría ser una manifestación de su interés en explorar los aspectos subconscientes y oníricos de la mente humana que tanto le interesaron y sobre los que tanto investigó.

C) Y finalmente, que quisiese reflejar la rigidez y permanencia. La piedra es un material sólido y duradero, mientras que la carne y la cabeza humana son más efímeras. La sustitución de cabezas por piedra podría simbolizar la permanencia, la estabilidad o la rigidez frente a la fugacidad de la existencia humana.

Hemos considerado que en esta lámina existe otra alusión a las obras precedentes del artista catalán: la aparición de figuras deformes con extremidades o amasijos de huesos, véase: *Construcción blanda con judías hervidas* (1936)⁵⁶⁰, *El espectro del sex-appeal* (1934)⁵⁶¹ o *Familia de centauros marsupiales* (1940)⁵⁶². En relación con esto, es relevante resaltar que la avaricia y el derroche, están perfectamente representadas a través de la mano encogida y la mano acartonada y embalsamada del otro respectivamente.

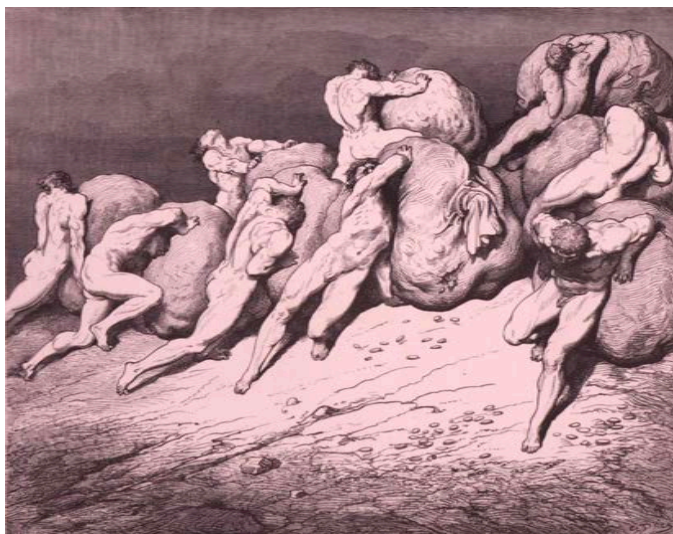
En este caso, es importante destacar otra alusión a la obra de Gustave Doré⁵⁶³, ya que se evidencian notables similitudes entre ambas láminas. Como adelantamos en líneas anteriores de este mismo análisis, Dalí, a diferencia de Doré, optó por no realizar una representación fiel de los versos de Dante al centrarse únicamente en dos de los condenados. No obstante, las figuras representadas comparten los mismos rasgos que las del artista francés: cuerpos musculados “luchando” contra los grandes bloques de piedra y con un marcado *contraposto*, que generan una armoniosa oposición de las diferentes partes del cuerpo, proporcionando un cierto movimiento y contribuyendo, al mismo tiempo, a romper la ley de la frontalidad.

⁵⁶⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Construcción blanda con judías hervidas*. *Premonición de la guerra civil - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1936/446/construccion-blanda-con-albaricoques-hervidos>

⁵⁶¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro del sex-appeal* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019 <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/338/el-espectro-del-sex-appeal>

⁵⁶² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Familia de centauros marsupiales* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/494/familia-de-centauros-marsupiales?paraulaClau=Familia+de+centauros+marsupiales>

⁵⁶³ Alighieri, 1884: 42.



Fotografía: Canto VII Infierno, versión de Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

Hemos detectado que además de las posibles influencias de Doré existen diferentes modelos en los que se pudo inspirar a la hora de realizar esta lámina, como es el caso de *Sísifo* (1576) por Tiziano. En esta pintura, se presenta a un hombre cuya figura llena por completo la superficie del cuadro, de tal manera que apenas podemos percibir el escenario que lo rodea, al igual que ocurre en la lámina de Salvador Dalí. También, al igual que en la obra del surrealista, nos vemos cautivados por la fascinación que ejerce su esfuerzo al cargar la roca en un movimiento ascendente.



Fotografía: *Sísifo* (1576), Tiziano.
© Copyright Museo Nacional del Prado

CANTO VIII

Los iracundos



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Poco después, vi al ente maldecido, // despedazado por fangosa gente. //
¡Momento que por mí fue bendecido! // Gritaban todos: ¡a Felipe Argente! // y
el florentino espíritu,, furioso, // en sí propio clavaba el fiero diente⁵⁶⁴.

Ya en el quinto círculo, se encuentran los condenados por la ira, en donde cabe destacar a Messer Filippo Argenti. Salvador Dalí dispuso a las figuras, entre las que se encuentra Filippo, sobre un espacio estructurado en perspectiva y limitado por un muro en tres niveles ocupados por diversos grupos de figuras con los que consiguió establecer una mecánica de representación narrativa bastante peculiar.

En el primer nivel nos encontramos un grupo furioso, lujurioso y enmarañado de personajes que se encuentran inmersos dentro de un agresivo movimiento circular con el que Dalí quiso hacer referencia a la agresión que este grupo sobre el penitente Messer Filippo Argenti cuyo único fin era descuartizarlo. En el segundo nivel se encuentra Dante, con los brazos en alto en señal de exaltación dirigiéndose a su fiel compañero Virgilio, el cual permanece impasible. Y finalmente en el tercer nivel, situado a una separación espacial considerable, la cual hace referencia a la dilatación transitoria entre los diversos acontecimientos, nos encontramos con el mensajero celestial en actitud encolerizada al tiempo que increpa a los demonios para que abran las puertas de la ciudad de Dite.

CANTO IX

Las furias



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Si algo más dijo, no lo tengo en mente, // pues de mis ojos la atención llamaban, // los resplandores de la torre ardiente; // y tres Furias, que súbito se alzaban, // tintas en sangre; formas espantosas // de miembros femeniles semejaban: // ceñido el vientre de hidras, muy verdosas, // y en las sienes, cual sueltas cabelleras, // cerastos y serpientes venenosas. // Y él, que reconoció las mensajeras, // de la que es reina del eterno llanto, // díjome: ¡ Guarda! ¡ Las Brinis fieras! // Esa es Megeira, de siniestro canto; // Alecto es la otra, que a la diestra llora; // y en medio, Tisifone. Calla en tanto⁵⁶⁵.

En los versos del poeta italiano referidos a este noveno canto, se habla de las tres furias del sexto círculo en donde se encuentran los condenados por herejes, sin embargo, Salvador Dalí decidió representar esta escena a través de una única furia transformada en un anciano que emerge de un ambiente nebuloso conseguido a base de pinceladas grisáceas y que por tanto, conforman el fondo de la composición.

Una figura arrodillada y con la espalda arqueada hacia atrás que ocupa la mayor parte de la lámina, resaltada gracias a esos trazos que la conforman en diferentes tonos de blanco; con el cuerpo recubierto de serpientes e hidras trastornado por una especie de encantamiento satánico; la cabeza calva, inclinada hacia atrás y con aspecto pétreo, haciendo alusión al eterno sollozo de las furias; y finalmente, con unas extremidades desproporcionadas en relación con el resto, al tiempo que trata de desgarrarse su torso en un intento por deshacerse de esos animales que lo invaden.

Unas extremidades desproporcionadas y una posición del personaje que de nuevo nos lleva a comparar esta lámina con las obras precedentes del artista catalán, véase *Construcción blanda con judías hervidas. Premonición de la guerra civil* (1936)⁵⁶⁶, *El espectro del sex-appeal* (1934)⁵⁶⁷ o *Familia de centauros marsupiales* (1940)⁵⁶⁸.

Por otro lado, no puede pasar inadvertida la figura de Virgilio tratando de resguardar a Dante de la estrambótica escena, ambas a la sombra en un segundo plano y de las que solamente podemos diferenciar su silueta.

⁵⁶⁵ Alighieri, 1922: 49-50.

⁵⁶⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Construcción blanda con judías hervidas. Premonición de la guerra civil - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1936/446/construccion-blanda-con-albaricoques-hervidos>

⁵⁶⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro del sex-appeal - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019 <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/338/el-espectro-del-sex-appeal>

⁵⁶⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Familia de centauros marsupiales - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/494/familia-de-centauros-marsupiales?paraulaClau=Familia+de+centauros+marsupiales>

CANTO X

Farinata



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

De súbito, de un arca encandecida, // salió esta voz, y yo, tímidamente, // junto a mi guía procuré guarida. // El me dijo: Retorna diligente; // contempla a Farinata levantado: // entero está mostrando cinto y frente. // Yo, mi rostro tenía en él fijado: // él erguía su pecho y su cabeza, // como en desprecio del infierno airado. // El maestro, me impele con presteza // hacia la tumba, y dice cauteloso: // ¡en tus palabras pon gran sutileza!⁵⁶⁹.

Ocupando la mayor parte de la escena nos encontramos en el sexto círculo del infierno, en donde se encuentra los condenados por herejes, con la imponente representación de la figura del líder gibelino más importante de Florencia del siglo XIII, Farinata degli Uberti, el cual fue incluido en el poema dantesco. Aparece recubierto en su totalidad con un gran manto capeado blanco, lo que impide ver sus facciones, aludiendo a la imposibilidad de conocer los hechos presentes, y con la cabeza inclinada hacia delante al estar dirigiéndose a Dante para darle respuesta a su pregunta sobre el motivo por el que las almas del infierno ignoran el presente aún conociendo el futuro, como una afirmación del fallecimiento del descendiente de Cavalcante dei Cavalcanti, Guido Cavalcanti.

Por ello, Dante, con manto azul, aparece representando con postura expectante a la espera de la respuesta de Farinata, y por otro lado, el padre de Guido situado a su lado, aparece carente de claridad, con la cabeza gacha y vestido con un manto en tonalidades grisáceas que lo recluye de la soledad de su dolor.

Una escena en la que los detalles no han sido la prioridad del pintor catalán al haber representando las tres figuras por medio de una serie de proyecciones sombrías caracterizadas por unos compactos volúmenes con los que obtuvo una gran profundidad a pesar de la estrechez de la lámina. No obstante, hay un detalle que sí que es necesario destacar, y es que tras la figura de Farinata, aparece una especie de volumen arbóreo que lo abraza y que nos recuerda sin duda a la obra del pintor suizo Arnold Böcklin, en concreto a su obra *La isla de los muertos* (1883), en donde también aparece un personaje sobre una barca vestido completamente de blanco y que hace alusión a la barca de Caronte. Böcklin, fue un artista perteneciente a un movimiento que influyó de manera considerable en el Surrealismo y como consecuencia en Salvador Dalí: el Simbolismo. Es importante destacar este dato, dado que el movimiento simbolista fue una tendencia artística que utilizó los símbolos para explorar el conocimiento intelectual y las manifestaciones conceptuales; y el cual entendió el cosmos como un enigma y el arte como un sueño, lo que lleva a vincularlo con las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud.



Fotografía: *La Isla de los Muertos* (1883), Arnold Böcklin
© Copyright Alte Nationalgalerie

El volumen arbóreo recuerda a los famosos cipreses pintados de manera reiterada por Dalí en sus representaciones, véase *Homme poisson* (1930)⁵⁷⁰ o *El sentimiento de velocidad* (1931)⁵⁷¹. Como ya se ha explicado anteriormente, son árboles que asoció a la muerte y al luto por su ubicación en los cementerios; pero es que además, la verticalidad y altura simbolizaron la cohesión entre lo terrestre y lo divino. Entonces, ¿qué intencionalidad tuvo el pintor surrealista al incluirlos en el lienzo? La de plasmar la respuesta de Farinata sobre el destino de Guido Cavalcanti, que no era otro que la muerte.

⁵⁷⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Homme poisson* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/383/hombre-pescado>

⁵⁷¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El sentimiento de velocidad* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1931/386/el-sentimiento-de-velocidad>

CANTO XI

Avances en el fondo del infierno



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Toda maldad es repugnante al cielo, // y sobre todo, el fraude y la violencia, // que a otros causa desgracia o desconsuelo. // Y como vuestra humana fraudulencia, // más desagrada a Dios, los fraudulentos // sufren en proporción mayor dolencia. // En el primero, yacen los violentos, // y purgan tres delitos diferentes, // divididos en tres compartimentos⁵⁷².

Un grupo de penitentes haciendo alarde de su maligno erotismo, en poses impúdicas y con rasgos forzados por expresiones lascivas son las que componen esta escena la cual acontece en los tres círculos situados debajo del infierno. Básicamente lo que Salvador Dalí hizo fue representar una orgía formada por deformados personajes siguiendo los estándares expresionistas y pintados a través de un monocromatismo de diversas tonalidades grisáceas y opacas aunque con ciertas zonas de luminosidad y nitidez.

Una escena en la que se puede diferenciar: una figura antropomorfa con cuerpo femenino y cabeza con forma de trompa de elefante que envuelve el cuello de la mujer que tiene delante, recordemos que los elefantes fueron una de las constantes en la obra artística de Dalí y que simbolizaban el poder y la dominación con connotaciones fálicas; la penetración de una nariz en la boca de otro de los personajes; y la representación de los órganos genitales. El pintor se decantó por esta representación dado que los pecadores de este círculo no soportaron ninguna violencia al estar condenados a una eterna falta de control racional sobre los sentidos, la inmortal renuncia de la propia naturaleza humana, sentenciándola a no ser.

Como en casos anteriores, hemos detectado nuevas similitudes con obras precedentes del propio artista. Las caras deformes con apenas expresión y con narices desproporcionadas, son una constante en su obra como se puede observar en *El sueño* (1937)⁵⁷³ o en *Opilión segador al atardecer...¡esperanza!* (1940)⁵⁷⁴.

⁵⁷² Alighieri, 1922: 61.

⁵⁷³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El sueño - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1937/456/el-sueno>

⁵⁷⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Opilión segador al atardecer...¡esperanza!* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1940/493/opilion-segador-al-atardecer-esperanza-incluyendo-avion-blando-vomitado-por-un-canon-hormigas-victoria-nacida-de-una-ala-rota-violoncelo-de-masilla-blanca-y-un-angel-lloron>

CANTO XII

El Minotauro



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Tal la cuesta de aquel derrocadero, // en cuya cima rota, está acostado // el
oprobio de Creta, monstruo fiero, // que en torpe y falsa vaca fue
engendrado; // y al mirarnos, mordiéndose furibundo, // por impotente rabia
devorado. // El sabio le gritó: Engendro inmundo, // ¿Piensas mirar al príncipe
de Atenas, // que con su mano te mató en el mundo? // ¡Anda bestia! el que
cruza tus arenas, // no ha tomado lecciones de tu hermana: // viene tan sólo a
ver las justas penas. // Cual hosco toro, que en su rabia insana, // rompe sus
lazos al sentirse herido, // y en brincos torpes al morir se afana, // el Minotauro
se sintió vencido: // y el guía me previno: Salva el paso, // mientras el
monstruo brama enfurecido⁵⁷⁵.

Nos encontramos en el descenso del séptimo círculo del infierno, donde están los castigados por ser considerados seres violentos, y Dante y Virgilio se encuentran con el minotauro; sin embargo, en este caso Salvador Dalí se decantó por no darle el protagonismo a ellos sino que al Minotauro y a Teseo, éste último con apenas detalles y en tonalidades oscuras. Esta lámina tiene como propósito principal adelantar los acontecimientos del siguiente canto, proponiendo de esta forma los modos de una representación narrativa.

Un Minotauro en primer plano que en nada se parece ni al que el artista realizó para la portada de la revista surrealista *Minotaure*⁵⁷⁶ en 1936, ni al que hizo en 1981 en forma de escultura de bronce con pátina marrón oscura y baño en oro. El Minotauro daliniano representado en este caso corresponde a un ser hermafrodita y antropomorfo pero no menos terrorífico que el de Dante, formado por cabeza de mujer con una revuelta cabellera, torso femenino muy velludo, tren inferior de un elefante o león, con sexo incierto y extremidades delanteras de perro y traseras de toro. Hemos considerado necesario destacar el detalle del margen superior de la lámina, de donde emerge una especie de nube rojiza de la que gotea un chorro de sangre cayendo sobre el Minotauro y sobre el que se encuentra la figura de Teseo, haciendo referencia al río de sangre y siendo a su vez un aviso de su percepción de la herida letal.

Teseo, un espectro del monstruo transpuesto por el pintor catalán al espacio físico, estirándose sobre la utópica figura antropomórfica en una disposición inusual disparando la flecha que hace referencia a esa horrible inquietud del último presentimiento percibido en la vida.

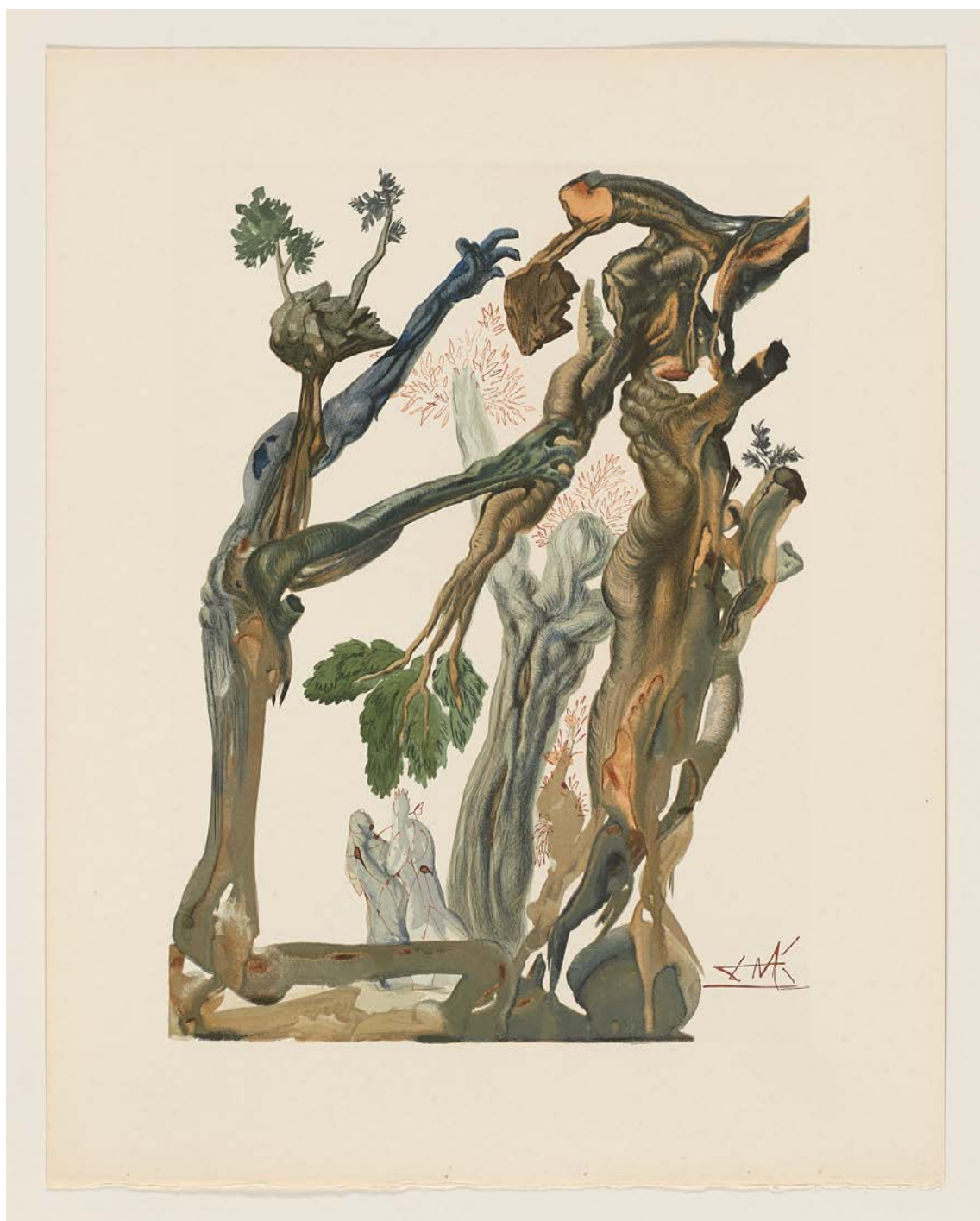
En los espacios que existen entre las patas del Minotauro y a una distancia espacial con la que Dalí quiso hacer referencia a un salto temporal, se pueden diferenciar los dibujos de Dante y Virgilio los cuales se dirigen al centauro Quirón para que los guíe con seguridad al otro lado del río.

⁵⁷⁵ Alighieri, 1922: 66.

⁵⁷⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. Cubierta para *Minotaure* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1936/518/cubierta-para-minotaure>

CANTO XIII

La selva de los suicidas



Y así me habló: Si de una de esas plantas, // tronchas un gajo, tú verás, cuan
vanos // son los presentimientos que adelantas // Rompí una frágil rama con
mis manos: // en negra sangre las miré bañadas, // y el tronco nos gritó: ¿Por
qué, inhumanos, // me destrozáis? Y en voces desoladas, // vertiendo sangre,
repitió lloroso: // ¿Por qué me herís con manos despiadadas? // Hombres
fuimos en tiempo más dichoso; // lo debieras saber, más apiadado, // aun del
alma de un áspid venenoso. // Tal como leño verde arde de un lado, // y llora
por el otro, y juntamente, // chirrea por el aire dilatado, // de tal manera, el
vástago doliente, // sangre y palabras a la vez vertía, // y lo solté corno quien
miedo siente. // Y mi guía le dijo: El no creía, // que laceraba tu alma,
despiadado, // porque acaso olvidara lección mía. // Si su mano inconsciente
yo he guiado, // fue para hacerle 'creer en lo increíble: // perdona por haberte
lastimado, // y dile quien tú fuiste, alma sensible, // para que pueda hacer en
desagravio, // en el mundo tu fama revertible. // Y el tronco dijo: Tú hablas
como sabio, // tan dulcemente con palabras graves, // que aun dolorido se
desata el labio; // yo soy aquel, que, tuvo las des llaves // del corazón de
Federico, en ansa, // que abrían y cerraban manos suaves⁵⁷⁷.

Canto dedicado a la segunda vuelta del séptimo círculo en donde se encuentra el grupo de pecadores comprendido por los suicidas, los pródigos y los derrochadores.

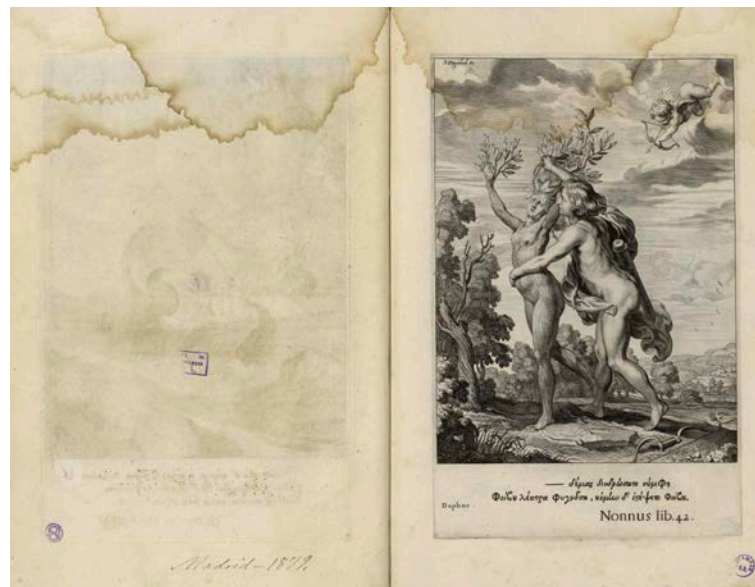
A consecuencia de la estricta diferenciación aristotélica entre los diferentes niveles que se establecieron para clasificar el orden humano, animal y vegetal, la renuncia del poeta italiano a la vida de un imprudente se condena con la metamorfosis en árbol al ser considerado como el orden más bajo; y por este motivo, Salvador Dalí se decantó por representar en primer plano la transformación de un ser humano en árbol al lado de otros dos ya transformados que incluso se podría comparar con un metamorfismo ovidiano en cuanto se refiere a la continuidad de los niveles naturales. Para la representación de esta lámina, hemos detectado la posible influencia de artistas barrocos como Gian Lorenzo Bernini y su escultura *Apolo y Dafne* (1625), Theodor van Thulden y su pintura *Apolo persiguiendo a Dafne* (1636-1638) o la del conjunto de estampas sobre *La Metamorfosis de Ovidio* pertenecientes a la serie *Tableaux du Temple des Muses* de París datadas de mediados del siglo XVII, cuyos dibujos fueron realizados por Abraham Van Diepenbeeck y los grabados por Cornelis Bloemaert.



Fotografía: *Apolo y Dafne* (1625), Gian Lorenzo Bernini.
© Copyright Galleria Borghese

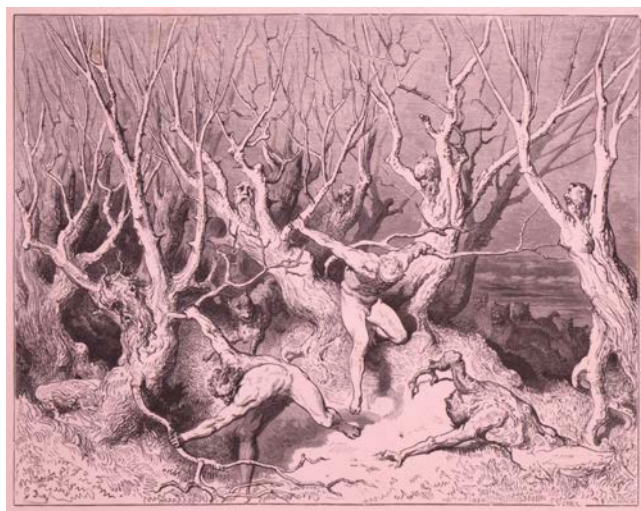


Fotografía: *Apolo persiguiendo a Dafne* (1636-1638), Theodor van Thulden.
© Copyright Museo Nacional del Prado



Fotografía: *Apolo y Dafne* (1655-1670), Cornelis Bloemaert y Abraham Van Diepenbeeck
© Copyright Biblioteca Nacional de España

Pero también cabe destacar nuevamente otra alusión a la obra de Gustave Doré⁵⁷⁸, ya que se evidencian notables similitudes entre ambas láminas, sobre todo en la representación de la figura musculada en tonos grisáceos que se encuentra en segundo plano en la representación daliniana y la que se encuentra en el centro de la representación del artista francés. Ambas evocando a las formas anatómicas renacentistas de Miguel Ángel⁵⁷⁹.



Fotografía: Canto XIII Infierno, versión de Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

Por otro lado, cuando exploramos representaciones similares que Salvador Dalí había realizado anteriormente y que podrían haber influido en la configuración de la obra en cuestión, destaca *Jirafa ardiendo* (1937)⁵⁸⁰ una pieza donde podemos observar una figura en segundo plano con una posición similar, acompañada de ramas que semejan el pelo. Esta similitud en la disposición de la figura podría haber sido aplicada de manera influyente en la composición de esta lámina. Otras obras de la producción de Salvador Dalí, en las cuales los personajes experimentan una transformación hacia árboles y que también podrían haber

⁵⁷⁸ Alighieri, 1884: 82.

⁵⁷⁹ La profunda conexión de Salvador Dalí con Italia se manifiesta en numerosas obras a lo largo de su carrera. Esta vinculación va más allá de la mera influencia de los maestros renacentistas en su pintura; es una relación tangible que perduró durante toda la vida del principal exponente pictórico del surrealismo. De hecho, fue Gala, su musa y esposa durante gran parte de su vida, quien le redescubrió a los grandes maestros italianos y le hizo dirigir su atención hacia Italia.

⁵⁸⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Jirafa ardiendo* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/412/jirafa-ardiendo?paraulaClau=jirafa>

influido en la representación analizada, incluyen los proyectos para *Romeo y Julieta* (1942)⁵⁸¹, *Café de Chinitas* (1943)⁵⁸², *Tristán loco* (1944)⁵⁸³ o para *Destino* (1946)⁵⁸⁴.

En definitiva, nos encontramos con una lámina en la que Dalí presenta un bosque característico de su estilo surrealista, al que podríamos denominar como “suicida”, con transformaciones caricaturescas del cuerpo humano. A pesar de estas alteraciones, los cuerpos mantienen la capacidad de movimientos reflejos, todo ello iluminado por una luz fija que no genera sombras, pero que resalta los densos volúmenes de las figuras representadas. Como punto final, es imprescindible destacar la presencia figurativa al fondo de la obra, donde Dante y Virgilio aparecen huyendo aterrorizados ante la escena que acaban de presenciar.

⁵⁸¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. Proyecto para *Romeo y Julieta* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1942/557/proyecto-para-romeo-y-julieta>

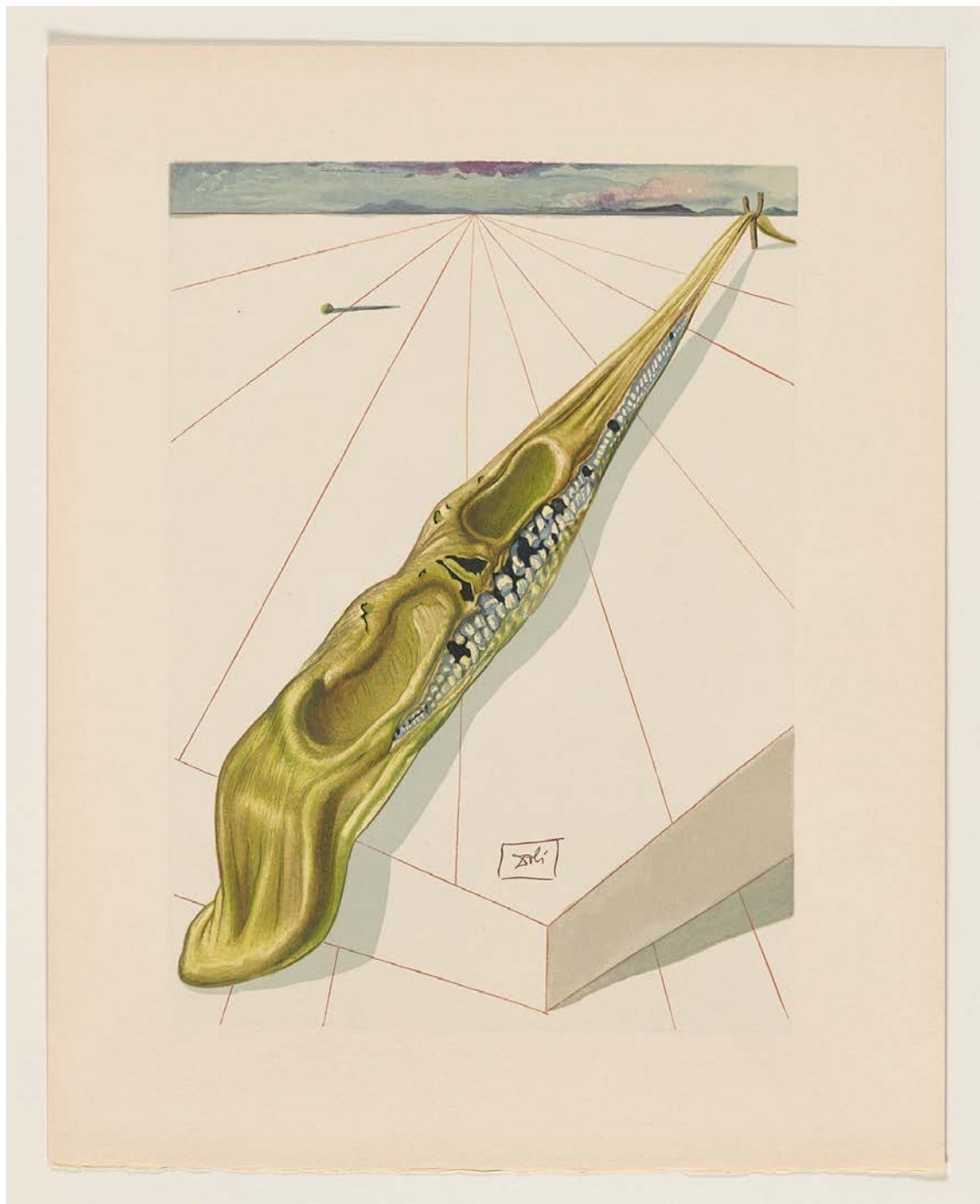
⁵⁸² Fundación Gala-Salvador Dalí. Proyecto para *Café de Chinitas* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1943/575/proyecto-para-cafe-de-chinitas>

⁵⁸³ Fundación Gala-Salvador Dalí. Proyecto para *Tristán loco* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1944/581/proyecto-para-tristan-loco>

⁵⁸⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. Proyecto para *Destino* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1946/1034/proyecto-para-destino>

CANTO XIV

Los blasfemos



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

La dolorida selva que dejamos, // le sirve de guirnalda, a par del foso, // y el fatigado pie aquí asentamos. // Era un espacio, estéril y arenoso, // como lo fuera el campo, que otros días, // halló la planta de Catón famoso. // [...] ¿Quién es aquél de gestos altaneros, // que el fuego desafía allá tendido, // sin quejarse, entre tantos lastimeros? // [...] Con acento severo y esforzado, // dijo mi guía: ¡Ni aun aquí depones, // Capaneo, tu orgullo desalmado! // A tu arrogancia, tu castigo impones: // ningún martirio puede en su inclemencia, // alcanzar a la rabia que le opones. // Y vuelto luego a mí, con complacencia, // me dijo: Es uno de los siete reyes, // que a Tebas asedió, y que su demencia, // aun desprecia de Dios las altas leyes; // y por su propio orgullo es castigado. // Mas tú te cuida que la arena huelles; // rehuye el pie del círculo inflamado; // marcha siempre del bosque por la vera, // y sigueme con paso recatado⁵⁸⁵.

Aún en el séptimo círculo pero ya en la tercera vuelta, se encuentran con los blasfemos y los condenados por actuar de manera violenta contra Dios, destacando entre todos ellos el Rey Capaneo, el cual fue condenado, según los versos de Dante, a acostarse sobre una abrasadora llanura arenosa mientras le caían llamas de fuego encima.

Sin embargo, Salvador Dalí dejó de lado ese paisaje desértico y arenoso del que el poeta hablaba, para pintar una gigantesca plataforma de mármol blanco con infinitud de líneas rojas convergentes, representación de la tierra de fuego de Dante, con las creó un punto de fuga con la finalidad de dirigir la mirada del espectador a un lejano paisaje tormentoso en tonos azulados, violetas y grisáceos, y sobre la que se escurre un cráneo deforme y alargado que sin duda recuerda a su obra *La persistencia de la memoria* (1931)⁵⁸⁶. Y es que el artista surrealista, dejó de forma reiterada constancia a través de sus obras pictóricas, escultóricas, grabados y escritos de la fascinación que le producía tanto la blandura como la maleabilidad, véase: *Burócrata medio atmosfericocéfalo ordeñando a un arpa craneal* (1933)⁵⁸⁷, *Cráneo y su apéndice lírico apoyándose sobre una cómoda que tendría la temperatura de un nido de cardenal* (1934)⁵⁸⁸ o *Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola* (1934)⁵⁸⁹.

⁵⁸⁵ Alighieri, 1922: 78-81.

⁵⁸⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/265/la-persistencia-de-la-memoria?paraulaClau=persistencia>

⁵⁸⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Burócrata medio atmosfericocéfalo ordeñando a un arpa craneal* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/324/burocrata-medio-atmosfericocefalo-ordenando-a-un-arpa-craneal>

⁵⁸⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cráneo y su apéndice lírico apoyándose sobre una cómoda que tendría la temperatura de un nido de cardenal* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/385/craneoy-su-apendice-lirico-apoyandose-sobre-una-mesilla-de-noche-que-tendria-la-temperatura-de-un-nido-de-cardenal>

⁵⁸⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/384/craneo-atmosferico-sodomizando-a-un-piano-de-cola>

La indiferencia y el desprecio mostrado por el monarca, Dalí lo plasmó a través de esta calavera amarillenta, en actitud pasiva pese a la deformación que estaba sufriendo, sujeta en la lejanía por otro de los elementos más característicos de su diccionario daliniano, la muleta, símbolo de tradición al aguantar de los valores terrenales sustanciales; y a su vez, de la realidad del mundo, al ser una especie de ancla con la que quiso hacer referencia a la ayuda emocional, psíquica y física necesarias para hacer frente a la inutilidad del ser humano. En este caso, fue la segunda interpretación la que quiso reflejar Dalí en esta obra, al estar haciendo referencia a la incompetencia, al poder vacío y al inepto soberbia de los blasfemos. Además, creemos que esa larga dentadura de dientes comprimidos entre sí, simbolizaría el desgaste de los obstáculos encontrados por los blasfemos en su camino por el Infierno.

CANTO XV

Los sodomitas



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Llegué hasta un sitio, en que el rimbombo oía // del agua, cual rumor de una colmena, // que a otro círculo oscuro descendía, // y vi venir por la inflamada arena, // tres sombras, que corrían juntamente, // bajo la áspera lluvia de la pena. // Y gritaban de lejos ¡Tú, detente! // que, según por el hálito colijo, // eres también de la perversa gente.» // ¡Al recordarlo, con horror me aflijo! // ¡Miré en sus miembros las sangrientas llagas, // que el fuego abriera con afán prolijo! // Dijo el maestro: A esas tres almas vagas, // espéralas al borde de esa meta, // a fin que sus deseos satisfagas; // Y a no ser de ese fuego la saeta, // que cruza el arenal, yo te diría, // que buscarlas sería acción discreta. // Al pararnos, su queja repetía // el grupo de los tres, y aproximados // a nosotros, en rueda se movía. // Como atletas desnudos de óleo untados, // buscan aventajar al enemigo, // antes de combatir, precaucionados, // tal se encaraban todas tres conmigo, // girando siempre, vueltas las cabezas // a inversa de los pies, por su castigo⁵⁹⁰.

Salvador Dalí, se adelantó a los acontecimientos al inspirarse para la representación de esta escena en los tres sodomitas florentinos descritos en los versos del canto XVI del infierno. Unos personajes que reconocieron al poeta italiano desde el primer momento y que aprovecharon la ocasión para preguntarle si en la ciudad florentina aún seguían existiendo ciertos valores como la cortesía.

Sin embargo, como no podía ser de otra manera, el artista llevó a cabo su propia reinterpretación cambiando a uno de los sodomitas por una mujer desgarrándose el brazo y haciendo que se le saliese el cúbito y el radio.

Las tres figuras angulosas, una en color ocre y las otras dos en color carne, las situó formando un círculo en primer plano sobre un suelo en tonalidades verdosas, emulando un ritual de baile, autolesionándose y con expresiones de exasperación; mientras, en el fondo se diferencia la figura también puntiaguda de Dante, vestido con un manto azul y admirando con expresión triste la escena.

El hecho de que pintase las extremidades puntiagudas no es una casualidad, y es que con ellas quiso hacer referencia a la rebeldía de los sodomitas en relación con las leyes frecuentes de la naturaleza.

La híper-extensión de las extremidades, es una de las constantes en las obras del artista. Por lo que es muy probable que para la configuración de este personaje, se inspirase en sus pinturas realizadas durante la época de 1930 como: *El espectro de Vermeer de Delft utilizable como mesa. Teoría fenomenológica del mueble-alimento* (1934)⁵⁹¹, *El que participa en un*

⁵⁹⁰ Alighieri, 1922: 87.

⁵⁹¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro de Vermeer de Delft utilizable como mesa. Teoría fenomenológica del mueble-alimento* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/363/el-espectro-de-vermeer-de-delft-utilizable-como-mesa-teoria-fenomenologica-del-mueble-alimento>

*baile de máscaras, intoxicado por una atmósfera límpida. Espectro de Vermeer de Delft (1934)*⁵⁹², *Espectro de Vermeer de Delft (1935)*⁵⁹³.

⁵⁹² Fundación Gala-Salvador Dalí. *El que participa en un baile de máscaras, intoxicado por una atmósfera límpida. Espectro de Vermeer de Delft* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/365/el-que-participa-en-un-baile-de-mascaras-intoxicado-por-una-atmosfera-limpida>

⁵⁹³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Espectro de Vermeer de Delft* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1935/366/espectro-de-vermeer-de-delft>

CANTO XVI

La cascada de Flegetonte



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Iba tras él, y súbito el ruido// de un agua torrenciosa, que rugiente // cerca caía, asorda nuestro oído. // Como el, río que corre hacia el oriente, // por la siniestra falda de Apenino, // y Aguaquieta es de Veso en la pendiente, // hasta perder su nombre en el camino, // donde Forlí se llama, y luego inquieto, // de nombre cambia, y baja en torbellino // de los Alpes, do está San Benedetto, // rimbombando, en barranco soterrado, // que a mil monjes daría albergue quieto, // así, de un gran ribazo levantado, // caía despeñada el agua oscura, // cuyo fragor tenía me asordado⁵⁹⁴.

Momento de la historia en donde Dante y Virgilio llegaron al borde del séptimo círculo y quedaron ensordecidos por el estruendo producido por la sangre que corría por el río Flegetonte, la cual alcanzaba incluso los árboles situados a ambos lados su cauce.

Por ello, el artista catalán situó de izquierda a derecha tres ondas de diferentes colores y con una pronunciada verticalidad: la primera, en tonalidades ocres, en donde se diferencia una superficie rocosa sobre la que situó la arboleda mencionada anteriormente; la central, en rojo y naranja, haciendo referencia a ese fuego y sangre característica del río Flegetonte; y la última, en donde situó la figura de Dante con expresión de resignación, con un manto en granate y túnica azul pero parcialmente difuminado como consecuencia del resplandor sangriento producido por el río. A su vez, es importante destacar que mientras que en primer plano, en el margen inferior derecho emerge sobre el abismo la silueta oscilante y difuminada de Gerión, en un segundo plano aparecen las silueta grisáceas de Virgilio y de uno de los pecadores.

CANTO XVII

El fraude



Fotografía: © Copyright [Archivo Taller del Prado](#)

¡Esta es la fiera de aguzada cola, // que montes pasa, rompe armas y muros, // que el mundo apesta y todo lo desola! // Así, empezó el maestro sus conjuros, // y a la fiera hizo seña, de ir adelante, // hasta la margen de peñascos duros. // ¡Del fraude aquella imagen malignante, // vino, y sacó su testa con su busto, // más la cola quedó siempre flotante! // Era su cara la del hombre justo, // en lo exterior, y cual serpiente el resto, // de aire benigno, y sin semblante adusto. // Largo vello en el brazo sobrepuesto; // el dorso, el pecho, con sus dos costados // con pintado dibujo, bien apuesto. // Turcos y tártaros, nunca más pintados, // paños lucieron, ni tejiera Aracna, // con más primor los suyos, matizados. // Como se ve en la playa una tartana, // una mitad adentro y otra afuera; // como entre tosca gente tudescana, // el castor de su pesca está a la espera; // así la bestia, entre torrente y playa, // estaba, con el medio cuerpo afuera. // Su cola ponzoñosa al aire explaya, // con doble dardo de escorpión, que gira, // y que a uno y otro lado la soslaya. // Y díjome el maestro: Cuida y mira; // rodear conviene nuestra vía un tanto, // para alcanzar la bestia que se estira. // Tras sus huellas, bajando me adelanto, // y unos diez pasos a derecha dimos, // por salvar de las llamas el espanto. // Cuando la bestia cerca ya tuvimos, // más adelante, en la incendiada arena, // turba yacente en el abismo vimos⁵⁹⁵.

Escena en la que aparecen nuevamente Dante y Virgilio pero ahora en el octavo círculo, en concreto esta escena representa el descenso de los dos protagonistas a la zona de *Malebolge* o Malasbolsas, parte del octavo círculo del infierno en donde se encuentran los fraudulentos. Ambos aparecen como dos siluetas blancas afacetadas rodeadas en su totalidad por una serie de nubes rojizas en referencia al río de Flegetonte. No es casual el modo en el que el artista surrealista dispuso los trazos que conforman las túnicas de los poetas, mientras que la vestimenta de Virgilio está formada por trazos verticales que acompañan los pliegues de la misma, simbolizando la tranquilidad que éste sentía; la de Dante está formada por líneas en zigzag con las que pretendió reflejar el estado de nerviosismo y reprobación que sentía en ese momento.

En el canto XVII del poema original, se hace referencia a algunos de los personajes a los que hicimos alusión en el canto anterior, como es el caso del demonio Gerión, guardián del octavo círculo, símbolo del fraude, el cual vuelve aparecer representado pero en este caso con mucha más precisión y con muchos más detalles.

En los tercetos de la obra original se describe como un monstruo con rostro de hombre, haciendo referencia a que el engaño se encontraba escondido tras un hombre aparentemente inocente y del cual nunca nadie sospecharía; cuerpo de reptil, probablemente haciendo alusión a la primera mentira cometida por el ser humano, la de Adán y Eva; extremidades de león; torso repleto de escamas con colores muy llamativos a través de las cuales se creaban uniones imposibles de deshacer y las cuales hacían referencia a la persuasión que el fraude ejercía

⁵⁹⁵ Alighieri, 1922: 95-95.

sobre el fraudulento; y finalmente, una cola envenenada de escorpión, simbolizando la deslealtad a las espaldas. Sin embargo, Dalí decidió hacer su propia reinterpretación, siendo únicamente fiel al cuerpo de reptil y cambiando todo lo demás: rostro y torso femenino e inserción de dos pequeñas alas con plumas de ave para mantenerlo suspendido en el aire frente a los dos poetas. Pero, ¿cuál fue el fin de esta modificación? el de mostrar el fraude desde la seducción, escondiéndolo bajo una especie de “máscara” de adulación.

En relación con este último punto, resulta relevante destacar que se han identificado elementos en las obras del artista de Cadaqués que evocan a la figura en cuestión. Esto nos lleva a plantear la hipótesis de que Salvador Dalí podría haberse apoyado en estos modelos precedentes para la concepción de dicha figura. Un ejemplo de esto se puede observar en *Herodías* (1937)⁵⁹⁶, donde en ambos extremos de la lámina aparecen seres diabólicos flotantes, sugiriendo de manera inevitable una similitud.

CANTO XVIII

A lomos de Gerión



Malebolge, es un sitio del infierno, // todo de piedra, de color ferroso, // como el circuito del contorno externo. // En el centro del campo malignoso, // se encuentra un ancho pozo, oscuro y hondo, // que en su lugar describiré cuidadoso. // En diez valles divídese en el fondo, // y de este pozo hasta la roca dura // se dilata otro círculo en redondo. // Cual de una fortaleza, la cintura // ciñen sus fosos alternadamente, // trazados en concéntrica figura, // es su imagen inversa cabalmente; // y como se echan puentes en sus puertas, // por donde pueda transitar la gente, // así también, las fosas descubiertas, // tienen por puentes rocas suspendidas, // tendidas a sus bordes, cual compuertas. // En tal lugar, con fuertes sacudidas, // nos depuso Gerión; y del poeta, // mis pies siguieron cautos las medidas⁵⁹⁷.

Por tercera vez consecutiva Dalí representó la figura de Gerión en compañía de Dante y Virgilio, los cuales aparecen siendo transportados por el monstruo que desciende por medio de amplios y lentos círculos hacia el borde inferior del abismo, dejando atrás el conjunto rocoso del Infierno superior y el bosque de los suicidas. Dante aparece agarrado al cuerpo de Gerión, mientras que Virgilio sobre la cola mirando con actitud curiosa el abismo sobre el que vuelan.

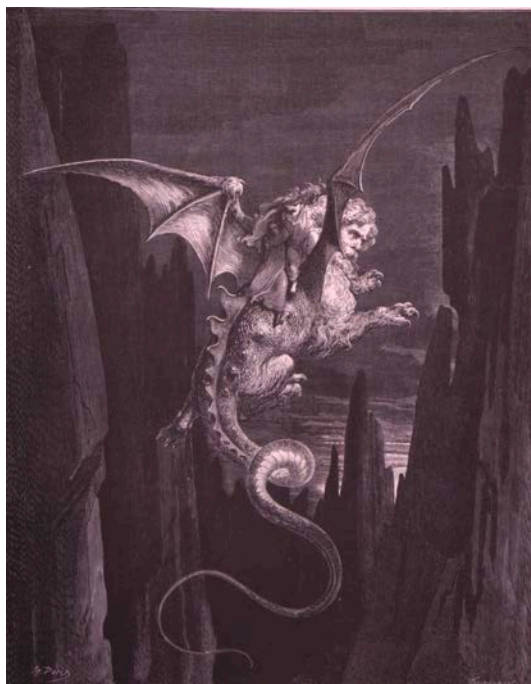
Ambos protagonistas tienen como destino el lugar en donde se narra cómo se creó *Malebolge* y donde se encuentran alojados los defraudadores y los aduladores como Messer Venedico Caccianemico de Bolonia, Giasone el griego y Alessio de li Interminelli de Lucca.

El catalán volvió a modificar la imagen de Gerión dejando a un lado el aspecto femenino para dar paso a una figura similar a la descrita en el poema original, pero cambiando la cabeza de hombre por la de una calavera demacrada con las cuencas de los ojos vacías, con cuernos y con barba de cabrito. La hipótesis que planteamos es que Salvador decidió modificar nuevamente la apariencia de Gerión para ahora ya sí, mostrar ese monstruo sin máscara y reflejar su esencia diabólica, ya que además, las alas angelicales mostradas en la lámina anterior fueron cambiadas por unas inmensas alas de murciélago y los pechos esbeltos fueron también transformados por unos deformes y caídos.

Esta figura sin duda nos lleva nuevamente a establecer una clara comparación con la representación de Gustave Doré⁵⁹⁸. La esencia es la misma, la estructuración de los elementos figurativos es muy similar y la figura de Gerión, en este caso, presenta muchos rasgos comunes, a excepción de la cabeza. Mientras que Doré la dibujó con cabeza humana y rasgos detallados, Salvador Dalí, según la hipótesis planteada en líneas precedentes, optó por sustituir la cabeza humana por una calavera demacrada y de aspecto pétreo.

U.S.C.
⁵⁹⁷ Alighieri, 1922: 101-102.

⁵⁹⁸ Alighieri, 1884: 110.



Fotografía: Canto XVIII Infierno, versión de
Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO XIX

Los seductores



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Y luego entramos en el valle cuarto, // tornando hacia izquierda, que acercaba, // a estrecho abismo de forados harto. // El maestro en sus hombros me llevaba, // y me depuso al bordo de la fosa, // de aquel que con las piernas se quejaba. // Seas quien fueres, dije alma llorosa, // que como leño estás medio enterrado; // habla si puedes, con tu voz quejosa. // Yo estaba como el fraile, que inclinado // confiesa en su hoyo al asesino reacio, // que quiere retardar su fin airado. // Y él me gritó: ¿Llegaste, Bonifacio? // ¿Ahí estás? Pues la cuenta me ha engañado; // pensaba que vinieras más despacio⁵⁹⁹.

Representación del castigo de los seductores para la cual Salvador Dalí decidió inspirarse en la imaginación del poeta italiano. En primer plano, bajo una iluminación quimérica, aparece representado un diminuto Dante con manto en tonalidades moradas, el cual se encuentra observando la peculiar pirámide afacetada que se encuentra justo detrás de él.

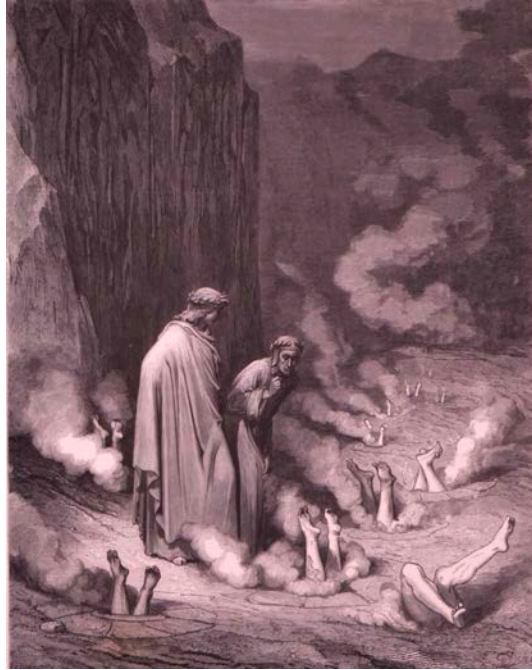
Una pirámide con aspecto rocoso en la que incluyó agujeros para poder introducir en el interior de cada uno de ellos toda una serie de piernas y brazos, pertenecientes a los simoníacos, agitados por contracciones y relajamientos convulsivos, hasta llegar incluso al desgarrar de la carne y a la aparición de un hueso, como se puede observar en el pie situado en la parte inferior derecha.

En relación con el espacio representado, es fundamental resaltar que nos encontramos frente a una característica distintiva muy común en las obras del pintor. Se trata de un espacio sumamente significativo, con la intención deliberada por parte del surrealista de sumergir al observador en una suerte de plano interminable, gracias a las líneas convergentes que se unen hacia el final de la imagen.

En este caso, hemos considerado pertinente hacer una nueva alusión a la obra de Gustave Doré⁶⁰⁰, ya que se evidencian evidentes similitudes entre ambas láminas. Aunque Dalí incluyó las figuras incrustadas sobre una estructura pétrea piramidal, a diferencia de Doré, quien las dispuso sobre una superficie plana esto sugiere nuevamente la posibilidad de que Salvador Dalí haya sido influenciado por el pintor francés.

U.S.C.
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO
⁵⁹⁹ Alighieri, 1922: 109.

⁶⁰⁰ Alighieri, 1884: 121.



Fotografía: Canto XIX. Infierno, versión de
Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO XX

Los aduladores



Y vide gentes por el valle abierto, // mudas llorando, como en letanía // la procesión se sigue de concierto. // Como la vista hasta ellos descendía, // me parecieron todos invertidos, // desde el punto en que el cuello les nacía. // Los rostros hacia atrás están torcidos; // van a tientas, marchando a reculones, // que de ver por delante están cohibidos. // Parálisis quizás, o convulsiones, // de tal modo su cuerpo han trastornado. // No lo sé, y al dudar tengo razones. // Si esta lección de Dios te ha aprovechado, // ¡Oh lector! ¡pensar puedes asimismo, // si pude yo también no haber llorado, // al contemplar con lágrimas las nalgas de sí mismo!⁶⁰¹.

Escena en la que los zalameros lanzados por el poeta italiano al fiemo son representados por Dalí a través de una única figura antropomorfa, que se encuentra con los ojos cerrados y derriéndose por una superficie rocosa situada en el lado izquierdo de la lámina. A su lado, con unas dimensiones mucho más pequeñas, identificamos a Dante, envuelto en un manto azulado y arrodillado frente al personaje anteriormente mencionado tratando de analizar sus desfigurados rasgos.

Volviendo al análisis del seductor desfigurado, es necesario incidir en la forma de su boca, la cual presenta un aspecto parecido al de una cavidad anal, evidentemente nos hemos planteado la cuestión de porqué el artista decidió introducir este elemento y nuestra hipótesis principal es que se trate de una alusión al tipo de condenado que se trata en este canto, es decir, un zalamero o adulador no deja de ser una persona que por su boca tan sólo han salido obscenidades, por lo que nada más acertado que un ano para representarlos.

Otro rasgo que nos ha llevado a decantarnos a establecer esta hipótesis es que de esta cavidad cuelga una lengua que ha sido castigada al ser atravesada y atrapada con uno de sus símbolos más característicos, la muleta, la cual al mismo tiempo le sirvió de soporte para aguantar de esa enorme nariz evitando que el rostro se inclinase hacia delante. Recordemos que la muleta para Salvador Dalí era sinónimo de apoyo espiritual y físico, ambos necesarios para poder soportar la ineptitud e ignorancia del ser humano. Un elemento recurrente que se puede apreciar en obras anteriores del surrealista como: *El arpa invisible fina y mediana* (1932)⁶⁰², *Meditación sobre el arpa* (1933)⁶⁰³, *Burócrata medio atmosférico* ordeñando

⁶⁰¹ Alighieri, 1922: 113-114.

⁶⁰² Fundación Gala-Salvador Dalí. *El arpa invisible fina y mediana - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1932/304/el-arpa-invisible-fina-y-mediana>

⁶⁰³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Meditación sobre el arpa - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/305/meditacion-sobre-el-arpa>

a un arpa craneal (1933)⁶⁰⁴, *El enigma de Guillermo Tell* (1933)⁶⁰⁵, *"Ángelus" arquitectónico de Millet* (1933)⁶⁰⁶, *El espectro del sex-appeal* (1934)⁶⁰⁷, *Vestigios atávicos después de la lluvia* (1934)⁶⁰⁸, *Arpa invisible* (1934)⁶⁰⁹, *Canibalismo de la mantis religiosa de Lautréamont* (1934)⁶¹⁰, *El espectro del Ángelus* (1934)⁶¹¹ o *El desahucio del mueble-alimento* (1934)⁶¹², entre otras.

Sobre la cabeza de este ser también dispuso una roca para aumentar la presión que ejercía la muleta sobre la lengua y ayudando a inmovilizarlo a causa del peso de la misma. El recurso de poner una piedra encima de la cabeza, es algo que ya había experimentado con anterioridad cuando creó *Retrato de Pablo Picasso en el siglo XXI (de una serie de retratos de genios: Homero, Dalí, Freud, Cristóbal Colón, Guillermo Tell, etc. (1947)*⁶¹³.

Finalmente, cabe destacar los fragmentos de huesos que surgen del margen derecho y que simbolizan los asesinatos de Isifile y Medea que se produjeron en la isla de Legno por culpa del adúlador Jasón.

⁶⁰⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Burócrata medio atmosféricocefalo ordeñando a un arpa craneal* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/324/burocrata-medio-atmosfericocefalo-ordenando-a-un-arpa-craneal>

⁶⁰⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El enigma de Guillermo Tell* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/133/el-enigma-de-guillermo-tell>

⁶⁰⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *"Ángelus" arquitectónico de Millet* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/329/angelus-arquitectonico-de-millet>

⁶⁰⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro del sex-appeal* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/338/el-espectro-del-sex-appeal>

⁶⁰⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Vestigios atávicos después de la lluvia* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/362/vestigios-atavicos-despues-de-la-lluvia>

⁶⁰⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Arpa invisible* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/336/arpa-invisible>

⁶¹⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Canibalismo de la mantis religiosa de Lautréamont* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/332/canibalismo-de-la-mantis-religiosa-de-lautreamont>

⁶¹¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro del Ángelus* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/334/el-espectro-del-angelus>

⁶¹² Fundación Gala-Salvador Dalí. *El desahucio del mueble-alimento* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/372/el-desahucio-del-mueble-alimento>

⁶¹³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Retrato de Pablo Picasso en el siglo XXI (de una serie de retratos de genios: Homero, Dalí, Freud, Cristóbal Colón, Guillermo Tell, etc. - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1947/628/retrato-de-pablo-picasso-en-el-siglo-xxi-de-una-serie-de-retratos-de-genios-homero-dali-freud-cristobal-colon-guillermo-tell-etc>*

CANTO XXI

Los simoníacos



Y aún viéndolo trepida y aun espera. // A un diablo negro vi, que descendía, // cruzando por las rocas de carrera. // ¡Oh! ¡cuan fiero su aspecto parecía! // ¡Cuánta maldad en su ademán acerbo, // en su ágil paso, y ala que tendía! // Sobre su agudo lomo, alto y superbo, // de ambas piernas cargado, conducía, // asiendo los jarretes, a un protervo. // Desde el puente a los diablos les decía: // De Santa Zita traigo aquí un anciano: // échalo abajo: más hay todavía: // tiene muchos la tierra del Lucano; // que barateros son, menos Bonturo, // que cambió el *no* por *sí* con oro en mano. // Lo echó al abismo; y el escollo duro, // volvió a subir, como mastín soltado // tras el ladrón, que corre con apuro⁶¹⁴.

Salvador Dalí volvió a hacer su propia reinterpretación y en vez de representar la escena en el fondo del abismo donde se desarrollan la mayor parte de los acontecimientos descritos en el canto, eligió el borde de un pronunciado precipicio, en donde los simoníacos son perseguidos por demonios con látigos que los azotan sin compasión y huyen hasta caer de manera dramática en el abismo. Por otro lado, aparece en primer plano Dante inclinado, cubierto por un manto azulado, como si de un fraile de tratase, atravesado por compactas sombras grisáceas y expandiéndose en una enorme cola, mientras observa en el borde del acantilado lo que acontece ante sus ojos.

Lo que es importante destacar en este caso, es que no existe ninguna diferenciación física entre espíritus y demonios, todos ellos aparecen con unos esbeltos cuerpos musculados e iluminados con una luz blanca que los resaltan aún más.

CANTO XXII

Ciampolo de Navarra



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

¡Rubiceno, desuella prontamente, // con tus uñas el lomo del maldito! // gritaba aquella turba maldiciente. // Y yo: ¿Quién sea el pecador aflicto, // puedes saber, que se halla condenado, // a estar con sus verdugos en conflicto? // El buen maestro se acercó a su lado, // y al demandar su nombre, dijo acerbo: // Fui en el reino de Navarra criado. // A un señor entregóme como siervo // mi propia madre, y el enjendro he sido // de un desalmado perillán protervo⁶¹⁵.

Situados en la quinta fosa del octavo círculo, lugar en el que son condenados los malversadores, nos encontramos en el lado izquierdo con la figura de Virgilio en actitud burlona frente a un nuevo personaje deformado que corresponde al Ciampolo de Navarra. El objetivo principal que persiguió Dalí con esta representación disparatada de un Virgilio burlón y el prototipo de adivino deformado, no fue otro que el de anunciar los nuevos castigos que estaban por aparecer en las siguientes escenas.

En los versos del poema original, Virgilio describió a este personaje como un ser con los pechos en la parte posterior del torso y cubierto por infinidad de trenzas, sin embargo, Dalí volvió a hacer su propia reinterpretación al dibujarlo con extrema libertad inventiva: enormes pechos colocados de manera anatómicamente correcta, con una pierna humana y otra de caballo y con un glúteo desproporcionado el cual está sujeto por una muleta daliniana. Aparece con los brazos en alto para tratar de evitar que se le cayese la gran roca que tiene sobre su cabeza y que lo mantiene en constante desequilibrio. Nuevamente podemos hacer referencia a obras precedentes de Salvador las cuales ya había experimentado la iconografía daliniana de la muleta como elemento sustentador de un glúteo deformado y alargado, véase: *El enigma de Guillermo Tell* (1933)⁶¹⁶ o *El espectro del Ángelus* (1934)⁶¹⁷.

⁶¹⁵ Alighieri, 1922: 127.

⁶¹⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El enigma de Guillermo Tell - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/133/el-enigma-de-guillermo-tell>

⁶¹⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro del Ángelus - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/334/el-espectro-del-angelus>

CANTO XXIII

Los estafadores



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Capa con capuchón lleva esta gente, // cual por los monjes de Colonia usada, // y les cubre los cuerpos y la frente. // Por fuera, resplandece muy dorada, // pero es toda de plomo, y pesa tanto, // que la de Federico era aliviada. // ¡Oh, cuan eterno y fatigoso manto! // Nos dirigimos por la izquierda nuestra, // de ellos al son y de su triste llanto. // Bajo el peso de capa tan siniestra, // y con su andar tan lento, en su medida, // cada paso otra sombra al lado muestra // [...] ¿Vosotros, quiénes sois de faz llorosa, // que lleva el sello del dolor impreso, // y qué pena os irrita y os acosa? // Y uno de ellos responde: «Es tan espeso, // este manto de plomo, reluciente, // que el cuerpo oscila, cual balanza al peso. // Boloñeses, de la orden del Gaudente, // somos, yo Catalano, y Loderingo: // ambos, en vuestra patria, juntamente // jueces fuimos, y el caso bien distingo: // fue para hacer la paz, y las señales // de nuestra paz, se ven junto a Gardingo. // [...] Desnudo, atravesado en el camino, // como le ves, el duro paso siente, // y el peso de los que andan de continuo. // Como él, su suegro yace penitente // en esta fosa, y todo aquel concilio, // que de Judea fue fatal simiente. // Muy sorprendido se quedó Virgilio, // ante aquel pecador, crucificado // tan duramente, en el eterno exilio⁶¹⁸.

Escena que acontece en la sexta fosa del octavo círculo donde se encuentran los hipócritas. Este canto es singular ya que el propio Dante utilizó un estilo burlesco para narrar lo sucedido en la fosa de los condenados, y como no podía ser menos, Dalí también lo utilizó para la representación de la misma.

De este modo, aparece Dante con un manto azul sobre la cima del acantilado, el cual actúa como una especie de pedestal y deja a la figura del poeta en una postura escultural; mientras tanto, la figura de Virgilio vestido en tonalidades rojizas, aparece inclinada en el borde del peñasco observando a los condenados en la fosa del “manicomio”.

Detrás de los dos protagonistas, Salvador dispuso a toda una serie de siluetas en diversas tonalidades y sin apenas detalles, con las que quiso hacer referencia a los hipócritas. El hecho de que aparezcan con las cabezas cabizbajas no es casual y es que al no incluir las capuchas de plomo que caracterizan a este tipo de pecadores, hemos llegado a la conclusión de que decidió representarlos con esta postura en señal de arrepentimiento.

Es necesario incidir en el personaje que se encuentra justo debajo del peñasco, cuyo rostro se encuentra encajado en el medio de un agujero y cuya lengua está atrapada por una afilada dentadura rocosa creada a partir del acantilado. Con este personaje, el artista catalán quiso hacer referencia a la ley de represalia, al pecador que utilizó el lenguaje e hizo un desleal uso de la palabra para estafar y comercializar con los cargos públicos y cuya condenada fue la pérdida de su lengua.

No obstante, hemos planteado la hipótesis de que con esta representación Salvador Dalí podría haber querido crear un doble significado oculto relacionado con el simbolismo sexual,

⁶¹⁸ Alighieri, 1922: 133-134.

si tenemos en cuenta que la lengua clavada podría interpretarse como un símbolo sexual provocador, relacionado con la idea de la expresión sexual reprimida o la censura que él mismo estaba sufriendo.

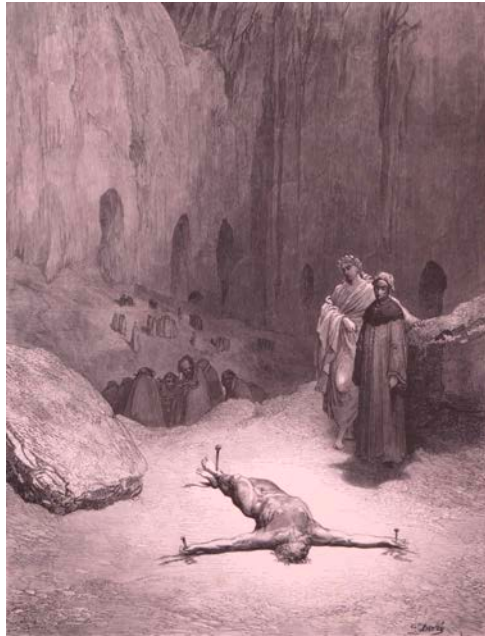
En conexión con esta última hipótesis, la representación de la lengua clavada podría también estar vinculada a la influencia del psicoanálisis freudiano. Como hemos detallado en la primera parte de esta investigación, Salvador Dalí se vio fuertemente influenciado por las teorías de Sigmund Freud y el psicoanálisis, por lo que de este modo, la lengua clavada podría asociarse con conceptos freudianos de represión, simbolizando los posibles conflictos internos o deseos reprimidos del artista.

Hemos identificado una obra de la producción artística de Salvador Dalí, que es probablemente le sirvió de punto de partida y de fuente de inspiración, el ya mencionado: *Retrato de Pablo Picasso en el siglo XXI (de una serie de retratos de genios: Homero, Dalí, Freud, Cristóbal Colón, Guillermo Tell, etc. (1947)*⁶¹⁹. No cabe duda de que existen rasgos similares como la disposición del personaje, la lengua visible fuera de la boca, la presencia de una piedra sobre la cabeza o sirviendo como marco para introducir en el interior la cabeza del personaje, y la representación de una cara deformada con rasgos característicos del surrealismo.

Sin embargo, no es la única influencia que hemos detectado, ya que al examinar una de las láminas correspondientes a este canto en la versión ilustrada por Gustave Doré⁶²⁰, encontramos un detalle que merece un análisis más detenido. Hay un detalle que es necesario analizar. Doré optó por representar al condenado clavándolo en el suelo con tres puntas, como si se tratara de una crucifixión. En cambio, Dalí, si bien tomó la idea principal de representar al condenado clavando alguna parte de su cuerpo, consideró más apropiado clavar la lengua, por los motivos que hemos desarrollado al inicio de este análisis.

⁶¹⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Retrato de Pablo Picasso en el siglo XXI (de una serie de retratos de genios: Homero, Dalí, Freud, Cristóbal Colón, Guillermo Tell, etc. - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1947/628/retrato-de-pablo-picasso-en-el-siglo-xxi-de-una-serie-de-retratos-de-genios-homero-dali-freud-cristobal-colon-guillermo-tell-etc>

⁶²⁰ Alighieri, 1884: 152.



Fotografía: Canto XXIII. Infierno, versión
de Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO XXIV

La profecía de Vanni Fucci



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

El buen maestro demandó quien era, // y él respondió: Llovido de Toscana, // caí no ha mucho en esta gola fiera. // Mi vida fue bestial, no vida humana: // Vanni Pucci llamáronme, la Bestia, // y en Pistoia habité cueva malsana. // Dije al maestro: Imponle la molestia // de estar quedo, que bien le he conocido: // fue sanguinario y torpe en su inmodestia. // El pecador, no obstante haberme oído, // volvió hacia mí con su alma, su semblante, // por la triste vergüenza compungido⁶²¹.

Lámina en la que Salvador Dalí representó a Dante en la séptima fosa del octavo círculo, lugar en el que se encontraban los condenados por hurtos. El poeta, dibujado en pequeñas dimensiones, a base de trazos irregulares y rojizos, como si de manchas de sangre se tratase, observa cuidadosamente y desde la distancia a la figura que tiene frente a él en un deshabitado espacio pero muy luminoso, el ladrón Vanni Fucci.

Vanni Fucci, mirando a Dante con odio por haberlo identificado, está representado a través de una potente y vigorosa masa voluminosa grisácea, rodeado por espirales de humo y polvo producidas a raíz de la velocidad que había alcanzado en su carrera y envuelto en una maraña de reptiles cuyo fin no era otro que el de abrasarlo y que se produjese así su metamorfosis. Al mismo tiempo, con su mano derecha aplasta un objeto esparciéndolo en el espacio pero, ¿a qué quiso hacer alusión Dalí con este gesto? A las palabras con las que el cruel e inhumano condenado trató de invalidar el ideal político de Dante, pero por encima de este ideal político, como el poeta logró alcanzar un inédito ideal espiritual, entonces el objeto deshecho sufrió una mística y daliniana atomización en uno de los símbolos más representativos de Dalí, el tridimensional cuerno de rinoceronte: símbolo del vigor y fortaleza manifestado por medio del elemento fálico del cuerno. Un símbolo recurrente en su producción artística y que se puede observar en obras como: *La ascensión de Santa Cecilia* (1955)⁶²², Estudio paranoico-crítico de *La encajera de Vermeer* (1955)⁶²³, *Vibraciones desnudas desmaterializando un desnudo vestido de vibraciones superdesnudas* (1956)⁶²⁴ o *Santo rodeado de tres piones* (1956)⁶²⁵.

⁶²¹ Alighieri, 1922: 141-142.

⁶²² Fundación Gala-Salvador Dalí. *La ascensión de Santa Cecilia* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1955/706/la-ascension-de-santa-cecilia>

⁶²³ Fundación Gala-Salvador Dalí. Estudio paranoico-crítico de *La encajera de Vermeer* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1955/703/estudio-paranoico-critico-de-la-encajera-de-vermeer>

⁶²⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Vibraciones desnudas desmaterializando un desnudo vestido de vibraciones superdesnudas* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1956/1176/vibraciones-desnudas-desmaterializando-un-desnudo-vestido-de-vibraciones-superdesnudas>

⁶²⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Santo rodeado de tres piones* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1956/716/santo-rodeado-de-tres-piones>

CANTO XXV

El castigo de Vanni Fucci



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Dejó de hablar aquel ladrón nefando, // ambas manos alzó, hizo dos higas, // miró al cielo, y gritó: ¡Eso te mando! // Cual diciendo: ¡No quiero que más digas! // una sierpe se enrosca a su pescuezo. // Son de entonces las sierpes mis amigas. // Otra sus brazos ciñe, y queda opreso: // le envuelve por detrás y por delante, // y como bulto inmóvil queda tieso. // ¡Ah, Pistoya, Pistoya, porque humeante // no eres cenizas, si tu fuego impuro // fomenta tu semilla malignante! // En los circuitos del infierno oscuro, // no vi ante Dios un ente más superbo, // ni el que cayó bajo el tebano muro⁶²⁶.

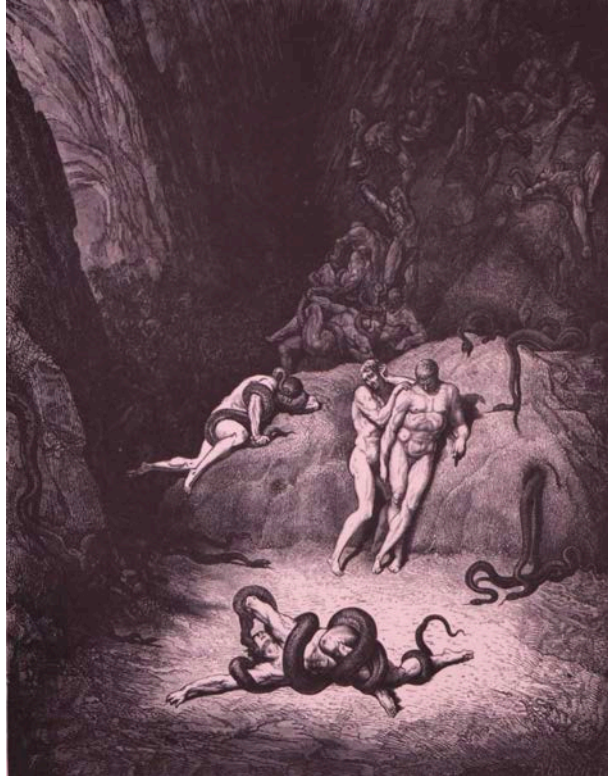
Dalí vuelve a dedicar esta lámina al episodio acontecido en el canto anterior pero primero yendo en contra de la ciudad de Pistoia y luego yendo contra los florentinos. Tras la profecía en la que Vanni Fucci trató de herir a Dante con sus palabras maldiciéndolo, el caco faltó al respeto a Dios por medio de un gesto inmoral y por ello aparece representando con una serpiente envolviéndole los brazos para impedir que lo hiciese y que así guardase silencio.

Al no poder escabullirse de la justicia divina, Fucci aparece siempre en plena metamorfosis al estar luchando constantemente contra las serpientes que lo muerden. Salvador Dalí lo representó en primer plano, sobre un pedestal rocoso como si de una escultura griega se tratase, por lo que nos lleva a pensar que pudo inspirarse nuevamente en la representación que hizo Gustave Doré para este canto⁶²⁷, aunque consideramos que difiere en ciertos aspectos; en la obra *Laoconte* (1610) del pintor cretense del final del Renacimiento El Greco; pero sobre todo en el conjunto escultórico griego *Laocoonte y sus hijos* (año 40/30 a.C) de los escultores de Rodas: Agesandro, Atenodoro y Polidoro.

Tanto en el grupo escultórico griego como en la representación de Salvador Dalí, se aprecia una técnica exquisita con un gran naturalismo y anatomías perfectas y proporcionadas. Ambas composiciones presentan una asimetría piramidal, donde se destaca una diagonal que va desde el pie del protagonista hasta su codo o hombro (siendo el hombro en la representación del *Castigo de Vanni Fucci* y el codo en el caso del *Laocoonte*). Esta disposición contribuye notablemente a desequilibrar la imagen y añadir un mayor dramatismo a la escena. La composición, rica en movimiento, está dominada por diagonales y formas curvas, como la serpiente, así como por espirales y escorzos perceptibles en el giro de los cuerpos de ambas figuras. Este enfoque muestra claramente la influencia de uno de los máximos representantes de la segunda fase del Clasicismo, Scopas.

⁶²⁶ Alighieri, 1922: 143-144.

⁶²⁷ Alighieri, 1884: 164.



Fotografía: Canto XXV. Infierno, versión de Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores



Fotografía: *Laocoonte y sus hijos* (1610), El Greco.
© National Gallery of Art



Fotografía: *Laocoonte y sus hijos* (año 40/30 a.C), Agesandro, Atenodoro y Polidoro.
© Musei Vaticani

Finalmente, es importante destacar que en la lejanía aparecen representados Dante y Virgilio, desapareciendo entre una masa de vapores entre tonalidades grisáceas y azuladas y dejando atrás al ladrón para que cumplierse y sufriese con todas sus consecuencias el eterno castigo.

CANTO XXVI

El centauro



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Huyó después, sin pronunciar un verbo, // y un centauro rabioso, en su procura, // llegó, gritando: ¿Dónde está el acerbo? // No creo, yo, que la Marisma impura // contenga más serpientes enroscadas, // como él, del anca a la humanal figura⁶²⁸.

Escena dramática y tensa que transcurre en la octava fosa del octavo círculo donde se encuentra los condenados por fraude y una de las más representativas de esta primera parte de la *Divina Comedia*, ya que en ella se cuenta como el héroe Ulises narra su muerte. Sin embargo, para la representación de esta escena Salvador Dalí eligió el momento en el que el centauro Caco fue a la caza de Vanni Fucci durante su huída. A diferencia del gigante descrito por Dante, el pintado por el artista surrealista está formado por un tren inferior de caballo, un tren superior humano masculino, una cabellera larga y lo más relevante, no está reprimido por esas serpientes descritas en los versos del poeta italiano. Presenta una pose heroica similar a la adoptada por los monumentos ecuestres, creada a partir de trazos en espiral en color bermellón, pero con una expresión de sufrimiento interno y descomunal angustia al aparecer representado uno de sus brazos estirados y con el otro agarrándose el pecho al tiempo que inclina su cabeza hacia atrás.

Entre las posibles fuentes de inspiración que sirvieron de base a Salvador Dalí para la realización de esta lámina, queremos destacar la versión del pintor y grabador británico del siglo XVIII, William Blake. En dicha versión, podemos observar un centauro con características físicas similares, a excepción del dragón que lo persigue y el cetro que porta en su mano.



Fotografía: *Centauro Caco* (XVIII), William Blake.
Dominio Público.

CANTO XXVII

El querubín negro



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

A Minos me llevó, quien imponente, // ocho repliegues dio a su cola luego, // y mordiendo la punta con el diente, // Gruñó: *¡Merece que lo esconda el fuego!* // y aquí me ves perdido en el infierno, // envuelto en llamas, sin ningún sosiego. // Después de hablar, siguió su giro eterno, // aquella alma quejosa y dolorida, // torciendo al aire su flamante cuerno. // Trepamos del otro arco la subida, // que cruza el foso y fuimos adelante, // donde paga otra turba maldecida, // el cargo de discordia malignante⁶²⁹.

Seguimos en la octava fosa del octavo círculo pero ahora con un nuevo personaje representado, el cual aparece citado en los primeros versos, Guido de Montefeltro. A las palabras exasperadas y encolerizadas de Guido, las cuales recuerdan al poeta italiano el razonamiento con el que un diablo reveló a San Francesco su derecho a adueñarse de su espíritu, el poderío y dinamismo daliniano replica situando en la ingenua luminosidad del infierno al negro “ángel” del relato. Aparece Minos como una peluda serpiente negra envuelta sobre sí misma, con unas pequeñas alas negras saliéndole de la cabeza, con rasgos faciales humanos pero deformados, con una banda impidiéndole la visión y mordiendo su propia cola; es importante destacar que la figura que sobresale del medio de su craneo corresponde con Guido de Montefeltro.

Este querubín negro es, en esencia, un ouróboros, también conocido como ouroboros o uroboros. Un símbolo que proviene del griego y representa una serpiente o un dragón en forma circular mordiendo su cola. Esta representación alude a la naturaleza cíclica de las cosas y a la idea del eterno retorno. En este sentido, ambas interpretaciones se vinculan con la concepción de la existencia como un ciclo constante que siempre recomienza. La continuidad del ouróboros simboliza un renacer perpetuo, reflejando la naturaleza cíclica del tiempo: el instante presente es eternamente devorado por el instante futuro, estableciendo así una secuencia infinita de momentos que mueren y renacen en cada instante

¿Es pura casualidad que Salvador Dalí eligiera precisamente este símbolo para representar un querubín, cuando tenía múltiples formas para elegir? Evidentemente, no. Hemos llegado a la conclusión de que el artista catalán quiso infundir un significado oculto en esta representación: su temor al paso del tiempo, ese transcurrir irreversible que sólo avanza hacia adelante, que una etapa termina, otra comienza pero anulando la posibilidad de volver a la anterior. En esta doble lectura daliniana, el querubín, a la vez terrorífico y escalofriante, podría simbolizar el paso inexorable del tiempo, y Dalí podría identificarse con la figura de Dante en este contexto.

Lo que resulta evidente es que en esta escena, Salvador Dalí se arriesga y se distancia por completo de los clásicos que abordaron el tema antes que él. Su objetivo es agudizar la atención del espectador al mostrar el intercambio de materia entre dos naturalezas. En este escenario, la cola de la serpiente comienza a bifurcarse, mientras que las extremidades

⁶²⁹ Alighieri, 1922: 159-160.

inferiores del hombre empiezan a unirse y así sucesivamente. Este recorrido visual paralelo representa la humanización de la serpiente y la “serpentización” del hombre

En el margen inferior de la lámina aparecen dibujadas sin muchos detalles la figura de Dante señalándole a Virgilio el monstruoso querubín, el cual está situado en el centro de la lámina, en el “camino recto” que transcurre en el horizonte, en vuelo de perspectiva y dificultando a los dos protagonistas el trayecto.

En relación con el espacio representado, es fundamental resaltar que nos encontramos frente a una característica distintiva muy común en las obras del pintor. Se trata de un espacio sumamente significativo, con la intención deliberada por parte del surrealista de sumergir al observador en una suerte de plano interminable, gracias a las líneas convergentes que se unen hacia el final de la imagen. Un paisaje con referencias a su ciudad natal por las rocas que recuerdan al Cabo de Creus y con influencia de otros pintores contemporáneos como Giorgio de Chirico.

CANTO XXVIII

Muhammad



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Cuando todos, en grupo lastimoso, // presentan cada miembro mutilado, // nada serían, ante el noveno foso. // Jamás tonel sin duela o desfondado, // vióse como uno allí, todo él abierto, // desde la barba al vientre, el desdichado // Su corazón, se muestra a descubierto; // sus intestinos cuelgan, y es su saco // de excrementos, depósito entreabierto. // Le seguía al través del aire opaco, // y al mirarme exclamó, rasgando el pecho: // Ve como las entrañas me resaco. // Mira a Mahoma aquí, todo deshecho: // más adelante, Allí sigue llorando, // y su cabeza abierta es un desecho⁶³⁰.

Dante y Virgilio llegan a la novena fosa del octavo círculo, lugar en el que están los condenados por ser considerados sembradores de discordias.

En primer plano nos encontramos a Mahoma, sembrador de la discordia, con cuya postura se genera un arco en el cual Dalí enmarcó en un segundo plano a los dos protagonistas. Un Mahoma con un torso de piel elástica y retorciéndose de tal manera que sus huesos salen a través de la carne. Un condenado con su cuerpo deformado, devastado, clavado sobre una base poliédrica y atravesado por una lanza, pero que al mismo consigue resistir y sacar la fuerza suficiente como para morderse su propia piel y arrancarse con una de sus manos sus propias vísceras genialmente pintadas en tonalidades azuladas, violetas y rojas.

Uno de los elementos que no se pueden pasar por alto es la muleta que aguanta parte de su piel, y es que estamos nuevamente ante uno de los símbolos del lenguaje daliniano con el que creemos que quiso dotar a la representación de ese soporte tanto espiritual como físico necesario para superar y comprender la incompetencia vital del ser humano. Un símbolo que comenzó a introducir en la década de los años treinta en obras como: *El arpa invisible fina y mediana* (1932)⁶³¹, *Meditación sobre el arpa* (1933)⁶³², *Burócrata medio atmosfericocéfalo ordeñando a un arpa craneal* (1933)⁶³³, *El enigma de Guillermo Tell* (1933)⁶³⁴, "*Ángelus*"

⁶³⁰ Alighieri, 1922: 162.

⁶³¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El arpa invisible fina y mediana* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1932/304/el-arpa-invisible-fina-y-mediana>

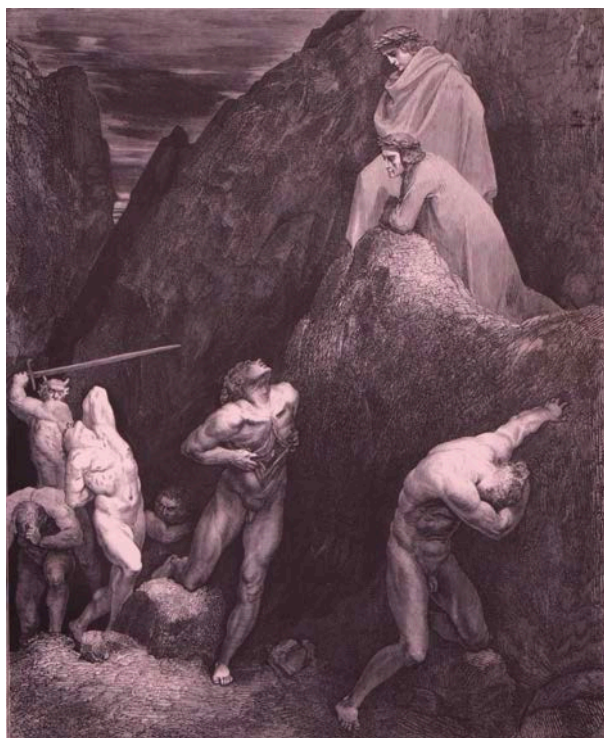
⁶³² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Meditación sobre el arpa* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/305/meditacion-sobre-el-arpa>

⁶³³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Burócrata medio atmosfericocéfalo ordeñando a un arpa craneal* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/324/burocrata-medio-atmosfericocefalo-ordenando-a-un-arpa-craneal>

⁶³⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El enigma de Guillermo Tell* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/133/el-enigma-de-guillermo-tell>

arquitectónico de Millet (1933)⁶³⁵, *El espectro del sex-appeal* (1934)⁶³⁶, *Vestigios atávicos después de la lluvia* (1934)⁶³⁷ o *Arpa invisible* (1934)⁶³⁸.

En este caso, es relevante señalar otra posible influencia de la obra de Gustave Doré⁶³⁹ sobre Dalí, ya que se evidencia una clara similitud entre las dos láminas: en ambas aparece Mahoma con el torso abierto arrancándose sus propias vísceras.



Fotografía: Canto XXVIII. Infierno, versión de Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

⁶³⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. "*Ángelus*" arquitectónico de Millet - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/329/angelus-arquitectonico-de-millet>

⁶³⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro del sex-appeal* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/338/el-espectro-del-sex-appeal>

⁶³⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Vestigios atávicos después de la lluvia* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/362/vestigios-atavicos-despues-de-la-lluvia>

⁶³⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Arpa invisible* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/336/arpa-invisible>

⁶³⁹ Alighieri, 1884: 184.

CANTO XXIX

Bertram dal Bornio



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Yo vi cierto, y lo veo en el momento, // un busto sin cabeza ir caminando, // en medio de aquel triste agrupamiento. // La cabeza, del pelo iba colgando // en sus manos, a modo de linterna, // y: ¡Ay de mí!, exclamaba sollozando. // De sí mismo era tétrica lucerna. // ¡Y era, cual todo en uno o dos en una...! // como fuera, no es fácil lo discierna. // ¡Lo sabe aquél que todo lo coaduna! // Al pie del puente alzóse la cabeza, // movió los labios de su boca bruna, // Y díjome: Contempla esta crudeza, // tú que vivo visitas a los muertos, // que en nadie más que en mí la culpa pesa. // Para llevar de mí, comentarios ciertos, // que soy Bosnio Beltrán saber tú debes, // que aconsejó al rey Juan en sus entuertos. // Al hijo y padre convertí en aleves, // cual David y Absalón, tan fementido, // que de Aquitófel son las culpas leves. // Por dividir lo que se hallaba unido, // tengo así dividida la cabeza, // principio de este cuerpo amortecido // y culpa y pena así se contrapesa⁶⁴⁰.

El canto vigésimo noveno acontece en la novena y décima fosa del octavo círculo del manicomio, dedicado nuevamente a los sembradores de discordias. Sobre un fondo plano, vacío, muy luminoso y sin apenas detalles, habitual en las obras de Salvador Dalí, éste trazó una serie de líneas rojas y paralelas entre sí para crear un plano atravesado en fuga de perspectiva truncada sobre el que aparecen en tamaño diminuto los personajes aureolados de Dante y Virgilio, ambos observando aterrados la figura arrodillada de un condenado por represalia, Bertran de Born, descrito en el canto precedente.

Un soldado occitano, además de trovador, castigado por haber creado contención entre padre e hijo y que Dalí decidió representar en primer plano mediante un cuerpo esquelético en proceso de desintegración, deformado, con la cabeza separada del cuerpo y mostrándola orgulloso en su mano izquierda. Una representación en alusión a la condena de aplastamiento del cuerpo, resultado natural de la ley de Talión⁶⁴¹ para él, sembrador de discordia, pero en este caso extendida a los demás miembros; es decir, de este modo su cuerpo experimentó la concomitancia de las partes del cuerpo machacadas y de las partes con formas geométricas perfectas recordando al cuerpo del rey semilegendario cretense Minos, pero desintegrándose en primas y en uno de los símbolos dalinianos más utilizados, los cuernos de rinoceronte en suspensión.

Para la realización de esta lámina, es evidente que se inspiró en su obra *Baile. Las siete artes animadas* (1957)⁶⁴², dado que Bertran de Born aparece haciendo el mismo gesto de genuflexión, presenta la misma prolongación de pierna y la misma posición de brazos.

⁶⁴⁰ Alighieri, 1922: 165.

⁶⁴¹ Principio jurídico de la justicia retributiva en la que la norma implantaba un penitencia correspondiente con el delito cometido, lográndose de este modo la reciprocidad.

⁶⁴² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Baile. Las siete artes animadas - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1957/727/baile-las-siete-artes-animadas>

CANTO XXX

La mordida de Gianni Schicchi



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Cual vi dos sombras pálidas, desnudas, // correr, morder, cual del chiquero afuera, // el puerco, con sus fauces colmilludas. // Una alcanza a Capocchio en su carrera, // y al nudo de su cuello el diente hendiendo // le hace barrer el suelo en ira fiera. // El Aretino, a golpe tan tremendo, // Este espíritu, exclama: es Gianni Schicchi, // que así rabioso a todos va mordiendo. // Y yo a él: Decirme te suplico, // cual sea la otra sombra vagarosa // ¡y puedas preservarte de su hocico! // Y él: es esa la sombra crímosa // de Mirra antigua, que el pudor violando, // se enamora del padre, y que incestuosa // peca con él, su ser falsificando, // porque en otra persona se transforma; // como ese, que con ella va penando, // [...] Alma que estás de toda pena exenta, // no sé por qué, del valle en el secuestro, // me dijo, pasa y toma triste cuenta, // del pobre Adamo, mísero maestro: // todo lo tuve, y hoy de agua una gota // fuera más grata en mi penar siniestro // El arroyo que el fresco valle acota, // al descender del verde Casentino, // y en el Arno sus aguas desagota⁶⁴³.

Lamina atípica en la que Salvador Dalí utilizó la ley de venganza para representar a los falsificadores, pecadores situados en la décima fosa del octavo círculo del infierno: Gianni Schicchi y Capocchio.

Las cabezas de ambos espíritus aparecen representadas al más puro estilo daliniano: deformes, sin estructura ósea, con rasgos cadavéricos y con piel elástica; escurriéndose por la contrahuella de un escalón exactamente igual que sus relojes blandos representados en *La persistencia de la memoria* (1931)⁶⁴⁴; Capocchio con tres ojos, una nariz en la que sólo se diferencian los orificios nasales, con sangre saliendo de su boca y siendo mordido por Schicchi; y finalmente Schicchi menos deforme al presentar un aspecto gomoso. El modo en el que muerde Gianni Schicchi a Capocchio no es ninguna novedad, ya que existe una obra suya precedente en la que aparece la misma representación, *Alba* (1930)⁶⁴⁵ y en la que es probable que se haya inspirado.

Por otro lado, es importante destacar a los dos pequeños personajes representados al fondo, unos campesinos que recuerdan irremediabilmente a la frialdad y humedad de los riachuelos que se encuentran en el Casentino Arezzo del Alto Valle del Arno toscano, implorados por el Maestro Adamo. Hemos llegado a la conclusión de que el pintor catalán se basó en los tercetos centrales de este canto dedicados a una bucólica descripción del Casentino para así suavizar ese clima violento y grotesco descrito en el resto versos. No

⁶⁴³ Alighieri, 1922: 174-175.

⁶⁴⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1931/265/la-persistencia-de-la-memoria>

⁶⁴⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Alba* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/244/alba>

obstante, Dalí resaltó esta pieza adicional añadiendo una luminosidad típica del amanecer sobre el frecuente vacío desértico.

CANTO XXXI

En las manos de Anteo



Seguimos a lo largo de aquel foso, // donde Anteo, su busto levantado, // cinco brazos afuera está alteroso. // ¡Oh tú! que en aquel valle afortunado, // donde heredó Escipión eterna gloria, // fue Aníbal y Cartago derrotado, // «leones mil tuviste por memoria, // ¡y que de haber estado tú en la guerra // de tus hermanos, lauro de victoria // coronara a los hijos de la tierra! // Bájanos hasta el hondo precipicio, // donde el Cocito su frialdad encierra. // No nos dirijas a Tifón ni a Tizio; // este que ves, dar puede lo que se ama, // si te inclinas con gesto más propicio, // y por el mundo pregonar tu fama, // que vivo está y aun tiene vida larga // si antes de tiempo el cielo no le llama. // Dijo Virgilio, y el gigante alarga // presto, las manos que Hércules sintiera, // y entre sus brazos al maestro carga. // Virgilio que coger así se viera, // díjome: Haz de modo que te prenda. // Y de los dos Anteo un haz hiciera. // Cual parece, al mirar a Carisenda // bajo el declive, que una nube leve // mueve en contra su fábrica estupenda, // tal me parece Anteo, que se mueve // al inclinarse, y cierto, que en tal hora // quisiera andar por vía menos breve. // Mas, levemente, al fondo que devora // a Lucifer y Judas, nos llevó: // doblegado un momento se demora, // y cual mástil de nave se irguió⁶⁴⁶.

En este caso Salvador Dalí sí que fue fiel al poema al representar el descenso de los dos poetas al enorme lago helado de Cocito situado en el noveno círculo, lugar en el que se condenaban a los traidores, siendo éstos enterrados bajo el hielo y zarandeados por las borrascas provocadas por el vuelo de Lucifer.

Las manos y los antebrazos del gigante Anteo, emergiendo del medio de una corteza verdosa la cual hace referencia a las paredes del pozo central del Infierno, son los protagonistas de la escena, sosteniendo y al mismo actuando de marco para encuadrar a las figuras inmóviles de Dante y a Virgilio, que serían colocadas posteriormente sobre el lago.

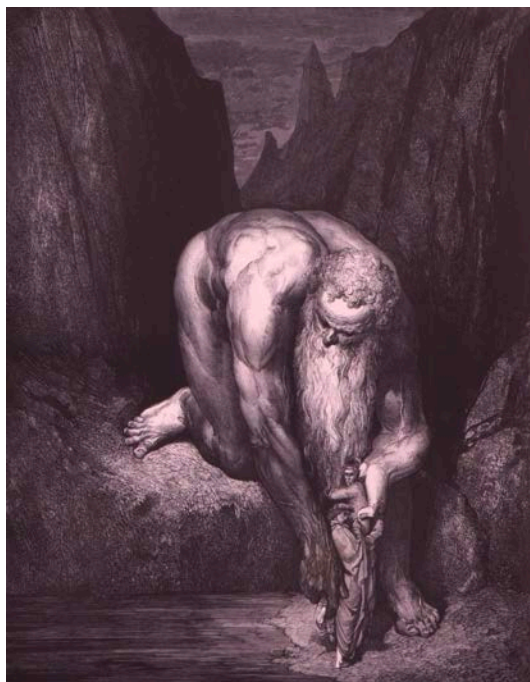
Unos brazos musculados creados a partir de pinceladas rojizas con toques tostados pero que sin embargo no corresponden con las finas manos con dedos afilados que no aprisionan, sino que cargan suavemente a los dos protagonistas para dejarlos en un lugar seguro.

Una posible referencia en la que se pudo apoyar Salvador Dalí para la realización de esta lámina es nuevamente la de la obra de Gustave Doré ⁶⁴⁷. Gustave Doré dibujó en esta escena al gigante Anteo portando en sus manos a los dos protagonistas de la historia y Dalí en realidad lo que hizo fue una ampliación de sus manos para representar ese plano detalle.

U.S.C.
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO

⁶⁴⁶ Alighieri, 1922: 183-184.

⁶⁴⁷ Alighieri, 1884: 210.



Fotografía: Canto XXXI. Infierno, versión de
Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO XXXII

El traidor de Montaperti



Y mientras vamos hacia el pozo andando, // donde el peso del mundo se
coaduna, // y entre el eterno frío iba temblando, // no sé, si por destino o por
fortuna, // marchando entre cabezas condenadas, // golpeó mi pie con el
semblante a una, // que llorando gritó: Si tus pisadas // no son de Mont'
Aperti la venganza, // ¿por qué así me maltratan despiadadas? // Dije al
maestro: Para nuestra andanza; // quiero salir de dudas, que en seguida //
haré cuanto me dicte tu templanza. // Paróse el guía, y dije a la dolida //
sombra, que horrible blasfemaba ora: // ¿Quién eres tú de boca maldecida? //
¿Y tú quién?, replicó, que en la Antenora // golpeando vas los rostros
duramente, // cual un vivo, con planta pesadora?» // Y respondí: «Yo soy un
ser viviente, // y si grata te puede ser la fama, // quizás tu nombre entre los
otros cuente. // ¡Por lo contrario mi miseria clama! // replicó, y eres tú mal
lisonjero // al aumentar mi pena en esta lama⁶⁴⁸.

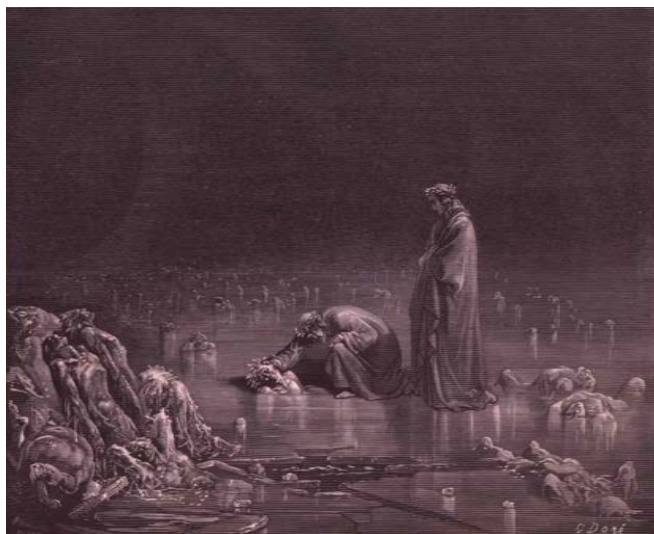
Salvador Dalí reproduce a la perfección el ambiente que se describe en los versos de este canto trigésimo segundo. Nos encontramos en primer plano a Dante y a Virgilio junto con otro personaje en la Antenora, lugar en el que se encontraban los condenados por haber traicionado a su nación, siendo enterrados en el suelo helado y dejándoles únicamente la cabeza fuera para que sufriesen los vendavales infernales.

Por un lado, Dante, arrodillado, sin piedad ninguna y tirándole de los pelos a una traidora con el fin de que le revelase su nombre al haberla escuchado nombrar la palabra “Montaperti”, sin embargo, fue otro condenado el que le acabó revelando la identidad de este personaje: Bocca degli Abati, la traidora de Montaperti. Por otro lado, la acusada, pasiva a la coacción sufrida, formando incluso grietas en el suelo con motivo de la resistencia ejercida, aparece con un rostro que nos recuerda al de resto de condenados: una espeluznante careta deforme con piel elástica.

Esta representación sin duda nos lleva nuevamente a establecer una clara comparación con las obras de Gustave Doré⁶⁴⁹ correspondientes a este canto. La esencia es la misma, la estructuración de los elementos figurativos es muy similar y la figura de Bocca degli Abati agarrada por Dante es prácticamente igual, excepto por la deformación característica del rostro que incluye el artista catalán en su pieza.

⁶⁴⁸ Alighieri, 1922: 188.

⁶⁴⁹ Alighieri, 1884: 214.



Fotografía: Canto XXXII. Infierno, versión de Gustave Doré.

© Copyright Montaner y Simon Editores

Lo que no es típico es el color con el Salvador Dalí pintó las vestimentas de los personajes, nuestra hipótesis es que Dalí decidió vestir a Dante con un manto en un frío tono azulado para reflejar esa impasibilidad y frialdad con la que estaba torturando al condenado; y a Virgilio con un manto en tonalidades más cálidas al mostrarse con una actitud más involucrada y compasiva.

CANTO XXXIII

Ugolino y Ruggieri



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

La boca levantó del fiero pasto // el pecador, limpiándola en el pelo // del cráneo, por detrás ya casi guasto. // Y comenzó: ¡Quieres renueve el duelo, // que el corazón, impío me atormenta, // y antes de hablar, me oprime sin consuelo! // Mas, si al traidor que muerdo, cría afrenta // mi palabra cual germen encarnado, // hablaré como el que habla y se lamenta. // No sé quién eres, ni cómo has bajado; // mas por, tu acento, tú eres florentino; // y lo pienso, después que te he escuchado. // Saber debes fui el conde de Hugolino, // y éste fue el arzobispo de Ruggiero: // ahora sabrás por qué soy su vecino. // Por los amaños de su genio artero // confíeme de él, y a muerte condenado, // bien se sabe, fui, triste prisionero. // Mas no sabes el modo despiadado // que hizo la muerte para mí más cruda: // oye, y sabrás como yo fui agraviado⁶⁵⁰.

Lámina creada a partir de una de las ambientaciones preferidas de Salvador Dalí: un espacio desértico, con mucha luminosidad y con unas líneas paralelas en un escape de perspectiva truncada. Él exploró los espacios vacíos infinitos en infinidad de ocasiones a lo largo de su carrera, así nos podemos remontar incluso a la década de 1930, periodo en el que pintó *Homme poisson* (1930)⁶⁵¹ o *El sentimiento de velocidad* (1931)⁶⁵².

Una escena que se desarrolla en el segundo y tercer espacio del noveno círculo, en donde se encuentran los traidores y en la que se pueden diferenciar diversos personajes. En primer plano nos encontramos a modo anecdótico a Dante y a Virgilio, ya que únicamente se pueden diferenciar sus sombras observando el cráneo del arzobispo Ruggieri, el cual se encuentra mordido y fracturado por el célebre conde Ugolino della Gheradesca; mientras que en el fondo de la composición se puede diferenciar perfectamente el personaje de Lucifer, a través de una imagen que sin lugar a dudas nos evoca a su proyecto para *Laberinto* (1941)⁶⁵³.

Es necesario incidir en el personaje de Ugolino ya que Salvador Dalí lo representó metafóricamente a través de uno de sus símbolos iconográficos más representativos, las hormigas, con las que quiso reflejar esa brutal ferocidad con la que devoran el cráneo del condenado. Recordemos que la aglomeración de hormigas en las obras de Dalí siempre simbolizaron la muerte y la putrefacción de los cuerpos, haciendo alusión a la muerte del ser

⁶⁵⁰ Alighieri, 1922: 191-192.

⁶⁵¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Homme poisson - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/383/hombre-pescado>

⁶⁵² Fundación Gala-Salvador Dalí. *El sentimiento de velocidad - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1931/386/el-sentimiento-de-velocidad>

⁶⁵³ Fundación Gala-Salvador Dalí. Proyecto para *Laberinto - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1941/506/proyecto-para-laberinto>

humano, véase *El gran masturbador* (1929)⁶⁵⁴, *Retrato de Paul Éluard* (1929)⁶⁵⁵, *Canibalismo de otoño* (1936)⁶⁵⁶ o *Autorretrato blando con beicon a la plancha* (1941)⁶⁵⁷.

Finalmente, en relación con el espacio representado, es fundamental resaltar que nos encontramos frente a una característica distintiva muy común en las obras del pintor. Se trata de un espacio sumamente significativo, con la intención deliberada por parte del surrealista de sumergir al observador en una suerte de plano interminable, gracias a las líneas convergentes que se unen hacia el final de la imagen y que además guían la mirada del espectador desde el primer plano hacia el segundo plano donde se encuentra una representación que anticipa al espectador de lo que se va a encontrar en el siguiente canto.

⁶⁵⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El gran masturbador* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/235/rostro-del-gran-masturbador?paraulaClau=gran+masturbador>

⁶⁵⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Retrato de Paul Éluard* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1929/233/retrato-de-paul-eluard>

⁶⁵⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Canibalismo de otoño* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1936/447/canibalismo-de-otono>

⁶⁵⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Autorretrato blando con beicon a la plancha* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1941/505/autorretrato-blando-con-beicon-a-la-plancha>

LUCIFER

Lucifer



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Siguiendo por mi guía conducido, // hasta donde le plugo al fin mostrarme // a la criatura de esplendor perdido, // [...] No estaba muerto, mas no estaba vivo, // y puede imaginarse un ingenioso, // lo que es un semi-muerto y semi-vivo. // [...] que un gigante a su brazo desdoblado. // ¡Cual sería de pies a la cabeza // su gigantesco cuerpo levantado! // Si su fealdad iguala su belleza // cuando contra el Criador alzó los ojos, // ¡razón hay de llorar en la tristeza! // ¡Oh! ¡qué gran maravilla en sus despojos, // cuando le vi tres caras en la testa! // [...] En cada boca un pecador devora, // con sus colmillos, de espadilla a guisa: // de un alma es cada boca torcedora. // [...] Aquel que sufre la mayor tortura, // dijo el maestro, es Judas Iscariote, // cabeza adentro y piernas en soltura⁶⁵⁸.

Estamos ante el último canto del Infierno, el trigésimo cuarto, el cual se sitúa en la cuarta zona del noveno círculo y en cuyo interior se encuentran los desertores de los benefactores. En esta última parte, Dante y Virgilio lograron llegar al otro hemisferio en donde se encontraba el Purgatorio, pero para ello tuvieron que pasar antes por el centro de la tierra a través del cuerpo de Lucifer, gobernante del infierno, adversario principal de Dante y principio perenne de cualquier mal o tentación.

Observando la lámina queda claro que Salvador Dalí hizo su propia reinterpretación y apenas se ciñó al texto poético ya que el único rasgo común del Lucifer original y el de Dalí, es que ambos se encuentran enterrados de pecho para abajo.

El Lucifer daliniano se encuentra atravesado por un hueso y con las extremidades inferiores del pecador Judas Iscariote a modo de lengua; aparece con su sombra proyectada en unos cipreses situados tras él, propios de la iconografía del artista; y además, emerge de un suelo desértico y no del hielo como relató Dante, ya que para Dalí el verdadero infierno era sinónimo de la luz cegadora producida en el desierto.

También observamos que tiene tres rostros, el primero es el que se identifica perfectamente ya que lo pintó de frente al espectador; el segundo se encuentra cubriendo el lado derecho de su cráneo y en donde es posible diferenciar parte de su frente y el perfil de su nariz; y el tercero, mucho más abstracto al tratarse de una de sus famosas ilusiones ópticas, solamente es posible visualizarlo si la lámina se gira 180° al estar fusionado en el lado derecho de su velludo torso, una imagen obtenida por medio de una superposición de imágenes propias del método paranoico-crítico y que utilizó en infinidad ocasiones como se puede observar en *Rostro paranoico* (1935)⁶⁵⁹, *Afgano invisible con aparición, sobre la playa*,

⁶⁵⁸ Alighieri, 1922: 198-199.

⁶⁵⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Rostro paranoico - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1935/404/rostro-paranoico>

del rostro de García Lorca, en forma de frutero con tres higos (1938)⁶⁶⁰ o *Enigma sin fin* (1938)⁶⁶¹, entre otros.

Finalmente es necesario destacar a los otros protagonistas de la escena, Dante y Virgilio, los cuales aparecen como unos seres diminutos huyendo de Lucifer en vez de bajar sobre su cuerpo, haciendo alusión a esa huída ante el posible retorno de las pesadillas y el intento por llegar al Purgatorio en donde iban a observar imágenes más sosegadas y reconstituyentes.

Una escena que no deja de ser un reflejo a la conclusión natural del propio viaje del artista surrealista, es decir, tanto para Dante como para Dalí la pesadilla seguía presente, perpetuamente re-proponiéndose y siempre amenazando, imperecedera, la posibilidad de vivir en la racionalidad desplegada y en la serenidad espiritual. Vencida momentáneamente, la desesperación de la irracionalidad no estaba, sin embargo, muerta para siempre porque del vello del pecho emergía un rostro nuevo, adormecido, pero vivo.

⁶⁶⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Afgano invisible con aparición, sobre la playa, del rostro de García Lorca, en forma de frutero con tres higos* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1938/467/afgano-invisible-con-aparicion-sobre-la-playa-del-rostro-de-garcia-lorca-en-forma-de-frutero-con-tres-higos>

⁶⁶¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Enigma sin fin* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1938/464/enigma-sin-fin>

4.1.1.2 El Purgatorio surrealista de Salvador Dalí

Un lugar formado por una inmensa y altísima cordillera acotada por agua, único suelo firme en todo lo que se conoce como hemisferio meridional, situado en el lado contrario del monte Calvario.

Esta parte de la historia comienza en una playa deshabitada con el encuentro del poeta italiano con el guardia de este lugar, Catón. Dante lo dividió en tres partes conocidas como Antepurgatorio, Purgatorio y Paraíso terrenal.

Por un lado tenemos el Antepurgatorio, un precipicio por el que se puede descender a través de diversos círculos, se podría describir como una especie de “anteinfierno” al estar recreado como una imagen tergiversada del infierno en donde se encuentran los indolentes. Por otro lado, el Purgatorio, como ya mencionábamos al comienzo de este apartado, una montaña al otro lado de la tierra formada por siete cornisas permitiendo el ascenso por ella y en las cuales se encuentran los ángeles custodios reflejando las dos caras de la moneda: la opción de salvación o la de penitencia. Éste último fue constituido siguiendo las teorías de Santo Tomás de Aquino sobre los males de amor, a través de los cuales el ser humano sufre y tiene que hacer frente a los siete pecados capitales.

En este caso, para poder reflejar la debilidad del hombre ante los vicios terrenales, el artista surrealista decidió aplicar su método paranoico-crítico en alguna de las láminas que dan vida a los cantos de esta segunda parte. De acuerdo con las palabras de Perales Piqueres:

Así encontraremos obras como «El ángel caído» o «La barca de almas», donde aparece la laguna Estigia en el concepto de autores clásicos como Patinir, que cumplen la función del paso de un estado a otro. También aparecen «Los negligentes», o «Saliendo del cerco de la ira», como «Arañas surgidas de las mentes confusas». En el pasaje de «Los sueños» se suceden los procesos mentales del autor, basados en el sexo y la religión. En «Los avaros y los prodigios» vuelve a recurrir al mundo de los sueños, sobre todo a imágenes contenidas en su obra anterior⁶⁶².

Uno de los símbolos representados en el que es necesario hacer hincapié por su papel revelador y el cual analizaremos a través de las diferentes láminas, es el de las formas blandas que conforman las diferentes terrazas del Paraíso terrenal, principalmente porque con la introducción de las mismas, Salvador Dalí quiso simbolizar la lucha eterna contra la fugacidad del tiempo.

CANTO I

El reino de los penitentes



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Canto el segundo reino, en que anhelante // se purifica el alma humana, en vía // de alzarse digna al cielo bienandante. // Resurja aquí la muerta poesía, // ¡Oh, santas Musas que me dais confianza! // ¡Alce Caliope un tanto su armonía, // y acompañe mi canto la pujanza, // con que de nueve Urracas el respiro, // ahogó, de remisión, sin esperanza! // Dulce color del oriental zafiro // que en el sereno espacio difundía // el éter, hasta el fin del primer giro, // de nuevo deleitó la vista mía, // fuera del aura muerta y sus dolores, // que ojos y pecho contristado había. // Bello planeta que conforta amores // hacía sonreír todo el oriente, // velando en luz los peces precursores. // Volvíme a diestra mano, y puse mente // al otro polo, y vide cuatro estrellas // que sólo vio la primitiva gente. // Parecía gozarse el cielo en ellas. // ¡Oh viudo setentrión entristecido, // que estás privado de mirar aquellas!⁶⁶³.

Escena en la que únicamente aparece una figura que es frecuente en la obra artística de Salvador Dalí: un ser alado que se examina a conciencia los cajones que sobresalen de su cuerpo buscando nuevas energías y disposiciones de ánimo, en este caso, para poder soportar y superar con éxito el viaje por el segundo reino donde se purga el espíritu humano. Algunas de las obras en las que aparece la constante del cuerpo con cajones son: cubierta para la revista *Minotaure* (1936)⁶⁶⁴, *Ciudad de cajones* (1936)⁶⁶⁵, *Jirafa ardiendo* (1937)⁶⁶⁶ o *Las siete artes animadas. El arte del cine* (1944)⁶⁶⁷.

Teniendo en cuenta que Dalí siempre fue un gran seguidor de las teorías psicoanalíticas freudianas, hemos planteado la hipótesis de que probablemente se haya inspirado una vez más en ellas para la elaboración de esta escena. Sigmund Freud estableció en su día la teoría de que todo cuerpo humano estaba repleto de cajones secretos y que éstos únicamente podían ser abiertos por el psicoanálisis; por lo tanto, para el pintor surrealista, los cajones fueron la representación simbólica de nuestra necesidad de comprobar e investigar constantemente sobre nuestro origen e identidad.

En verdad, no deja de ser la superposición de imágenes de una condición psíquica, emocional e intelectual, es decir, la interpretación de una figura de la conciencia de Salvador Dalí que sufrió las terribles visiones de su viaje al Infierno y que ahora trata de encontrar un

⁶⁶³ Alighieri, 1922: 205-206.

⁶⁶⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. revista *Minotaure* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1936/518/cubierta-para-minotaure>

⁶⁶⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Ciudad de cajones* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/444/ciudad-de-cajones>

⁶⁶⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Jirafa ardiendo* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1937/412/jirafa-ardiendo>

⁶⁶⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Las siete artes animadas. El arte del cine* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1944/592/las-siete-artes-animadas-el-arte-del-cine>

camino de ideas y formas alternativas al considerarse el punto de partida para alcanzar un estado de tranquilidad moral.

La figura no se podría encasillar dentro de un estilo clásico con formas perfectas, ya que su cuerpo presenta golpes y heridas bastante exageradas, algo muy típico en las representaciones dalinianas por su afán por llevar a la máxima expresión la representación del dolor físico.

El ángel hace referencia a un antiguo héroe que fue herido, pero no vencido en batalla, buscando en sí mismo la energía y los materiales para poder recobrar la energía necesaria para poder resistir.

CANTO II

El ángel “nocchiero”



Aun cerca de la mar estamos ora, // tal como aquel que piensa en su camino // con deseos, y el cuerpo se demora; // [...] Por ambos lados pude contemplarla, // y vi una blanca forma reluciente, // y abajo, otra más blanca, al observarla. // Mudo el guía, miraba atentamente, // y al ver el ala blanca en la barquilla, // al nauta conoció distintamente. // Y exclamó: «¡Dobla en tierra la rodilla: // es el ángel de Dios: plega las manos! // Ministro de divina maravilla, // [...] Así miro avanzar entre la bruma // aquella ave divina de luz viva, // tan deslumbrante, que su vista abruma. // Doblo la faz; y entonces a la riba // toca el esbelto esquife, tan ligero // que apenas roza el agua fugitiva. // Viene a la popa el celestial nauclero, // de beatitud el signo en él inscripto, // con cien almas que trae al surgidero. // *In exitu Israel, cantan, de Egypto!* // las almas a una voz, fervientemente, // con todo lo demás del salmo escrito⁶⁶⁸.

Dalí representó una escena sobre el mar en donde reina la tranquilidad, los únicos movimientos vienen dados por dos líneas dinámicas y convergentes. Por un lado, la del resplandor del amanecer que avanza por todo el horizonte desencapotando el cielo y dejando ver la barca con las múltiples almas cuyo destino era la purgación y de las cuales hablaremos a continuación; y por otro lado, la inmaterial y mística, generada a raíz del salmo de los hebreos⁶⁶⁹ recitado al unísono por las almas. Esta segunda línea intangible hace que la barca se incline de manera ascendente hacia nuestro lado derecho, en donde se encuentra el ángel barquero timonel, el cual parece estar recogiendo las plegarias de los pecadores y transformándolas en potencia física para poder empujar la barca. Sin embargo, la red roja que cuelga del lado izquierdo de la embarcación, funciona como contrapeso fijo de los otros movimientos.

Es crucial resaltar que la representación de la barca evoca sin lugar a dudas las obras realizadas por el surrealista a partir de 1950 dedicadas a los paisajes y al ángel de Portlligat, véase: *El Ángel de Portlligat I* (1952)⁶⁷⁰, *El Ángel de Portlligat II* (1952)⁶⁷¹ o *Paisaje de Portlligat con tormentas cercanas* (1956)⁶⁷². Una conexión que refuerza la influencia y la continuidad de temas visuales a lo largo de la obra de Salvador Dalí.

En este caso, cabe destacar otra alusión a la obra de Gustave Doré, ya que se evidencian notables similitudes entre ambas láminas⁶⁷³. Aunque Salvador Dalí no incluyó las figuras de

⁶⁶⁸ Alighieri, 1922: 212.

⁶⁶⁹ Los cuales fueron liberados de la esclavitud egipcia.

⁶⁷⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El Ángel de Portlligat I - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1952/677/el-angel-de-portlligat>

⁶⁷¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El Ángel de Portlligat II - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1952/675/el-angel-de-portlligat>

⁶⁷² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Paisaje de Portlligat con tormentas cercanas - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1956/1147/paisaje-de-portlligat-con-tormenta-cercana>

⁶⁷³ Alighieri, 1884: 8.

Virgilio y Dante, exhibe los mismos rasgos que la de Doré: una barca con el ángel a la cabeza en el medio de unas tranquilas aguas ⁶⁷⁴.



Fotografía: Canto II. Purgatorio, versión de
Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO III

Los poderes del alma



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Así que hubo las almas dispersado // la subitánea fuga en la campaña, // hacia el monte que purga del pecado, // yo me estreché contra mi fiel compañía. // ¿Cómo sin él habría yo corrido? // ¿Quién me habría llevado a la montaña? // Me pareció de sí desavenido: // ¡Oh, conciencia tan digna como pura! // ¡Cómo tan leve falta te ha dolido! // Al verle detenerse en la premura // que despoja la acción de su nobleza, // mi mente, en un principio algo insegura, // se dilató, volviendo la cabeza // al monte que mi vista concentraba, // y que en la tierra sube a más alteza. // El sol, de tras de mí, rojo flameaba, // y rompiendo sus rayos mi figura, // adelante, mi sombra proyectaba. // Yo me volví hacia un lado, con pavor, // de abandonado estar, cuando veía // delante mí sólo la tierra oscura. // Mas, confortándome, dijo mi guía // «¿Por qué tu desconfianza? ¿Tú has pensado // que no te guíe siempre en compañía? // «Vesper está do se halla sepultado // mi cuerpo, que antes sombra proyectara, // y Nápoles a Brindis ha quitado⁶⁷⁵.

Lámina en la que Dalí quiso simbolizar el obstáculo de la carne en el ascenso hacia la salvación y para la cual Dalí decidió tomar como inspiración el momento en el que el poeta italiano comenzó a sentir el lastre del peso de su cuerpo humano al tratar de subir por la gran pendiente rocosa del monte del Purgatorio, situada en el margen lateral derecho, mientras era guiado por los excomulgados. Por ello, Salvador decidió representarlo a través de una esbelta figura, con los brazos abiertos en señal de beneplácito para recibir la señal de salvación y con unas finas alas con plumas para indicar que existía la posibilidad de emprender el vuelo si forzaba los límites naturales en ese deseo neurótico de redención. Y es que, por encima de las cadenas de la carne, el alma hallaría en el interés de salvación avivado por la luz de la esperanza, la seguridad para volar hacia la el vuelo hacia la inmortalidad.

Pero en la escena aparece otro personaje que situó en un segundo plano por detrás del protagonista, con una posición que recuerda a la de un maniquí cuyos cables no están tensados. Representa el cuerpo decaído de un alma, con movimientos incoherentes al estar exhausto por no haber podido ascender tampoco por la colina. Con la disposición de los dos cuerpos en forma de aspa hemos llegado a la conclusión de que el pintor surrealista quiso crear un significado oculto; porque aunque el alma no logró escalar por la montaña rocosa, de su cuerpo se liberó un cuerpo alado, Dante, como símbolo de la fe y de la voluntad de salvación que serían los únicos factores que harían posible esa ascensión.

CANTO IV

Los negligentes



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Al acercarnos, vimos, silencioso // un grupo de su sombra cobijado, // como en el suelo se echa el perezoso: // uno me pareció más fatigado, // que ocultaba en sus brazos la cabeza // de sus propias rodillas abrazado. // Maestro pregunté, ¿qué sombra es esa // que entre las otras es más indolente, // cuál si fuese su hermana la pereza? // En nosotros, la sombra puso mente, // por debajo la pierna el ojo echando, // y dijo: Sube, tú, que eres valiente. // Quien era entonces conocí, y aun cuando // la angustia del cansancio me afligía, // me aproximé a su lado jadeando: // y el, la cabeza apenas si movía // diciendo: ¿Has visto el sol cuando se mueve // y hacia el hombro siniestro el carro guía? // Su floja acción y su palabra breve, // a sonreír me habían provocado, // y comencé: No a compasión me mueve //Bellacqua tu penar. ¿Por qué sentado // estás aquí? ¿Aguardas algún guía? // o es que has vuelto a tu ser acostumbrado?⁶⁷⁶.

La historia continúa, y es en este punto cuando las almas les revelan una estrecha hendidura a través de la cual se vislumbra un angosto y empinado camino que Dante y Virgilio deben emprender para iniciar la ascensión. Al llegar al primer descansillo del Antepurgatorio, se topan con los negligentes, espíritus que, debido a su vagancia y negligencia, postergaron el arrepentimiento hasta el último momento. Por esta razón, no pudieron ingresar al Purgatorio mismo hasta cumplir el mismo tiempo de espera que vivieron en la tierra.

Hemos llegado a esta conclusión al analizar los versos originales, que mencionan un momento en el que, mientras subían hacia el primer descansillo, se encontraron con un peñasco donde algunas almas les dirigían palabras. En particular, una de ellas parecía fatigada, sentada con las rodillas abrazadas y apoyando la cabeza en ellas. Esta escena es sin duda la que Dalí eligió representar. En su obra, se muestra un cuerpo femenino sentado con las rodillas cruzadas, un brazo apoyado en la rodilla con la mano caída y el otro brazo acompañando el giro indolente de una cabeza inclinada, como la de alguien vencido por el sueño, con la cabeza asomando por el margen derecho.

Mientras que los contornos se diluyen y el cuerpo rosa se confunde con el espacio circundante para significar la pérdida de la conciencia del propio ser como presencia autónoma en el contexto circundante, la mujer corresponde a esa alegoría de las primicias citada por Dante y que Dalí prefiere representar únicamente en la figura de Belacqua. Esta figura femenina, es la interpretación alegórica de la indolencia y la pereza; y la sonrisa del sátiro alude a la de Dante, provocada por los actos perezosos y las palabras cortas del luthier florentino perezoso.

Finalmente, es importante destacar que hemos detectado en la producción pictórica de Salvador Dalí representaciones de mujeres desnudas sentadas en una pose muy similar, por lo que hemos llegado a la conclusión de que, una vez más, Salvador Dalí se ha utilizado sus

obras precedentes como fuente de inspiración. Algunas de estas obras son: *Desnudo* (1924)⁶⁷⁷, *Encuentro del psicoanálisis y de la morfología* (1939)⁶⁷⁸, *María Magdalena* (1960)⁶⁷⁹ o *Desnudo femenino sentado* (1962)⁶⁸⁰.

⁶⁷⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Desnudo* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1924/153/desnudo>

⁶⁷⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Encuentro del psicoanálisis y de la morfología* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/482/encuentro-del-psicoanalisis-y-de-la-morfologia?paraulaClau=Encuentro+del+psicoanálisis+y+de+la+morfología>

⁶⁷⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *María Magdalena* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/760/maria-magdalena?paraulaClau=María+Magdalena>

⁶⁸⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Desnudo femenino sentado* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/767/desnudo-femenino-sentado?paraulaClau=Desnudo+femenino+sentado>

CANTO V

El reproche de Virgilio



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Y otro habló: Que se cumpla el gran deseo // que te conduce a este elevado monte; // que al mío ayudarás lo pienso y creo. // Yo soy de Montefeltro: soy Buonconte: // nadie, no, ni aun mi Juana, de mi cura, // porque hoy mi baja frente, nada afronte. // Y yo a él: ¿Qué fuerza, qué aventura // te hizo desaparecer de Campaldino; // pues se ignora cuál fue tu sepultura? // Y él respondió: Al pie del Casentino // hay un río que llaman el Arquiano, // y sobre el Yermo nace en Apenino, // y que pierde su nombre en el rellano: // allí llegué la gola traspasada // huyendo a pie y ensangrentando el llano; // ciego, con la palabra anonadada, // murmuré el dulce nombre de María, // y allí cayó mi carne mutilada. // Te diré la verdad, por si algún día // ruegas por mí: un ángel del infierno // a un ángel celestial que me acogía, // gritó: Me quitas tú lo que es eterno // por una lagrimilla en recompensa; // pero este cuerpo es mío y lo gobierno⁶⁸¹.

Al llegar al segundo descansillo, los protagonistas de la historia se encuentran con una serie de negligentes que, arrepintiéndose de sus pecados en el último momento antes de sufrir una muerte violenta, subrayan la importancia de la compasión divina. Esta compasión, según ellos, asegura la salvación con tan solo expresar el arrepentimiento sincero.

En esta ocasión, Salvador Dalí opta por representar a Bonconte I de Montefeltro con un cuerpo deforme y una calavera en lugar de cabeza, posiblemente aludiendo a la muerte y, por ende, al alma transformada. Al mismo tiempo, Dalí dibuja a Dante agarrado a Bonconte, haciendo referencia al momento en el que Dante se dirigió a las almas diciendo: «*aún cuando no reconozco las desfiguradas facciones de cada uno de vosotros, no obstante, si deseáis de mí algo que me sea posible, espíritus bien nacidos, yo lo haré por aquella paz que se me hace buscar de mundo en mundo*»⁶⁸²; y a Virgilio en un segundo plano observando la escena. En el fondo, Dalí crea un paisaje borroso que sugiere formas rocosas, posiblemente aludiendo al entorno en el que se encuentran.

La presencia de la calavera en esta imagen la hemos relacionado con el lenguaje iconográfico de Dalí, teniendo en cuenta que para él, la calavera era una clara alusión a la muerte y al *tempus fugit*. Véase: *Burócrata medio atmosféricocefalo ordeñando a un arpa craneal* (1933)⁶⁸³, *Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola* (1934)⁶⁸⁴, *Bailarina-*

⁶⁸¹ Alighieri, 1922: 231-232.

⁶⁸² Alighieri, 2010: 261.

⁶⁸³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Burócrata medio atmosféricocefalo ordeñando a un arpa craneal* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/324/burocrata-medio-atmosfericocefalo-ordenando-a-un-arpa-craneal>

⁶⁸⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/384/craneo-atmosferico-sodomizando-a-un-piano-de-cola>

Calavera (1939)⁶⁸⁵, *Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine contemporáneo* (1939)⁶⁸⁶ o *El rostro de la guerra* (1940)⁶⁸⁷.

Si embargo, a su vez, hemos planteado la hipótesis de que quizás el artista catalán quisiese dejar un significado oculto con la representación de la deformidad de la calavera. Una deformidad que introdujo en multitud de obras y con la que quería reflejar la impresión y la marca que su padre dejó en él cuando, siendo niño, intentaba explicarle la sexualidad mediante manuales de medicina que mostraban calaveras junto con fotografías que ilustraban las consecuencias de las enfermedades de transmisión sexual.

⁶⁸⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Bailarina-Calavera* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1939/500/bailarina-calavera>

⁶⁸⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Shirley Temple, el monstruo sagrado más joven del cine contemporáneo* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1939/509/shirley-temple-el-monstruo-sagrado-mas-joven-del-cine-contemporaneo>

⁶⁸⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El rostro de la guerra* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1940/499/el-rostro-de-la-guerra>

CANTO VI

Los negligentes atrapados por una muerte violenta



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Pero diviso un alma penitente, // sola, muy sola, que parece aguarda: // tal vez nos ponga en vía prontamente. // Y al acercarnos, ¡ Oh, ánima lombarda! // ¡cómo estabas altiva y desdeñosa, // con profunda mirada, honesta y tarda! // Ella en tanto yacía silenciosa; // pero dejaba hacer, fijo mirando // a guisa de león cuando se posa. // Virgilio, empero, se acercó, rogando // que nos mostrase la mejor subida: // y contestó a su vez interrogando // sobre la tierra nuestra y nuestra vida; // y el dulce guía, apenas comenzaba // Mantua... a decir, la sombra estremecida // vino del sitio en que parada estaba, // exclamando: ¡Oh, Mantuano! ¡Soy Sordello! //¡Soy de tu misma tierra!»... y lo abrazaba⁶⁸⁸.

Salvador Dalí eligió plasmar el momento de la historia en el que Virgilio señala a Dante a un alma solitaria que les observa, indicándoles así el camino que deben seguir. Al acercarse, Dante queda impresionado por la apariencia austera de esta figura, y Virgilio, acercándose, le pide indicaciones sobre el camino. Sin embargo, el alma, en lugar de responder directamente, les cuestiona sobre su identidad y origen. La respuesta de Virgilio, que incluye la palabra "Mantua", es suficiente para que el alma abandone su actitud distante, levantándose y exclamando que es son del mismo lugar.

Salvador Dalí realizó su propia reinterpretación de la escena, incorporando evidentes rasgos surrealistas a su configuración. En primer plano, ubicó de espaldas a la imponente figura de Sordello, permitiendo, a través de la inclinación de su cuerpo, vislumbrar el abrazo efusivo y cariñoso que le otorga a Virgilio.

La representación de ambos personajes muestra una clara diferenciación, ya que quiso darle un protagonismo absoluto a Sordello, detallándolo con precisión y resaltando una musculatura con volúmenes marcados; mientras que Virgilio aparece como una sombra de dimensiones inferiores y sin rostro definido. En el fondo de la composición, se distingue una pequeña silueta en tonos anaranjados que representa a Dante, con una de sus manos levantada.

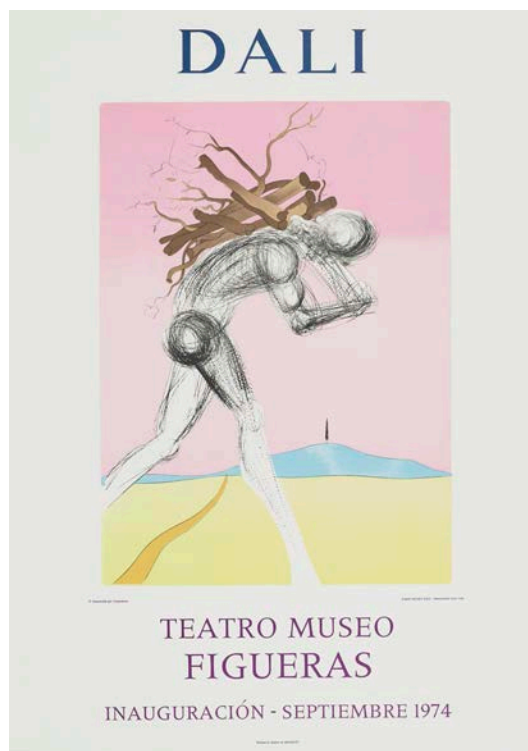
La forma en que Salvador Dalí pintó el cuerpo de Sordello es peculiar, ya que incorporó una serie de circunferencias o espirales que resaltan ciertas partes de la musculatura del personaje. Después de analizar su obra pictórica y no encontrar ningún trabajo con este rasgo, decidimos explorar su obra gráfica, donde efectivamente identificamos que es un elemento recurrente, como se puede observar en la litografía *Cartel de la inauguración del Teatro Museo Figueras* (1974), en el dibujo a carboncillo *Groupe de personnages* (1965) o en el grabado a punta seca *Homage to the horse* (1970).



Fotografía: *Homage to the horse* (1970).
© Copyright Archivo Taller del Prado



Fotografía: *Groupe de personnages* (1965).
© Copyright Archivo Taller del Prado



Fotografía: *Cartel de la inauguración del Teatro Museo Figueras* (1974).
© Copyright Archivo Taller del Prado

CANTO VII

La ley de la ascensión



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Después de la acogida placentera, // que renovaron ambos con dulzura, // Sordello al guía preguntó quién era. // [...] La sombra: «Aunque mi puesto no es certero, // hasta lo alto subir no me es vedado, // por lo que puedo ser tu compañero. // Pero al ocaso el sol está inclinado; // de noche no es posible la subida, // y es forzoso buscar sitio abrigado. // Hacia el lado derecho, está reunida // una legión de sombras: si te place // a conocerlas la ocasión convida //¿Cómo? dijo Virgilio ¿y qué más hace // de noche caminar? nada recelo. //¿Habrás quién del camino me rechace? // Rayó Sordello con el dedo el suelo, // diciendo: Cuando el sol se haya ocultado, // no ir más allá, es voluntad del cielo. // No es que te sea el paso contrastado // por otra cosa que la noche umbría; // y lo que no se puede, está vedado. // Empero, descender bien se podría, // y recorrer la costa, en torno errando, // mientras que nos alumbre luz del día // Virgilio, poco menos que admirando, // Llévanos, dijo, donde placentera // pueda sernos la noche, demorando⁶⁸⁹.

En la imagen se identifica la figura de Virgilio observando a Sordello⁶⁹⁰, un juglar de origen italiano y perteneciente a la escuela poética provenzal del amor cortés, mientras raya el suelo para darle indicaciones al guía del camino que deben de seguir. Una línea inabordable pasado el atardecer, ya presagiada por una luz crepuscular incluida en la lámina que permite proyectar sobre el terreno su utópica sombra.

Un musculado Sordello, pero carente de esa desmesurada soberbia y dignidad con las que se le describe en los versos del poema, aparece agotado, fatigado y lo suficientemente enflaquecido como para tener que apoyarse sobre uno de los elementos más famosos del lenguaje daliniano: la muleta daliniana. Nuevamente nos encontramos ante uno de los símbolos del lenguaje daliniano más comunes, con el que creemos que quiso dotar a la representación de ese soporte tanto espiritual como físico necesario para superar y comprender la incompetencia vital del ser humano. Símbolo con el que empezó a jugar en sus obras a partir de los años treinta, véase: *El arpa invisible fina y mediana* (1932)⁶⁹¹, *Meditación sobre el arpa* (1933)⁶⁹², *Burócrata medio atmosfericocéfalo ordeñando a un arpa craneal* (1933)⁶⁹³, *El enigma de Guillermo Tell* (1933)⁶⁹⁴, *"Ángelus" arquitectónico de Millet*

⁶⁸⁹ Alighieri, 1922: 241-242.

⁶⁹⁰ También conocido como Sordel de Goit o Sordello de Goito.

⁶⁹¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El arpa invisible fina y mediana* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1932/304/el-arpa-invisible-fina-y-mediana>

⁶⁹² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Meditación sobre el arpa* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/305/meditacion-sobre-el-arpa>

⁶⁹³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Burócrata medio atmosfericocéfalo ordeñando a un arpa craneal* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/324/burocrata-medio-atmosfericocefalo-ordenando-a-un-arpa-craneal>

⁶⁹⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El enigma de Guillermo Tell* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/133/el-enigma-de-guillermo-tell>

(1933)⁶⁹⁵, *El espectro del sex-appeal* (1934)⁶⁹⁶, *Vestigios atávicos después de la lluvia* (1934)⁶⁹⁷ o *Arpa invisible* (1934)⁶⁹⁸.

También es importante destacar su cabeza, ya que no deja de ser una piedra tallada en forma de esfera, en la cual es posible diferenciar las marcas de la presión ejercida por el cerebro. El tema de sustituir la cabeza humana por otro elemento de origen natural, es algo recurrente de Salvador Dalí y que ya había experimentado con anterioridad como en el caso del lienzo *Simbiosis de la cabeza de conchas* (1931)⁶⁹⁹ o *Las tres esfinges de Bikini* (1946)⁷⁰⁰. Sin embargo, que en este caso el material elegido fuese la piedra no es algo casual. Hemos barajado diversas hipótesis del motivo por el que decidió sustituir el cráneo por piedra y entre ellas se encuentran:

A) Que quisiese representar la despersonalización del ser humano. La sustitución de cabeza humana por piedra podría sugerir una despersonalización, es de saber que a veces Salvador Dalí exploraba la pérdida de identidad en su obra, y justamente esta representación, podría simbolizar la pérdida de individualidad al tratarse de almas del Purgatorio, en otras palabras, la exploración estética del contraste entre la suavidad y la calidez de la carne humana y la dureza y frialdad de la piedra.

B) Que quisiese reflejar la rigidez y permanencia. La piedra es un material sólido y duradero, mientras que la carne y la cabeza humana son más efímeras. La sustitución de cabezas por piedra podría simbolizar la permanencia, la estabilidad o la rigidez frente a la fugacidad de la existencia humana.

En contraposición al achicado Sordello, está Virgilio vestido con un manto cuya luz resalta sus diversas tonalidades. Es importante destacar que si no llega a ser por la inclinación con la que incluyó en la composición observando la postura del condenado, se saldría de los límites de la lámina.

⁶⁹⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. "Ángelus" arquitectónico de Millet - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/329/angelus-arquitectonico-de-millet>

⁶⁹⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro del sex-appeal* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/338/el-espectro-del-sex-appeal>

⁶⁹⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Vestigios atávicos después de la lluvia* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/362/vestigios-atavicos-despues-de-la-lluvia>

⁶⁹⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Arpa invisible* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1934/336/arpa-invisible>

⁶⁹⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Simbiosis de la cabeza de conchas* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1931/273/simbiosis-de-la-cabeza-de-conchas>

⁷⁰⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Las tres esfinges de Bikini* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1947/629/las-tres-esfinges-de-bikini>

Analizando otras versiones ilustradas de la Divina Comedia en las cuales Salvador Dalí se pudiese haber inspirado, nuevamente hemos encontrado evidencias en la edición ilustrada por Gustave Doré⁷⁰¹, ya que existen pequeñas similitudes en cuanto a la disposición y actitud de los dos protagonistas. No obstante, Salvador decidió eliminar a todos los personajes secundarios que se pueden observar en la imagen del artista francés, con el objetivo de darle un protagonismo absoluto a los personajes citados y por supuesto, para introducir su simbología daliniana.



Fotografía: Canto VII. Purgatorio, versión de
Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO VIII

Los guardias del príncipe de La Valletta



Mientras tanto, Sordello a sí le trajo, // diciendo: Mira allá nuestro adversario. // Y apuntó con el dedo hacia lo bajo. // A la parte del valle solitario, // que es sin reparo, una serpiente estaba, // (que a Eva tal vez le dio cebo nefario). // Entre hierbas y flores se arrastraba // el mal reptil, torciendo la cabeza, // y lamiéndose el lomo se lavaba. // No vi, decir no puedo con certeza, // moverse a los halcones celestiales, // pero les vi volar con ligereza, // y de sus alas verdes las señales // sentí en el aire, huyendo la serpiente, // y tornar a la vez; volando iguales⁷⁰².

Momento de la historia en el que se narra la llegada de los protagonistas a *Valletta dei Principi*, donde deciden acercarse a las almas que allí se encuentran para hablar con ellas; al tiempo que dos ángeles descienden para ayudarlos contra una serpiente que los intimida.

Esta descripción detallada de la lámina revela la maestría de Salvador Dalí al representar la intervención divina en la lucha contra las fuerzas malignas en el Purgatorio, aunque solamente uno de los ángeles aparece alado. Sin embargo, nada tiene que ver el ángel descrito por Dante al representado por el surrealista.

La elección de colores vibrantes, la aureola en uno de ellos y la representación detallada de la musculatura resaltan la fuerza y la divinidad; la elección de representar a los ángeles de espaldas y dentro de una explosión lumínica sugiere una entrada triunfante y espectacular en el escenario; y la elección de pintarlos en el momento previo a adoptar posiciones de combate agrega dinamismo y anticipación a la escena.

No se debe de pasar por alto el tema de la ambientación, aparecen representados sobre un montículo verdosos, que hace referencia al terreno que envuelve el valle, justo en el momento previo de adoptar sus emplazamientos adecuados para combatir y ganar al reptil, es decir, cruzando de manera fugaz sus movimientos al tiempo que mantienen sus armas en alto.

Pero sobre todo, llama la atención esa especie de explosión nuclear con rayos luminiscentes que salen desde el centro de la lámina hacia los extremos y que envuelven con su propio fulgor la cabeza y la melena ondulada del ángel alado. Unos rayos que recuerdan en gran medida a toda la serie de joyas y en concreto a todas las cruces las cuales dotó de este elemento haciendo alusión al poder divino que seguramente aquí quiso reflejar por medio de la figura del ángel. Véase: *La luz de Cristo* (1953)⁷⁰³ o *La cruz de cubos de oro* (1959)⁷⁰⁴.

⁷⁰² Alighieri, 1922: 250-251.

⁷⁰³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La luz de Cristo - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/museos/dali-joyas/coleccion/46/la-luz-de-cristo>

⁷⁰⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La cruz de cubos de oro - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/museos/dali-joyas/coleccion/51/la-cruz-de-cubos-de-oro>

CANTO IX

El águila de la Gracia



Y en sueños, parecióme ver suspensa // con plumas de oro, un águila en el cielo, // con ala abierta y de mirada intensa. // Soñaba estar sobre aquel mismo suelo, // do Ganimedes fuera arrebatado // y levantado al sumo en raudo vuelo. // Yo pensaba, que sitio acostumbrado // del águila sería, en su despegó // de ejercitar sus garras de otro lado. // Después me pareció, que en insosiego // terrible cual relámpago venía, // y me llevaba a la región del fuego. // Y que con ella arder, me parecía; // y entonces, el incendio imaginado, // el agitado sueño al fin rompía⁷⁰⁵.

El pintor catalán interpretó este canto de manera alegórica a través de un personaje femenino muy realista formado a partir de infinidad de trazos circulares, con una gran cantidad de detalles anatómicos y dispuesto sobre un cuerpo decapitado.

La mujer, en un acto de confiada expectación, aparece representada con la mano en la frente mientras observa en la parte superior el pico y las garras de un águila en tonos grises, la cual sujeta con sus garras dos esferas que derraman sangre y que parecen ser una prolongación del cuerpo de la mujer. Una escena que irremediamente recuerda tanto al onirismo de Dante, como al mito del Rapto de Ganimedes representado por artistas como Pedro Pablo Rubens o Julien de Parma.



Fotografía: El rapto de Ganimedes (1636), Pedro Pablo Rubens
©Museo Nacional del Prado

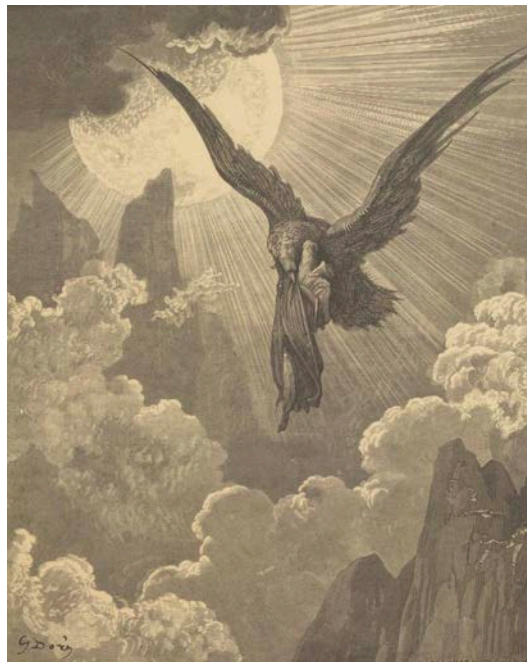


Fotografía: El rapto de Ganimedes (1778), Julien de Parma.
©Museo Nacional del Prado

La forma en que Salvador Dalí pintó el cuerpo de la mujer, nos recuerda al cuerpo ya analizado del canto V de esta segunda parte, ya que introdujo la constante de incorporar una serie de circunferencias o espirales con el objetivo, en este caso, de resaltar las curvas femeninas.

Pero ¿qué es lo que ha querido reflejar Salvador Dalí en esta composición? El sueño de Dante de ser secuestrado pero claramente de manera alegórica. Para él el águila es el Águila de la Gracia que baja a visitar el alma, representada a través de la mujer, y que abstrayéndola del pecado, que correspondería con el cuerpo decapitado, muestra la trágica ruptura con el comportamiento impuro e inmoral, reflejada por medio de la sangre.

Nuevamente, es importante destacar la posible influencia que podría haber tenido sobre Dalí la reinterpretación de Gustave Doré. Doré, como ilustrador de renombre de la *Divina Comedia*, dejó una marca duradera en la manera en que la obra fue visualmente interpretada. Y en este caso, Dalí, al seleccionar ciertos momentos del texto, pudo haberse sentido atraído por la misma escena que Doré eligió representar, aunque diese su propio giro distintivo en la ejecución de la obra.



Fotografía: Canto IX. Purgatorio, versión de Gustave Doré.

© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO X

La anunciación de la Virgen



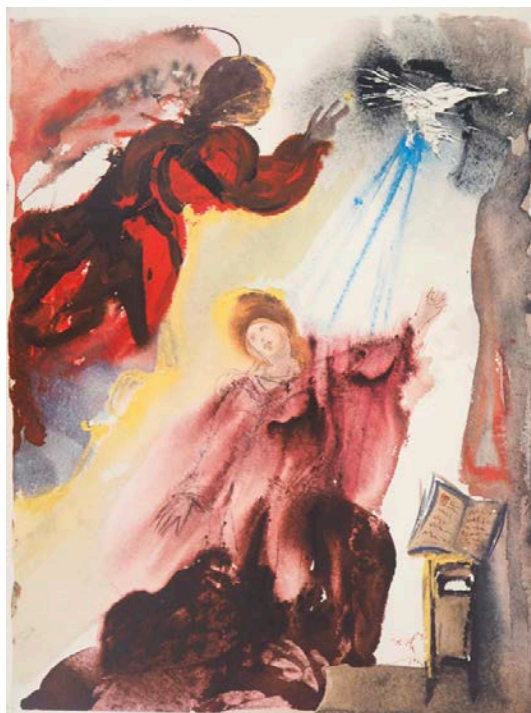
Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

El ángel nuncio del pascual decreto // de la paz, que a la tierra que lloraba // abrió el cerrado cielo con afecto, // su celestial imagen nos mostraba, // con tal verdad, con expresión tan suave, // que su boca en el mármol palpitaba, // como si fuese a pronunciar el *Ave*; // y la pura y sin mancha estaba al lado, // que del divino amor tiene la llave, // y en sus labios tenía modelado // el *Ecce Ancilla Dei*, tan propiamente, // cual en cera se ve sello estampado. // No mires hacia un lado solamente, // dijo el sabio que al lado me tenía // en donde el corazón tiene la gente. // Y al apartar los ojos de María, // más allá de su imagen, donde estaba // el que mi incierto paso dirigía⁷⁰⁶.

Salvador Dalí no ha sido fiel a los versos de Dante, y en vez de recrear la escena con los condenados acusados por un mal amor que de algún modo pudiesen lastimar a la persona amada y las esculturas que se encuentran los protagonistas durante el camino expresando las virtudes opuestas; Dalí se decantó por representar la *Anunciación de la Virgen María*, mencionada en los versos de Dante, a través del retrato de una joven Virgen María, contemplada por el poeta en un altorrelieve del primer marco del Purgatorio, con su melena ondulada castaña y una corona verde de mirto en la cabeza.

Mientras que el perfil de la figura lo fusionó con el ambiente nebuloso de fondo, el rostro en general lo sombreó sobre el cuello y levemente ladeado, sugirió una ligera sombra debajo de su pelo; la parte del óvalo facial lo remarcó de manera notoria con unas líneas rosas mucho mas marcadas. Una expresión triste y aturdida inunda el rostro de María, como si ya intuyese en el momento de la Anunciación el trágico futuro que le iba a esperar a su hijo.

Tras haber realizado un exhaustivo rastreo sobre el tema de la Anunciación en sus obras, hemos llegado a la conclusión de que no existen similitudes evidentes con ninguna de ellas. La única pieza con la que la podemos encontrar ciertos parecidos es con la litografía que realizó para la serie *Biblia Sacra* publicada por Rizzoli en 1967, dado que en ambas representaciones no se refleja ese marcado estilo surrealista característico de su etapa mística. Son dos Vírgenes con colores suaves, los cuales proporcionan delicadeza al personaje; en sus caras para existe una gran expresividad, ya que en ambas láminas Dalí se centró en mostrar la serenidad en la comunicación y una aceptación y recogimiento por parte de la Virgen.



Fotografía: *Anunciación de la Virgen María*
(1967), Salvador Dalí.
© Prestel Publishing

CANTO XI

El soberbio



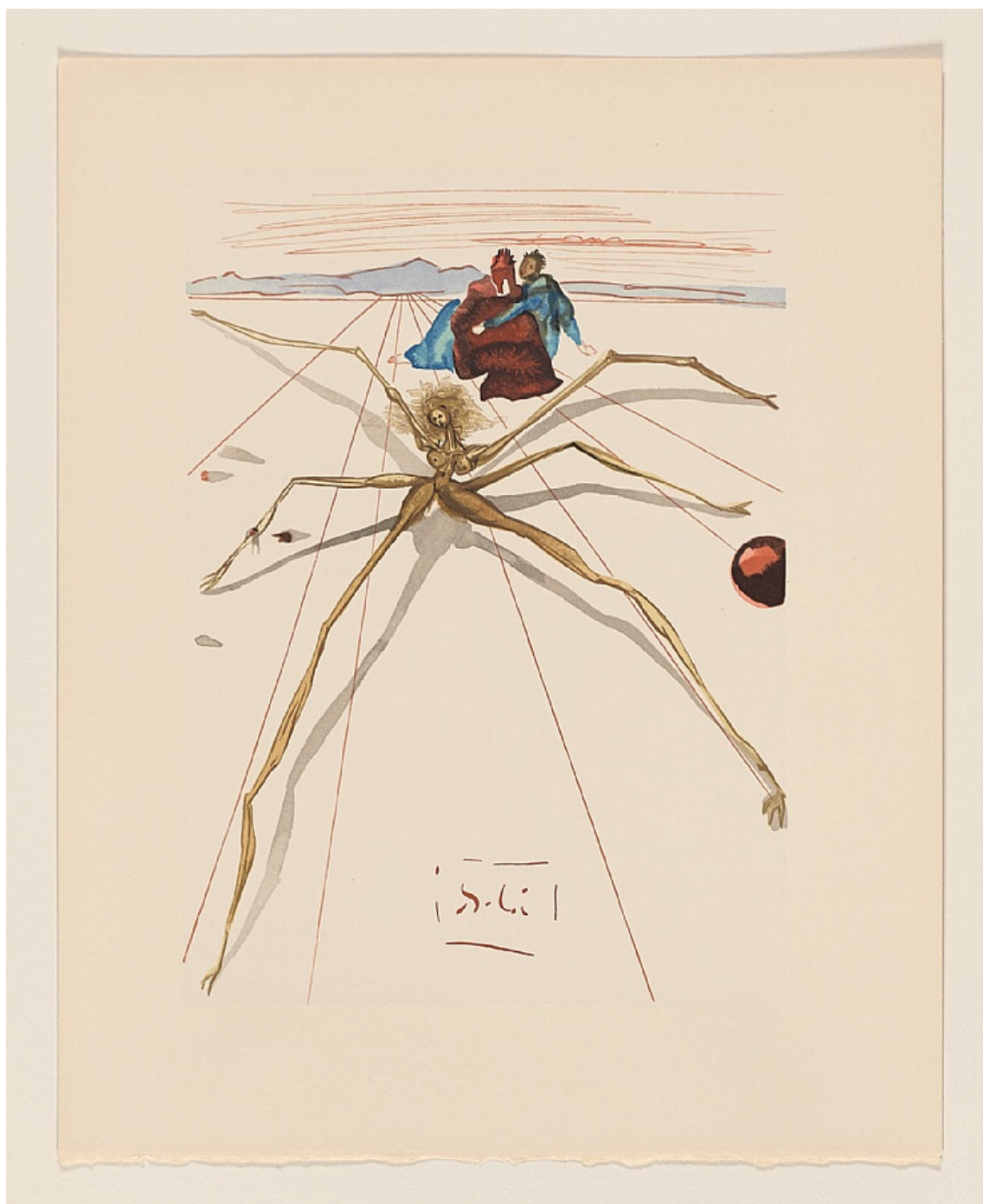
Si el ruego por nosotros se eterniza // allí, ¿qué debe el hombre en este suelo // hacer, si con las penas simpatiza? // Debe ayudar al triste en desconsuelo // a que las manchas de la vida lave, // y suba puro al estrellado cielo. // ¡Que piadosa justicia desagrave // vuestras almas, subiendo prontamente, // en alas del deseo, como el ave⁷⁰⁷.

Tranquila escena con un fondo en tonos arenosos y rosados con ciertas zonas más oscuras a modo de sombras, en donde aparecen representados con formas perfectamente redondeadas Dante, Virgilio y un ser alado identificado como tal gracias a las alas verdosas que Dalí decidió incluir.

El artista catalán decidió escoger para la representación de esta escena, la cual se desenvuelve en el segundo círculo del Purgatorio, el momento en el que el ángel de la humildad se acerca a Dante mirándolo fijamente con la intención de eliminar la primera de las siete “P” que tiene grabadas en su frente.

CANTO XII

Aracne



Con voluntad mis pies encaminaba // en pos del guía, con mayor anhelo, // y cada cual su paso apresuraba; // cuando de pronto dijo: Mira al suelo, // pues el camino te será más grato // al ver lo que tú pisas sin recelo. [...] // ¡Oh, loca Aracne! ¡cual me parecía // verte ya media araña, contristada // por tu propia labor y tu osadía!⁷⁰⁸.

Dante y Virgilio en el fondo de la escena, sentados de espaldas, abrazados y mirando tranquilamente el séptimo ejemplo de castigo dedicado a los orgullosos, representado dalinianamente a través de la metamorfosis en araña de la mujer condenada, pero ésta no era una araña cualquiera, sino Aracne, conocido personaje mitológico⁷⁰⁹.

La escena se desenvuelve sobre un ambiente casi desértico, ya que lo único que se puede diferenciar son unas siluetas de colinas al fondo, para las cuales creemos que se pudo inspirar en su ciudad natal y en concreto en el Cabo de Creus. El suelo liso, con aspecto marmóreo, sobre el que se proyecta la sombra de Arance y con unas líneas de fuga que desembocan en Dante y Virgilio y que Dalí aplicó estratégicamente para centrar la atención en ellos, una técnica muy similar a la que utilizaba su contemporáneo Giorgio de Chirico.

Aracne, retratada con una expresión y unos gestos con los cuales el pintor quiso mostrar su encolerizado aguante y fortaleza frente al dolor, al tiempo que clavaba sus uñas en la tierra y trataba de ponerse en pie para recuperar su forma original.

Y, ¿qué significado tiene la esfera roja perfectamente pulida y brillante que Dalí incluyó al lado de la protagonista de esta escena y que difiere de la metamorfosis que ésta está sufriendo? Básicamente es una alusión a la perfección que ella perderá una vez que finalice la metamorfosis que está sufriendo por haber cometido pecados en vida; y es que nuevamente Salvador ha traspuesto la percepción de la propia pérdida por parte del personaje a una historia concreta del espacio físico. La esfera no es un elemento anecdótico en su producción artística, ya que hemos encontrado infinidad de obras en las que está presente, véase: *La Fuente* (1930)⁷¹⁰, *Durmiente caballo león invisibles* (1930)⁷¹¹, *Durmiente, caballo, león*

⁷⁰⁸ Alighieri, 1922: 272.

⁷⁰⁹ La historia de Aracne es un mito clásico que aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio. La versión de la historia varía en detalles, pero la esencia es que Aracne, una talentosa tejedora, desafía a Atenea a un concurso de tejido y a pesar de la habilidad de Aracne, Atenea, enfurecida por la temeridad y el tema ofensivo de la obra de Aracne, la transforma en una araña como castigo por su atrevimiento. Este mito ha sido representado en diversas formas y su significado simbólico ha sido objeto de interpretación. La transformación en araña se asocia a menudo con la idea de castigo divino y la advertencia contra la arrogancia humana.

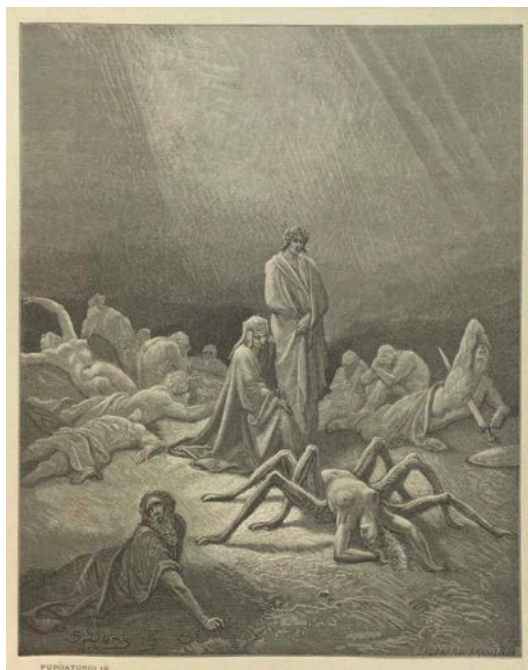
⁷¹⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La Fuente* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/248/la-fuente>

⁷¹¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Durmiente caballo león invisibles* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/247/durmiente-caballo-leon-invisibles>

(1930)⁷¹², *Vértigo o la Torre del placer* (1930)⁷¹³, *El devenir geológico* (1933)⁷¹⁴, *Pintura mural para Helena Rubinstein* (1942)⁷¹⁵ o *Desnudo en la llanura de Roses* (1942)⁷¹⁶.

Es interesante observar nuevamente las conexiones entre las ilustraciones de Salvador Dalí y las de Gustave Doré en la representación de la historia de Aracne en la *Divina Comedia*. La única diferencia evidente es que el artista español decidió simplificar la escena al optar por representar únicamente a estos tres personajes y no al resto de condenados.

Al simplificar y centrarse en los personajes clave, Dalí logró transmitir su propia interpretación artística y destacar elementos específicos de su iconografía como: las patas de Aracne exageradamente largas, la esfera y el espacio, un espacio vacío muy significativo con la intencionalidad, por parte del pintor, de sumergir al espectador en una especie de plano vacío agobiante para meterse en la carne del propio protagonista de la historia.



Fotografía: Canto XII. Purgatorio, versión de Gustave Doré.

© Copyright Montaner y Simon Editores

⁷¹² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Durmiente, caballo, león* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/245/durmiente-caballo-leon>

⁷¹³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Vértigo o la Torre del placer* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/252/vertigo-o-la-torre-del-placer>

⁷¹⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El devenir geológico* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1933/327/el-devenir-geologico>

⁷¹⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Pintura mural para Helena Rubinstein* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1942/546/pintura-mural-para-helena-rubinstein>

⁷¹⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Desnudo en la llanura de Roses* - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1942/548/desnudo-en-la-llanura-de-roses>

CANTO XIII

El segundo marco



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Llegamos de la escala hasta la cima // donde otra vez el monte se replega, // y donde el alma mala se sublima. // A otra cornisa en cerco allí se llega. // a manera que lo era la pasada, // pero en arco menor, se cierra y plega. // De imágenes y señas despojada, // con lívido color aparecía // de dura roca al largo de la estrada. // Si esperamos aquí que llegue un guía. // reflexionó el poeta, ciertamente, // muy tarde encontraremos nuestra vía. // Miró al sol en seguida, fijamente, // giró, del diestro lado haciendo centro, // y a la izquierda volvióse prontamente. // ¡Oh dulce luz! en que confiado entro, // que a los nuevos caminos nos induces, // exclamó, ¡ y bien guías aquí adentro! // ¡Tú calientas el mundo, sobre él luces, // y si causa contraria no nos tienta, // con tus rayos por siempre nos conduces! // Cuando una milla, por humana cuenta, // hubimos del camino recorrido, // con ágil paso y voluntad contenta, // en los aires sentimos un vólido // de invisibles espíritus, llamando // a la mesa de amor dulce sonido. [...] // Abrí mejor los ojos, y anhelante // sombras vi que vestían sendos mantos // de un color a la piedra semejante. [...] // Cubiertas todas con un vil cilicio, // las unas a las otras adosadas, // contra el muro sufrían el suplicio⁷¹⁷.

La montaña del purgatorio en la que se desarrolla esta parte de la historia está compuesta por siete terrazas cada cual más estrecha y en forma de pirámide escalonada. En este canto los dos protagonistas pasan por la segunda terraza en la que viven los envidiosos y en la que se encuentran a una serie de almas mimetizadas prácticamente por completo con la roca de la montaña. Al igual que en el poema, decidió partir de una secuencia de gigantescas cariátides apoyadas sobre la roca y con unos pobres hábitos del color lívido de la piedra; pero las dispuso alineadas en perspectiva, de manera paralela una a otra y formando una línea diagonal, entre rocosa y etérea, hacia el margen inferior derecho creando un efecto de profundidad y no apoyada cada figura en la espalda de la siguiente como mencionó Dante. Todas las figuras están irradiadas por unos rayos luminosos que emergen de las nubes situadas en el margen derecho de la lámina.

La sensación de compasión que querían reflejar las almas dispuestas de esa manera, el artista la resolvió poniendo a cada una de las almas cabizbajas y algunas incluso con una piedra en la cabeza para hacer alusión al canto duodécimo sobre la soberbia, en donde los pecadores debían de soportar el peso de pesadas piedras.

Observando con detenimiento esa línea diagonal que está conformada por las almas de los envidiosos, se puede establecer qué existen rasgos comunes entre la forma en la que Salvador Dalí dibujó estas figuras y las de su reinterpretación del Ángelus de Millet en *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet* (1934)⁷¹⁸. Además, el hecho de que la

⁷¹⁷ Alighieri, 1922: 277-279.

⁷¹⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/400/reminiscencia-arqueologica-del-angelus-de-millet?paraulaClau=Reminiscencia+arqueológica+del+Angelus+de+Millet>

segunda alma con aspecto pétreo presente un agujero no es casual y está en relación con la hipótesis que hemos plantado en líneas precedentes. Basándonos en la definición dada por Enric Bou, las rocas agujereadas para el pintor catalán tenían un doble significado: por un lado evocar los paisajes de su infancia de Cadaqués y del cabo de Creus; y por otro, y el más importante, es que este tipo de rocas agujereadas fueron el punto de partida para crear su *Ángelus*⁷¹⁹.

Las dos únicas cariátides que hemos logrado identificar han sido las dos primeras, que de hecho se diferencian de todas las demás ya que éstas las representó como dos densas masas rocosas, mientras que el resto las difuminó con el fondo y disminuyó sus tamaños a medida que se iban alejando del primer plano.

La primera hace referencia a Lucifer, el cual fue arrojado a la tierra, y sabemos que es Lucifer por la grieta que Dalí le añadió en su cabeza y la cual lo atraviesa por completo; mientras que la segunda corresponde con Briareo y nuevamente lo sabemos por la marca que dejó Salvador en él, un agujero en su pecho el cual haría referencia al golpe que recibió por parte del dardo celestial y que le desgarró parte de su torso.

Otro personaje que sí que se ha podido identificar es Dante, el cual está situado en primer plano, en el margen inferior izquierdo, sentado en una roca y observando lo que ve ante sus ojos.

CANTO XIV

Los ciegos por envidia



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

De una al relato y la otra por la vista, // quise el nombre inquirir, y preguntado // que les fue, con plegaria dulce y mista, // la sombra que primero había hablado // así empezó: Mortal, tú me has pedido // lo que no has hecho, pues no te has nombrado; // mas si el favor de Dios tan grande ha sido // para ti, yo seré condescendiente: // sabe, pues, que yo soy del Duca Guido. // Fue la envidia en mi sangre tan bullente, // que al mirar a otro ser afortunado, // la lividez mostrábase en mi frente⁷²⁰.

Virgilio y Dante siguen su andadura por el Purgatorio y en el mismo círculo de la envidia, al tiempo que se van encontrando a toda una serie de espíritus con los que van entablando conversación.

Salvador Dalí se volvió a decantar por enormes figuras para la representación de esta lámina. Como ya indica el título, en la imagen aparece un espíritu hablando con Dante, al igual que narra el poeta italiano en el relato original.

Mientras que Dante aparece en actitud de oración y vestido con un manto azul realzado con bordes dorados, acercándose a una recia figura penitente; la figura del condenado aparece contenida en el espacio de la tabla, vestida con ropas viejas como si de un vagabundo se tratase, con una mano apoyada en el pecho en señal de arrepentimiento y apoyada en un bastón debido a su ceguera por ser un envidioso castigado.

El condenado creemos que es Guido del Duca porque es la figura a la que se le da un mayor protagonismo en este canto, aunque existen ciertas dudas al respecto, porque coincidiendo con el comentario que Ángel Chiclana hizo sobre este capítulo de su edición de la *Divina Comedia*, no se sabe el motivo por el que se menciona en el relato al personaje de Guido entre los envidiosos, ya que «*antiguos comentaristas nos hablan de él como hombre adornado de liberalidad y comúnmente honrado*»⁷²¹. Sea quien sea, el caso es que este personaje al ser consciente del sentido de compañerismo omitido en la tierra, se le representó apoyado para poder servir de apoyo a su vez a otro condenado cuyo brazo de apoyo se puede observar cubierto con una manga rosa.

Encima de la vestimenta del supuesto Guido aparecen dibujadas dos sombras pero, ¿qué quiso representar Salvador Dalí? ¿trató de retratar a otra persona o de establecer un mensaje oculto? Teniendo en cuenta que las bases de su método paranoico-crítico están en el psicoanálisis, hemos planteado la hipótesis de que exista una relación entre las sombras y la psicología analítica o profunda, concepto que se denominó como uno de los arquetipos esenciales del inconsciente personal y que fue fundada por el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung⁷²².

⁷²⁰ Alighieri, 1922: 286.

⁷²¹ Alighieri, 2010: 302.

⁷²² Alonso, 2004: 55-71.

Partiendo de esta teoría, es posible que con la representación la sombra, Salvador Dalí haya querido representar la sombra que representa por norma general el lado oscuro de la personalidad de cualquier persona, en este caso de Guido, el lugar donde se esconden los impulsos mas primitivos del pasado evolutivo, los aspectos rechazados por la mente consciente, los pecados cometidos, las malas actitudes, etc. Una sombra denominada científicamente como “sombra personal”, que se va desarrollando desde la infancia a partir de las experiencias y aprendizaje social y que es la parte psíquica de la personalidad de una persona no asumida por el propio consciente social predominante.

CANTO XV

El ángel de la Misericordia



¿Qué luz es esa, dije, «padre amado, // que soportar no puedo, y que camina // al parecer, viniendo a nuestro lado? // No te admire, repuso, si benigna, // la familia del cielo, un mensajero // manda a mostrar la ruta peregrina. // Pronto verás con ojo más certero // el resplandor que causa tu conflicto, // y te será cual nada placentero. // Y acercados al ángel benedicto, // nos dijo, con voz leda: Esta escalera, // subid, que es la más suave del circuito. // Y al subir, lejos ya el canto oyera: // ¡Beati misericordes! y agregaban: // Al vencedor clemente el gozo espera // Solos, del maestro y yo los pies se alzaban, // y meditaba, al paso que iba andando, // lección que en sus palabras se encerraban [...]»⁷²³.

Salvador Dalí decidió representar esta escena a través de una figura angelical con la que se encuentran los protagonistas y los guía para ascender al tercer círculo, correspondiente con la ira. En este caso, el movimiento y la energía del trío de sodomitas, fue sustituido por la fuerza estática del ángel, hecho con unos trazos que recuerdan a las obras del artista italiano Michelangelo Buonarroti.

Con la representación de una sucesión de luces y sombras, y la aplicación de diversas tonalidades marrones y ocre para el cuerpo, el pintor catalán logró destacarlo con una gran precisión matérica sobre un fondo que parece ser parte de su propio cuerpo y consiguiendo transmitir al espectador la espiritualidad divina a través del azul de las alas.

El ángel aparece sentado sobre unas rocas, que Dalí las pintó como unas espirales rojizas, con la cabeza baja, con una de sus manos apoyada en una rodilla y en actitud de espera, al ser el encargado de controlar el acceso al tercer círculo. Aunque no aparezcan representados, Dante y Virgilio están en cierto modo presentes, ya que el ángel fue pintado haciendo un gesto de llamada por estar avisándolos de que tenían permitida la entrada al tercer círculo.

CANTO XVI

El humo del iracundo



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Bruma de infierno, en noche nebulosa // sin un planeta bajo pobre cielo, // cuanto puede ser negra y tenebrosa, // no me cubrió con más espeso velo, // como el del humo aquel, que me tapaba, // al sentir sobre mí su áspero pelo. // La oscuridad mis ojos ofuscaba, // y mi fiel compañero me ofrecía // su hombro amigo, y en él me reclinaba. // Tal como fuera un ciego en pos del guía, // por no extraviarse a tropezar cuitado // en cosa que lo hiriese o mataría, // tal por el aire amargo iba angustiado, // escuchando al maestro, que así hablaba: // Cuida bien no apartarte de mi lado. // Rumor piadoso el aire aquel llenaba, // pidiendo en dulce paz, misericordia, // al cordero de Dios que manchas lava. // El *Agnus Dei*, cantaban en su exordio // al unísono, en modo compasado // que parecía acorde de concordia. // Maestro, dije ¿qué es lo que he escuchado? // y él: Aquí, la verdad oye y aprende, // de iracundia es el nudo desatado. // ¿Quién eres tú que el humo nuestro hiende, // y de nosotros hablas, todavía // por, las calendas que tu tiempo entiende? // Una voz escuché que así decía; // y el maestro: Responde, y solamente // pregunta si de lo alto esta es la vía⁷²⁴.

Los tonos oscuros, grisáceos y azulados, predominan en esta escena. Unos colores con los que Salvador Dalí logró por un lado inhabilitar cualquier tipo de profundidad espacial y por otro lado, emular la atmósfera fúnebre y siniestra del encuadre de los penitentes con una intensa y compacta oscuridad ocasionada por el humo.

Entre los personajes nos encontramos la figura de la derecha que se difumina con el fondo, la figura central, una mujer con expresión triste la cual aparece arropada por la figura de la izquierda, un señor de avanzada edad y con una expresión un tanto diabólica. Y, ¿qué quiso Dalí reflejar con esta composición pictórica? La mujer y el anciano representan el sigiloso deambulo del alma cegada por la humareda al igual que sucede en el mundo terrenal con las personas que están atrapadas por la ira.

CANTO XVII

Visión estática



Si en los Alpes, lector, te has encontrado, // entre nieblas mirando
 inciertamente, // como el topo al través de ojo velado, // cuando espeso vapor
 de húmedo ambiente // comienza a disiparse, y que la esfera // del sol, en él
 penetra débilmente; // una imagen tendrás, aunque ligera, // de como el sol a
 contemplar volvía, // cuando ya hacia el ocaso descendiera. // Emparejando el
 paso con mi guía, // salimos fuera de la nube oscura, // con la luz que del
 monte al pié moría, // ¡Oh, fantasía, que en sublime altura // nos enajenas, que
 ni mil trompeta // percibe en sus arrobos la criatura! // ¿Quién te da impulso?
 ¿Cómo te completas // ¡Muévete luz que el cielo mismo informa // y por querer
 de Dios aquí concretas! // Vi la mujer, que trasmutó su forma // en avecilla, a
 quien deleita el canto, // y que fue de crueldad horrible norma. // La mente mía
 concentróse tanto // dentro de sí, que nada percibía // al exterior del misterioso
 encanto. // Brotó después en la alta fantasía // la imagen de un crucificado fiero
 // que con mirada de desdén moría. // En torno suyo, estaba el grande
 Asuero, // y Esther su esposa; el justo Mardoqueo, // que en decir y en hacer
 fue siempre entero. // Esta visión por sí romperse veo, // como burbuja de aire
 disipada // cuando cesa del agua el gorgoteo⁷²⁵.

Las visiones de la ira castigada son traducidas en lenguaje daliniano con una doble fila iluminada de suaves y colosales figuras con la cabeza inclinada en señal de sencillez obediencia, pero reducidas a simulacros vaporosos atravesados por ligeros destellos grises, azules, dorados y rosas. En la escena se diferencia la figura extasiada de Dante, la cual se encuentra de pie sobre una roca, mientras señala el radiante rostro del ángel de la afabilidad y benignidad, comparado con un sol resplandeciente en el texto original.

Teniendo en cuenta que Salvador Dalí estuvo influenciado por las obras del Renacimiento italiano como ya hemos mencionado en casos anteriores, es muy probable que en este caso también lo estuviera, ya que el rostro y la cabellera del ángel nos recuerda al rostro de Dios pintado en el siglo XVI por Michelangelo Buonarroti para ilustrar *La creación de Adán* (1511).



Fotografía: Detalle de la obra *La creación de Adán* (1511), Michelangelo Buonarroti.
 © Copyright National Geographic

Finalmente, cabe destacar que el tercer círculo, al cual se hacía referencia en los cantos anteriores, queda ahora atrás, desapareciendo el humo y tan sólo quedando vestigios representados a través de un rostro de aspecto rocoso situado en el margen superior izquierdo. Un rostro que resulta familiar, ya que es una de las constantes de Salvador Dalí y que representó con anterioridad en obras como *El gran masturbador* (1929)⁷²⁶, *El juego lúgubre* (1929)⁷²⁷, *Retrato de Paul Éluard* (1929)⁷²⁸, *El enigma del deseo o Ma mère, ma mère, ma mère* (1929)⁷²⁹ o *La persistencia de la memoria* (1931)⁷³⁰. Una cabeza que se interpreta como una personificación del propio artista, adoptando la forma de roca de Culleró, situada en el cabo de Creus, con un gran párpado cerrado.

⁷²⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El gran masturbador* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1929/235/rostro-del-gran-masturbador>

⁷²⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El juego lúgubre* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1929/232/el-juego-lugubre>

⁷²⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Retrato de Paul Éluard* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1929/233/retrato-de-paul-eluard>

⁷²⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El enigma del deseo o Ma mère, ma mère, ma mère* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1929/238/el-enigma-del-deseo-o-ma-mere-ma-mere-ma-mere>

⁷³⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1931/265/la-persistencia-de-la-memoria>

CANTO XVIII

Los perezosos



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Pero fui de repente interrumpido // por el tropel de tumultuosa gente, // que a nuestra espalda había aparecido. // Como el Ismen y Asopo, antiguamente // vieron en Tebas multitud furiosa, // de noche, a Baco reclamar rugiente, // tal corría la turba presurosa, // tras justo amor las sombras galopando, // con buena voluntad, no perezosa. // Muy pronto se acercó, pues siempre andando // movióse toda aquella turba extraña, // y al frente, dos gritaban sollozando: // María, corre presto a la montaña; // César, Lérica quiere sometida: // sitia a Marsella, y luego corre a España. // ¡Pronto! ¡Pronto! gritó turba afligida; // no perdamos el tiempo en la indolencia, // para alcanzar de gracia nueva vida. // Gentes, que con fervor y diligencia // purgáis vuestra tibieza, que fue en daño // del bien obrar, tal vez por negligencia, // este que vive, y cierto, no es engaño, // quiere subir así que luzca el día; // mas, ¿cuál de la subida es el peldaño? // Estas palabras pronunció mi guía, // y uno dijo: Seguid por el sendero // tras de nosotros, y hallaréis la vía⁷³¹.

Lámina dedicada al pecado de la pereza a través de la representación de una especie de ciclón o corriente creada a partir de una espiral la cual hace alusión al vuelo de Gerión, ser originalmente antropomorfo formado por tres cuerpos, cada uno con su respectiva cabeza y extremidades. En el texto original se habla de que cuatro perezosos observan la escena pero Dalí hizo su propia reinterpretación, y al lograr producir el efecto en el ojo del espectador de que la espiral giraba a gran velocidad, integró estas cuatro figuras dentro de la propia espiral, como si la tormenta se hubiera apropiado de ellas, fusionando todas las almas entre sí.

Aproximándose al centro de la tormenta, pintada en tonos rojizos y azulados, se puede observar cómo el artista catalán incrementó la velocidad del giro consiguiendo que las figuras del centro se disolviesen por completo y las de los bordes se pudiesen identificar parcialmente, pero adoptando formas antropomorfas de pez, reptil y ave.

Detrás de la tormenta se pueden identificar dos pequeños personajes, los cuales hacen referencia a María y a César, aclamados por los perezosos por ser un ejemplo a seguir.

CANTO XIX

La sirena del sueño



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

En la hora aquella, en que el calor diurno // templar no puede el frío de la luna,
 // vencida por la tierra o por Saturno, // cuando el geomanta ve mayor
 fortuna // antes del alba, al lado del oriente, // surgir del cielo, en la penumbra
 bruna, // una mujer vi en sueños, balbuciente, // manca de manos, de mirar
 torcido, // color de muerte, coja y repelente. // Al mirarla, cual cuerpo
 entumecido // conforta el sol después de noche fría, // con mi vista, su lengua
 dio un sonido. // Después de hablar, un talle esbelto erguía, // y cual lo pide
 amor, vi colorear // su faz que antes marchita embellecía // su boca una
 armonía hizo brotar, // y un canto comenzó, tan bien, que pena // sería tales
 notas no escuchar. // Yo soy, cantaba así, dulce sirena, // que extravía en el mar
 al navegante. // ¡De tal encanto tengo la voz llena! // Detuve a Ulises en su
 viaje errante, // y mi voz es por todos tan amada // que quien me oye, me sigue
 siempre amante. // Aún su boca no estaba bien cerrada // cuando santa mujer,
 vi de repente, // confundirla con sólo su mirada. // ¡Oh, Virgilio! decía
 fieramente, // ¿Quién es esta? Y Virgilio se acercaba, // contemplando a la
 santa fijamente, // que a la otra, los vestidos desgarraba, // descubriendo su
 vientre en el desnudo; // y desperté al hedor que él exhalaba. // Volvíme al guía
 de sorpresa mudo, // quien me dijo: Tres veces te he llamado: // se abre la
 puerta de este centro crudo. // Me levanté: vi todo iluminado // el sacro monte
 y toda su gradiente; // y marchamos, dejando el sol a un lado. // Seguía yo, con
 encorvada frente // cual quien la carga del pensar concentra, // a modo de
 mitad de arco de puente; // cuando escuché: ¡Por esta puerta se entra! // y su
 acento tan blando parecía, // como en vida mortal jamás se encuentra⁷³².

Para representar la llegada de Dante al cuarto círculo, Dalí se decantó por la representación de una colosal, proporcionada y estoica figura femenina pintada al estilo de un dibujo a carboncillo, con un perfil gris verdoso muy acentuado que hace que contrarreste con la escasa profundidad que posee el fondo en tono marfil.

La mujer, que ya se le había aparecido en sueños a Dante, pasó de ser un ser desagradable y amorfo para convertirse en una tentación debido a su belleza y al canto que emite, al igual que las sirenas en el famoso poema épico griego compuesto por 24 cantos y atribuido a Homero la *Odisea* (siglo VIII a. C). Observando esta lámina es inevitable no establecer nuevamente una comparación con el estilo de Michelangelo Buonarroti ya que la mujer aparece sentada con un *contrapposto* muy marcado y torciendo su cara hacia la esquina del margen superior izquierdo en donde Salvador Dalí incluyó una nube y unos rayos rojizos. La figura presenta evidentes similitudes con la representación de Eva en *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso* (1509), tanto en la marcada musculatura del glúteo y del brazo, como en la posición.



Fotografía: Detalle de la obra *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso* (1509), Michelangelo Buonarroti.
© Copyright National Geographic

Volviendo al análisis de la representación surrealista, es importante destacar el fondo en un tono más oscuro que el resto del ambiente, en donde aparecen dibujados con trazos rojizos: Dante, hipnotizado por la dulce voz y mirando anonadado lo que acontece ante sus ojos; y otra figura femenina, la santa mujer, que únicamente aparece para advertir a Virgilio de la cruda realidad que se enmascara tras la deslumbrante e imponente figura femenina descrita en líneas precedentes.

CANTO XX

Los avaros



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Gloria in excelsis Deo, fue entonado, // por muchas voces, con amor intenso, // en medio de aquel grito atribulado. // Inmóviles quedamos, en suspenso, // cual los pastores al oír tal canto, // hasta el final de aquel temblor inmenso. // Luego seguimos el camino santo // entre sombras yacentes en la tierra, // que proseguían en su eterno llanto. // nunca dentro de mí sentí más guerra, // por descubrir arcano misterioso, // si la memoria mía aquí no yerra, // como en aquel momento pavoroso: // el hablar me impedía el paso activo, // y no pudiendo responder ansioso, // con timidez seguía pensativo⁷³³.

Según el texto original, los avaros deberían de aparecer clavados en el suelo boca abajo con motivo de su castigo, sin embargo, Dalí hizo su propia reinterpretación y pintó a dos de ellos en el medio de un enigmático paisaje en el que aparece una silueta en el fondo y que está compuesto a base de ruinas en tonos azulados y colinas en tonos verdosos que parecen fusionarse con los dos pecadores y ser parte de su condición natural.

Clavados igualmente en una superficie lisa pero boca arriba y emergiendo de ella únicamente las cabezas con unas tímidas sonrisas, ambas fueron realizadas con la misma técnica que las obras *Vejez, adolescencia, infancia* (1940)⁷³⁴, *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire* (1940)⁷³⁵ o *Busto de Voltaire* (1941)⁷³⁶, entre otras. Las cabezas están formadas por diversos elementos y entre ellos se pueden diferenciar dos figuras femeninas superpuestas a sus ojos, que se encuentran sentadas de rodillas y agarrando unas redes tensadas, unas redes que al mismo tiempo parecen que están sujetas por las bocas de los penitentes.

La escena es observada por Dante y Virgilio, los cuales se encuentran en primer plano en su camino hacia la zona del perdón para poder pasar al siguiente círculo, el de los glotones.

En este caso se puede observar la introducción de la imagen doble, técnica a la que el pintor catalán recurrió en infinidad de ocasiones para la creación de sus obras. Al igual que las pinturas de Giuseppe Arcimboldo, la obra de Salvador, gracias al mecanismo de la imagen doble, trae consigo diversas lecturas o interpretaciones.

La aplicación de la imagen doble o incluso múltiple, tuvo su origen en el método paranoico-crítico. El artista español lo introdujo para demostrar de que una imagen al mismo tiempo podía representar infinidad de figuras. El propósito principal del método paranoico-crítico, no fue otro que tratar de explotar la confusión generada por la ambigüedad de tales

⁷³³ Alighieri, 1922: 324.

⁷³⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Vejez, adolescencia, infancia* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1940/491/vejez-adolescencia-infancia>

⁷³⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1940/490/mercado-de-esclavos-con-aparicion-del-busto-invisible-de-voltaire>

⁷³⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Busto de Voltaire* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1941/503/busto-de-voltaire>

imágenes: sólo en este modo ha sido posible dar un nuevo orden a los elementos de la vida cotidiana que normalmente nos parecen que no tienen nada que ver entre sí.

Una técnica que no fue aceptada por todos y que incluso molestó a su compañero André Bretón dejando constancia de ello a finales de la década de los treinta cuando confesó que Dalí estaba: «*inventando entretenimiento equiparable a los crucigramas*»⁷³⁷.

En relación con el espacio representado, es fundamental resaltar que nos encontramos frente a una característica distintiva muy común en las obras del pintor. Se trata de un espacio sumamente significativo, con la intención deliberada por parte del surrealista de sumergir al observador en una suerte de plano interminable, gracias a las líneas convergentes que se unen hacia el final de la imagen. En definitiva, un paisaje con referencias a su ciudad natal por las rocas que recuerdan al Cabo de Creus y con influencia de otros pintores contemporáneos como Giorgio de Chirico.

CANTO XXI

La prodigalidad



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Y el sabio dijo: Bien comprendo ahora // como la red que os ata se desata, // y al temblar goza el alma pecadora. // pero di, por qué en pena tan ingrata // por tantos, tantos siglos has yacido: // de ti saberlo fuera cosa grata. // Cuando Tito, del cielo protegido // vengó la sangre del que el mundo adora, // que Judas Iscariote hubo vendido; // la sombra respondió, nombre que honora // tenía yo en la tierra, algo famoso; // mas la fe me faltaba salvadora. // Mi canto era tan dulce y melodioso, // que a Roma fui, yo siendo tolosano, // donde mi sien orlo mirto glorioso. // Estacio fue mi nombre, y al Tebano // mis cantos di; después, del grande Aquiles // con la segunda carga, pisé en vano. // De mi ardor, los destellos juveniles, // se han encendido en la divina llama, // que iluminó la mente de otros miles. // La Eneida fue mi numen, fue la mama; // fue la nodriza que nutrió mi canto: // sin ella no pesara ni una dracma, // y por haber vivido en algún tanto // cuando vivió Virgilio, me estaría // otro sol más, tendido en mi quebranto. // A estas palabras me miró mi guía, // como diciendo: ¡*Calla!* más no puede // la virtud cuanto quiere en su porfía⁷³⁸.

Como ya se ha podido observar en anteriores láminas, el pintor surrealista siempre se inclinó a la hora de ilustrar la *Divina Comedia* por las representaciones “inmorales”, “impuras” u “obscenas” a través de perfiles expresionistas de desfiguración o distorsión, antes que por las representaciones de los propios castigos.

Dos figuras sobre un fondo iluminado mediante trazos ocreos son las que dan forma a esta composición, siendo una alegoría del derroche; si se analiza desde un punto de vista psicoanalista, el abuso de despilfarro por parte del ser humano corresponde con la pretensión de traspasar los propios límites corporales para disiparse en un mundo adyacente y por ello, es bastante razonable que Salvador Dalí se decantase por este tipo de representación.

Unas figuras cadavéricas y demacradas, una femenina (por tener claramente atributos del cuerpo femenino) y la otra hermafrodita, las cuales parecen estar atravesadas por una especie de fuerza intrínseca que fluye hacia las extremidades de ambos cuerpos deformándolos y produciendo una especie de tumores que no recuerdan inevitablemente a las formas blandas representadas en otras obras del pintor catalán como: *El enigma de Guillermo Tell* (1933)⁷³⁹,

⁷³⁸ Alighieri, 1922: 328-329.

⁷³⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El enigma de Guillermo Tell - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/133/el-enigma-de-guillermo-tell?paraulaClau=El+enigma+de+Guillermo+Tell>

El arpa invisible fina y media (1932)⁷⁴⁰, *El espectro del Ángelus* (1934)⁷⁴¹, *Maniquí javanés* (1934)⁷⁴² o *Construcción blanda con judías hervidas* (1936)⁷⁴³, entre muchos otros.

⁷⁴⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El arpa invisible fina y media* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/304/el-arpa-invisible-fina-y-mediana?paraulaClau=El+arpa+invisible+fina+y+media>

⁷⁴¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El espectro del Ángelus* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/334/el-espectro-del-angelus?paraulaClau=El+espectro+del+Ángelus>

⁷⁴² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Maniquí javanés* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/337/maniqui-javanes?paraulaClau=Maniquí+javanés>

⁷⁴³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Construcción blanda con judías hervidas* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/446/construccion-blanda-con-albaricoques-hervidos?paraulaClau=Construcción+blanda+con+judías+hervidas>

CANTO XXII

La Edad de Oro



Mas, de pronto interrumpen sus razones // ante un árbol en medio de la
estrada, // con frutos que dan suaves emisiones. // Como abeto, la copa
adelgazada // de rama en rama, abajo achaparrado, // creí que fuera imposible
la trepada: // de una parte el camino está cerrado, // y cae de la alta roca un
agua clara, // que corre por sus hojas hasta el prado. // Al árbol uno y otro se
acercara, // cuando grita una voz que allí escondía: // Si gustáis esta fruta, os
será cara. // agregando: Cuidaba más María // de la boda el manjar que otros
gustaron, // que de su boca, que os responde pía⁷⁴⁴.

Un ambiente sosegado y bastante despejado fue el que eligió Salvador Dalí para la representación de este canto. Queriendo hacer una clara alusión a la cualidad de la templanza que según los versos del poema original, se refleja a través del árbol situado en el círculo de los glotones, el pintor decidió situar en un segundo plano una especie de paraíso terrenal a base de flores y arbustos en el cual añadió alegóricamente a la templanza a través de la inserción de un personaje femenino con actitud tranquilidad y pasiva, en tono marfil y con un contorno muy marcado en negro observando a Dante, el otro personaje representado.

Dante aparece sin embargo en primer plano, con un manto en color púrpura, su característica corona, una especie de capucha roja y arrodillado mientras bebe de una fuente con agua cristalina para apaciguar la sed.

Finalmente, en el fondo de la composición desértica se puede diferenciar una pequeña figura encapuchada y con una guadaña: una alegoría a la “vida” seca y fatigosa a la que fue condenado el hombre tras el pecado original, en contraposición a la templanza y a la esperanza por obtener la salvación reflejada en Dante.

CANTO XXIII

La gula



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Ante tu faz me siento tan dolido, // dije, al mirarle así desfigurado, // cual cuando muerto te lloré afligido. // Mas di, ¡por Dios! ¿Por qué tan extenuado? // no se puede hablar bien, cuando fluctúa // el alma presa de mayor cuidado. // Y él a mí: La justicia que gradúa, // da su virtud al agua y a la planta // que queda atrás, y así nos extenúa. // Toda esa gente que llorando canta // porque halagó su boca sin medida, // en hambre y sed, se purifica santa. // El deber y el comer más les apura, // viendo en el gajo el fruto apetitoso, // y el agua que se extiende en la verdura; // y al tornar a este sitio delicioso, // girando, se refresca nuestra pena: // digo pena; decir debiera gozo. // La voluntad que el árbol enajena, // es la que hizo exclamar a Cristo: ¡Eh! // al librarnos con sangre de su vena. // Foresio amigo: yo le dije así: // Después que tú pasaste a mejor vida, // cinco años no han corrido desde allí. // Si en el pecado sólo fue extinguida // tu voluntad, cuando llegó tu hora // con el sano dolor que a Dios convida⁷⁴⁵.

Una planta carnívora de grandes dimensiones es la protagonista de esta escena, pero una planta carnívora pintada en clave surrealista ya que las hojas fueron sustituidas por unos coloridos tentáculos.

Hemos detectado que la mayor parte de series florales del artista de Cadaqués que están catalogadas en la actualidad, fusionan las flores con los motivos característicos dalinianos y, con ello, alteran la percepción de la realidad del espectador. En 1968, creó una serie de litografías a color con grabados a punta seca, una especie de "híbridos surrealistas" en donde su intención no fue la de modificar las características de la especie floral, sino que añadirles una fuerte carga onírica.



Fotografía: *Passiflora laurifera* (1968), Salvador Dalí.

© Salvador Dalí Museum



Fotografía: *Lilium Musicum* (1968), Salvador Dalí.

© Salvador Dalí Museum



Fotografía: *Anacardium recordan* (1968), Salvador Dalí.

© Salvador Dalí Museum

⁷⁴⁵ Alighieri, 1922: 339-340.



Fotografía: *Pisum sensuale* (1968), Salvador Dalí.
© Salvador Dalí Museum



Fotografía: *Crisantemo frutescens* (1968), Salvador Dalí.
© Salvador Dalí Museum



Fotografía: *Autorretrato. Flora Dalinae* (1968), Salvador Dalí.
© Salvador Dalí Museum



Fotografía: *Butterfly Rose* (1968), Salvador Dalí.
© Salvador Dalí Museum



Fotografía: *Dahlia unicornis* (1968), Salvador Dalí.
© Salvador Dalí Museum



Fotografía: *Helianthus solifer* (1968), Salvador Dalí.
© Salvador Dalí Museum

Tras la planta carnívora, Forese Donati, amigo íntimo de Dante y el condenado en este sexto círculo, representando por medio de un gran esqueleto satánico y perverso en tonalidades rojizas, color que no fue elegido al azar, ya que posee significados relacionados con el peligro, la ira y la maldad. Y en relación con este dato, es necesario incidir nuevamente en el esqueleto poco usual ya que sus extremidades recuerdan a las de algunos animales con legendarios significados satánicos al aparecer con algunas de sus características como la cola de león o las garras de un águila como patas.

Para no quitarle protagonismo a la escena, la representación de Virgilio y Dante la resolvió pintándolos sobre un suelo realizado a base de pinceladas verdes aguadas, con dos pequeñas siluetas en el margen inferior izquierdo de la lámina, que no dejan de ser dos manchas de color, una azul y otra roja.

Ambos protagonistas se encuentran contemplando como se estaba aplicando la Ley de Tali3n, un principio jur3dico conocido como el crimen cometido, en donde la pena impuesta deb3a de ser id3ntica al pecado cometido. Y es por este motivo por el que Dal3 decidi3 representar de este modo la escena del sexto c3rculo del Purgatorio: una planta carn3vora que se come al glot3n condenado. El pintor catal3n pint3 a Forese Donati como un esqueleto cadav3rico para ser de alg3n modo fiel al texto en donde se narra c3mo los glotones en este c3rculo eran obligados a morir de hambre.

Al mismo tiempo, en el margen inferior derecho se observa la silueta de un drag3n con la que se quer3a hacer alusi3n al infierno y al martirio que sufrir3a seg3n la predicci3n de Forese Donati su hermano Corso Donati por los pecados cometidos.

CANTO XXIV

El árbol del castigo



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Otro árbol vi que el fruto recargaba // en sus vivaces ramas, no lejano, // a tiempo que a ese lado yo giraba: // y gentes vi debajo, alzar la mano, // y evitar no sé qué, cómo, ni dónde, //(cual hace el niño antojadizo y vano, // a un ruego que a su ruego no responde, // y que le hace pedir la cosa ansiada, // cuanto más se retira y más se esconde), // y a la gente pasar desengañada; // y hasta aquel árbol la atracción nos lleva, // que ni a ruegos ni lágrimas da nada. // *El árbol que mordido fue por Eva, // arriba está: seguid por vuestra vía; // este es renuevo del que allá se eleva.* // Entre las hojas, no sé quien decía; // Virgilio, yo y Estacio, con pies cuitos, // seguimos por el lado que ascendía. // Y agregó: *Recordad a los malditos, // que en las nubes formados, combatieron, // con dobles pechos y hartos de apetitos; // Y a los hebreos que a beber se dieron, // que no quiso Gedeón como soldados, // cuando en Madian al llano descendieron.* // Contra uno de los bordes, estrechados, // seguíamos, oyendo los sollozos // de la gula, en sus tristes condenados⁷⁴⁶.

Escena que acontece en el círculo de los glotones y en la que aparecen representados Dante y Virgilio escuchando desconcertados una enigmática voz proveniente del árbol del castigo del bien y del mal que se encuentra frente a ellos. Dicha voz es la que les sugirió que no se arrimasen al árbol al haber sido creado por un descendiente del Paraíso celestial y cuya manzana fue mordida por Eva. Esta voz Dalí decidió representarla a través de unas alas que sobresalen de la copa del árbol.

Trazos rápidos en tonalidades azules y rojizas son los que dan forma a ambos personajes, los cuales Dalí posicionó sobre un suelo ocre y con pinceladas aguadas. Por el contrario, el árbol está pintado con trazos mucho más sueltos y ligeros, con veladuras azules, amarillas, verdes y marrones, éstas últimas haciendo referencia a las alas de los ángeles que les estaban advirtiéndole del peligro. Y, ¿qué quiso remarcar el pintor surrealista con el punto de luz que está tras el árbol? La existencia de seres divinos, en este caso los ángeles explicados en líneas precedentes.

CANTO XXV

Los lujuriosos



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

En el lugar de la última tortura // estábamos, y vueltos a la diestra, // nuestra atención otro cuidado apura. // En la roca, una llama se nos muestra, // que corre cual ballesta disparada, // y que un viento, del borde la secuestra. // Por evitar la ardiente llamarada, // uno a uno seguimos por la vía; // yo, temiendo caer en la hondonada. // En este sitio, dijo el sabio guía, // a la vista se debe poner freno, // pues por poco, extraviarse uno podría. // Y *Summoe Deus clementice*, desde el seno // del incendio, las almas van cantando; // y por mirarlas, mi temor refreno. // vi sombras por las llamas circulando: // sus pasos y los míos observaba, // la vista entre unos y otros alternando. // Y un himno entre aquel fuego resonaba, // el *Virum non cognosco*, ora elevado, // que luego en voz mas baja comenzaba. // Y al fin: Diana en el bosque se ha quedado // a Calisto arrojando por impura, // que el veneno de Venus ha probado. // Después, cantaban a la esposa pura, // y a los castos maridos, arreglados // a la ley que virtud les asegura. // Y pienso que así irán estos penados // por el tiempo que Dios los martiriza, // conviniendo esta cura a sus pecados. // en que el fuego sus llagas cicatriza⁷⁴⁷.

Dante y Virgilio, representados en el lado derecho de la escena como si de dos sombras se tratasen, situados sobre una especie de protuberancia rocosa y observando fascinados, pero desde la distancia, la retahíla de almas de los pecadores lujuriosos que desciende a toda velocidad desde la parte superior del lienzo cantando himnos y gritando ejemplos de castidad. La fila de condenados se abren hueco entre una especie de columna de fuego que los ilumina dentro del ambiente tormentoso en el que se desarrolla la escena. Finalmente, es importante destacar el modo en el que Dalí dispuso de manera entrecruzada infinidad de líneas de fuga para plasmar la tormenta.

Uno de los símbolos que cabe destacar es esa especie de roca/huevo, tras la que se esconden ambos protagonistas, y de la que sale una figura. Esto no es algo nuevo y evidentemente recuerda a la obra ejecutada por el surrealista conocida como *Niño “geopolítico” contemplando el nacimiento del hombre nuevo* (1943)⁷⁴⁸. Existen elementos comunes en ambas composiciones como es la roca/huevo de la que sale un ser y dos figuras tras ella que observan la escena con curiosidad.

En *Niño “geopolítico” contemplando el nacimiento del hombre nuevo* pintó a un hombre con signos evidentes que revelan su elevada edad, mostrándole al niño que se encuentra a su lado, y que lo toma como elemento de salvaguardia, lo que está aconteciendo delante de ellos: un hombre que intenta romper el cascarón para poder salir del mundo en el que vive atrapado y reprimido. La escena del Canto XXV de la *Divina Comedia*, es una clara alusión a esta pintura, en este caso el hombre mayor haría referencia a Virgilio, el niño que se resguarda

⁷⁴⁷ Alighieri, 1922: 353-354.

⁷⁴⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Niño “geopolítico” contemplando el nacimiento del hombre nuevo - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/578/nino-geopolitico-contemplando-el-nacimiento-del-hombre-nuevo?paraulaClau=geopolitico>

haría referencia a Dante, y finalmente el hombre que sale del cascarón haría referencia a esa alma condenada tratando de escapar también en el que vive atrapado para tratar de alcanzar la salvación.

CANTO XXVI

La dos filas de lujuriosos



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Así me habló, y a dar me disponía // ya mi respuesta, cuando fue cruzada // por otra novedad que aparecía: // por la senda de llamas, abrasada, // gente venía en dirección opuesta, // y fue por ella mi atención llamada. // Una banda hacia la otra marcha presta, // cada sombra se besa una por una, // y sigue su camino en son de fiesta. // Así entre medio de su tropa bruna // se hocica confundida cada hormiga, // que busca su camino o su fortuna. // Después de una acogida tan amiga, // y antes que el paso cada cual recorra, // una y otra gritando se fatiga. // Unos claman: ¡Sodoma con Gomorra! // Y otros claman: En vaca trasformada // Pasifae llama al toro que la acorra. // Como en los rífeos montes, en bandada // vuelan las grullas por huir del hielo, // y otras del sol la arena caldeada, // así la doble turba va en su anhelo, // y renuevan su canto, lagrimeantes, // con gritos de dolor y desconsuelo; // y hacia mí se acercaron, como de antes // las sombras que me habían preguntado, // con la atención pintada en sus semblantes⁷⁴⁹.

Una lámina con una energía abrumadora en la que aparecen representados en clave surrealista dos filas de pecadores, por un lado los lujuriosos, pecadores que no fueron capaces de hacer caso a la razón y por lo tanto, no resistieron al instinto natural; y por otro lado los sodomitas estupefactos por la tormenta que estaban viviendo, éstos son los pecadores por amor excesivo que en el Purgatorio se sitúan por encima de los condenados por el vicio y al mismo nivel que los homosexuales libidinosos.

No cabe duda que en esta escena Salvador Dalí quiso reflexionar sobre el concepto del libertinaje erótico a través de la representación de la tormenta infernal.

Representación que en cierto modo recuerda a la época mística-nuclear del catalán por esa especie de explosión creada a base de pinceladas rojas. En el margen superior izquierdo se puede identificar una figura encorvada en color azul a causa de esa explosión; siguiendo esa misma línea, otra figura también en azul que se adapta y moldea a una de las ondas expansivas; en primer plano y en el margen inferior derecho, se puede identificar una tercera figura que forma parte de un movimiento en espiral fruto de la explosión, y que está rodeada por un alma que se hunde para partir el vórtice; y finalmente, las filas de pecadores ya mencionadas anteriormente que avanzan hacia el foco de la tormenta.

El estilo en el que Salvador Dalí pintó las filas de pecadores recuerdan irremediablemente al Futurismo Italiano⁷⁵⁰, por esa estética inspirada en la velocidad, en el dinamismo, por ser una sucesión de figuras superpuestas y fusionadas; y es que el concepto de movimiento y color en el Futurismo Italiano, conllevaba en el espectador una carga emocional y visual, justamente la que Dalí quería conseguir.

⁷⁴⁹ Alighieri, 1922: 356-357.

⁷⁵⁰ Véase: *El funeral del anarquista Galli* (1910-1911) de Carlo Carrà o *La carga de los lanceros* (1915) de Umberto Boccioni.

CANTO XXVII

La última palabra de Virgilio



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Así rumiando y contemplando aquellas, // tomóme el sueño, que
frecuentemente // traza la imagen de futuras huellas. // Pienso que era la hora
que en oriente // sobre el monte Citereo asoma el día, // con su fuego de amor
por siempre ardiente, // y en sueños, percibir me parecía // joven bella,
vagando en una banda, // cogiendo flores, y que así decía: // Si alguno acaso
quién soy yo demanda, // Lía me llamo, que moviendo en torno // las bellas
manos, formo una guirnalda. // Ante el espejo por placer me exorno; // mas mi
hermana Raquel, sólo se paga // de estar ante él en incesante adorno. // En
verse el bello rostro, ella se halaga, // como yo en adornarme con mis
manos; // ella mirando, yo con lo que haga⁷⁵¹.

Dalí representó el momento en el que Lía, una joven bella que se encontraba recogiendo flores para realizar una guirnalda, situada en el lado izquierdo, corona a Dante, situado en el lado opuesto y con los brazos abiertos, con la corona de laurel. Hemos barajado la hipótesis de que con este gesto, Dalí quiso simbolizar que Dante ya es hombre por sí mismo, que la misión de su guía Virgilio ha finalizado y que por lo tanto debe de seguir su camino en solitario hasta que se encuentre con Beatrice, la cual está al otro lado del muro.

En el centro de la composición y en primer plano se encuentran las figuras de Lía y Dante, muy estilizadas gracias a los finos y largos trazos utilizados por Dalí. Ambas con unas vestimentas muy coloridas que resaltan en comparación con el fondo, y mientras que a Lía la vistió con una toga en color amarillo, azul, gris, rojo, verde y violeta; a Dante lo envolvió en un manto en donde integró y superpuso flujos verticales de diversas tonalidades anaranjadas, cremas y rosáceas.

Los fondos siniestros e infernales propios del Infierno dejan de ser una constante para el pintor surrealista y en este caso los ha reemplazado por un bosque. En verdad, diseñó un doble fondo con dos planos distintos, en el segundo plano utilizó suaves y sutiles trazos en color teja, mientras que en el primer plano un contorno rojo mucho más fuerte para ensalzar varios árboles.

CANTO XXVIII

El bosque divino



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

De conocer por dentro estaba ansioso, // la divina floresta, que templaba // del nuevo día el brillo esplendoroso. // Impaciente, la planta me llevaba // al través de aquel campo, lento, lento, // que por doquier aromas exhalaba. // Aura dulce, sin leve mudamiento, // hasta mi frente, plácida desciende, // más suavemente que el más suave viento, // Y por las hojas, trémula trasciende, // inclinando los gajos a la parte // a que su santa sombra el monte extiende. // Y de tal modo el soplo se reparte, // que no perturba a las canoras aves, // que ensayan libres de natura el arte, // el alba saludando en cantos suaves, // que acompañan las hojas susurrando, // como lo hace el bordón en notas graves; // tal cual de rama en rama van sonando // los pinares de Chiassi en la ribera, // a tiempo que el siroco va soplando. // En tanto, por la selva placentera // lentamente llevóme el paso mío, // sin poder atinar donde estuviera; // cuando fui detenido por un río, // que a la izquierda, con plácida corriente // las hierbas doblegaba en su desvío. // Era su agua, tan pura y transparente, // como nunca vi acá, sin mezcla alguna, // sin que nada escondiese su corriente; // empero se movía bruna, bruna, // bajo perpetua sombra, que los rayos // no penetran del sol ni de la luna. // El pie detuve ante sus bordes gayos, // mirando más allá de la ribera // la variedad de sus lozanos mayos, // cuando súbitamente apareciera // una imagen, que el alma cautivaba // de admiración, y todo lo excluyera. // Solitaria mujer, vi que vagaba, // cantando y escogiendo flor y flores, // que esmaltaban la vía que cruzaba. [...] // Tal cual gira graciosa bailarina // sobre sus pies, poniendo uno delante, // y en equilibrio sobre sí se inclina, // volvió hacia mí entre flores su semblante, // que de jalde y de rojo se adornaba, // baja la vista, púdica y radiante; // y tanto más su aspecto me encantaba, // cuanto más las palabras entendía // del canto que de lejos me llegaba. // Y al borde en que la hierba se extendía, // se aproximó, mostrando complaciente // las luces de sus ojos que escondía. // No pienso fuera más resplandeciente // la mirada de Venus, cuando herida // fue por su hijo con mano de inocente⁷⁵².

Virgilio y Dante, son las dos figuras que se encuentran en primer plano con sus vestimentas en tonalidades entre rojizas y rosáceas, dando la espalda al espectador y observando la escena que transcurre tras ellos en el Bosque Divino.

Dalí eliminó por completo ese paraíso descrito por Dante al introducir una esfera en la que destacan un conjunto de nubes carmesís que irradian líneas diagonales sobre los diversos personajes que se encuentran en un segundo plano.

Aparte de distinguir el río Lete, cuyo nacimiento original se encuentra en el Paraíso Terrenal situado en la cumbre de la montaña del Purgatorio, y que en esta escena emerge desde una franja de despeñaderos rocosos, Salvador destacó la figura femenina, joven y solemne de Matelda, una de las mejores creaciones del poeta por su inquietante identidad lírica además de por su belleza. La representó de tal modo que por la prolongación que adoptó

la parte inferior de su vestido y por la aplicación de la misma grama de grises y ocre que en el resto de la composición, parece ser parte del propio río Leto. Este modo de representarla no es casual, ya que Matelda fue la encargada de guiar a Dante en esa procesión simbólica hasta recibir el bautizo por parte de Virgilio en el propio río con el agua de la verdad.

Finalmente, en el fondo de la composición, representó por un lado a varios hombres moviendo sus diferentes extremidades enérgicamente y por otro lado, un personaje creado a base de pinceladas azules con el fin de hacer referencia a los asuntos dogmáticos que Matelda revela.

CANTO XXIX

Dante y Beatrice



Yo percibí una luz que se espaciaba // esplendorosa por la gran floresta, // y un relámpago ser me imaginaba // pero la luz fulgúrea pasó presta, // y como la otra más resplandecía, // me dije para mí: ¿Qué cosa es esta? // Circulaba una dulce melodía // en ondas luminosas, y en mi cielo // llegué a improbar en Eva la osadía, // pues, cuando obedecía tierra y cielo // a una sola mujer recién formada, // rasgó imprudente el misterioso velo [...] // Y vi, gente venir en derechura, // vestida toda del más puro blanco, // como jamás se viera igual blancura. // Yo, siguiendo la orilla del barranco, // en el agua mi sombra percibía, // como en espejo, por siniestro flanco; // y cuando vi desde la margen mía, // tan sólo por el río estar distante, // me detuve por ver lo que venía. [...] // Iban delante veinte y cuatro ancianos, // de dos a dos, cual elegidos seres, // y ceñían su sien lirios tempranos. // Cantaban todos: ¡Benedicida tú eres, // hija de Adán, por siempre bendecida // tu belleza entre todas las mujeres! // Cuando la verde senda florecida, // que delante de mí trazó su huella, // libre dejó la gente esclarecida, // como en el cielo, luz tras luz destella, // cuatro animales cerca la seguían, // coronados con hoja verde y bella⁷⁵³.

Si Salvador Dalí se hubiese guiado estrictamente por los versos del poeta, esta lámina debería de plasmar la victoria metafórica y medievalista propia del poema; sin embargo, cuando uno observa esta escena, se encuentra a un Dante y a una Beatrice retratados desde la intimidad, es decir, Dalí quiso mostrarlos desde un punto de vista de afecto, compasión y sensibilidad humana y por ello aparecen fundiéndose en un cariñoso e íntimo abrazo. Un abrazo que surge a raíz de ese reencuentro del protagonista con su gran amor.

En este caso, el artista optó por pintar las figuras sobre un fondo simple y en tonalidades ocre para que las dos figuras principales y el propio acto retratado captaran toda la atención del espectador: dos grandes volúmenes situados en el medio de la composición, Dante con su manto en tonos rojizos y Beatrice con su característica cabellera rubia y su vestido en tonos azulados.

CANTO XXX

El arrepentimiento de Dante



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

¡Mírame bien, yo soy, yo soy Beatriz! // ¿Subiste al fin del monte la pendiente? // ¿No sabes tú que el hombre aquí es feliz? // Cayó mi vista en medio a la corriente, // y al verse en ella, se encendió en la hierba. // ¡Tanta vergüenza se grabó en mi frente! // Como el hijo, que piensa que es suprema // una madre, mis labios se amargarón, // con el sabor de la piedad acerba. // Ella calló: los ángeles cantaron: // *In te, speravi*, con divinos sonos, // pero del *pedes meos* no pasaron. // Cual de Italia en la frías regiones, // en sus montes la nieve se congela, // cuando soplan los vientos esclavones, // y filtra al interior, si se deshela // de algún viento más tibio a los respiros, // como el fuego que funde la candela, // así estuve, sin llantos ni suspiros, // hasta escuchar los célicos concentos // de las eternas notas en su giro; // Mas luego, los simpáticos acentos // que compasión en mi favor pedían, // clamando: No reagraves sus tormentos. // los hielos de mi pecho derretían, // y en lágrimas y aliento, sollozante, // por boca, pecho y ojos me salían⁷⁵⁴.

Una representación sin apenas variedad cromática, en este caso, el surrealista única y exclusivamente utilizó la gama de ocre para dar vida a esta escena en donde recurrió a la ecuanimidad, rectitud y equilibrio en el espacio físico de las imágenes que se mueven en el espacio de la mente de los personajes. Lo único que destaca son los trazos en tonos rojizos que dan forma a la figura de Dante.

Dalí plasmó la amargura, el bochorno y el desconcierto que sufrió el poeta tras el rechazo de Beatrice, a través de la propia figura de Dante en primer plano. Por ello aparece con la mano izquierda en la cabeza para hacer alusión a esa autoreflexión sobre las desleales seducciones terrenales en las que acabó cayendo en vida, sedente y dando la espalda al espectador por la vergüenza que sentía.

En la lámina además de la figura ya mencionada, Dalí quiso hacer referencia a ese guía que orienta a cualquier ser hacia la salvación. Por este motivo, situó en el fondo a mano izquierda dos figuras infantiles por la inocencia, sencillez y honradez, factores imprescindibles para poder llegar al Paraíso y así alcanzar el bienestar y la felicidad eterna; sin embargo, como estos seres infantiles pese a su pureza, no podían ser aceptados como guías, decidió introducir en la composición otras dos figuras con las que quiso hacer referencia a un hombre de edad adulta encomendándose a un pequeño ser alado con aureola que sí que le facilita el camino hacia esa prosperidad y felicidad que supone el paso al Paraíso.

CANTO XXXI

Hacia el árbol de la ley



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

¡Adán! ¡Arlan! clamó voz rumorosa; // y rodearon un árbol despojado, // secos sus gajos, sin corona hojosa. // Su gigantesco tronco levantado // y su soberbia copa dilatada, // aun al índico hubieran admirado. // ¡Beato Grifo! ¡por ti no fue picada // esta planta, tan dulce por su gusto, // y que en el vientre tórnase acedada! // Así en torno de aquel árbol robusto, // claman todos; y el grifo biformado: // ¡Así se guarda el germen de lo justo! // Vuelto al timón que había manejado, // atólo al árbol, viudo de verdura, // de que en un tiempo fuera aquél formado⁷⁵⁵.

La procesión figurativa que vocifera el nombre de Adán alrededor del árbol del bien y del mal y que se describe en el poema italiano, en este caso ha sido reinterpretada en clave daliniana, ya que Salvador Dalí decidió introducir la figura de un ángel etéreo y volátil extendiendo los dos brazos en señal de misericordia y de aceptación del perdón hacia las dos sombras que dispuso a ambos lados, las cuales corresponderían al afligido Adán y a la pesarosa Eva.

Un ángel con las alas en tonos verdes y cuya silueta la pintó en tonos rojizos en contraste con su vestimenta en un azul púrpura, pero eso sí, unos colores desmaterializados a causa de la luminosidad que desprende la propia figura de su interior. Es probable que con la utilización de estos colores, Dalí quisiera crear un doble significado y hacer referencia a la Iglesia, teniendo en cuenta que el azul púrpura simboliza lo divino y celestial y el rojo el renombre de Jesucristo como Rey de los Reyes. Sin embargo, esta colorida figura contrasta con el fondo en tonos grises en donde se funden las siluetas de Adán y Eva, haciendo alusión a los pecadores.

Revisando la obra pictórica del artista catalán, hemos podido comprobar que para el diseño de este ángel es probable que tomase como fuente de inspiración sus pinturas *El vuelo, la tentación, el amor, las alas rotas* (1945)⁷⁵⁶, *Paisaje de Portlligat con ángeles familiares y pescadores* (1950)⁷⁵⁷; ya que en todos estos casos, salvando las distancias, se puede observar un ángel con un cuerpo muy estilizado y alas de grandes dimensiones.

⁷⁵⁵ Alighieri, 1922: 390.

⁷⁵⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El vuelo, la tentación, el amor, las alas rotas - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1945/604/el-vuelo-la-tentacion-el-amor-las-alas-rotas>

⁷⁵⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Paisaje de Portlligat con ángeles familiares y pescadores - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1950/654/paisaje-de-portlligat-con-angeles-familiares-y-pescadores>

CANTO XXXII

El despertar de Dante



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Del sueño, (paso el tiempo transcurrido), // un resplandor rompió su velo vano, // y una voz dijo: ¡Arriba! ¡pon sentido! // Como al mirar las flores del manzano, // cuyas flores son de ángeles sustento, // festín eterno en cielo soberano, [...] // tal fue mi despertar, y vi a la pía // joven mujer, que fue mi conductora // a lo largo del río que seguía. // Yo pregunté: ¿Dónde está Beatriz ahora? // Y ella: Del árbol en la raíz fecunda, // sentada está a su sombra protectora [...] // Sola, sentada en tierra verdadera, // como custodio del sagrado plaustro, // que atara al árbol la biforme fiera, // en torno de ella le formaban claustro // las siete ninfas, con antorcha en mano, // que no apagara ni Aquilón ni el Austro [...] // Habló Beatriz, y yo a sus pies postrado, // de sus mandatos cumplidor devoto, // con mente y ojos hice lo ordenado⁷⁵⁸.

En esta lámina se plasma el momento del sueño y el despertar del poeta italiano junto al árbol del bien y del mal. Sin embargo, el pintor catalán hizo su propia interpretación transponiendo las reflexiones del protagonista sobre su propia historia de pérdida y salvación y convirtiéndolo en una visión del viaje llevado a cabo en los cantos I y II.

Se puede observar a mano izquierda y en primer plano a Dante recién despertado junto al tronco del árbol del bien y del mal, mientras piensa en las palabras que le ha dicho su querida Beatrice. Lo representó dando la espalda al espectador y mirando al horizonte, a ese espacio desértico, recordando de este modo el recorrido que tuvo que hacer por el Infierno y parte del Purgatorio para llegar hasta ese lugar. Por otro lado, Beatrice, se encuentra a mano derecha con la cabeza ladeada, casi dormida, mientras reflexiona sobre diversos temas pero todos ellos libres de pecado, es decir, de cualquier visión tangible impura.

Y, ¿qué quiso representar Salvador Dalí con las dos figuras que observa Dante y que se encuentran en el fondo de la composición? el Infierno y el Purgatorio, concretamente las penas del Infierno y el triunfo sobre el pecado ocurrido en el Purgatorio.

En este caso es importante hacer hincapié en el modo en el que el surrealista pintó las vestimentas de ambos, ya que recuerdan a las vestimentas pintadas o esculpidas por el artista italiano renacentista Michelangelo Buonarroti, véase *La Piedad* (1498-1499) o *Tondo Doni* (1508).



Fotografía: *La Piedad* (1498-1499),
Michelangelo Buonarroti.
© Copyright Museos Vaticanos



Fotografía: *Tondi Doni* (1500), Michelangelo
Buonarroti.
© Copyright Galleria Uffizi

Para Dante diseñó un manto con pliegues iridiscentes en diversas tonalidades rojizas y volúmenes irregulares dándole de este modo un volumen infinitamente más amplio a la parte baja para obtener un mayor equilibrio visual. Para Beatrice, uno con unas espirales azules con toques lumínicos ocre, unos volúmenes mucho más suaves y en definitiva, unas formas más sutiles con las que obtuvo un efecto de pulido como si resbalase la luz por la superficie del manto.

CANTO XXXIII

Dante purificado



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Pero mira el Eunoe, que allí deriva: // llévale a él, y en su onda venturosa, // haz que su flaco espíritu reviva. // Y Matilde, con alma generosa, // que no se excusa del llamado amigo, // al primer signo, vino bondadosa: // La bella dona, me llevó consigo, // y al emprender la marcha, dijo a Estacio, // con infinita gracia: Ven conmigo. // Si tuviese lector, más largo espacio // para escribir, yo cantaré en parte, // dulce beber, de que no estuve sacio. // Mas las hojas que el numen me reparte, // con mi segundo canto se han llenado, // y me contiene con su freno el arte. // Yo volví de aquel río consagrado, // como planta en que brotan frondas bellas, // por una nueva savia renovado, // puro, y pronto a subir a las estrellas⁷⁵⁹.

Dalí diseñó un ambiente triunfal y ecuaníme porque quería representar el principio del fin, es decir, la tortura del pecado constante que perseguía a Dante de una u otra forma a lo largo de los diversos cantos la eliminó para dar paso a ese proceso de ascensión hacia la salvación: el momento en el que se produjo el triunfo de la razón frente al pecado.

El artista catalán lo que hizo fue cambiar ese fondo de lienzo en el que en casi todas las láminas del Infierno y del Purgatorio aparecían las almas de los condenados y pecadores por un fondo organizado en perspectiva que recuerda al utilizado en el Canto I del Infierno con el que se daba comienzo a esta historia.

En la escena se puede identificar la figura de Dante, que tras beber el agua de Eunoé, se decidió a continuar con el “camino recto” para finalizar con la ascensión hacia las estrellas. Aparece representado con una vestimenta azulada y marcada con fuertes trazos rojos dotándola de un gran volumen, con unas facciones y un semblante que simbolizan la catarsis absoluta de los límites de la carne y con unas alas multicromáticas.

También se identifica una figura angelical alada, Beatrice, que se encuentra de espaldas y que posee un agujero en el medio de su manto tras el cual se ve al poeta que la mira fascinado por la liberación de la culpa y el pecado. Salvador Dalí la retrató de este modo ya que quiso hacer referencia a ese momento en el que ella se decide a alzarse hacia el lugar de los beatificados. Sin embargo, no se puede pasar por alto ese agujero triangular con los ángulos redondeados del manto que agujerea a Beatrice, ya que siempre fue una constante en su obra, véase *Retrato de Edward Wassermann* (1933)⁷⁶⁰, *El desahucio del mueble-alimento* (1934)⁷⁶¹ o Proyecto para “*Laberinto*” (1941)⁷⁶².

⁷⁵⁹ Alighieri, 1922: 401-402.

⁷⁶⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Retrato de Edward Wassermann - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/533/retrato-de-edward-wassermann?paraulaClau=Retrato+de+Edward+Wassermann>

⁷⁶¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El desahucio del mueble-alimento - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/372/el-desahucio-del-mueble-alimento?paraulaClau=El+desahucio+del+mueble-alimento>

⁷⁶² Fundación Gala-Salvador Dalí. Proyecto para “*Laberinto*” - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1941/506/proyecto-para-laberinto>

Pero sin duda alguna la imagen por excelencia que a uno le viene a la cabeza al ver esta xilografía es la de *La Madonna de PortLligat* (1950)⁷⁶³. Es evidente que existe un nexo en común o dualidad entre ambas obras, partiendo ya de la base de que Salvador Dalí con la introducción de este símbolo daliniano quiso simbolizar la inquietud y la búsqueda existencial de una respuesta espiritual por la transformación ideológica que sufrió hacia el cristianismo: en *La Madonna de PortLligat* él mismo y en la *Divina Comedia*, Dante.

En *La Madonna de PortLligat*, se identifica a Gala en el medio de la composición, representada como la Virgen María al ser considerada por el artista como su salvadora, y en el medio del agujero de su torso a Jesús que haría alusión a su propia persona; por el contrario, en la lámina de la *Divina Comedia*, aparece Beatrice en el medio de la composición, al ser considerada como la salvadora de Dante, y en el medio al propio Dante.

En ambas obras, el punto focal no está puesto en las mujeres, ya que en Gala evitó la mirada directa con el espectador y en Beatrice ya la representó directamente de espaldas, sino que en Jesús y en Dante. El razonamiento que el surrealista dio a esta interpretación en el periódico *Times* el 17 de abril de 1950 y el cual fue recogido por Toward Raphael fue el siguiente:

La física moderna nos ha revelado cada vez más la desmaterialización que existe en toda naturaleza y que es la razón por la cual el cuerpo material de mi *Madona* no existe y en lugar de un torso encontráis un tabernáculo “lleno de cielo”. Pero si bien el hecho de que todo flote en el espacio denota espiritualidad, representa también nuestro conector del sistema atómico: el equivalente actual de la gravitación divina⁷⁶⁴.

⁷⁶³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La Madonna de PortLligat* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/660/la-madona-de-portlligat?paraulaClau=La+Madona+de+PortLligat>

⁷⁶⁴ Toward Raphael, 1950: 65.

4.1.1.3 El paraíso surrealista de Salvador Dalí

La última parte del poema italiano de Dante Alighieri corresponde con el Paraíso, punto de la historia en el que el poeta comienza su andadura en solitario tras separarse de su incondicional guía Virgilio, el cual no puede continuar al ser un pagano y no tener acceso a esta última zona, sin embargo, Dante tendrá una nueva guía, su querida Beatriz.

Un lugar que él mismo describe como una especie de rosa cuyos pétalos harían referencia a los espíritus y a la esfera terrestre, que se divide en circunferencias y que remata con la ciudad celestial de Dios.

En esta última parte, Salvador Dalí evidencia su personificación en el personaje daliniano ya que la salvación del ser humano es su propia salvación, obtenida por medio de Beatriz que haría referencia a Gala, situada en el espacio espiritual y exaltándola de este modo a la condición divina. Se podría determinar que la figura femenina sería el reflejo del resurgimiento del bien y la pieza clave para lograr la salvación del protagonista; para ello, partiendo del poema, Dalí convirtió este lugar en un espacio etéreo y cósmico en consonancia con los planetas Mercurio, Júpiter o Venus.

De acuerdo con las palabras de la ya mencionada Perales Piqueres:

En la recreación del poema original, Dalí establece las distintas fases de la purificación representando las figuras que aparecen en él como los ángeles que lo acompañan o con la presencia de Beatriz-Gala. Con grandes escenografías muestra la nueva dimensión de la pureza a través de la figura de su amada. Al mismo tiempo, enlazará con los seres celestiales en la ciudad de Dios: «Cristo», «los cuerpos gloriosos», «el triunfo de Cristo y la Virgen»; intercalando los estados anímicos del poeta, «el éxtasis de Dante», «el camino de Dios» o «Dante recupera la visión». En el triunfo de la religión, toma como modelo el formato del *Cristo sobre el mundo*. El Paraíso finaliza significativamente con la representación del Empíreo, paisaje lunar, casi inexistente físicamente y diluido de formas que debe conformarse de manera mental, volviendo en un bucle al principio de este largo recorrido⁷⁶⁵.

Se podría decir que el artista de Cadaqués creó, quizás a partir de su obsesión por el estudio de la religión, una figuración mística derivada de la práctica iconográfica pero modificada hacia una simbología con una gran connotación filosófica y caracterizada por el juicio del bien y del mal. Una simbología que hemos podido identificar gracias a que ésta forma parte de su lenguaje daliniano creado con anterioridad y a través del cual le dio sentido a la mayor parte de su repertorio pictórico, gráfico e incluso escultórico.

Además, en esta última parte del relato, nos hemos percatado de que Dalí decidió dejar constancia de su afán por la física y por las cosmología al haber incluido en las láminas con fondos oníricos figuras desmaterializadas en pequeños átomos.

CANTO I

Dante



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

De la gloria de Aquél que todo mueve // lleno está el universo, donde esplende
// en una parte más, y en otras leve. // En el cielo, en que más su luz
enciende, // estuve, y cosas vi que relatar, // No sabe o puede quien de allá
desciende; // porque nuestro intelecto, al acercarse // a sus deseos, profundiza
tanto, // que la memoria atrás no puede alzarse. // Pero, en verdad, cuanto del
reino santo // he guardado en mi mente cual tesoro, // ora será materia de mi
canto⁷⁶⁶.

En este caso, Salvador prescindió de los detalles dados por el poeta italiano en el Canto I del Paraíso y el ascenso hacia la zona empírea y celestial la representó en el Canto II. En esta plancha se dedicó a reinterpretar el preámbulo del cántico y por ello, esbozó a Dante como un ser heroico en el centro y enmarcado entre dos ambientes muy diferenciados: a la izquierda, una zona de luminosidad conseguida a través de unas pinceladas en tonos amarillos y por el contrario, a la derecha, una zona de opacidad representada a base de espirales en tonos negros, rojos y grises imitando el humo.

Para hacer alusión a la inspiración divina que Dante logró a través de la invocación de Apolo, Dalí decidió situarlo en un ambiente aislado entre las dos zonas ya mencionadas anteriormente, y a su vez, iluminado por toda una serie de destellos blanquecinos que dispuso en el margen superior de la imagen y que brillan sobre el manto rojo y la tela azul de su cabeza. De este modo, el surrealista consiguió dejar sin mucha iluminación las facciones del personaje en la sombra y así poder reflejar una gran disposición intelectual necesaria para plasmar el gran esfuerzo que le esperaba para poder completar el “último trabajo”, al tiempo que avanzaba hacia el complejo argumento de su lirismo y que lo haría digno de la corona poética.

CANTO II

El ángel del primer cielo



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Dentro del cielo de la paz divina, // un cuerpo gira, que en el ser infunde //
cuánta virtud contiene y predomina. // En el siguiente cielo se difunde // el ser
en astros de diversa esencia, // distintas de él, pero que en él refunde. // En
otros cielos, hay la diferencia, // que conteniendo en sí germen fecundo, // a
otros fines se adaptan y otra influencia. // Como ves, estos órganos del
mundo, // o reciben o dan de grado en grado, // desde arriba hasta el cielo mas
profundo. // Y considera bien como he encontrado // el camino que buscas,
verdadero, // de modo de pasar tú solo el vado. // De los astros el santo
derrotero, // se atribuye a beatíficos motores, // como al martillo la obra del
herrero⁷⁶⁷.

El pintor catalán se desligó nuevamente del texto y por tanto, del rechazo que hizo Beatrice sobre la validez de las ideas del Averroísmo, una tendencia filosófica de la escolástica implantada desde finales del siglo XIII, y decidió plasmar en este Canto II la emotiva celebración del orden dentro del Cosmos, recibido por la casualidad divina.

En concreto, se centró en la representación de una de las inteligencias angelicales que recurrió de manera directa a la Virtud Universal de la esfera más exterior del modelo geocéntrico del universo para informar a los cuerpos celestes del movimiento de los cielos, llamada también en la astronomía medieval y renacentista, Primer Móvil.

En la lámina se aprecia un ángel en una pose y actitud de éxtasis. Dispuesto de espaldas, en posición orante, con las manos en posición también de oración, recibiendo con ilusión esa luz virtuosa y con su cabeza torneada hacia el resplandor irradiante de luz situado en el la esquina del margen superior izquierdo, con el que logró iluminar toda la silueta del personaje representado y destacar sobre todo su cabellera rubia y su vestimenta azulada. Evidentemente había una intencionalidad detrás de la representación de este haz de luz y es que Dalí quería hacer referencia a la Virtud Universal.

CANTO III

Piccarda Donati



En el mundo yo fui s  r doncella, // y si tu mente mi recuerdo guarda, // no a ti me ocultar   por ser más bella, // pues ya conocerás que soy Piccarda, // que aquí moro con estos bendecidos, // beata como ellos en la esfera tarda. // Nuestros afectos viven encendidos // del Espíritu santo en goce tanto, // en leticia a su arbitrio sometidos. // Y esta suerte que abajo fuera encanto, // dada nos fue por votos claudicantes, // que descuidamos en la tierra un tanto⁷⁶⁸.

Salvador Dalí personificó a Piccarda Donati, una religiosa y noble italiana, íntima de Dante y que además, fue la primera persona que se encontr   el protagonista a su llegada al Paraíso. La representó desapareciendo ante los ojos de Dante entre varios nubarrones del cielo lunar, dispuestos en el margen inferior del lienzo y utilizando una gama cromática de tonos grisáceos y azulados, ésta segunda para la espiral de agua que la rodea y con la que se la compara en el propio canto en su ascenso hacia el cielo.

Piccarda aparece representada iniciando la ascensión hacia la luz de la Gracia de Dios que podemos observar en el margen superior izquierdo y que ilumina no sólo su rostro sino que también la su vestimenta en tonos morados y azules. Ella aparece aturdida pero entusiasmada, despidiéndose y recitando la oración del Ave María. El surrealista decidió pintarla con los brazos abiertos con un efusivo movimiento para exaltar ese himno de alabanza con el que parece desplazar a Dante, pero al mismo tiempo con esa expresión de abstracción de quien est   cantando su devota aceptación al orden querido por Dios Padre, ya libre de toda culpa con la que se había señalado.

En este caso, se podría hacer una nueva alusión a la obra de Gustave Doré, y es que existen similitudes en relación con la disposición y la actitud de la protagonista en ambas láminas, lo cual puede significar que nuevamente fue influenciado por el pintor francés; aunque Salvador Dalí modificó el enfoque y decidió simplificar la escena reduciéndola a dos personajes, quizás con el objetivo de darle el protagonismo absoluto a Piccarda Donati.



Fotografía: Canto III. Paraíso, versión de
Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO IV

Beatrice resuelve la duda de Dante



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Hizo Beatriz lo que Daniel un día, // las iras de Nabuco serenando, // que tan injusto y tan cruel lo hacía. // Bien veo, dijo te hallas oscilando // entre un deseo y otro, y su atadura // quieres romper, tu aliento afuera echando. // Si la buena intención,—te dices,—dura, // ¿Por // qué, violencia ajena que domina // del merecer me acorta la medida? // Hacia la duda al parecer te inclina // pensar que el alma vuelve a las estrellas, // como Platón enseña en su doctrina. // Esas las dudas son con que te estrellas, // y trataré, probando su falsía, // de la que mayor hiel detiene de ellas. // El serafín que en Dios más se gloria, // Moisés, Samuel y Juan, el que tú quieras, // y todos, sin excluir ni aun a María, // tienen el mismo asiento en las esferas, // que esas almas que has visto en giro alterno, // ni serán más o menos duraderas: // embelleciendo el primer cerco eterno, // gozan de diferente dulce vida, // cerca o lejos del soplo sempiterno. // Al mostrarse en esfera restringida, // no es que moren acá, sino cual signo // de la celeste y la inferior subida. // Y a vuestra mente, así al hablar asigno, // lo que por sus sentidos solo aprende // y que de su intelecto es lo condigno⁷⁶⁹.

En este caso Dalí lo que hizo fue enfrentar la figura de Beatrice al sentimiento de la ira y el adormecimiento intelectual. Beatrice como la nueva enviada por la divinidad, tratando de resolver las cuestiones del poeta insinuadas sobre el auténtico origen del Santísimo.

Situada en un espacio que nos recuerda al de la Bóveda Celeste y en una postura que evoca a la adoptada por la divinidad prototípica de la iconografía cristiana, decidió representarla apoyada sobre un manto de nubarrones en tonos grisáceos. La disposición de la figura y los elementos es clásica, ya que Salvador decidió utilizar la estructura de triángulo, situando en su interior a Beatrice en posición hierática y aplicando expresiones a su figura para dotarla de cierto movimiento: visible tensión ascendente del brazo y por ende, del dedo índice con el cual señala el más alto de los cielos donde los beatos tienen su verdadero hogar; y dotando a su vez a la mujer de un sutil ladeo de cabeza hacia el lado derecho pero manteniendo la mirada fija al frente.

La luminiscencia de inspiración divina que produce la transfiguración del torso y la cara contrarresta con la sensación de pesadez que dan las extremidades inferiores enrolladas en un pesado manto con infinitud de pliegues, los cuales nos recuerdan nuevamente a las obras renacentistas de Michelangelo Buonarroti. Véase *La Piedad* (1498-1499) o *Tondo Doni* (1508).

CANTO V

En el cielo de Mercurio



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Piensa, lector, si lo que aquí se inicia // se interrumpiera, cual te angustiaría // no ver el fin de la eternal caricia. // ¡Y podrás estimar él ansia mía, // si el tuyo y mi deseo parangono, // por conocer mejor lo que veía! // ¡Oh, bienaventurado! ¡a quién el trono // del triunfo eterno dado es ver por gracia, // antes que de milicia el abandono! // La luz de todo el cielo que se espacia // nos ilumina; y pues saber ansias, // que es lo que somos, a placer te sacia. // Así, por una de estas almas pías // dicho me fue; y mi Beatriz, siguiendo: // ¡Di! ¡Di! creyendo como a Dios creerías. // Que tenéis vuestros nidos, estoy viendo, // en vuestra propia luz, pues la mirada // resplandece en tus ojos sonriendo. // Mas quién eres, no sé, ¡oh, alma elevada, // ni por qué permaneces en la esfera, // que se esconde al mortal, de luz velada! // Esto dije, mirando a la lumbrera, // que primero me hablara entre esplendores, // y aun más luciente de lo que antes era. // Como el sol con sus propios resplandores // se oculta por su luz, cuando consume // con su calor, del aire los vapores, // mas gozosa de nuevo se reasume // dentro a su rayo la figura santa, // y encerrada en la forma que así asume, // habló, como el siguiente Canto canta⁷⁷⁰.

Nos encontramos representado el cielo de Mercurio, a la izquierda de la tabla, Dante, con el cuerpo encogido y los brazos estirados ofreciendo cierta resistencia al punto de fuga situado en el ángulo superior derecho, dirigiendo a su vez el rostro también hacia ese punto de fuga con expresión de embelesamiento y con los ojos entrecerrados por el resplandor que emite un rayo de luz tras la figura de la derecha, el alma de Justiniano, la cual Dalí decidió representar precisamente en el momento previo a la revelación, narrada en el siguiente canto. Justiniano, bienaventurado en la liberación del vínculo con su propio cuerpo.

Compartiendo la idea de Gualandi, en esta imagen se puede percibir un cierto «condicionamiento gravitatorio que desciende de la carnalidad perdurable»⁷⁷¹.

Ese “condicionamiento gravitatorio” de las figuras en el espacio, Salvador Dalí lo logró transmitir gracias a esos trazos en tonos rojizos que acotan y dan forma a cada uno de los elementos de la composición; unas rayas divisorias angulosas y discontinuas planteadas de tal manera y expuestas a tal tirantez, que hace que se fragmenten generando ese efecto visual de las figuras entremezcladas dentro de la propia atmósfera.

Para finalizar, es importante destacar que en este caso nos encontramos una clara alusión a una metonimia, una figura retórica de pensamiento basada en llamar a un elemento con el nombre de otro con el que hay un nexo de proximidad cósmica, terrenal o racional por la que se designa el resultado con el nombre del origen o al revés. Hemos llegado a esta conclusión ya que esta tabla conecta con la del Canto V del Purgatorio, ya que Dante se vuelve a encontrar con toda una serie de problemas en su ascenso hacia el cielo.

⁷⁷⁰ Alighieri, 1922: 433-434.

⁷⁷¹ Gualandi, 1994: 189

CANTO VI

Iglesia e Imperio



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Yo fui César, y soy yo Justiniano, // que por querer del primo amor que siento, // limpié las leyes de su exceso vano. // Antes de realizar tan noble intento, // una sola natura veía en Cristo. // y lo creía, con tal fe contento. // Mas el beato Agapito, que provisto // fue cual sumo Pastor, con fe sincera // me hizo ver lo divino en Jesucristo. // Créíle; y lo que el santo me dijera, // veo claro, cual ves tu claramente, // cual opinión es falsa o verdadera. // Así que de la Iglesia fui creyente, // a Dios plugo inspirarme voluntario, // la grande obra a que dime enteramente [...]. // Y cuando el diente del lombardo alcanza // a la Iglesia a morder, bajo su auspicio, // Carlomagno, venciendo, es su esperanza. // Ora puedes juzgar por este indicio // a los que antes juzgué y he condenado, // causas de tanto humano maleficio. // Uno con Ulises jaldes ha afrontado, // el signo que otro apropia por su parte; // y es difícil saber cual más culpado. // Que siga el Gibelino y siga en su arte // bajo otro signo, que no ampara el cielo // al que de la justicia marcha aparte [...]. // Esta pequeña estrella se rodea // de espíritus de bien, que han sido activos // por el honor y fama como idea: // que cuando por terrenos atractivos // los deseos desvían a la gloria, // en menos luz de amor quedan cautivos⁷⁷².

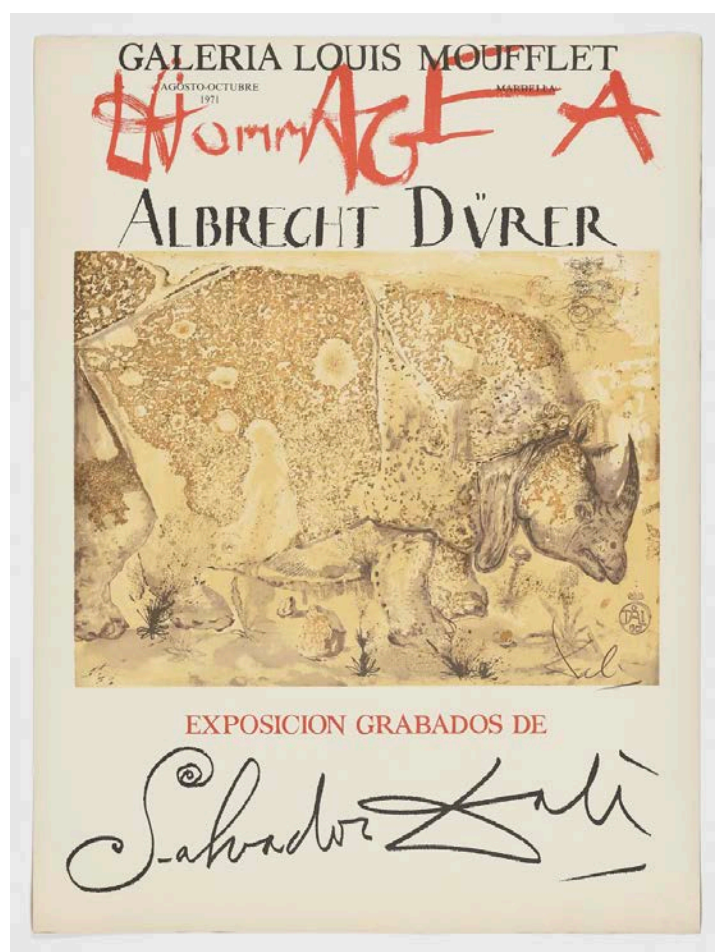
Una ilustración en la que Dalí tomó como punto de partida la convicción de Dante de la existencia de un absolutismo universal que actuaba en todo momento en equilibrio con la solemnidad espiritual de la Iglesia Católica, de este modo, el Imperio y la Iglesia aparecen personificados por un rinoceronte y por un ángel alado en posición orante respectivamente. Ambas figuras aparecen enmarcadas dentro de cuatro trazos en tonos ocre paralelos a los bordes de la tabla y rodeadas de una iluminación tan intensa que casi parece real.

El ángel lo representó con unas alas grises y rosas, vestido con un manto en tonalidades intensas, sujetando con una de sus manos su cara en actitud abstraída, haciendo de este modo referencia al símbolo de la Iglesia. Además, aparece aproximando su dedo al hocico del animal con la intención de simbolizar la inculcación de la sabiduría iluminadora, la sinceridad, la honradez y objetividad, factores imprescindibles para poder ser un buen gobernador.

La cabeza del rinoceronte pardo aparece con una sonrisa, haciendo especial hincapié en la sublime espiral del cuerno. Dalí siempre sintió una verdadera obsesión por los rinocerontes, los vio por primera vez con apenas diez años en una xilografía de Alberto Durero, *El Rinoceronte* (1515), que estaba colgada en una de las paredes de su casa de Figueras y que años más tarde, en 1971, reinterpretaría para la portada de la revista trimestral de la Galería Louis Moufflet, *Hommage à Albrecht Dürer*. Para él, el cuerno de este animal poseía la forma más sublime que cualquier elemento de la naturaleza podía contener, la espiral logarítmica ideal: «los únicos en el reino animal creados según una espiral logarítmica perfecta»⁷⁷³.

⁷⁷² Alighieri, 1922: 435-439.

⁷⁷³ Finkelstein, 1998: 277. (Finkelstein, H: *The Collected Writings of Salvador Dalí*, Cambridge: Cambridge, 1998).



Fotografía: *Hommage à Albrecht Dürer* (1971), Salvador Dalí.
© Copyright Archivo Taller del Prado

A partir de ese momento, comenzó a realizar una exhaustiva investigación sobre el tema y fue a mediados de los años cincuenta del siglo pasado, cuando señaló en la conferencia celebrada en la Universidad de la Sorbonne sobre su método paranoico-crítico en relación con los aspectos fenomenológicos, *Les aspects phénoménologiques de la méthode paranoïaque critique*⁷⁷⁴, que existía una relación evidente entre la obra *La Encajera* (1669-1670) de Vermeer, la espiral algorítmica y los cuernos de los rinocerontes. Bou, recogió la declaración hecha por el propio artista años más tarde en donde reconoció lo siguiente: «*acabo de descubrir de pronto que, sin ni siquiera darme cuenta, durante toda mi vida no he pintado otra cosa que cuernos de rinoceronte*»⁷⁷⁵. Véase: *Cabeza rafaesca estallando* (1951)⁷⁷⁶,

⁷⁷⁴ Museo Reina Sofía, 2023: 9.

⁷⁷⁵ Bou, 2004: 260.

⁷⁷⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cabeza rafaesca estallando - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/661/cabeza-rafaesca-estallando?paraulaClau=Cabeza+rafalesca>

Assumpta corpuscularia lapislazulina (1952)⁷⁷⁷, *Figura rinocerónica del Ilisios de Fidias* (1954)⁷⁷⁸, *Galatea en formación* (1954)⁷⁷⁹, *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad* (1954)⁷⁸⁰, *Persistencia de la memoria corpuscular. El cromosoma de un ojo de pez muy coloreado que comienza la armoniosa desintegración de la persistencia de la memoria* (1952-1954)⁷⁸¹ o el largometraje titulado *La Aventura Prodigiosa de la Encajera y el Rinoceronte* (1954), rodado por Salvador Dalí, con la dirección de su amigo Robert Descharnes y del director Jean-Christophe Averty.

Pero, ¿por qué hemos planteado la hipótesis de que el rinoceronte representa en esta lámina el Imperio y la Iglesia? porque hemos tenido en cuenta el cambio que Salvador Dalí experimentó en 1948 cuando aún siendo un revolucionario y blasfemo, regresó a España después de una larga temporada en EEUU y se convirtió en católico, apostólico y romano comenzando su etapa pictórica mística. Una etapa en la que están incluidos la mayoría de los cuadros en los que aparece la cabeza o el cuerno de rinoceronte, por lo que quizás quiso relacionar esta fusión del Imperio y la Iglesia, basándose en su propia experiencia personal, siendo el rinoceronte el hilo conductor de su delirio surgido a la temprana edad de nueve años, pero que conservó, analizó e idealizó, hasta el punto que declaró poseer una verdadera dependencia de esta criatura.

En definitiva, creemos que la relación simbólica entre el rinoceronte, el Imperio y la Iglesia podría ser una metáfora visual de su propia transformación y su reconciliación con la religión y la tradición.

⁷⁷⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Assumpta corpuscularia lapislazulina* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/670/assumpta-corpuscularia-lapislazulina?paraulaClau=Assumpta+Corpuscularia+Lapislazulina>

⁷⁷⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Figura rinocerónica del Ilisios de Fidias* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/686/creacion-del-hombre?paraulaClau=Fidias>

⁷⁷⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Galatea en formación* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1954/688/galatea-en-formacion>

⁷⁸⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1954/702/joven-virgen-autosodomizada-por-su-propia-castidad>

⁷⁸¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Persistencia de la memoria corpuscular. El cromosoma de un ojo de pez muy coloreado que comienza la armoniosa desintegración de la persistencia de la memoria* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/676/persistencia-de-la-memoria-corpuscular?paraulaClau=La+persistencia+de+la+memoria>

CANTO VII

Dante dudoso



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Yo dudando, no sé ni lo que creo, // y me digo entre mí: ¡Oh, Beatriz mía! // ¡Dulce apaga la sed de mi deseo! // Mas el grande respeto que sentía, // apenas pronunciado el B y el Iz, // como a un hombre dormido me oprimía. // De tal estado me sacó Beatriz, // y comenzó, radiante en su sonrisa, // que entre llamas haría a un ser feliz. // Según segura inspiración me avisa: // ¿Cómo, en justa venganza, justamente, // hay castigo? tu idea está remisa. // Mas yo te alumbraré la oscura mente: // escucha bien, que la palabra mía, // de una grande verdad te hará presente [...] // Mas veo que en tu mente más se ajusta // un nudo, y de la duda al bamboleo, // en ella la verdad no bien se incrusta. // Tú dices: Lo que escucho bien lo creo, // mas por qué, Dios quisiera, me es oculto, // darnos tal redención, eso no veo. // Este decreto, hermano, está sepulto // a los ojos del ser inteligente, // que en las llamas de amor aun no es adulto. // Como en este misterio, ciertamente // si más se mira, menos se discierna, // su gran razón haré más evidente. // La divina bondad, que de sí externa // todo rencor, y ardiendo en sí cintila, // y así despliega su belleza eterna⁷⁸².

Salvador Dalí decidió utilizar nuevamente la imagen de Dante magnificada para representar el Canto VII del Paraíso, en concreto su rostro descarnado, contraído nerviosamente, con una expresión achicada por las palabras recién escuchadas por parte de Justiniano y al mismo tiempo con una expresión de duda por no saber si confiar o no en Beatrice.

La intranquilidad de la desconfianza avasalla su expresión, queriendo buscar otro canal de comunicación con las palabras o las miradas, sin embargo, con la sumisión hacia Beatrice somete las exigencias internas. De este modo, mientras que la boca y los ojos cerrados, reflejan la intranquilidad y la angustia interna por no entender porqué la muerte de Jesucristo, precisamente en sí misma, pudo entonces haber sido lícitamente castigada; es muy probable que con la representación del rostro inmóvil Dalí quiso reflejar la antítesis del deseo y la negación voluntaria.

Esta representación del rostro no es novedosa, ya que hemos detectado infinidad de obras del artista catalán en las que ya incluyó este rostro con rasgos muy característicos: rostro de lado con nariz grande, ojo cerrado con pestañas y sensación de estar deritiéndose. Véase: *El sueño* (1937)⁷⁸³ o en *Opilión segador al atardecer...¡esperanza! (incluyendo: avión blando vomitado por un cañón, hormigas, victoria nacida de una ala rota, violoncelo de masilla blanca y un ángel llorón* (1940)⁷⁸⁴.

⁷⁸² Alighieri, 1922: 442-443.

⁷⁸³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El sueño - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1937/456/el-sueno>

⁷⁸⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Opilión segador al atardecer...¡esperanza! (incluyendo: avión blando vomitado por un cañón, hormigas, victoria nacida de una ala rota, violoncelo de masilla blanca y un ángel llorón - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1940/493/opilion-segador-al-atardecer-esperanza-incluyendo-avion-blando-vomitado-por-un-canon-hormigas-victoria-nacida-de-una-ala-rota-violoncelo-de-masilla-blanca-y-un-angel-lloron>

Con los colores utilizados logró un contraste evidente entre el fondo de la lámina, en azul claro, y la vestimenta y el rostro del protagonista, en color rosáceo y carne respectivamente. En el rostro se diferencian zonas más oscuras que otras gracias a los trazos que realizó sobre le mismo en tonos ocre.

CANTO VIII

Ascenso en Venus



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

No acuerdo como remonté hasta ella, // mas al entrar en ella, iluminada // con su fulgor, mire Beatriz mas bella. // Como se ve una chispa en llamarada, // o voces ora graves, ora tiernas, // se notan en cantata concertada, // contemplo en esa luz muchas lucernas // girar en alternados movimientos, // según las hieren luces sempiternas: // de fría nube, nunca raudos vientos, // vistos o no, bajaron tan festinos, // que parecieran tardos y muy lentos⁷⁸⁵.

En primer plano nos encontramos con el perfil de un rostro femenino aureolado, con una sutil sonrisa y enmarcado bajo una riza y rubia cabellera a la que Salvador decidió añadir unas pinceladas en tonos ocres para conseguir ese efecto de volumen y movimiento. La figura, que representa a Beatrice, se encuentra absorta en una quietud escultural, con la mirada perdida y en éxtasis, como si tuviera delante suya a un ser supremo. Un rostro que nos recuerda al de la musa y mujer del artista, Gala, y que muy probablemente utilizase de inspiración para recrear el rostro “divino” y perfecto de Beatrice. Véase la obra *Retrato de Gala con dos costillas en equilibrio sobre su hombro* (1934)⁷⁸⁶.

Por otro lado, a Dante decidió pintarlo en un segundo plano, en unas dimensiones mucho más pequeñas, simplemente mediante unos trazos en color carmesí y apareciendo entre la neblina azulada y grisácea que conforma el fondo de la imagen. El poeta aparece absorto mirando a su amada, belleza y delicada Beatrice que emerge del cielo de Venus bajo un gran esplendor espiritual.

⁷⁸⁵ Alighieri, 1922: 448.

⁷⁸⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Retrato de Gala con dos costillas en equilibrio sobre su hombro* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/130/retrato-de-gala-con-dos-costillas-en-equilibrio-sobre-su-hombro>

CANTO IX

El obispo trovador



Por Fulco fui en el mundo conocido; // y con mis luces se imprimió este cielo, // como yo fui por ellas imprimido. // No ardió con más amor la hija de Belo, // agraviando a Siqueo y a Creüsa, // cual yo, mientras blanquear no vi mi pelo. // Ni ardió más Rodopea, a quien ilusa // Demofonte engañó, ni Alcides, cuando, // ni aun devanar por su Yolé rehusa. // No se arrepiente el alma, que gozando, // borra culpa, que al alma no retorna; // goza en quien todo ordena vigilando. // Aquí se admira un arte, que se adorna // con la virtud, mostrando el bien que viene, // y que del ,cielo hasta la tierra torna. // Y a fin que tu ansia de saber te llene, // de las cosas que ves, en esta esfera, // seguir más adelante me conviene: //;Quieres saber quién guarda esa lumbrera // que en este cielo junto a mí cintila, // cual luz solar que en agua reverbera? // Has de saber que dentro, está tranquila // el alma de Raab, de otras conjunta, // sobre la cual más esplendor destila. // En este cielo, a que la sombra apunta // de vuestro mundo, bendecida su alma // en el triunfo de Cristo quedó asunta⁷⁸⁷.

En esta escena aparecen dos masas en tonos pardos que casi se confunden con el ambiente adyacente y que hacen referencia al poeta italiano y a su amada Beatrice, algo que Dalí quiso dejar claro gracias a la inserción del único rasgo identificador, las coronas.

Frente a ellos, el alma de Folchetto de Marsella, un obispo que antes de ser nombrado como tal, fue un religioso perteneciente a la orden del Císter, y de ahí su vestimenta de toga con una capucha que le cubre toda la cabeza. Lo pintó en negro y gris con pequeños reflejos plateados para lograr ese volumen ponderable que hace que destaque frente a las otras dos figuras. Las minúsculas alas y el pico de pájaro alargado y curvilíneo que lleva, rasgos que recuerdan a un cuervo, son por un lado una referencia a su primer oficio como trovador, a los cantos vivaces y entusiastas del amor en vida; y por otro lado, una referencia a las canciones celestiales cantadas a coro con los demás bienaventurados, como el Hosana del Santísimo.

El hecho de pintar a Folchetto como un cuervo, nos ha llevado a pensar que quizás Salvador Dalí se inspiró para la representación de este personaje en el *Tríptico del jardín de las delicias* (1490-1500) de El Bosco, y en concreto en el panel central, en donde hemos podido identificar un cuervo con unos rasgos similares al de esta lámina.

El Bosco, no deja de ser un predecesor de las alucinaciones y las irracionalidades del surrealismo, y es que quizás, el mérito de El Bosco fue haber “anunciado” con quinientos años de anticipación a Salvador Dalí y el resto de surrealistas el psicoanálisis. El surrealismo deformó la realidad hasta los extremos más grotescos para poder mostrarnos la auténtica realidad oculta, es decir, frente a la racionalidad burguesa de la época cada vez más plana y tajante, los surrealistas defendieron la irracionalidad y el lenguaje conectado al mundo onírico; pero es que cinco siglos antes, las alucinaciones de El Bosco parecen extrañamente empapadas de un espíritu similar.

⁷⁸⁷ Alighieri, 1922: 456-457.



Fotografía: Detalle del *Tríptico del Jardín de las delicias* (1490-1500), El Bosco.
© Copyright Museo Nacional del Prado

Finalmente, es importante destacar que el artista catalán pintó la mano de Folchetto mucho menos definida que el resto del cuerpo, sin embargo, sí que se puede diferenciar su dedo índice levantado, algo que en la iconografía se ha relacionado siempre con la transmisión de conocimientos, es decir, la existencia de un emisor, en este caso Folchetto, y de un receptor de la información recibida, Beatrice y Dante. De este modo, Dalí logró reflejar ese proceso de comunicación entre el alma que ha anunciado un discurso profético y los protagonistas que la reciben.

CANTO X

El canto de los espíritus de la sabiduría



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Luego, como reloj que en su hora llama // a maitines de Dios a casta esposa, // para adorar al que su amor inflama, // en que una y otra rueda cadenciosa, // fija el puntero, y el tin-tin sonando, // el alma llena de emoción piadosa; // así la excelsa rueda vi girando, // y cantar a la vez con voz tan tierna, // que solo escucha el coro venerando, // donde se goza de la paz eterna⁷⁸⁸.

Más allá de la intranquilidad y la nostalgia, la mirada de Salvador entiende la estupefacción del misticismo y del éxtasis en la representación de un ángel alado solitario sobre un fondo marfil que le aporta luminosidad a la escena. El ángel se encuentra en el cielo tocando con su trompeta una melodía armónica y agradable, que sólo pueden ser escuchada allí donde la alegría es eterna, y que remplace a la dantesca corona de los espíritus sabios que reanudarían la danza y el canto con una dulzura soberbia después de que Santo Tomás finalizase de hablar.

El pintor decidió esbozar la figura con una silueta esbelta, con forma cónica, con ligeras veladuras de color respecto al fondo. En la cinturilla de la toga se juntan en un nudo los pliegues de los diversos colores, sin embargo, en el interior de los amplios velos no se transparenta absolutamente nada de su estilizada figura, diferenciando única y exclusivamente la mano que sujeta la trompeta, una leve flexión de la pierna doblada, las grandes alas con plumas que sobresalen de su espalda y la minúscula cabeza.

El ángel trompetero, es una figura que Salvador Dalí, pintó en multitud de ocasiones y que aunque existen diferencias entre todas ellas, sí que son evidentes las similitudes en cuanto a iconografía y forma.



Fotografía: *Ángel* (1976), Salvador Dalí.
© Copyright Fundación Gala-Salvador Dalí.



Fotografía: Estudio para el *Ángel de la victoria* (1977), Salvador Dalí.
Dominio público.



Fotografía: *Triumphant Angel* (1976), Salvador Dalí.
© I.A.R Art Ressources

CANTO XI

Las dos coronas de los espíritus



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Mientras que yo, de ligadurasuelto, // subiendo al cielo con Beatriz, espero // en la gloria inmortal quedar absuelto. // Volvió a su posición cada lucero, // y se afirmó en un punto de la esfera, // como cirio fijado en candelero. // Y sentí, dentro hablaba la lumbrera // que antes me habló, y grata sonriendo // con más intensidad resplandeciera: // Así como en su rayo aquí me enciendo, // así, mirando hacia la luz eterna, // tu pensamiento, y su razón comprendo [...] // Cuando la pobre gente creció tanto, // en pos del ser que a la virtud incita, // y merece del cielo dulce canto, // con segunda corona fue bendita // por Honorio, de Dios mismo inspirado, // por la obra santa de este archimandrita⁷⁸⁹.

Mientras sutiles y volátiles figuras aladas casi mimetizadas con la neblina de la bóveda celeste insinúan el típico movimiento circular de un carrusel en la parte derecha del lienzo, Dalí decidió trazar una diagonal desde el margen inferior derecho al superior izquierdo. Esta diagonal está compuesta por diversas líneas de colores que utilizó para darle forma a la vestimenta de un personaje femenino alado que vuela siguiendo esa diagonal y finalizando con su cabeza con una cabellera azul, incrustada en la esquina del margen superior izquierdo, como si de una estrella fugaz se tratase.

En el lado izquierdo se pueden identificar a Dante y a Beatrice extasiados por las figuras en continuo movimiento que ven frente a sus ojos y perfilados por unas líneas en tonos amarillos que hacen resaltar e iluminar de manera considerable sus siluetas. La figura del poeta aparece en una posición que recuerda al prototipo de escultura gótica, inclinada en forma de arco para así poder seguir con su mirada el vuelo de la mujer anteriormente descrita.

En clave daliniana, habría que entender esta imagen como la de las dos coronas concéntricas de espíritus sabios que se mencionan en el texto poético y que están en continuo movimiento.

CANTO XII

La perfección originaria



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Al apagarse el postrimer acento // de la bendita llama de aquel santo, // la gran rueda se puso en movimiento; // y no bien en contorno giró un tanto, // por otra nueva rueda fue cercada, // uniendo giro a giro y canto a canto. // Y cuando el canto de la doble banda, // y que su danza circular radiante, // con ley tan placentera como blanda, // se detuvo en su vuelo concertante, // como dos ojos que el placer conmueva // se abran y cierren en un mismo instante, // sopla una luz una lumbrera nueva, // que como aguja a la polar estrella // mi vista de su lado al punto lleva⁷⁹⁰.

Una vez más, Salvador ha utilizado su patrón predeterminado de traspasar la percepción de la propia pérdida por parte del personaje para reflejar una crónica específica del espacio físico.

Como si se tratase de una obra del pintor paisajista del romanticismo alemán del siglo XIX, Caspar David Friedrich, en esta lámina el pintor catalán pintó a Beatrice y a Dante dando la espalda al espectador, abstraídos por los propios símbolos de su imaginación. Los protagonistas están observando a una sociedad que vive tras las falsas apariencias del bien e incluso aceptando que sus almas sean dilapidadas sin sentido alguno.

Es decir, más allá de los dos personajes situados en un primer plano, como si se tratase del decorado de una obra teatral, existe un espacio vacío daliniano en donde se diferencian multitud de hombres en estado de degeneración, realizando una danza inmoral por la fatuidad de los bienes terrenales y que reproducen los rasgos de Dante; y es que en ese proceso de especulación sobre el envanecimiento de las ideas humanas, la mente del poeta no estaba haciendo otra cosa que recordar las peripecias impuras de su pasado.

En verdad, estamos ante la reinterpretación de la introducción del canto XI del Paraíso, en donde se hace una clara diferencia entre las personas bienaventuradas que siguen las leyes evangélicas y las que permiten ser dominadas por la usura y la ambición de los bienes mundanos.

CANTO XIII

La aparición de Cristo. La cruz de de Marte



Por su virtud su radiación aduna, // espejada en sus nueve subsistencias, // que eternamente permanece en una. // Cuando baja a las últimas potencias, // gradualmente su acción disminuyendo, // ya no son sino breves contingencias; // y que esas contingencias son, entiendo, // las cosas generadas, que produce, // con germen o sin él, cielos moviendo: // la forma a que su cera se reduce, // no es igual, pero siempre en su diseño // el ideal más o menos se trasluce. // Y así se ve brotar de un mismo leño, // según su especie, mala o buena fruto, // cual nace el genio con su vario empeño. // Si la cera que a punto se trasmuta, // guarda del cielo la virtud suprema, // la luz del sello en todo se computa. // Mas la natura da siempre su esquema, // a semejanza obrando del artista, // hábil en su arte, cuya mano trema; // Pero el ardiente amor, de clara vista, // si de prima virtud le stampa el signo, // toda la perfección consigo aquista. // Así del barro, nació el hombre digno, // dotado de animales perfecciones, // y la Virgen parió bajo su signo. // Doy aquí la razón a tus razones: // pues la humana natura no ha formado // dos criaturas colmadas de más dones⁷⁹¹.

En el Canto XIII del Paraíso Salvador Dalí decidió representar a Dante y Beatrice delante del destello de una cruz, que haría referencia a la Cruz de Marte, pero que sin duda recuerda al cristo daliniano representando por el artista en diversas ocasiones, véase *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951)⁷⁹², *Assumpta corpuscularia lapislazulina* (1952)⁷⁹³ o *Cuerpo hipercubo* (basado en el tratado sobre la forma cúbica de Juan de Herrera, constructor de El Escorial) (1954)⁷⁹⁴.

Pintado desde una perspectiva oblicua de arriba a abajo, repite nuevamente la forma hiperbólica característica de muchas de sus obras. Es el Cristo que se le había aparecido en diversas ocasiones en sueños, con una anatomía perfecta, sin ninguna herida y sin ningún símbolo que reflejase el sufrimiento como podía ser la corona de espinas o los clavos, por lo que su cuerpo aparece pegado a la estructura de madera de manera inaudita.

El Cristo daliniano aparece resplandeciente gracias a toda una serie de líneas que convergen en su propia figura y que bordean los bordes arremolinados de las nubes. Unas nubes en tonos bermejos haciendo alusión al color del planeta que se menciona: Marte.

⁷⁹¹ Alighieri, 1922: 479-480.

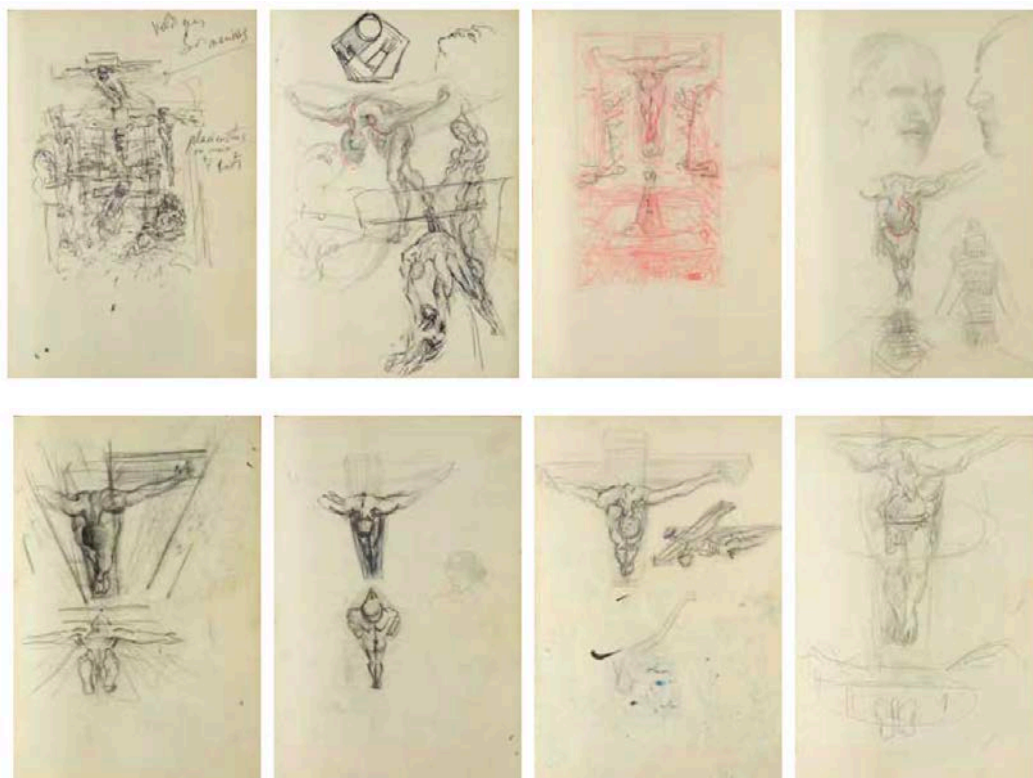
⁷⁹² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cristo de San Juan de la Cruz - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1951/667/el-cristo>

⁷⁹³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Assumpta corpuscularia lapislazulina - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1952/670/assumpta-corpuscularia-lapislazulina>

⁷⁹⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cuerpo hipercubo* (basado en el tratado sobre la forma cúbica de Juan de Herrera, constructor de El Escorial) - *Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1954/681/cuerpo-hipercubo-basado-en-el-tratado-sobre-la-forma-cubica-de-juan-de-herrera-constructor-de-el-escorial>

Un Cristo representado con un cuerpo musculado, evocando a las formas anatómicas renacentistas de Miguel Ángel⁷⁹⁵, un modelo anatómico que ya había trabajado con anterioridad en *Poesía de América. Los atletas cósmicos* (1943)⁷⁹⁶; pero además, por la técnica y el estilo utilizado, creemos que existe una fuerte influencia de referentes españoles como Alonso Cano, Francisco de Goya, Francisco de Zurbarán o Diego Velázquez. El artista catalán, siguiendo el modelo de Diego Velázquez, se decantó por presentar a un Cristo dignificado, sereno, sin rostro ni heridas visibles, como ya adelantábamos en líneas precedentes.

Para la elaboración de este modelo que vio la luz en 1951, siguió un meticuloso proceso orgánico. En primer lugar, llevó a cabo bocetos en papeles y libretas; posteriormente buscó modelos reales, los fotografió y los dibujó; y finalmente, lo materializó en pintura con diversas disposiciones y perspectivas. Tal y como se puede ver en los cuadernos de dibujos procedente del Archivo Pere Vehí de Cadaqués.



Fotografía: Páginas del cuaderno inédito del Archivo Pere Vehí (1948-1958).
© Copyright Fundación Gala-Salvador Dalí.

⁷⁹⁵ La profunda conexión de Salvador Dalí con Italia se manifiesta en numerosas obras a lo largo de su carrera. Esta vinculación va más allá de la mera influencia de los maestros renacentistas en su pintura; es una relación tangible que perduró durante toda la vida del principal exponente pictórico del surrealismo. De hecho, fue Gala, su musa y esposa durante gran parte de su vida, quien le redescubrió a los grandes maestros italianos y le hizo dirigir su atención hacia Italia.

⁷⁹⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Poesía de América. Los atletas cósmicos - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1943/577/poesia-de-america>

Por otro lado, a Beatrice la pintó aturdida entre la nubosidad grisácea y admirando fascinada la figura de Cristo; y a Dante, aunque también lo retrató cautivado por lo que estaba viendo y con las manos juntas contra el pecho por la profunda emoción que sentía, alargó en diagonal su figura para posicionarla justo debajo de su cabeza y resaltar de este modo la intensidad del éxtasis.

CANTO XIV

El polvo de las almas



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Entonces vi, con luz brillante y clara, // un resplandor surgir de la primera, // a guisa de horizonte que se aclara. // Como del día en la hora postrimera, // el cielo al presentar nueva apariencia, // se duda de si es falsa o verdadera, // así me apareció la nueva esencia // de otras almas, girando centelleante // fuera a la doble gran circunferencia. // ¡Oh, de Espíritu Santo, luz radiante, // en toda su verdad! ¡y cuan candente // venciste mi pupila vacilante! // ¡Más Beatriz siempre bella y sonriente // se me mostró y esta visión querida, // hoy no podría renovar la mente! // Aquí la vista fueme restituida, // y al levantarla, vime trasladado, // sólo ella y yo, a esfera más subida. // Bien percibí que estaba levantado, // por el ardiente brillo de la estrella, // de un rojizo color, no acostumbrado. // Con todo el corazón, y el habla bella, // una en todos, a Dios hice holocausto, // al contemplar la gracia que destella; // y aun no en mi pecho el sacrificio exhausto, // conocí la eficacia de mi ruego, // que era acogido en su momento fausto: [...] // Aquí mi genio y mi memoria inclino: // en aquella gran cruz, flameaba CRISTO, // y ante tan gran modelo, nada es digno. // Mas quien carga su cruz, y sigue a CRISTO, // disculpará que el numen se reprima // al ver en su árbol, relumbrar a CRISTO⁷⁹⁷.

La inclinación hacia la representación del “gigantismo” de los personajes continúa en esta lámina, la cual guarda relación con la del canto anterior, ya que presenta el mismo ambiente, en cuanto a elementos tangibles e intangibles, pero desde otro punto de vista. Prescinde del Cristo crucificado y únicamente lo representa a través del resplandor que proporciona la propia cruz y que alcanza de lleno a una de las figuras representadas.

En primer plano, se identifican dos masas deconstruidas en polvo de partículas, corresponden a dos de los protagonistas del poema dantesco, por un lado, en gris azulado estaría Beatrice, la cual es alcanzada por el resplandor de la cruz mencionada anteriormente; y en tonos rojizos y anaranjados Dante.

Ambos se encuentran fascinados, se podría decir que incluso en una especie de éxtasis estático, no sólo por el resplandor que desprende la figura de Cristo en la “Cruz de Marte”, sino que también por los destellos que desprenden los beatos que se encuentran a su alrededor. Y es por este motivo, por el que Salvador Dalí decidió representarlos en mil pedazos, porque quería simbolizar ese éxtasis absoluto a través de ese rayo de luz que los atraviesa y los rompe. Esta desintegración ya no sólo de las figuras sino que también del fondo de la lámina, no es algo novedoso, ya que la utilizó en infinidad de ocasiones durante su época de la mística nuclear (1945-1960).

Los cuerpos están formados por cientos de pequeños fragmentos geométricos suspendidos en el aire, y lo que es mas interesante, por pequeños cuernos de rinocerontes, símbolo que ya se ha explicado anteriormente y por el que Dalí sentía verdadera fascinación. Al ver esta imagen, es inevitable no pensar en las obras dalinianas *Cabeza rafaelsca*

⁷⁹⁷ Alighieri, 1922: 485-486.

estallando (1951)⁷⁹⁸, *Assumpta corpuscularia lapislazulina* (1952)⁷⁹⁹, *Figura rinocerónica del Ilisios de Fideas* (1954)⁸⁰⁰ o *Galatea en formación* (1954)⁸⁰¹.

Es muy frecuente encontrarse cuernos de rinoceronte en las obras de Salvador Dalí pero, ¿a qué se debe esta obsesión por la representación de este elemento? ¿Tiene algún significado oculto en este caso? Aunque a principios de la década de los cincuenta ya se puede observar algún indicio de su obsesión por los rinocerontes al haberlo representado de forma íntegra en *La Madonna de PortLligat*, no fue hasta julio de 1952 cuando se percató de que todas sus obras podían rehacerse a base de cuernos de rinoceronte.

Como ya indicamos anteriormente, para el pintor catalán, la configuración de este elemento tenía su origen en la proporción áurea y en su espiral logarítmica, que llevaba consigo un significado oculto sobre la belleza y lo divino⁸⁰².

⁷⁹⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cabeza rafaesca estallando* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/661/cabeza-rafaesca-estallando?paraulaClau=Cabeza+rafaesca>

⁷⁹⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Assumpta corpuscularia lapislazulina* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/670/assumpta-corpuscularia-lapislazulina?paraulaClau=Assumpta+Corpuscularia+Lapislazulina>

⁸⁰⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Figura rinocerónica del Ilisios de Fideas* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/686/creacion-del-hombre?paraulaClau=Fideas>

⁸⁰¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Galatea en formación* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1954/688/galatea-en-formacion>

⁸⁰² Ades, 2004: 134.

CANTO XV

La aparición del tatarabuelo



En tal quietud, de la virtud modelo, // y en tal ciudad del cielo bendecida, //
me hizo María huésped de su suelo, // por tierno grito maternal movida, // y en
vuestra antigua pila bendecido, // nací a la vez cristiano y Cachagüida. // Mis
hermanos, Morón y Elíseo han sido; // mi mujer vino a mi de Val de Pado,vy
de esta fuente viene tu apellido. // Serví bajo el imperio de Conrado, // y
caballero fui de su milicia, // y por mi bien obrar gané su agrado. // Seguile a
combatirla la malicia // del impío, que usurpa torpemente, // por culpa del
Pastor, vuestra justicia. // Y fui por mano de tan torpe gente // desatado de
mundo tan falaz, // cuyo amor es de vicios la simiente, // y vine del martirio a
santa paz⁸⁰³.

En esta ilustración, Salvador evita nuevamente representar fielmente el texto poético dantesco y decide pintar de modo inusual a un espíritu aproximándose desde el cielo a una de las extremidades de la cruz. Pese a que este movimiento siga recordando a la atomización molecular daliniana de la escena anterior, es algo más sosegado debido a los fuertes y penetrantes rayos resplandecientes que atraviesan las nubes situadas en el margen superior izquierdo de la escena.

En este caso, Dalí ha creado un juego de miradas que se siguen velozmente unas a otras creando una representación simplificada en primer plano. El primer personaje alado más próxima al centro de la lámina, el espíritu, hace referencia al tatarabuelo de Dante, Cacciaguida, que aún se encuentra cubierto por las partículas de la atomización nuclear; la siguiente figura con una melena larga y rizada, a Beatrice; y finalmente, la tercera figura representa a Dante, que observa a su familiar con una mirada penetrante.

CANTO XVI

La cronología de Cacciaguida



Vi a los Hugos, yo vi los Catalanos, // Filipis, Creció, Ormanes y Alverigios, // en decadencia, ilustres ciudadanos, // y ancianos vi rodeados de prestigios, // junto con los Sannella a los del Arca, // y Ardisgos, Soldanieris y Bostigios, // Cabe a la puerta, que al presente abarca, // de nueva felonía tanto peso, // que hará muy pronto naufragar la barca, // los Raviñani vi, que carne y hueso, // dieron al conde Guido, y los que el nombre, // del alto Belinchón llevan impreso; // Pressa ganaba en el gobierno, agnobre, // y doraba su espada Galigayo, // en su pomo grabando su renombre, // Grande era la columna ya del Vayo:, // Saquios, Yoquis, Fifantis y Berucios,, // los Galli, y los que afrenta hoy el ensayo⁸⁰⁴.

Dalí decidió pintar el momento exacto en el que la cruz produce un estallido de luz al estar desarrollándose la Epifanía celestial y en que el tatarabuelo de Dante, Cacciaguida, decidió comenzar a contar los años hasta el nacimiento de su futuro descendiente.

El surrealista pintó en el centro de la composición un triángulo isósceles de proporciones perfectas, cuyo ángulo ápice coincide con la figura de Cristo y su base alcanza el primer plano enmarcando en su interior las figuras en posición genuflexa de Dante y Betrice, con motivo de la Anunciación, con sus ropajes en tonos apagados al decidir integrarlos dentro de la niebla adyacente. El motivo de la representación de este triángulo no era otro que el de hacer alusión en su conjunto, y por supuesto, en clave daliniana, al emblema de la era cristiana.

Además, es una lámina en la que jugó con el contraste de luces y sombras, creando un ambiente en el que la neblina gris del firmamento es atravesada por una luz divina que desprende la cruz, que se dispersa por el ambiente. Una luz que va abriéndose paso desde el centro, dejando entrever zonas azuladas y que va dejando únicamente los nubarrones grises en los márgenes de la representación. Un modo de trabajar la luz que lejos queda de esos juegos de luces utilizados en las láminas dedicadas al infierno que no hacían más que recordar al Apocalipsis.

CANTO XVII

Cacciaguida ve en Dios el exilio de Dante



Tú dejarás cuanto el amor alcanza, // que es este el primer dardo envenenado // que el arco del destierro en pos nos lanza. // Probarás el ajeno pan salado, // y el subir y bajar cuanto es penoso // ajenas escaleras desterrado. // Y el peso a tus espaldas más gravoso, // será la imbécil, la malvada gente // que te caiga en el valle doloroso. // Tan ingrata será como inclemente, // en tu contra; mas pronto y así mismo, // ella, no tú, tendrá roja la frente. // Su proceder, será de su cinismo, // prueba y sentencia, cuando a ti levanta // haberte hecho un partido por ti mismo. // Tu refugio primero en pena tanta, // el afecto será del gran lombardo, // que porta sobre Escala el ave santa. // Y será tan benigno su resguardo, // que a la inversa del uso, tu pedido // al favor otorgado, será tardo. // Con él verás a un príncipe nacido // bajo el influjo de marcial estrella, // que será por sus hechos aplaudido. // Su nombre entre las gentes no descuella, // pues nueve años no cuenta todavía, // que en las esferas su destino sella. // Antes que el Gaseo enrede en su falsía // al gran Enrique, despreciando el oro // mostrará su valor y gallardía. // Grande en magnificencia y en decoro, // sus enemigos le serán propicios, // y sus lenguas, de aplauso serán coro. // Él te dispensará sus beneficios: // por él, los ricos y la hoy pobre gente, // cambiarán condición por sus auspicios⁸⁰⁵.

El tema de la visión de la divinidad es recurrente en Dalí y en este caso decidió volver a utilizarlo. El personaje que abarca la totalidad del lienzo y que recuerda a una santidad en estado de éxtasis, haría referencia a Cacciaguida, el cual se encuentra con las manos en posición de oración y ensimismado ante la presencia de Dios, a través del cual descubre y es capaz de interpretar lo que iba a ocurrir con el futuro de su querido Dante. Su rostro aparece iluminado con un puro y transparente brillo produciendo el efecto contrario en el resto de su cuerpo, ya que éste junto con sus vestimentas, se fusionan para representar ese penetrante y fuerte tránsito contemplativo y espiritual en el cual todo se desintegra en pequeños fragmentos de cuernos de rinoceronte.

Aunque no es del todo obvio, en el margen superior derecho se puede observar una pequeña figura en tonos ocres y compuesta, al igual que el resto de la composición, por esos fragmentos fruto de la explosión atómica nuclear, mencionada en las láminas precedentes. Este pequeño personaje creemos que haría referencia a Dante, el cual estaría esperando la sentencia de su tatarabuelo sobre su destino final. Una explosión atómica nuclear a base de fragmentos de cuerno de rinoceronte que nuevamente nos vuelve a recordar a obras precedentes del artista catalán como *Cabeza rafaelsca estallando* (1951)⁸⁰⁶, *Assumpta*

⁸⁰⁵ Alighieri, 1922: 503-504.

⁸⁰⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cabeza rafaelsca estallando* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1951/661/cabeza-rafaelsca-estallando>

corpuscularia lapislazulina (1952)⁸⁰⁷, *Madonna microfísica* (1954)⁸⁰⁸, *Cabeza bombardeada por granos de trigo* (1954)⁸⁰⁹, *La ascensión de santa Cecilia* (1955)⁸¹⁰, *Santo rodeado de tres piones* (1956)⁸¹¹.

⁸⁰⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Assumpta corpuscularia lapislazulina* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1952/670/assumpta-corpuscularia-lapislazulina>

⁸⁰⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Madonna microfísica* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1954/685/madonna-microfisica>

⁸⁰⁹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cabeza bombardeada por granos de trigo* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1954/682/cabeza-bombardeada-por-granos-de-trigo>

⁸¹⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La ascensión de santa Cecilia* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1955/706/la-ascension-de-santa-cecilia>

⁸¹¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Santo rodeado de tres piones* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1956/716/santo-rodeado-de-tres-piones>

CANTO XVIII

El consuelo de Beatrice



Y la mujer que a Dios me encaminaba, // me dijo: Reconcentra el pensamiento
// ante Aquel que las culpas desgrava // Volvíme al son del amoroso acento, //
y el santo amor que en su mirar veía, // abandono decirlo al sentimiento; // no
es que no fíe en la palabra mía // sino porque expresar no puede en mente // lo
que me pesa, si otro no la guía. // Y podría decir tan solamente, // que
contemplándola, mi ardiente afecto // libre de otro deseo al fin se siente. //
Mientras gozaba del placer directo // de lo eterno en Beatriz, su bello viso //
gozar me hacía del segundo aspecto, // venciéndome con luminoso hechizo; //
y ella me dijo: Vuélvete y atiende, // que mis ojos no son el paraíso⁸¹².

En la lámina se puede identificar a Dante, con el manto rojo, justo después de escuchar la sentencia sobre su futuro de mano de su tatarabuelo y a Beatrice, con el manto azul, tratando de consolar a su amado y haciéndole ver que Dios haría todo lo posible para que no se cometiera ningún tipo de inmoralidad sobre su persona.

En este caso, Dalí dejó de lado la composición de figuras por medio de fragmentos de cuerno de rinoceronte para pasar a otro de sus recursos más utilizados: la espiral. Aunque en este caso lo hizo de manera sutil y sin utilizar grandes ondulaciones, utilizó una espiral de impecables proporciones precisamente para envolver a Beatrice y tratar de fundirla con el ambiente grisáceo y rosáceo que los rodea. Y, ¿cuál fue el motivo que le llevó a envolver a Beatrice dentro de este elemento? Básicamente para tratar de representar una atracción de Beatrice hacia Dante, fusionándolos en una especie de abrazo, un tanto abstracto, y así poder proporcionarle ese sosiego, esa calma y esa tranquilidad que el protagonista necesitaba en ese momento para asimilar la declaración hecha por Cacciaguida.

CANTO XIX

En el cielo de Júpiter



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Ante mí, con las alas desplegadas // la bella imagen vi, que trascendía // el goce de las almas concentradas. // Un rubí cada cual me parecía, // por los rayos del sol tan encendido, // que en mis ojos lucientes refringía [...] // Como halcón del capillo libertado, // aletea, moviendo la cabeza, // galano al emprender su vuelo osado, // así aquel signo ostenta su belleza, // en la divina gracia entretejido, // con un canto que allí solo embelesa; [...] // Como en su nido la cigüeña gira, // después que á sus polluelos alimenta, // y su prole la mira y la remira, // al levantar mis ojos, tal se ostenta // la imagen, cuyas alas celestiales // agita al pensamiento que la alienta. // Y cantando circula y dice: Cuales // son mis voces que tu ánimo no entiende, // tal es el juicio eterno a los mortales. // Quietas las luces que la luz enciende // del Espíritu santo, en el emblema, // que el respeto de Roma al mundo extiende, // prosigue: Nunca a esta región suprema // subió ninguno sin creer en CRISTO // vivo o clavado en la cruz postrema; // pero muchos que gritan, ¡CRISTO! ¡CRISTO! // en el juicio final, aun menos *prope* // de él estará, que el que negara a CRISTO⁸¹³.

El surrealista en este caso optó por representar el momento del ascenso del protagonista a la bóveda celeste de Júpiter, con los brazos en posición de oración, apoyado sobre un manto de nubes violetas que a su vez se fusionan con su vestimenta y con la mirada fija en Beatrice. Mientras que en el margen inferior izquierdo esbozó con trazos irregulares dos ángeles alados que acompañarían a Dante en ese ascenso celestial.

La mujer aparece en un segundo plano sobre un cisne blanco y se han establecido dos hipótesis sobre esta representación. La primera hipótesis es que Dalí hubiese concebido la escena como una especie de victoria mitológica, haciendo alusión a la mitología griega y en concreto a *Leda y el Cisne*, en donde Júpiter se transformó en cisne para raptar a Leda.

La segunda hipótesis está relacionada con la iconografía daliniana. El cisne, un ave que pertenece al lenguaje daliniano y que representó en multitud de ocasiones, como por ejemplo en la joya *El lago del cisne* (1959)⁸¹⁴ o en las pinturas *Cisnes reflejando elefantes* (1937)⁸¹⁵ y el proyecto para *Bacanal* (1939)⁸¹⁶. Para Dalí los cisnes blancos eran símbolo de la belleza por el resplandor que emanaban y a su vez, reflejo de la confianza y la seguridad por la postura que solían adoptar; por ello no es casual que hubiera situado a Beatrice sobre uno, ya que para Dante, Beatrice transmitía lo mismo que para Dalí Gala, una belleza incalculable y su pilar principal sobre el que apoyarse en sus peores momentos.

⁸¹³ Alighieri, 1922: 513-514.

⁸¹⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El lago del cisne* - Catálogo Colección Joyas Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/museos/dali-joyas/coleccion/52/el-lago-del-cisne>

⁸¹⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cisnes reflejando elefantes* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1937/454/cisnes-reflejando-elefantes>

⁸¹⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. Proyecto para *Bacanal* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1939/480/proyecto-para-bacanal>

CANTO XX

Las constelaciones de los espíritus de los Beatos



Fotografía: © Copyright [Archivo Taller del Prado](#)

¡Oh predestinación! ¡Cuan lejos queda // tu raíz del que busca tu secreto, //
que la prima razón *in totum*, veda! // ¡Y tú, débil mortal, sé circunspecto // al
juzgar, pues nosotros que á Dios vemos, // no conocemos todo el ser electo! //
Y este ignorar, por dulce lo tenemos, // pues nuestro bien, con este bien se
afina, // y lo que quiere Dios, también queremos. // Y fue así como el águila
divina, // aclaró con su luz mi corta vista, // y me brindó la suave medicina // Y
como a buen cantor buen citarista // bien acompaña con vibrante cuerda, // en
que mayor placer el canto aquista, // así cuanto escuché, se me recuerda, // que
yo vi las dos luces benedictas, // tal como el parpadeo se concuerda, // Mover
con la palabra sus flamas⁸¹⁷.

El sosiego y la tranquilidad con la que nos suele tener habituados Dalí desaparece en esta lámina, en donde ha querido representar una visión ilimitada de la figuración. Es decir, en los versos de este canto, se puede observar como el poeta italiano ha comparado el canto de los espíritus pertenecientes a la esfera celestial de Júpiter que es reemplazado por las palabras del águila, con la aparición en la bóveda celeste de un conjunto de estrellas brillantes tras el atardecer, y Salvador Dalí decidió representar el segundo instante.

Por este motivo, se pueden observar en primer plano y en el margen inferior derecho a Dante con su manto azul y a Beatrice, la cual dibujó de manera más abstracta. Tras ellos, un espacio infinito con una variación cromática resplandeciente representando el cosmos. Y se vuelve a repetir en este caso el mismo patrón que en las láminas anteriores: la desintegración nuclear cósmica de un rinoceronte a través del cual dio forma a los diversos cuerpos celestes que se pueden observar en la escena, creando de este modo un mapa espiritual celeste a través de infinitas constelaciones.

CANTO XXI

La escalera celestial



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

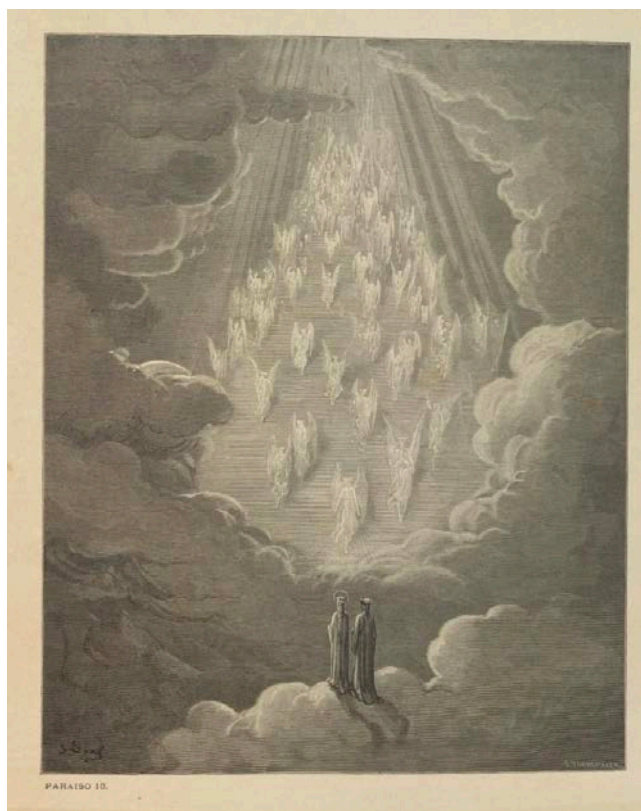
Volví a fijar mi vista en el semblante // de mi Beatriz, y mi alma toda entera // llenaba su atractivo dominante. // No sonreía, y dijo: Si sonriera, // en cenizas tu ser convertiría, // como a Semele incauta sucediera. // Por esta escala, la belleza mía, // en el palacio eterno más esplende, // como lo has visto cuanto más subía; // tanto, que a no temprarla, más se enciende, // y tu mortal potencia, a sus fulgores // sería rama, que centella prende. // A los sétimos y altos esplendores // subimos, en junción del León ardiente, // cuya virtud, abajo, templa ardores, [...] // Yo desde lo alto de la escala santa // he descendido por hacerte fiesta, // con esta luz celeste que me enmanta, // sin que más grande amor me haga más presta; // que tanto y más amor en sí contiene, // esa llama que a ti se manifiesta. // Mas la alta caridad, que nos retiene // siervas del que los mundos ve y gobierna, // en la suerte que observas nos mantiene⁸¹⁸.

Se identifican en primer plano dos figuras aladas con trazos irregulares que dirigen su mirada hacia el margen derecho de la escena en donde se encuentran Dante y Beatrice observando a otra ágil figura angelical alada dibujada mediante finos trazos en tonos rojizos que asciende por la escalera que da acceso al Imperio.

Es necesario incidir en las gamas cromáticas utilizadas ya que Dalí las utilizó para dar un doble significado a la representación. Utilizó tonalidades ocres para la masa rocosa situada en el lado derecho y sobre las que insertó a los protagonistas, ya mencionados en líneas precedentes, en tonos blanquecinos pero sin apenas brillo. El motivo de la utilización de colores apagados y opacos no es casual, y es que como el artista quería hacer referencia al momento en el que Beatrice tomaba la decisión de ascender al cielo de Saturno, un cielo que emanaba un gran resplandor y que Dante no iba a ser capaz de tolerar, para que éste pudiese observar tanto a su amada como a lo que iba a acontecer, por ello decidió utilizar tonalidades opacas y nada brillantes. Además, Salvador Dalí quiso incluir una representación narrativa, y por ello a lo largo de la escalera incluyó colores puros y diáfanos correspondientes al séptimo cielo, además de una tonalidad dorada que predomina en casi toda la escalera y que hace alusión a esa ascensión celestial hacia el Imperio que se acaba difuminando en lo alto en el medio de toda una serie de nubes grisáceas y una especie de cortinilla que remata el ángulo superior izquierdo.

Finalmente, hemos considerado necesario incidir en una nueva alusión a la obra de Gustave Doré, ya que se evidencian similitudes entre ambas láminas. Aunque Salvador Dalí redujo el número de personajes de la escena, la esencia es la misma, al contrario de lo que hemos podido observar en los demás cantos del Paraíso, en donde no hemos detectado ni una mínima influencia del artista francés. Mientras que Gustave Doré decidió disponer la escalinata de manera frontal, emergiendo de un hueco iluminado y con toda una procesión de

ángeles; Dalí decidió reinterpretar la escena al incluir la escalinata emergiendo del hueco de luz, pero de perfil, e incluyendo únicamente a tres ángeles.



Fotografía: Canto XXII. Paraíso, versión de Gustave Doré.
© Copyright Montaner y Simon Editores

CANTO XXII

Impenetrabilidad divina



Me dijo ¿Qué?: No ves que este es el cielo, // y que en el cielo cuanto existe es santo, // y lo que se hace es por devoto celo? // ¡Cuánto te habría conturbado el canto, // con mi sonrisa, juzgará tu oído, // cundo ese grito te conmueve tanto! [...] // Dios, en verdad, mayor milagro hiciera, // al torcer el Jordán y el mar secando, // que el socorro que aquí prestar pudiera. // Así la luz me dijo, retornando // al colegio de luces, que reunido, // se alzó a los cielos cual turbión, volando. // Y de mi dulce guía, en pos traído, // a una señal, me hizo subir la escala, // por su virtud mi natural vencido. // Ni el subir y bajar en tierra iguala // a mi Ascensión en vuelo acelerado, // como si el aire me llevara en su ala. // Así pueda, ¡oh, lector! al triunfo ansiado, // tornar, cual pido en mi continuo ruego // en contrición llorando mi pecado, [...] // Próximo estás de la final salud: // clamó Beatriz, y debe tu mirada // ver claro con intensa plenitud⁸¹⁹.

El artista surrealista decidió utilizar para la representación de este canto la figura de un ángel aureolado y alado, muy estilizado y con un cuello infinito que recuerda a las vírgenes creadas por el pintor manierista italiano Girolamo Francesco Maria Mazzola, más conocido como Parmigianino.



Fotografía: *La Virgen del cuello largo* (1534-1540),
Parmigianino.
© Copyright 2023 [Visit Uffizi](#)

Presenta la cabeza inclinada, las manos cruzadas sobre su pecho y la mirada perdida, aborto en la ininteligibilidad e inaccesibilidad celestial, al igual que el ángel mencionado por el cardenal benedictino de la Iglesia Católica y precursor de la reforma Gregoriana Pier Damiani. Tanto el cuerpo como el rostro presentan unas facciones muy finas que ya fueron empleadas en diversas ocasiones para hacer referencia al momento de la liberación de la carne y el alcance de la gloria eterna.

El blanquecino ángel aparece en el centro de la lámina, enmarcado dentro de una gran nube grisácea y azulada que se eleva en una atmósfera de marfil surcada de trazos rojos verticales. El ser alado, está apoyado sobre otra masa de nubes curvilíneas con las que Dalí creemos que quiso hacer una alusión totalmente surrealista a un pedestal y a sus respectivas volutas.

Tras adentrarnos nuevamente en la producción artística de Salvador Dalí precedente a la fecha de creación de esta lámina, hemos detectado obras pertenecientes a su etapa mística las cuales representan a Gala, que presentar ciertos rasgos comunes como la posición de la figura, el ladeo de la cabeza, la posición de oración de las manos o el cuerpo híper alargado, y que quizás le hayan servido de inspiración para la creación de esta pieza. Véase: *Assumpta corpuscularia lapislazulina* (1952)⁸²⁰, *Assumpta antiprotónica* (1956)⁸²¹ o *Descubrimiento de América por Cristóbal Colón* (1958)⁸²².

⁸²⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Assumpta corpuscularia lapislazulina* - Catálogo Colección Joyas Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1952/670/assumpta-corpuscularia-lapislazulina>

⁸²¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Assumpta antiprotónica* - Catálogo Colección Joyas Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1956/718/assumpta-antiprotonica>

⁸²² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Descubrimiento de América por Cristóbal Colón* - Catálogo Colección Joyas Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1958/743/cristobal-colon>

CANTO XXIII

El jardín de Cristo



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Así la circulante melodía // cantaba, y las lumbreras en su canto // ensalzaban el nombre de MARÍA. // Aquel orbe, de mundos regio manto, // en que la llama del amor se aviva // de Dios potente al soplo sacrosanto, // tan lejos se halla de terrestre riba, // en límite sin fin, que su apariencia, // de lo infinito estaba más arriba; // pues no tenía mi ojo la potencia // para seguir la coronada llama, // que levantóse a su alta descendencia. // Y como niño, que después que mama // los tiernos brazos a la madre tiende, // al dulce impulso que su seno inflama, // así, cada fulgor su luz extiende // hacia la cima, y el sublime afecto, // que tienen por María mi alma entiende; // y luego en mi presencia, ante su aspecto, // cantan *Regina coeli*, dulcemente, // con voces que al pensarlo me delecto. // ¡Oh, cuánta es la abundancia proficiente // de aquellas arcas, ricas por su aforo, // que al mundo dieron tan feraz simiente // allí se vive y goza del tesoro, // con lágrimas ganado en el exilio, // de Babilonia, despreciando el oro; // y del hijo de Dios con el auxilio, // y de María triunfa en su victoria, // con el Antiguo y Nuevo gran concilio, // el que tiene las llaves de tal gloria⁸²³.

Dante aparece representado en primer plano en el margen inferior izquierdo con su manto rojo y acompañado por un niño que hace referencia al cielo estrellado de Géminis al que ha ascendido el protagonista. Estas dos figuras se encuentran observando la escena que acontece ante sus ojos, junto con otro ángel y dos beatos que se encuentran realizando una genuflexión.

Dalí incluyó su propia reinterpretación del *Triunfo de María* a través de la figura del Arcángel Gabriel coronando a la Virgen, la cual se encuentra en el centro de la lámina enmarcada entre dos enormes y colosales figuras angelicales aladas, pintadas mediante unos abstractos trazos en varias tonalidades rosáceas, y haciendo a su vez alegóricamente referencia a la pasión y a la supremacía.

La prioridad dada por el artista catalán a las figuras de Dante y la Virgen María en la escena sugiere su percepción de estos elementos como clave en la composición. La elección de dotar a estas figuras de colores intensos podría tener la intención de resaltarlas y atraer la atención del espectador hacia estos elementos específicos de la obra, ya que es posible que estuviese buscando transmitir una carga simbólica o emocional especial. Este énfasis selectivo, mientras que los demás personajes fueron esbozados de manera más sutil, es una técnica que Dalí utilizó para guiar al y dirigir la atención hacia los aspectos que consideró más importantes en la narrativa de este canto.

Por último, hemos considerado necesario destacar la sensación de pesadez que dan las extremidades inferiores enrolladas en un pesado manto con pliegues, los cuales nos recuerdan nuevamente a las obras renacentistas de Michelangelo Buonarroti. Véase *La Piedad* (1498-1499) o *Tondo Doni* (1508).

CANTO XXIV

Apoteosis de María



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Y ella: ¡Gran luz del gran varón glorioso, // a quien nuestro señor dejó las llaves // que ÉL llevó de este gaudio milagroso! // A este, en los puntos más o menos graves, // puedes tentar, sobre la fe sincera, // que te hizo andar sobre la mar cual sabes. // Si ama el bien, si bien cree y bien espera, // no se oculta, pues tienes por delante, // espejo fiel de la verdad entera, // pero si de este reino es habitante // sólo quien tiene fe, glorificarla // debe este ser, con voz vivificante⁸²⁴.

En este caso se ha representado una de las visiones de Dante. Se puede identificar la ascensión hacia el cielo de la resplandeciente Virgen María aureolada, la cual porta un manto azul y se encuentra rodeada por toda una serie de rayos de luz; acompañada por dos beatos y guiada a su vez por su hijo personificado mediante los rayos que desprende el sol situado a la derecha de la imagen.

Como no podía ser de otra manera, Salvador Dalí volvió a utilizar la descomposición atómica nuclear para crear a la Virgen, una figura hecha a base de partículas poliédricas y de pequeños cuernos de rinoceronte, símbolo que ya se ha explicado anteriormente y por el que Dalí sentía verdadera fascinación. Al ver esta imagen, es inevitable no pensar en las obras dalinianas *Cabeza rafaesca estallando* (1951)⁸²⁵, *Assumpta corpuscularia lapislazulina* (1952)⁸²⁶, *Figura rinocerónica del Ilisios de Fidias* (1954)⁸²⁷ o *Galatea en formación* (1954)⁸²⁸.

En la composición el artista surrealista también incluyó a los pies de la Virgen un grupo de ángeles creados a partir de una serie de trazos abstractos en tonalidades grisáceas, lilas y doradas amarillentas, consiguiendo así que se mimetizasen con los destellos producidos tanto por la Virgen como por el sol.

⁸²⁴ Alighieri, 1922: 544-545.

⁸²⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Cabeza rafaesca estallando* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/661/cabeza-rafaesca-estallando?paraulaClau=Cabeza+rafaesca>

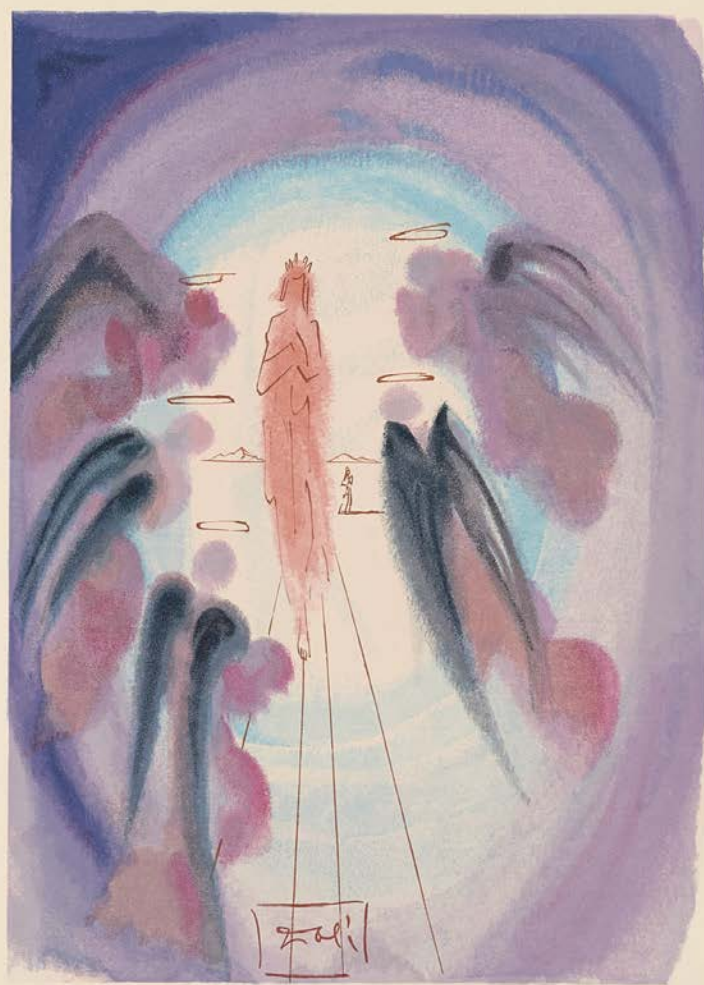
⁸²⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Assumpta corpuscularia lapislazulina* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/670/assumpta-corpuscularia-lapislazulina?paraulaClau=Assumpta+Corpuscularia+Lapislazulina>

⁸²⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Figura rinocerónica del Ilisios de Fidias* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/686/creacion-del-hombre?paraulaClau=Fidias>

⁸²⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Galatea en formación* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1954/688/galatea-en-formacion>

CANTO XXV

El gozo de los Beatos



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Tras una exhaustiva lectura del poema italiano, se ha llegado a la conclusión de que esta lámina no corresponde exactamente a los versos del Canto XXV del Paraíso, sino que hace referencia al conjunto que engloba el relato de la *Asunción de la Gracia del Santísimo* de la mano del protagonista de la historia. Es decir, Dalí realizó, como era de costumbre, una reinterpretación daliniana en vez de representar a los Apóstoles rogándole a Beatrice que le otorgara a Dante conocimiento divino.

Se ha identificado a Dante como la figura que se encuentra con ropajes rojizos en el medio de la composición, el cual descubre y explora un espacio vacío en donde únicamente se pueden diferenciar unas montañas situadas en el fondo y que harían referencia a la inmortalidad y a la vida eterna.

Dante, con las manos en posición de oración y con la decisión de querer avanzar por ese camino recto que indudablemente recuerda a la lámina dedicada al Canto I del Infierno. Estupefacto por lo que ve a través de sus ojos pero avanzando con decisión ya que es consciente de que está libre de cualquier pecado, que las puertas a la vida eterna lo están esperando y que cinco ángeles con alas negras le están dando la bienvenida.

La elección de los colores⁸²⁹ que enmarcan la escena no ha sido casual, ya que es muy probable que Dalí con los tonos violetas utilizados para pintar las espesas nubes, quisiera hacer alusión a la Pasión de Cristo con la que salvó a los hombres; mientras que con los tonos azules, quisiera hacer referencia a la salvación y a la obtención de la felicidad eterna.

⁸²⁹ La posibilidad de que Salvador Dalí se haya inspirado en las obras de Georgia O'Keeffe para la representación de la Virgen María, especialmente en lo que respecta a los colores y la forma de aplicación, es una interesante hipótesis. Georgia O'Keeffe fue conocida por sus representaciones de flores y otros elementos naturales, y su obra a menudo ha sido interpretada en términos de simbolismo y feminidad. Si el artista catalán tuvo acceso a las obras de O'Keeffe durante sus viajes a Estados Unidos, como sugiere la hipótesis, podría haber encontrado en su estilo y enfoque una fuente de inspiración para la representación de la Virgen María en términos de colores y simbolismo femenino.

CANTO XXVI

La aparición de San Giacomo



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Vi que con más poder que antes veía, // y estupefacto pregunté quien era // un cuarto resplandor que percibía. // Dijo Beatriz: Desde esa gran lumbrera, // contempla a su hacedor el alma prima, // que la prima virtud formó primera. // Como la hoja del árbol, que en su cima // dobla el viento al pasar, y se endereza // por la propia virtud que la sublima, // tal hice yo, doblando la cabeza, // mientras me hablaba; pero mas seguro // de hablar sentí el deseo, con viveza, // clamando: Único fruto, que maduro // nació en el mundo, ¡Oh padre primitivo, // del hombre en el pasado y el futuro! // Te ruego, por cuanto hay más expresivo, // que me hables y comprendas el desvelo // en que por escucharte me desvivo [...] // Y respiró: Sin que me sea oferta // tu voluntad, mejor que tú discierno // la cosa que tú tengas por más cierta; // porque la veo en el espejo eterno, // que en sí refleja todo lo creado, // sin que de él se refleje nada externo. // Quieres saber desde qué tiempo he estado // en el jardín excelso, que tu guía // subiendo larga escala, te ha mostrado; // qué tiempo lo gozó la vista mía; // cuál de la ira de Dios la causa ha sido, // y el idioma que entonces profería: // No ha sido por gustar fruto prohibido, // fue por sí la razón del largo exilio, // si no el haber su linde trasgredido⁸³⁰.

San Juan Evangelista examina a Dante sobre la tercera virtud teologal, la Caridad, y al responderle el Poeta, discurre sobre los varios motivos del amor de Dios, unos dependientes de la inteligencia, otros del sentimiento. Toda la corte celestial aplaude sus discretas razones y proclama tres veces Santo al Señor del Universo. Recobra Dante su vista eclipsada, y contempla otra luz esplendorosa en que está el alma de Adán, la cual accediendo á sus ruegos, le satisface sobre cuanto interiormente desea saber.

Una lámina que desprende una potencia e intensidad cromática radical que poco tiene que ver con las vistas hasta ahora. Salvador Dalí decidió trazar múltiples líneas de diversos colores aportando al espacio pictórico una gran luminosidad y sobre todo, creando toda una espiral ascendente a base de estructuras florales y con las cuales configuró a los tres personajes que conforman esta escena.

En el margen inferior derecho se puede identificar la figura de Dante con su manto rojo, mimetizado con la vegetación, abstraído y fijando su mirada en la figura que se encuentra sobre él, Beatrice, representada como un ser alado, aureolado y angelical que aparece entre las pinceladas blanquecinas y verdosas. Sin embargo, no se puede pasar por alto el personaje encargado de interrogar a Dante, pintado en tonos verdes y ocre que se encuentra entre los dos protagonistas, un ángel sosteniendo la palma del martirio en su mano.

Finalmente, queremos destacar que hemos detectado en obras de Salvador Dalí precedentes a la fecha de creación de esta representación, ciertos rasgos comunes con la figura de Beatrice, lo cual proporciona un contexto valioso para comprender su evolución artística y sus fuentes de inspiración. La presencia de elementos recurrentes, especialmente en la

representación de Gala en su etapa mística, sugiere una continuidad en la exploración de ciertos temas y estilos por parte de Dalí. La comparación con obras como *Assumpta corpuscularia lapislazulina* (1952)⁸³¹, *Assumpta antiprotónica* (1956)⁸³², o *Descubrimiento de América por Cristóbal Colón* (1958)⁸³³, ofrece una visión más completa de las características estilísticas y temáticas que el surrealista pudo haber empleado en la representación de la figura de Beatriz en la lámina en cuestión.

⁸³¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Assumpta corpuscularia lapislazulina* - Catálogo Colección Joyas Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1952/670/assumpta-corpuscularia-lapislazulina>

⁸³² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Assumpta antiprotónica* - Catálogo Colección Joyas Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1956/718/assumpta-antiprotonica>

⁸³³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Descubrimiento de América por Cristóbal Colón* - Catálogo Colección Joyas Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1958/743/cristobal-colon>

CANTO XXVII

San Pedro y Dante



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Ante mis ojos contemplé encendida // una cuádruple luz, y la primera // a brillar comenzó, más clarecida; // Mas su color cambió de tal manera // como si Jove se tornase en Marte, // que ave que muda pluma pareciera. // La sabia providencia que reparte // celestes cargos, a las luces de oro // puesto había silencio en toda parte, // cuando escuché: Si yo me trascoloro // no te asombre, mortal, porque a mi acento // verás cambiar color a todo el coro [...]. // El grande apóstol prosiguió el comento, // pero con voz en sí tan demudada, // cual fuera del color el cambio: // No la esposa de Dios fue alimentada // con sangre mía y la de Lino y Cleto, // para ser en ganancia de oro usada; // sí, por gozar de este vivir perfecto, // que Calixto, que Sixto, Pío, Urbano, // derramaron su sangre con afecto⁸³⁴.

Para representar este canto del poema, Salvador Dalí aplicó sobre el lienzo manchas de color ocre y gris con el fin de imitar un ambiente nebuloso y celestial alrededor de los personajes, excepto en el lado derecho en donde aplicó tonos marfiles, dotando esa zona de una gran luminosidad y resaltando de ese modo la figura representada sobre ella, Beatrice. La cual fue la culpable de la aparición del apóstol en escena, ya que su propósito era que analizase a Dante en cualquier cuestión relacionada con la fe.

En el centro de la escena, se identifica a San Pedro vestido con un manto blanco acompañado de una serie de velos jaspeados en tonos verdes, violetas y pardos. El apóstol, ensalzado sobre un pedestal rocoso, con los brazos en jarro y esperando la respuesta de Dante a la pregunta que le había formulado de antemano sobre lo que éste entendía por la palabra Fe.

Finalmente, en primer plano y en el margen inferior izquierdo, se encuentra la figura del poeta italiano, acogiendo el gesto del apóstol en actitud de heroica dignidad, mirándolo mientras piensa su respuesta, y envuelto en un manto que gana una gran importancia y visibilidad en la composición gracias a los tonos azul cobalto, azul RAF, verde y ligeros toques violetas utilizados.

CANTO XXVIII

Los ángeles fieles



Así esta esfera, que es principio y clave // de todo el universo, corresponde // al cerco que más ama y que más sabe. // Por eso tu medida no responde // a su íntima virtud, que en apariencia // la sustancia en tus ojos se enredonde. // Tú verás la final correspondencia // del más y más, y del mayor al menos, // en cada cielo, en su alta inteligencia. // Como quedan brillantes y serenos // los espacios del aire, cuando blando // inflase bóreas con alientos leños, // purificándolos, y disipando // las nubes, y la esfera ríe bella, // sus bellezas eternas ostentando; // yo así también, con las razones de Ella, // tan clara la verdad mis ojos vieron // como se ve en les cielos una estrella. // Y apenas sus palabras concluyeron, // como bullente hierro derretido // chispas de luz, los cercos despidieron. // Era aquel un incendio tan seguido, // que el número de chispas redoblado, // en tabla de ajedrez no es contenido. // De coro en coro, *Hosana* fue cantado, // al punto, que en el *ubi*, y sus confines, // los tiene y los tendrá donde han estado. // La que en mis dudas ve y en sus afines, // me dijo: En esos círculos primeros, // los querubines has visto y serafines, // que al impulso obedecen tan ligeros, // por semejarse al punto, cuanto es dado // volar a los angélicos luceros [...] // En la doble exterior circunferencia, // los príncipes y arcángeles que giran, // loan sin fin, con ángeles, su esencia; // y así ordenados, hacia arriba miran, // abajo influyen, y hacia a Dios llevados, // unos a otros con amor se tiran⁸³⁵.

Una lámina mucho menos colorida que las anteriores en la que Dalí representó la ascensión del poeta al primer círculo. En este caso, la iluminación celestial que se menciona en el poema italiano original, es reemplazada por unos brillos mucho más mates y velados como consecuencia de la utilización de los tonos marfiles.

Más que una acuarela, esta representación recuerda a un dibujo hecho a carboncillo. En primer plano y en el margen inferior izquierdo, se identifica la figura de Dante, perfectamente delineado por unos trazos muy marcados y que se contrapone a la figura que tiene enfrente, esbozada de una manera mucho más elegante y sutil. Esta segunda figura, una mujer angelical, aureolada y con alas, se encuentra sentada en posición sugerente sobre una montaña de nubes y por su actitud, opinamos que se encuentra más cerca de lo sensual que de lo celestial y divino.

La reinterpretación de Salvador Dalí al representar la figura alada en relación con los nueve coros angelicales mencionados en los versos de Dante añade una capa adicional de significado a la obra. Este enfoque podría sugerir la incorporación de elementos personales y simbólicos en la representación del ascenso al Paraíso, fusionando su fascinación por lo espiritual con elementos de su propio universo artístico.

Salvador Dalí hizo aquí su propia reinterpretación ya que la figura alada creemos que haría referencia a los nueve coros angelicales que se mencionan en los versos de Dante, es decir, ese ascenso sublime al Paraíso, él lo representó a través de una figura sensual que

⁸³⁵ Alighieri, 1922: 570-571.

quizás para él simbolizase su paraíso personal; además, para la creación de la figura, creemos que se ha podido inspirar en su obra *Leda Atómica* (1947-1949)⁸³⁶ en donde aparece Gala, su amada, ya que la pose, la disposición de las piernas y la de las manos es exactamente la misma.

CANTO XXIX

La belleza abrumadora de Beatrice



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Tanto, con rostro de sonrisas pinto, // Beatriz, callada estuvo, contemplando // fija en el punto que me había vinto [...] // Esta natura angélica se aumenta, // si más y más se sube, y no hay locuela // que con lengua mortal pueda dar cuenta [...] // La prima luz que esparce luminares, // de tantos modos ella la recibe, // cuantas sean las luces similares. // Y pues que sigue al acto que concibe // el afecto; el amor con su dulzura, // mas ferviente o más libre lo percibe. // Contempla en su largueza y en su altura // del Eterno las luces rutilantes, // que si en muchos espejos se fractura⁸³⁷.

Salvador Dalí representó justo el momento posterior a que los nueve coros de ángeles se fueran y Dante volviese la mirada a su amada. En este caso, el artista sí que fue fiel al poema y representó a la protagonista de este canto, la cual domina de manera evidente la lámina. Beatrice, como si de la *Sibila Delfica* (1509) del pintor renacentista italiano Miguel Ángel se tratase, con un manto que la envuelve en su totalidad, con drapeados en tonos amarillentos y tostados y unos pliegues en tonos azulados. Aparece sentada, con una torsión del torso para poder representarla mirando a Dante situado en el margen superior izquierdo, aunque lo único que aparece de éste son sus manos en posición de oración, y a su vez, con la intención de alcanzar sus manos.



Fotografía: Sibila Delfica en la Capilla Sixtina (1500), Michelangelo Buonarroti.
© Copyright Musei Vaticani

El motivo por el que el pintor catalán no incluyó el rostro definido de la mujer no es casual, y es que tal y como se describe en el texto, la belleza de la mujer en el momento de la Ascensión iba mucho más allá de los lindes del intelecto y era imposible representarla como se merecía. Por ello, Dalí decidió crear una especie de rostro abstracto con tonos amarillos, corales y rosas.

CANTO XXX

Llegada al Imperio



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Como súbito lampo por su efecto // quiebra fuerza visual, y que hasta priva, // de ver al ojo ni el más grande objeto, // así una circunfusa luz muy viva, // ciñó mi vista con fulgente velo, // privándola de fuerza perceptiva. // Siempre el amor que da la paz del cielo, // de este modo saluda al bienvenido // para encender la llama de su celo. // Al entrar estas voces en mi oído, // y en el pecho me hubieron penetrado, // sobre mi fuerza me sentí silbido; // por nueva vista me sentí alumbrado, // de modo tal, que contemplar pudiera // el resplandor más vivo en lo creado. // Entonces, vi fluyente una lumbrera, // que corría cual río, entre dos ribas, // pintadas de admirable primavera. // De aquel río brotaban chispas vivas, // que se engarzaban en las bellas flores, // como en oro el rubí, luces activas⁸³⁸.

Nuevamente una única figura es la que compone la lámina, en este caso Dante es el retratado en el momento de su ascenso hacia el Paraíso. La rapidez y ligereza con la que el protagonista asciende al cielo Dalí suponemos que la quiso reflejar mediante toda esa serie de líneas verticales que se encuentran a los lados de Dante y que a la vez también compone la estructura de su vestimenta.

Al igual que se narra en el poema, el protagonista está rodeado por un potente fulgor que le dificulta la visión y Dalí quiso representar esta “ceguera” con ese borrón negro que dispuso sobre su cara, provocando una metamorfosis de su apariencia no solo facial sino que también corporal, al crear su cuerpo a base de todas esos trazos rojizos y azulados mencionadas anteriormente y sólo pintar con claridad ciertas partes como la manga del manto, la mano o la corona.

El círculo de luz en el que está enmarcado Dante, a su vez está rodeado por toda una serie de nubes vaporosas en tonos marfiles que le ayudan en ese ascenso y que rematan en un foco de luz que es la entrada al cielo.

CANTO XXXI

Los ángeles del Imperio



Fotografía: © Copyright Archivo Taller del Prado

Eran sus rostros como llama viva, // sus alas de oro, y lo demás tan blanco, // que ni la nieve a tal blancura arriba; // y al descender así, de banco en banco, // esparcían la paz y los ardores // de Dios, batiendo el ala por su flanco. // Aunque interpuesto, encima y entre flores, // y el Punto, aquel, la multitud volante, // no interceptaba vista ni esplendores; // porque la luz divina es penetrante // en los orbes, según cada uno es digno, // y a eclipsarla, jamás nada es bastante. // Aquel reino seguro y tan benigno, // habitación de antigua y nueva gente, // vista y amor, ponía en sólo un signo [...] // la viva luz, mi vista levantando, // que paseo vagante por las gradas, // ora arriba, ora abajo, circulando. // Facies veía en caridad bañadas, // reflejos de otra luz, y con su riso, // de púdicas virtudes adornadas. // La forma general del paraíso, // en su extensión había contemplado; // mas sin fijarme en término preciso: // por ardientes anhelos reanimado, // busqué los ojos de mi dulce guía, // de tantas maravillas, asombrado⁸³⁹.

El pintor catalán se inclina por representar fielmente el texto y presenta a tres personajes que dan forma a esta composición. Por un lado, dos ángeles muy coloridos, uno en cada extremo, uno ascendiendo y otro descendiendo como si de una escultura del medievo tardío se tratase; Dalí los pintó de este modo para representar los ángeles que el poeta italiano describe en su poema que se trasladan constantemente desde Dios a los inocentes y viceversa con el fin de informarles sobre su destino.

Ambos ángeles presentan unas facciones estilizadas, airoosas y delicadas, unas características que no son nuevas y que recuerdan a algunas figuras previas con las que trató de simbolizar la castidad e inocencia de lo intangible y lo abstracto. Revisando la obra pictórica del artista catalán, hemos podido comprobar que para el diseño de estos dos ángeles es probable que tomase como fuente de inspiración sus pinturas *El vuelo, la tentación, el amor, las alas rotas* (1945)⁸⁴⁰, *Paisaje de Portlligat con ángeles familiares y pescadores* (1950)⁸⁴¹; ya que en todos estos casos, salvando las distancias, se puede observar ángeles con un cuerpos estilizados, extremidades alargadas y alas de grandes dimensiones.

Por otro lado, Dante, situado en el medio de la composición, con las mano en posición de oración, con un manto anaranjado y observando asombrado la escena que estaba viendo ante sus ojos.

El fondo grisáceo de la lámina, lo obtuvo a base de pinceladas aguadas y con ellas quiso representar el cielo etéreo; mientras que las nubes que funcionan como pedestal sobre el que

⁸³⁹ Alighieri, 1922: 586-587.

⁸⁴⁰ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El vuelo, la tentación, el amor, las alas rotas - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1945/604/el-vuelo-la-tentacion-el-amor-las-alas-rotas>

⁸⁴¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Paisaje de Portlligat con ángeles familiares y pescadores - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1950/654/paisaje-de-portlligat-con-angeles-familiares-y-pescadores>

situó a los ángeles, las logró simular con la aplicación de pinceladas acuosas en tonos púrpuras para mostrar ese ambiente de calma, misterioso, mágico y de meditación que representa dicho color.

CANTO XXXII

El Arcángel Gabriel



La llaga que cerró y ungió María, // abrió y pungió esa mujer hermosa, // que a sus plantas sentada se extasía [...] // Sobre ella vi llover tanta ventura, // que esparcían los ángeles flotantes, // creados para volar a tanta altura, // que todo cuanto había visto enantes, // de tanta admiración no me colmara // cual ver de Dios los rasgos semejantes; // y aquel amor primero que bajara, // cantando: *¡Ave María gratia plena!* // delante de él, sus alas desplegara, // Respondió a la divina cantilena // todo el celeste coro esclarecido, // en radiación más pura y más serena. // ¡Oh, santo Padre, que por mí has querido, // dejar tu dulce sitio esplendoroso, // que por decreto eterno te es debido! // ¿Qué ángel es ese, que al mirar gozoso // a nuestra reina, ante su faz divina, // parece iluminar fuego amoroso? // Así busqué enseñanza en la doctrina, // de aquel, que se hermozeaba ante María, // como ante el sol la estrella matutina. // Y él a mí: Cuanta gracia y gallardía, // puede un ángel tener y cabe en alma, // en él está conforme Dios lo fía: // él a María le llevó la palma, // cuando el hijo de Dios, quiso piadoso, // cargar con los pecados de nuestra alma⁸⁴².

Las dos figuras que componen esta tabla corresponden con los personajes de la Virgen María y el Arcángel Gabriel. Sin embargo, Dalí no quiso representar el momento exacto de la Anunciación en el que Gabriel se le aparece a la Virgen velada y ambos personajes están en diferentes alturas; sino que se inclinó por representar ese momento de glorificación y lirismo transitorio en el que los dos personajes se funden en un abrazo mientras ella mira la palma de la victoria.

Nuevamente el pintor decidió utilizar tonos ocre y marfiles para el fondo con el fin de resaltar las alas, pintadas en tonos aún más claros, con las que dotó al Arcángel; en contraposición con la vestimenta verde oscura de éste y la de María, en azul y delimitada con líneas rojizas para dar mayor sensación de volumen. Gabriel aparece con la cabeza ladeada haciendo una especie de reverencia frente a la Virgen.

CANTO XXXIII

Oración de San Bernardo a la Virgen



¡Virgen y madre, la hija de tu hijo, // alta y humilde como no hay criatura, // del acuerdo eternal término fijo! // Tú ennobleciste la humanal natura, // tanto, que en su grandeza el Hacedor, // no desdeñó encarnar su propia hechura. // Se reanimó en tu vientre el santo amor, // y a su calor, en paz eternamente, // ha germinado esta divina flor. // Tú eres la meridiana refulgente // de caridad aquí, y allá en el suelo // de esperanza mortal la viva fuente. // Señora, es tan valioso tu consuelo, // que quien pide merced, si a ti no corre, // es cual volar sin alas, vano anhelo. // No sólo tu bondad pía socorre // a quien demanda; a veces generosa, // al que no pide con amor corre. // En ti misericordia y luz piadosa; // en ti magnificencia; en ti se aduna // cuanto hay en la criatura bondadosa. // Ora este ser, que de ínfima laguna, // la vida espiritual ha recorrido, // por sus gradas subiendo, una por una, // ruega, le sea en gracia concedido, // poder mirar con ojo levantado, // a la final salud, fortalecido. // Y yo, que en contemplarte te he abrazado, // pido por él, con voto más ferviente, // que no en vano su gracia haya implorado; // y disipes las nubes de la mente // de su mortalidad, y esplendorosa // pueda ver la ventura claramente. // También te ruego, ¡Reina poderosa! // quieras que guarde sus afectos sanos, // después de una visión tan portentosa; // Y le guardes de caer cual los humanos! // Mira a Beatriz, con todos los electos, // que a par de mí suplican con las manos. // Y los ojos que a Dios son tan dilectos, // fijos en el que oraba, demostraron, // que acogía en sus preces, sus afectos; // y hacia la eterna luz se enderezaron; // que ojos mortales, según creen y creo, // nunca tan claramente penetraron. // Y yo, que el fin de mis anhelos veo, // tan próximo de mí, como debía, // apago en mí las llamas del deseo. // Bernardo me apuntaba, y sonreía, // porque mirase arriba, pero ya era // yo por mí mismo, lo que en mí quería; // pues mi vista, más fija y más sincera, // más y más se extendía penetrante // en la alta luz eterna y verdadera⁸⁴³.

Salvador Dalí puso el broche final con esta lámina en la que no se ciñó estrictamente a los versos del poeta, sino que decidió hacer su propia reinterpretación. El canto comienza con la oración que San Bernardo dirige a María, y por ello pintó de izquierda a derecha a San Bernardo, a la Virgen María y a Dante.

La interpretación de esta lámina es la siguiente: San Bernardo de Claraval⁸⁴⁴ aparece representado con una túnica verde, con las manos en posición de oración y pidiendo a María que medie ante Dios para que Dante, vestido con su manto rojo, obtenga los enigmas divinos y la gracia de la Divinidad.

El fondo de la composición reproduce un cielo muy luminoso aunque hay un punto lumínico mayor en el centro de la composición alrededor de la Virgen. Para conseguir este efecto casi “cegador”, Salvador Dalí difuminó por completo las facciones de María y creó un

⁸⁴³ Alighieri, 1922: 597-599.

⁸⁴⁴ Escritor e impulsor del culto a la Virgen María, seleccionado por el poeta para que fuera su mediador al considerarlo como el ejemplo religioso por antonomasia de todo el siglo XII.

efecto vaporoso en su vestimenta a través de la aplicación de tonalidades azules y rosas que se funden entre las nubes. Este efecto de espiritualidad celestial lo consiguió al contrarrestar las vestimentas vaporosas de ella con las vestimentas de San Bernardo y Dante, en tonos muy fuertes y con unos trazos muy marcados.

4.2 El cuento infantil *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll por Salvador Dalí

En este nuevo capítulo de la investigación que nos ocupa se analizará el vínculo real que se encuentra entre el relato de Lewis Carroll y la representación daliniana.

¿Por qué el cuento original de Lewis Carroll fue acuñado por muchos como una obra de tendencia surrealista? Se ha considerado necesario comenzar este apartado con esta cuestión porque se ha observado que existen muchos rasgos comunes entre esta obra y dicho movimiento artístico. De hecho, cabe destacar la opinión de André Breton -escritor, teórico, además de fundador y precursor del Surrealismo- que se refirió a Carroll como el escritor que logró comparar la paranoia racionalista con el “orden poético”.

Compartiendo la opinión de Zepeda Vázquez, Breton se asombró por el empleo que hizo el escritor “del sinsentido para obtener una solución vital de las grandes contradicciones entre la aceptación de la locura y el ejercicio de la razón”⁸⁴⁵, porque en verdad a la hora de su creación tuvo en cuenta el mundo irreal de los sueños pero también el del mecanismo de la mente humana basado en la realidad y en la razón, al tratar ciertos temas sobre las vivencias que cualquier persona puede experimentar a lo largo de su vida. Y, ¿no recuerda esto a las obras de Salvador Dalí?

Es decir, literatura y arte como una unidad artística en donde se incorporó una especie de sublevación; distorsiones del espacio y el tiempo; escepticismo hacia la objetividad; alteraciones de la lógica y de las dimensiones; sueños; seres antropomórficos y figuras difusas. Unos rasgos que sin duda evidencian la similitud entre ambos artistas.

Fue en los años sesenta, cuando el editor Random House contactó con Dalí para que ilustrara una edición limitada de la novela fantástica de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* con motivo del 150 aniversario de su primera publicación. Así, creó trece guaches los cuales dieron vida al cuento infantil y que en la actualidad se encuentran albergados en la Galería William Bennet de Nueva York. Doce de estas ilustraciones corresponderían a cada capítulo del libro mientras que un decimotercer grabado en color correspondería a la portada.

La idea principal que Carroll quiso plasmar a través de este cuento infantil fue la del sueño de una niña mediante el cual visita un mundo imaginario dominado por el caos. Se podría entonces afirmar que Dalí tomó la identidad de Alicia en muchos momentos de la historia dado todos los rasgos que tenía en común con ella.

A lo largo del sueño de la protagonista, aparecen diversos personajes haciendo alusión a conceptos claves que utilizó el propio artista catalán en infinidad de sus obras. El primer concepto que es necesario destacar es el del paso del tiempo, el cual Dalí lo reflejó en sus relojes blandos y que en la historia de Carroll aparece representado por medio del conejo que se le aparece a la protagonista.

⁸⁴⁵ Zepeda, 2013, p.67.

El segundo es el de la falta de identidad, en diversos momentos del relato, la protagonista no sabe explicar quién es y duda sobre su propia persona. Dalí sufrió varias crisis de identidad, pero sin duda la de mayor relevancia fue la que tuvo lugar a raíz de enterarse de que había nacido poco después de su hermano fallecido llamado también Salvador.

Para el artista el hecho de que naciera meses después y que su nombre fuera él mismo, se convirtió en una situación traumática al considerar que había sido la reencarnación de su hermano y que solamente había nacido con el propósito de ocupar el vacío que éste había dejado. Así, comenzó a pensar que sólo era un sustituto y que no tenía una identidad propia al tener la impresión de que cuando sus progenitores lo observaban estaban recordando a su otro hijo. No obstante, en multitud de ocasiones también trató de autoconvencerse de que esto no había sido así, de hecho, Valdivielso Miquel recogió el testimonio de Dalí en el que afirmó rotundamente que su hermano había muerto varios años antes y no unos meses como se pudo comprobar a través del certificado de fallecimiento⁸⁴⁶: “Mi hermano murió a los siete años de un ataque de meningitis, tres años antes de que yo naciera”⁸⁴⁷. Todo esto derivó en un trauma que le persiguió siempre y el cual derivó incluso en una conducta agresiva y de psicosis hacia sus padres.

El tercer y último concepto que se considera necesario destacar es el de la locura, representada por medio del sombrerero en el cuento infantil y que en realidad podría hacer referencia perfectamente tanto a la vida artística como personal de Salvador. Carroll escogió el personaje del sombrerero por un motivo concreto; décadas atrás, estos profesionales utilizaban el mercurio para poder fabricar estos accesorios y se ha podido comprobar que la utilización de este elemento químico tenía efectos nocivos sobre la salud, causando trastornos de personalidad, de comportamiento y temblores. Unos trastornos de personalidad que Dalí también tuvo en reiteradas ocasiones.

En cuanto a la destreza técnica que reflejó en toda esta serie de trabajos, ha dejado ver y por lo tanto determinar -aunque parezca incomprensible-, que tanto la espontaneidad como la improvisación nunca estuvieron dentro de sus planes a la hora de crear. No obstante, el resultado innovador y diferente que obtuvo en todas esas ilustraciones sería imposible sin su inspiración en la que englobó con una gran precisión las características dalinianas que, como opinó Fernández Molina: “en cierto modo convivían en estado salvaje”⁸⁴⁸.

A su vez, se ha podido comprobar que todos aquellos grabados que realizó a color tienen la característica común de que presentan un fondo monocromático, claramente con la intención de realzar las figuras coloridas que se disponen sobre él. Además, decidió establecer un modelo paisajístico que se caracterizó por el afán de situar por un lado a personajes muy bien definidos al frente y a personajes u objetos minúsculos en el fondo con el objetivo de

⁸⁴⁶ En el cual consta que falleció el 01/08/1903 por una afección gastroentérica.

⁸⁴⁷ Valdivielso, 1992, p.76.

⁸⁴⁸ Fernández, 1978, p.36.

enfaticar el efecto de profundidad. Un modelo utilizado en realidad por muchos artistas, pero con una finalidad diferente, ya que Dalí con esta organización quiso representar el cerebro de una persona cuando sueña. Es decir, una persona en ese estado puede visualizar con lucidez algunos elementos, pero al mismo tiempo observar otros desde el subconsciente, difuminados, y sin embargo crear conexiones entre ellos en los que no se sabe dónde está el límite entre la realidad y la ficción. Aludiendo a las palabras de Ades: “Los objetos o grupos de objetos más dispares pueden tener conexiones aparentemente ilógicas y tanto las personas como las cosas metamorfosearse inesperadamente en cualquier ser u objeto sin ninguna razón aparente”⁸⁴⁹.

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS



Esta lámina fue la encargada de dar vida a la portada del cuento infantil. A diferencia de las escenas correspondientes a cada uno de los capítulos, las cuales fueron hechas con la técnica del heliogravado de acuarela, el frontispicio fue hecho mediante la técnica del aguafuerte.

La imagen que utilizó para representar a Alicia no fue ninguna novedad, ya que se trata de una imagen recurrente en su trayectoria artística. En 1936 la añadió en *Paisaje con muchacha saltando a la cuerda* y posteriormente, en 1945, en el proyecto cinematográfico de *Destino*, propuesto por John Hench para el estudio Disney. Fue un trabajo que se llevó a cabo durante ocho meses pero que por problemas relacionados con la financiación, no se llegó a producir. Hubo que esperar a 1999, cuando Roy E. Disney rescató el proyecto, lo financió y lo llevó a cabo con la ayuda del productor Baker Bloodworth y el director francés Monfréy Dominique. Evidentemente, descifrar lo que Dalí había pintado décadas atrás fue todo un reto y por ello fueron necesarios dos decenas de especialistas e investigadores relacionados con el fenómeno daliniano, incluyendo al propio John Hench, que salió de su retiro a sus noventa años para ayudar a desentrañar el arte de Dalí con ayuda de los diarios personales de su esposa Gala.

A continuación, de izquierda a derecha y de arriba a abajo, vemos un detalle del lienzo *Paisaje con muchacha saltando a la cuerda* (1936), del dibujo realizado por Dalí en los años cuarenta para *Destino*, de la recreación cinematográfica y finalmente, del aguafuerte representando a Alicia; es evidente que es exactamente la misma silueta, una elección que a nuestro parecer fue en parte automatismo y en parte técnica de corte. Pero la figura que representa aquí a Alicia, y que nos vamos a encontrar a lo largo de los doce capítulos, va a ser una figura solitaria, aislada y que no aparece interactuando con ningún otro personaje.



Fotografía: © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2007



Fotografía: © Ron Barbagallo



Fotografía: propia, obtenida del corto cinematográfico.



Fotografía: © Copyright 2022 - Salir con Arte

Llegados a este punto es necesario hacerse la siguiente pregunta ¿es posible que Salvador Dalí quisiese establecer un doble significado en esta escena? Evidentemente, y es que la figura que se encuentra dibujada de espaldas frente a Alicia es un autorretrato de Dalí, fijémonos en su cetro, en su posición, en ese pelo tan característico suyo sobresaliendo por detrás.

En definitiva, nuestra hipótesis es que incluyó su propia imagen, seguramente a posteriori, porque la imagen de Alicia le recordaba irremediablemente a su hermana Ana María saltando a la cuerda o a ese campanario que observaba todos los días a través de la ventana de su colegio.

En cuanto al espacio representado, es importante destacar que estamos ante una especialidad absoluta muy frecuente en las obras del pintor. Un espacio muy significativo con la intencionalidad, por parte del surrealista, de sumergir al espectador en una especie de plano infinito, gracias a esas líneas convergentes que acaban juntándose hacia el final de la lámina y que al mismo tiempo ayudan al espectador a centrar la mirada en el personaje principal de la escena que se encuentra en el medio de ellas. Un paisaje con referencias a su ciudad natal por las rocas que recuerdan al Cabo de Creus y con influencia de otros pintores contemporáneos como Giorgio de Chirico.

En cuanto al espacio representado, es importante destacar que estamos ante una especialidad absoluta muy frecuente en las obras del pintor. Un espacio muy significativo con la intencionalidad, por parte del surrealista, de sumergir al espectador en una especie de plano infinito, gracias a esas líneas convergentes que acaban juntándose hacia el final de la lámina. Un paisaje con referencias a su ciudad natal por las rocas que recuerdan al Cabo de Creus y con influencia de otros pintores contemporáneos como Giorgio de Chirico.

CAPÍTULO I

El descenso por la madriguera del conejo



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Fotografía: © Copyright 2022 - Salir con Arte

Alicia empezaba a hartarse de estar junto a su hermana, sentada a la orilla del río y sin nada que hacer; una o dos veces había echado una mirada al libro que leía la hermana, pero no tenía dibujos ni diálogos. «¿Y de qué sirve un libro —había pensado— sin dibujos ni diálogos?». Así que estaba dándole vueltas a la idea de si el placer de hacer una guirnalda de margaritas merecía el esfuerzo de levantarse e ir a buscarlas, cuando de repente pasó por su lado un conejo blanco de ojos rosados. Aquello no tenía nada de extraordinario; y a Alicia tampoco le pareció muy sorprendente oír que el conejo murmuraba: — ¡Qué barbaridad! ¡Llegaré tardísimo!. De todos modos, cuando el Conejo sacó un reloj del bolsillo de su chaleco, miró la hora y luego se alejó a toda prisa, Alicia se incorporó de un salto, pues cayó en la cuenta de que nunca había visto un conejo que llevara chaleco ni reloj que pudiera sacar del bolsillo y, ardiendo de curiosidad, lo siguió corriendo por el prado y llegó justo a tiempo para verlo desaparecer por una gran madriguera situada bajo un seto. Por ella lo siguió Alicia un instante después, sin pararse a pensar ni un momento en cómo se las arreglaría para volver a salir. La madriguera continuó en línea recta como un túnel durante un trecho y luego se hundió de repente bajo sus pies, tan de repente que Alicia no tuvo tiempo de pensar en detenerse y se encontró cayendo por lo que parecía un pozo muy profundo. O el pozo era muy profundo o ella cayó muy despacio, porque mientras caía le sobró tiempo para mirar a su alrededor y preguntarse qué pasaría a continuación. Primero intentó mirar hacia abajo y averiguar adónde se dirigía, pero estaba demasiado oscuro para distinguir nada; luego miró a los lados del pozo y observó que estaban llenos de armarios y estanterías con libros; aquí y allá vio mapas y cuadros colgados de ganchos. Tomó al pasar un tarro de una de las repisas; tenía una etiqueta donde ponía MERMELADA DE NARANJA, pero con gran desilusión descubrió que estaba vacío; sin embargo, no quiso soltarlo, por miedo a matar a alguien más abajo, de modo que se las arregló para dejarlo en uno de los armarios mientras caía⁸⁵⁰.

Con esta imagen, Salvador dio comienzo al primer capítulo del cuento infantil, en el cual se narra el momento en el que Alicia en compañía de su hermana, se encontró con el famoso conejo blanco pasando a toda velocidad. La gran curiosidad suscitada en la protagonista, hizo que fuera tras él, cayendo en su madriguera, un pozo vertical a través del cual consiguió acceder a un mundo de absurdas y paradójicas lógicas.

Guardando las diferencias evidentes, en este caso Salvador fue bastante fiel al texto de Carroll, ya que es posible identificar sobre un fondo creado a través de una “fusión multicromática” a la pequeña figura de Alicia sobre una especie de seta a modo de pedestal y que como se observará en el resto de ilustraciones del cuento, la utilizó como un elemento recurrente para darle una especie de sentido de continuación .

Los colores predominantes de la escena son los rojos, los verdes y los azules, con los que creemos que el surrealista quiso sugerir ese ambiente onírico en donde no existen ni las horas ni la razón; y, mientras que los tonos verdosos y azulados del margen superior derecho, nos recuerdan a lo que podría ser la puerta al jardín, los tonos anaranjados y dorados del margen inferior izquierdo, nos recuerdan a la locura y a los peligros que puede traer consigo ese mundo de ensueño y fantasía.

Una Alicia que nos evoca inevitablemente a la imagen que conforma la portada del libro, es decir, una joven saltando a la comba con la misma silueta de campana explicada anteriormente; el conejo en unas dimensiones desproporcionadas que consiguen hacerlo el protagonista de la escena y sin vestir, a diferencia del cuento original en donde se especifica su vestimenta, tal y como se puede apreciar en una de las primeras representaciones de este cuento realizadas por John Tenniel⁸⁵¹; y la figura de una mantis religiosa, un símbolo que nada tiene que ver con el cuento pero sí con la propia vida del artista y con el que creemos que Salvador Dalí quiso establecer un doble significado oculto.



Fotografía: Capítulo I
(1866), John Tenniel.
© Copyright Titivillus

Como ya hemos explicado en capítulos anteriores, la vida de Dalí estuvo marcada por su fobia por ser “devorado” o manipulado por una mujer en cualquier tipo de actividad sexual, viéndose incluso incapaz de llevarlas a cabo. En verdad, esto no deja de ser un acto normal en la naturaleza y en concreto entre los insectos, al ser la hembra la que mata al macho al finalizar el acto sexual, y por ello el artista decidió reflejar esta fobia a través del insecto que

⁸⁵¹ John Tenniel fue el pionero ilustrador de la obra infantil *Alicia en el País de las Maravillas*. En 1864, Lewis Carroll se puso en contacto con él para encargarle las ilustraciones del cuento. A pesar de las discrepancias entre ambos, la primera ilustración se completó con éxito en octubre de 1864, y en mayo de 1865 Tenniel finalizó todos los originales. La primera tirada de 2000 ejemplares fue retirada debido a la baja calidad de impresión, en diciembre de ese año, la obra se volvió a imprimir. La publicación resultó ser una combinación armoniosa de texto e imágenes, sin que ninguno eclipsara al otro. Tenniel dibujó meticulosamente las ilustraciones a lápiz antes de entintarlas con plumilla, utilizando trazos abundantes, juegos de sombras y detalles de estilo barroco.

más le perturbaba, la mantis religiosa, la cual no sólo se pone violenta sino que hasta devora al macho.

Nuestra hipótesis ha sido planteada tras el descubrimiento del testimonio de Dalí, el cual fue recogido por Milan Kundera en su libro titulado *La inmortalidad*:

El famoso pintor Salvador Dalí y su mujer Gala, tenían un conejo amaestrado al que quería mucho y que no se alejaba nunca de ellos. En una ocasión tenían que hacer un largo viaje y estuvieron discutiendo hasta muy entrada la noche qué hacer con el conejo. Era complicado llevarlo y era difícil confiárselo a alguien, porque el conejo desconfiaba de la gente. Al día siguiente Gala cocinó y Dalí disfrutó de una comida excelente hasta que comprendió que estaba comiendo carne de conejo. Se levantó de la mesa y corrió al retrete donde vomitó al amado animalito. En cambio Gala estaba feliz de que aquel a quien amaba hubiera penetrado en sus entrañas, las acariciara y se convirtiera en arte del cuerpo de su ama. No existía para ella una realización más perfecta del amor que la de comerse al amado. En comparación con esta fusión de los cuerpos, el acto sexual le parecía sólo una ridícula cosquilla [...] ⁸⁵².

Es muy probable que Salvador Dalí al tener que representar al conejo blanco le viniese a la cabeza ese traumático recuerdo y por ello añadiese a la composición una mantis religiosa. Un insecto que, en nuestra opinión, haría referencia a Gala, el haber confesado que no entendía la reacción de su esposo al enterarse de que se estaban comiendo a su propia mascota; ya que para ella tenía que estar satisfecho de que aquel ser a quien tanto querían hubiera entrado en el interior, acariciándolos y convirtiéndose en puro arte de sus cuerpos, porque para ella no había un acto de amor más grande que el de comerse al amado.

CAPÍTULO II

En un mar de lágrimas



[...] ¡Pobre Alicia! Lo más que pudo hacer fue tenderse de costado para mirar con un solo ojo hacia el jardín; había menos esperanzas que nunca de que pudiera atravesar la puerta. Alicia se sentó y se puso a llorar una vez más. — ¡Tendría que darte vergüenza! —dijo Alicia—. ¡Una grandota como tú llorando sin parar! ¡Te digo que te calles ahora mismo!. Pero siguió igual que antes, derramando galones de lágrimas hasta que terminó por quedar rodeada por un gran charco de unas cuatro pulgadas de profundidad y que cubría medio vestíbulo. Un rato después Alicia oyó un golpeteo de pasitos a lo lejos y se secó apresuradamente los ojos para ver quién llegaba. Era el Conejo Blanco, que volvía, suntuosamente vestido, con un par de guantecitos blancos en una mano y un gran abanico en la otra⁸⁵³.

En el capítulo dos del relato original se narra el momento en el que Alicia, tras ir detrás del conejo blanco y caer en el fondo de su madriguera, ingiere un pastel que le hace crecer de manera desproporcionada con el fin de poder alcanzar la llave que le permitiría abrir una de las puertas que se encontraba enfrente suya. El problema lo tuvo después, ya que no cabía por esa puerta y comenzó a llorar creando un mar de lágrimas hasta que apareció nuevamente el conejo y dejó caer un abanico que Alicia utilizó para abanicarse. El abanico resultó ser mágico ya que logró encoger a Alicia.

Salvador Dalí realizó su propia reinterpretación ya que ese mar de lágrimas que mencionábamos en líneas precedentes, decidió plasmarlo a través de un fondo con líneas ondulantes en color aguamarina y una serie de gotas cayendo en diagonal desde el margen superior derecho sobre la figura de Alicia, cuya figura continúa apareciendo de manera anecdótica a través de una silueta negra con una cuerda y su correspondiente sombra.

Unas lágrimas colocadas de manera estratégica con las que creó un anaformismo; y es que, analizando la escena con detenimiento, es posible diferenciar una especie de calavera distorsionada y sonriente. Teniendo en cuenta que dentro del lenguaje daliniano, las calaveras derretidas simbolizaban el trauma infantil que le causó su progenitor cuando le enseñó libros de medicina con fotografías de enfermedades de transmisión sexual, es muy probable que Salvador Dalí quisiese reflejar esa ansiedad que sintió en ese momento y que le acabó acompañando el resto de su vida, al igual que la que tenía Alicia por no saber como salir de aquella madriguera.

CAPÍTULO III

Una carrera en comité y un cuento largo



No cabe duda de que el grupo reunido en la orilla era más bien estafalario: los pájaros arrastrando sus plumas y los animales con el pelo pegado al cuerpo, y todos chorreando agua, enojados e incómodos. La cuestión principal era, por supuesto, cómo secarse; se discutió el asunto y, unos minutos después, a Alicia le pareció bastante natural encontrarse hablando con ellos con toda confianza, como si los conociese de toda la vida. Por cierto, se enfrascó en una larga discusión con el Loro, que terminó por enfurruñarse y repetir una y otra vez: —Yo soy mayor que tú, así que sé más. Y eso era algo que Alicia no estaba dispuesta a admitir sin antes saber la edad del Loro y, como el Loro se negaba rotundamente a confesarla, no hubo nada más que decir. Por fin el Ratón, que parecía ser persona de alguna autoridad en el grupo, gritó: —¡Siéntense todos y escúchenme! ¡Yo voy a secarlos bien sequitos enseguida! Todos se sentaron en un amplio círculo, con el Ratón en el medio. Alicia no le quitaba los ojos de encima porque estaba segura de que, si no se secaba cuanto antes, iba a pescarse un resfrío de padre y señor nuestro⁸⁵⁴.

Para el capítulo III, Salvador Dalí decidió representar el momento en el que se reunieron todos los animales con Alicia tras llegar a una orilla en la que ya no quedaba ni rastro del mar de lágrimas que había originado la protagonista en el capítulo anterior. En el relato se cuenta como el Dodo les propuso realizar una carrera al resto del grupo para secarse y por ese motivo, es muy posible que el artista decidiese presentar una escena caótica, fruto del caos de los personajes al correr de un lado a otro.

El capítulo finaliza con la explicación por parte del ratón de su odio hacia ciertos animales y sin darse cuenta, la niña mencionó la capacidad que tenía su gata para cazar ratones, consiguiendo así hastiar a todos los allí presentes, haciendo que se retirasen y quedándose nuevamente sola. Una de nuestras hipótesis plateadas para esta escena es que Salvador Dalí decidiese representar a dos Alicias, una con los rasgos a los que ya nos tenía acostumbrados y otra en el margen inferior desconsolada y acompañada por el conejo blanco.

Sin embargo, si se analiza con detenimiento la escena, nos percatamos que hay animales que no aparecen en el relato original, como por ejemplo el búho, el cual en el lenguaje daliniano significa sabiduría, pero lo más relevante es que uno de sus ojos fue eliminado y sustituido por una mano saliendo del agujero, una mano que resulta familiar y con la que quizás quería anticipar lo que iba a acontecer en la siguiente escena.

Una de las figuras que es necesario destacar es el cocodrilo que aparece en el margen superior derecho, un animal que en la iconografía daliniana según nuestra propia hipótesis podría significar:

1. Poder y dominio. Teniendo en cuenta que el cocodrilo es un animal poderoso y temido en la naturaleza, podría estar simbolizando la idea de poder y dominio sobre la

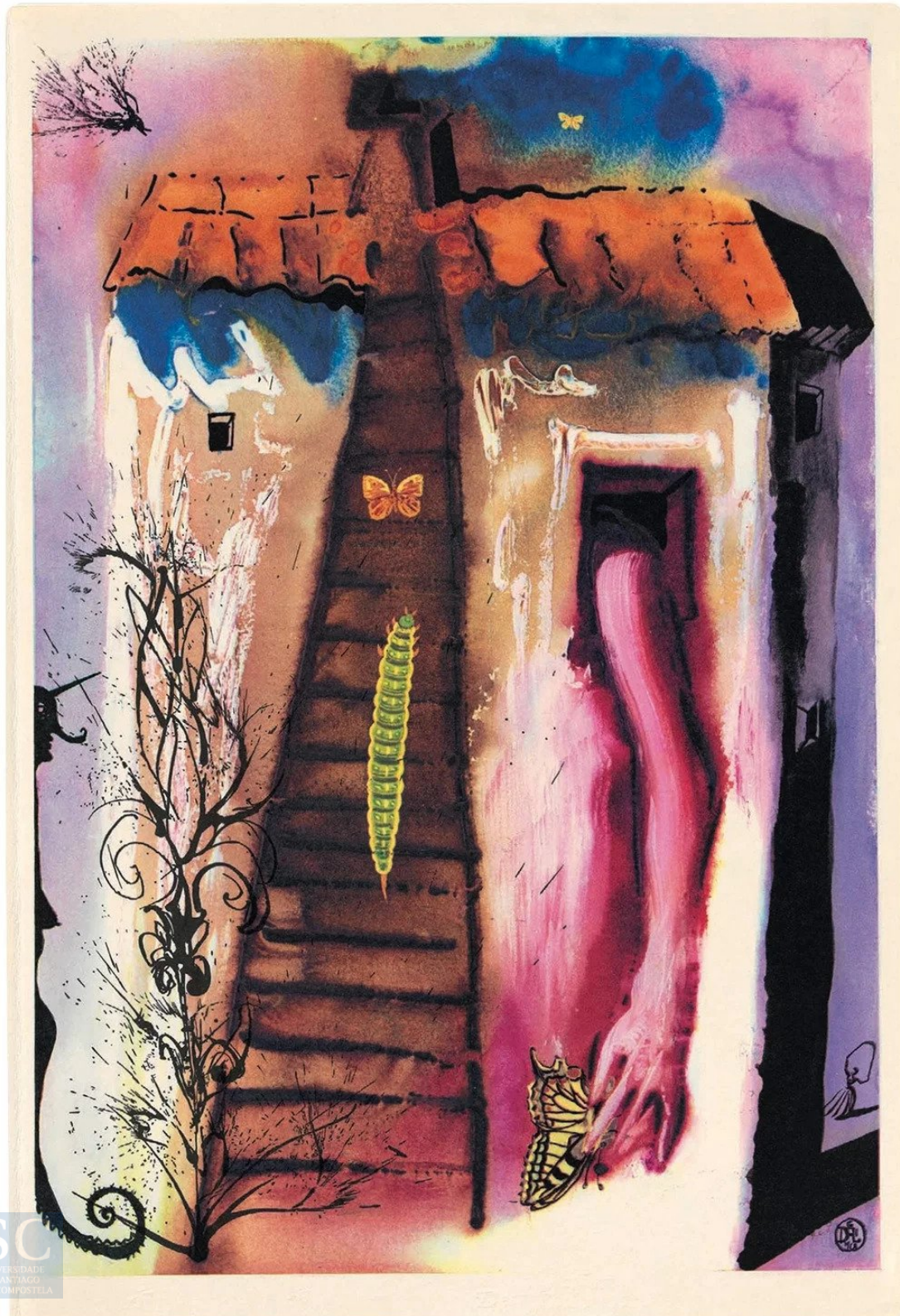
vida y la muerte y sobre todo, la fuerza y la capacidad de controlar y manipular, en este caso a Alicia.

2. Inconsciente y subconsciente. Como ya hemos explicado, Salvador Dalí estaba profundamente interesado en el psicoanálisis y en el estudio de la mente humana; por ello, el cocodrilo podría estar haciendo alusión a los instintos primitivos de Alicia, a sus deseos reprimidos y las fuerzas ocultas.

Y finalmente en el margen derecho de la lámina una especie, a nuestro parecer, de león en tonalidades rojizas y anaranjadas, símbolo que desarrolló a partir de la observación en su infancia de las rocas del cabo de Creus y que contiene connotaciones sexuales, de fantasías salvajes e incontrolables, asociadas al padre iracundo.

CAPÍTULO IV

La habitación del conejo blanco



Fotografía: © Copyright 2022 - Salir con Arte

Mientras decía esto se topó con una casita muy prolija en cuya puerta había una placa de bronce reluciente que tenía grabado el nombre C. Blanco. Alicia entró sin golpear y subió a toda velocidad las escaleras, muy temerosa de encontrarse con la verdadera Mary Ann y de que la echasen de la casa antes de haber encontrado el abanico y los guantes [...] Para entonces Alicia ya había logrado llegar hasta una piecita muy pulcra que tenía una mesada junto a la ventana, y sobre la mesada (tal como ella se esperaba) había un abanico y dos o tres pares de guantecitos blancos: Alicia recogió el abanico y un par de guantecitos y ya estaba por irse de la habitación cuando sus ojos tropezaron con una botellita que había cerca del espejo. Esta vez no había ninguna etiqueta que dijera BÉBEME pero de todos modos Alicia sacó el corcho y acercó la botella a sus labios. —Lo único que sé es que siempre me ocurre *algo* interesante cuando como o bebo algo —se dijo—, así que voy a ver qué pasa con esta botella. ¡Espero sinceramente que vuelva a hacerme crecer porque estoy bastante cansada de ser una cosita tan insignificante! Y la hizo crecer nomás, y mucho antes de lo que ella esperaba. Antes de llegar a la mitad de la botella se encontró con la cabeza apretada contra el cielorraso y tuvo que agacharse para que no se le quebrara el pescuezo. Dejó de inmediato la botella y se dijo: —Ya es suficiente... espero no crecer más... Así como estoy no puedo salir por la puerta... ¡Ojalá no hubiese bebido tanto! ¡Qué lástima! ¡Era demasiado tarde para desearlo! Alicia siguió creciendo y creciendo y pronto tuvo que arrodillarse en el suelo; un minuto más y ya no tuvo sitio ni siquiera para eso, así que probó de tirarse al suelo con un codo contra la puerta y el otro brazo rodeando la cabeza. Pero seguía creciendo; como último recurso sacó un brazo por la ventana y un pie por la chimenea⁸⁵⁵.

Tras haberse quedado sola, el conejo blanco aparece de nuevo en escena, en este caso confundiéndola con su criada Mary Ann y pidiéndole desesperadamente que se acercase hasta su casa para que buscase su abanico. Alicia, haciéndose pasar por la criada, fue y se encontró una botella de la cual bebió haciéndole crecer de manera desproporcionada hasta tal punto que se le saliese el brazo por la ventana.

Este es el fragmento de la historia que Salvador Dalí decidió tomar como punto de partida para representar la escena, ya que en ella es posible identificar la casa del conejo en primer plano y la mano de Alicia saliendo por una de las ventanas, no obstante, en el margen inferior derecho de la escena, la imagen típica de la protagonista a la que Dalí ya nos tiene acostumbrados, vuelve a estar presente. Estamos ante el único caso en el que Salvador, además de representar la pequeña silueta negra de la niña, representó por un lado a la niña tocando un insecto y no aislada y por otro lado, plasmó las distorsiones de tamaño y las transformaciones corporales narradas por Lewis Carroll, centrando de este modo la atención del público en su enorme brazo.

Si analizamos nuevamente los dibujos de John Tenniel, podemos observar que mientras que éste dibujó la mano de Alicia intentando coger al conejo, Salvador Dalí decidió cambiar el conejo por una mariposa y obviamente no fue por casualidad, como explicaremos en las siguientes líneas.



Fotografía: Capítulo IV
(1866), John Tenniel.
© Copyright Titivillus

Como no podía ser de otra manera, en la escena aparecen diversos elementos a analizar que nada tienen que ver con el texto original de Carroll. Uno de los elementos es la oruga ascendiendo por la escalera, suponemos que ésta haría referencia a la lagartija Bill, a la que en la historia original, el Conejo Blanco mandó subir por la chimenea para sacar a Alicia de su casa, pero ¿cuál es la razón que llevó al artista a realizar este cambio?, ¿es casualidad que colocase dos mariposas en diferentes niveles y otra siendo aplastada por la mano gigante de Alicia?. En nuestra opinión, nada de esto es casual, ya que con ello quiso crear un doble significado en la lámina.

En 2019, Teresa Gibert, planteó la teoría en su artículo *Exploring the Surreal in Alice's Adventures in Wonderland: Visual Representations by Lewis Carroll, John Tenniel and Salvador Dalí*:

Otro foco importante de la ilustración de Dalí es la oruga que sube las escaleras, imagen que ha sido identificada como una de sus fobias personales y que le despierta una especie de miedo irracional comparable al que le

provoca la serpiente del cuadro surrealista *Peligro en el suelo de Pierre Roy. Escaleras* (1927-28)⁸⁵⁶.

Sin embargo, para nosotros la oruga en sí no representa un miedo personal, ya que teniendo en cuenta que para Salvador Dalí la mariposa siempre fue reflejo de la metamorfosis (oruga-mariposa = vida terrenal-vida eterna), de la exploración del subconsciente, de la independencia y del afán, de la capacidad que tiene el ser humano para renacer y sobre todo, de la capacidad que tiene para superar sus limitaciones terrenales y lograr su propia metamorfosis psíquica; nuestra interpretación estaría pues en relación con la metamorfosis y con la capacidad del hombre para renacer de manera trascendental en un mundo onírico dejando a un lado sus propios miedos.

Es decir, la mariposa situada en el nivel inferior y aplastada, reflejaría los problemas terrenales, los cuales aparecen representados por la mano y por esa especie de caballito de mar diabólico y con busto femenino situado en la penumbra en el margen izquierdo de la lámina, el hecho de que aparezca con busto femenino tampoco es casual, ya que la mayoría de sus preocupaciones, problemas y fobias en vida estaban en relación con el género opuesto y con el acto sexual⁸⁵⁷; la oruga ascendiendo por la escalera, simbolizaría por un lado la capacidad del hombre para superar sus traumas y renacer, teniendo en cuenta que la oruga en la naturaleza sufre una metamorfosis real hasta que llega a convertirse en mariposa, y por otro lado el esfuerzo que supone subir las escaleras, transmitiendo un mensaje de impotencia y ansiedad sexual; la mariposa situada en un segundo nivel, reflejo del ser humano en ese camino de superación, transición y de exploración del subconsciente; y finalmente, la mariposa situada en el nivel superior sobre una masa nebulosa, el culmen de ese proceso de cambio y el fin del viaje entre los dos mundos, al haber alcanzado una forma superior.

En definitiva, Dalí en este caso no tuvo tanto un enfoque artístico sino que una combinación entre arte y misticismo, aunque el énfasis lo puso sin duda en lo místico. Una reinterpretación metafórica y puramente simbólica al mostrar la metamorfosis de la oruga en mariposa como reflejo de la muerte y el renacer del cuerpo humano.

Finalmente, queremos hacer alusión a la firma, hasta este momento, Salvador Dalí firmaba simplemente con su nombre, pero a partir de esta lámina hemos detectado ciertas firmas las cuales creemos que podrían aportar información adicional. En esta lámina aparece el nombre de Dalí trazado en letras tipográficas en mayúsculas enmarcado dentro de un círculo, recordando a un escudo o un sello, y la letra “G” encima del mismo, ¿podría hacer alusión

⁸⁵⁶ Gibert, 2019: 264.

⁸⁵⁷ La inclusión de un busto femenino junto al característico bigote de Dalí que podría interpretarse como un autorretrato es intrigante y sugiere una posible exploración de la dualidad de género o la fusión de elementos masculinos y femeninos en la identidad del artista. Dalí, conocido por su personalidad excéntrica y sus exploraciones en el surrealismo, a menudo jugaba con la ambigüedad y la simbología en su obra. Sin información adicional sobre el contexto específico de esta representación, queda abierta a interpretaciones y especulaciones sobre la complejidad de la identidad y la autoexpresión en la obra daliniana.

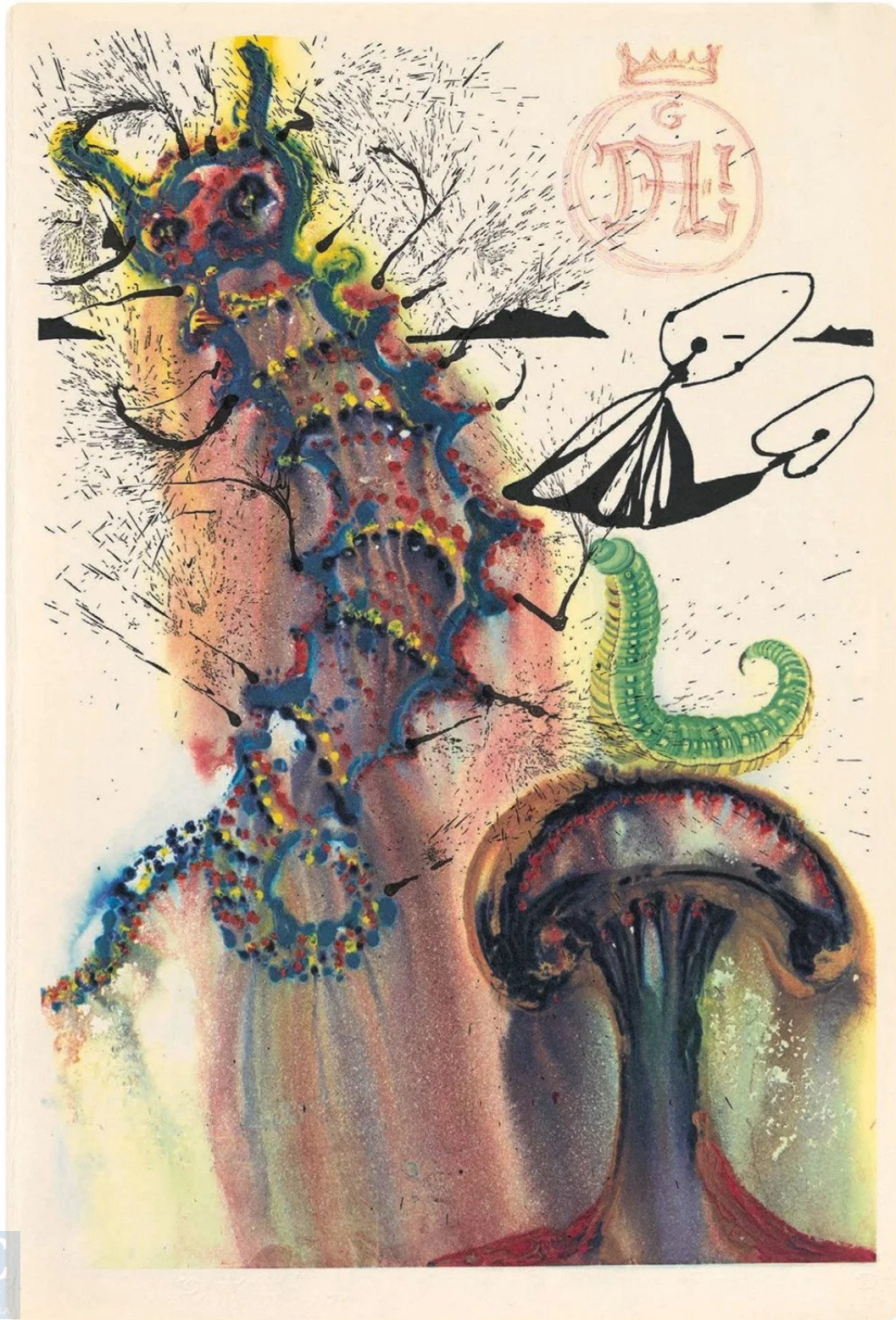
esta letra a Gala? Teniendo en cuenta que Gala fue la musa y mujer del artista y que estuvo presente en numerosos cuadros, creemos que a partir de 1950 también le acompañó en muchas de sus firmas y que por lo tanto sí que hace referencia a ella.



Fotografía: Detalle lámina
Capítulo IV.
© Copyright 2022 - Salir
con Arte

CAPÍTULO V

El consejo de una oruga



La Oruga y Alicia se miraron un rato en silencio. Por fin la Oruga se sacó el narguile de la boca y se dirigió a Alicia con voz lánguida y soñolienta. — ¿Quién eres *tú*? —preguntó. No era un comienzo muy prometedor para una conversación y Alicia respondió con aire más bien tímido: —Yo... no sé muy bien, señor, en este momento... al menos sé quién era cuando me levanté esta mañana, pero me parece que deben de haberme cambiado varias veces desde entonces. —¿Qué quieres decir con eso? —siguió preguntando la Oruga con bastante severidad—. ¡Explicate! —Me temo que no puedo explicarme, señor —dijo Alicia—, porque yo no soy yo misma, ¿entiende? —No, no entiendo —dijo la Oruga. —Mucho me temo que no puedo ser más clara —respondió Alicia con gran amabilidad— porque yo misma no entiendo nada, para empezar; y eso de pasar por tantos tamaños en un mismo día la confunde a una mucho. —No es así —dijo la Oruga. —Bueno, tal vez no le parezca por ahora —dijo Alicia—, pero cuando tenga que convertirse en crisálida (tarde o temprano le va a suceder, como usted sabrá) y después en mariposa tal vez se sienta un poquito raro, ¿no le parece? —En absoluto —dijo la Oruga⁸⁵⁸.

En este caso la escena hace referencia al capítulo V en el que se narra el encuentro de Alicia con la famosa oruga azul, la cual interrogó a la pequeña sobre su identidad, sin embargo, Alicia no fue capaz de responderle al considerar que había perdido su personalidad por haber cambiado tantas veces de tamaño. El final del capítulo se resuelve con el enfado de la oruga por haberse sentido ofendida tras las palabras de Alicia al decirle que no estaba contenta con su estatura de siete centímetros, estatura de la oruga.

En este caso, no hemos detectado la inserción de ningún elemento con el que el artista quisiera incluir algún significado oculto⁸⁵⁹, pero eso no significa que no hiciese su propia reinterpretación del capítulo. Y es que en la escena no se observa a la oruga azul encima de una seta fumando de una cachimba, sino que se observa la pequeña oruga en un verde intenso vista en el capítulo anterior encima del hongo y la oruga azul, símbolo de grandeza y sabiduría, acaparando toda la atención del espectador al haberla pintado en enormes dimensiones y en colores vivos: azul, rojo y amarillo.

Tampoco hay rastro de una Alicia interactuando con la larva, simplemente vuelve a aparecer el sello daliniano de la niña con cuerda y su sombra; ni tampoco de la casa que supuestamente descubre Alicia al final del capítulo, ya que Dalí incluyó un fondo con un paisaje vacío y desértico muy frecuente en sus obras pictóricas.

Finalmente, queremos hacer alusión nuevamente la firma. En esta lámina vuelve a aparecer el nombre de Dalí trazado en letras tipográficas en mayúsculas enmarcado dentro de un círculo y la letra “G” de Gala encima del mismo, pero incluyendo una corona en la parte

⁸⁵⁸ Carroll, 1879: 61-63.

⁸⁵⁹ Salvo la seta, que aunque aquí tiene un significado propio por el relato original, puede que también la hubiese utilizado como elemento de continuidad como señalábamos anteriormente.

superior, la cual, refuerza aún más esa idea de escudo o sello. Una corona muy característica del artista, que incluyó en multitud de representaciones, firmas y que fue siempre un símbolo propio.



Fotografía: Detalle lámina
Capítulo V.
© Copyright 2022 - Salir
con Arte

CAPÍTULO VI

Cerdo y pimienta



[...] —¡Toma! ¡Puedes acunarlo un poco si quieres! —le dijo a Alicia la Duquesa mientras le arrojaba el bebé—. Yo tengo que prepararme para ir a jugar al croquet con la Reina —dijo, y salió corriendo de la habitación. La cocinera le arrojó una sartén mientras salía, pero le pasó raspando. Alicia recogió al bebé con cierta dificultad ya que era una criatura de formas extrañas, que estiraba los brazos y las piernas en todas las direcciones. «Como una estrella de mar», pensó Alicia. El pobrecito resoplaba como una locomotora cuando Alicia lo agarró y no dejaba de encogerse y volver a estirarse, de modo que poco fue lo que pudo hacer Alicia por sostenerlo en los primeros momentos. En cuanto encontró el modo correcto de tenerlo en brazos (que consistía en retorcerlo en una especie de nudo y en sostenerle luego la oreja derecha y el pie izquierdo para evitar que se desatase) lo sacó al aire libre. «Si no me llevo a este chico conmigo —pensó Alicia—, en un par de días más lo matan». —¿No sería un crimen abandonarlo? Estas últimas palabras las había pronunciado en voz alta y el pobrecito gruñó por toda respuesta (ya había dejado de estornudar). —No gruñas —dijo Alicia—; ese no es modo de expresarse. El bebé volvió a gruñir y Alicia miró con gran ansiedad su cara para ver qué le sucedía. No cabía duda de que tenía una nariz *sumamente* respingada, más parecida a un hocico que a una nariz de verdad; y los ojos, por otra parte, se le estaban poniendo demasiado pequeños para ser los de un bebé. En general Alicia prefería no mirarlo. «Tal vez sólo esté sollozando», pensó, y volvió a mirarle los ojos para ver si había lágrimas en ellos. No, no había lágrimas. —Si piensas convertirte en un marrano, querido mío —dijo Alicia con toda seriedad—, no pienso tener nada más que ver contigo. Así que ¡cuidadito! El pobrecito volvió a sollozar (o a gruñir, no se podía saber con certeza) y siguieron en silencio un rato más. Alicia estaba empezando a preguntarse qué iba a hacer con esa criatura al llegar a su casa cuando la criatura volvió a gruñir, y tan fuerte que Alicia le miró la cara con cierta alarma. Esta vez no podía haber la menor duda: no era ni más ni menos que un marrano, y Alicia pensó que era ridículo seguir llevándolo con ella⁸⁶⁰.

Siguiendo con lo acontecido en el capítulo anterior, Alicia decidió acercarse a la casa que resultó ser de la Duquesa, en donde se encontró a un sirviente con cabeza de pez, entregándole al sirviente de la casa, con cabeza de sapo, una invitación de la Duquesa de parte de la Reina de Corazones para asistir a una partida de croquet. Después de presenciar esa escena y de que el sirviente de la casa no le abriese la puerta, decidió abrirla por ella misma y acceder a su interior.

Una vez dentro se encontró a la cocinera de la casa, al gato sonriente Cheshire y a la Duquesa con un bebe, el cual se transformó en cerdo en el momento en el que se lo dio a Alicia para que lo meciese. La protagonista decidió salir de allí, liberar al cerdo y seguir su camino por el bosque donde se reencontró nuevamente el gato Cheshire, quien le sugirió ir a visitar a la Liebre de Marzo.

⁸⁶⁰ Carroll, 1979: 80-82.

En la escena podemos observar elementos que coinciden con el cuento de Carroll como puede ser el cerdo, la imagen típica de Alicia o la Reina de Corazones, pero hay otros tantos que creemos que Salvador Dalí los incluyó para establecer con un doble significado.

En el margen superior derecho de la lámina incluyó un saltamontes/langosta, un insecto que es posible ver en numerosas obras del surrealista, véase *Juego lúgubre* (1929)⁸⁶¹, *Retrato de Paul Eluard* (1929)⁸⁶², *El gran masturbador* (1929)⁸⁶³, *La fuente* (1930)⁸⁶⁴ o *La profanación de la hostia* (1931)⁸⁶⁵. El saltamontes daliniano presenta diferencias con el real, ya que cambian los segmentos en los que se que dividen sus extremidades y su número también difiere, cuentan con entre cuatro y seis extremidades, siempre y cuando se encuentren representados en un ambiente onírico.

El saltamontes le generó pánico y una auténtica fobia patológica desde su infancia y por ello en muchas ocasiones lo relacionó con la figura de su padre, por ser una de las personas que mayor miedo le generó a lo largo de su vida. De hecho, el propio Dalí confesó en diversas ocasiones sus traumas con este tipo de insectos, uno de ellos ha sido recogido por Víctor J. Monserrat en su artículo *Los artrópodos en la obra de Salvador Dalí*:

¡Cuando menos se piensa, salta la langosta! Horror de los horrores! Y siempre era así. En el momento culminante de mis más exóticas contemplaciones y visualizaciones, la langosta saltaba. Pesado, inconsciente, angustioso, su salto, terriblemente paralizador, se reflejaba en un estremecimiento de terror que sacudía hasta el fondo de todo mi ser. Langosta ¡asqueroso insecto! Horror, pesadilla, verdugo y alucinante locura de la vida de Salvador Dalí [...]. Tengo treinta y siete años, y el miedo que me causan las langostas no ha disminuido desde mi adolescencia. Al contrario. Diría que, si ello es posible, ha aumentado todavía. Aun hoy, si me hallara al borde de un precipicio y una gran langosta se lanzara sobre mí y se me pegara al rostro preferiría saltar al abismo que soportar este “horror”⁸⁶⁶.

⁸⁶¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Juego lúgubre - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/232/el-juego-lugubre>

⁸⁶² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Retrato de Paul Eluard - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/233/retrato-de-paul-eluard>

⁸⁶³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El gran masturbador - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/235/rostro-del-gran-masturbador>

⁸⁶⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La fuente - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/248/la-fuente>

⁸⁶⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La profanación de la hostia - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/243/la-profanacion-de-la-hostia>

⁸⁶⁶ Monserrat, 2011: 427.

Pero, ¿qué quiso decirnos Dalí con la inserción de un saltamontes en esta obra? Partiendo de los datos que tenemos, es evidente que quería reflejar algún tipo de fobia o miedo pero, ¿a qué? Teniendo en cuenta que también incluyó dos mariposas, las cuales eran reflejo del cambio, de la búsqueda del subconsciente y de la capacidad que tiene para superar sus limitaciones terrenales y lograr su propia metamorfosis psíquica, es posible que el artista catalán quisiera reflejar la superación de alguno de sus miedos.

Si seguimos indagando y poniendo en relación los diversos elementos representados, es hora de hablar del cerdo⁸⁶⁷, un elemento que evidentemente aparece porque es parte del relato de Carroll, pero en consonancia con los otros símbolos ya analizados, quizás tenga una doble interpretación. Jordi Soler el 16 de julio de 2009, publicó en el periódico El País el artículo *Dalí y los cerdos*, en donde expuso lo siguiente:

Durante un periodo de su vida, en los años setenta, a Salvador Dalí le dio por identificarse con los cerdos; "con el puerco, en el buen sentido de la palabra", decía él mismo. Incluso uno de sus libros, que apareció por esos años, tiene una ilustración donde pueden verse dos versiones de él mismo contemplando un cerdo que, trabajosamente porque su escaso aerodinamismo lo lastra, vuela, o cuando menos apunta, hacia el *plus ultra*. En una entrevista que durante aquellos años le hizo un periodista en la televisión, Dalí explica que él es precisamente eso: un puerco que se dirige hacia el *plus ultra*, porque el puerco, según la escabrosa mitología del pintor, es el único animal que nunca retrocede; aun cuando tenga que pasar encima de los charcos fétidos y las natas pestilentes que conforman su chiquero, el cerdo va siempre hacia delante⁸⁶⁸.

Y es que, de acuerdo con las palabras de Soler, el artista fue de los pocos que no despreció ni atribuyó un calificativo negativo a este tipo de animales, ya que fue capaz de ver una virtud que el resto de la sociedad a lo largo de la historia no fue capaz, considerándolos únicamente como sinónimos de suciedad, impureza y deshonestidad. Es por este motivo por el que consideramos que Dalí quiso reflejarse a sí mismo en ese cerdo, al estar durante toda su vida tratando de cambiar, superando constantemente sus miedos, representados a través del saltamontes, explicado en líneas precedentes, y yendo siempre hacia delante, tratando de no mirar nunca atrás.

Es importante destacar nuevamente la firma presente en la lámina. En esta ocasión, la letra "G" aparece precediendo al nombre completo de Dalí, trazado en letras tipográficas

⁸⁶⁷ Años más tarde, en la reinterpretación que hizo para *Los Caprichos* de Goya (1973-1975) volvió a representar una figura parecida; y aunque en este caso se tratase de un ternero, el uso que hizo del color rosa para simular la carne fue exactamente el mismo. Es decir, la persistencia de ciertos elementos y técnicas en la obra de Salvador Dalí, como el uso del color rosa para simular la carne en figuras como el cerdo y el ternero, nos sugiere una continuidad en sus exploraciones artística.

⁸⁶⁸ Soler, 2009: https://elpais.com/diario/2009/07/16/catalunya/1247706447_850215.html#?prm=copy_link

mayúsculas. Creemos que esta elección de colocar la letra "G" al inicio podría ser una referencia nuevamente a Gala. Sin embargo, el motivo por el cual en este caso Dalí antepuso el nombre de Gala al suyo permanece desconocido hasta el momento.



Fotografía: Detalle lámina
Capítulo VI.
© Copyright 2022 - Salir
con Arte

CAPÍTULO VII

Una merienda de locos



Fotografía: © Copyright 2022 - Salir con Arte

Había una mesa servida bajo un árbol, frente a la casa, y la Liebre de Marzo y el Sombrero estaban tomando el té. Sentado entre ambos un Lirón dormía profundamente. La Liebre y el Sombrero lo usaban de almohadón, para apoyar los codos, y conversaban por encima de su cabeza. «¡Qué incómodo para el Lirón! —pensó Alicia—. Claro que, como está dormido, supongo que no le importa». La mesa era grande pero los tres estaban apiñados en una punta. —¡No hay lugar! ¡No hay lugar! —gritaron cuando la vieron llegar a Alicia. —¡Hay muchísimo lugar! —dijo Alicia indignada, y se sentó en un gran sillón en un extremo de la mesa. —Sírvele un poco de vino —dijo la Liebre de Marzo animándola. Alicia recorrió la mesa con los ojos pero no vio más que té en ella. —No veo que haya vino —señaló. —No lo hay —dijo la Liebre de Marzo. —Entonces fue sumamente incorrecto de su parte ofrecérmelo —dijo Alicia enojada. —Tampoco fue muy correcto de tu parte sentarte sin que te invitaran —dijo la Liebre de Marzo. —No creí que la mesa fuese solo de ustedes —dijo Alicia—; está servida para muchos más que tres. —Te anda faltando un corte de pelo —dijo el Sombrero. Había estado un buen rato observándola, con gran curiosidad, y esas fueron sus primeras palabras⁸⁶⁹.

En este caso, la escena hace referencia al capítulo VII de la versión de *Maecenas Press*, publicada en 1969 y la cual ha dado vida al relato de Carroll en el momento en el que acontece la loca fiesta de té. En dicha escena, se han podido identificar diversos elementos con los que Dalí quiso aludir a su propia iconografía.

El primero de ellos es el reloj, haciendo a su vez la función de mesa de té, que hace referencia a sus icónicos relojes blandos y que como bien afirmó Bou, son “unos objetostransustancia- dos de origen afectivo”⁸⁷⁰. Este elemento es uno de los más utilizados por el artista al querer transmitir a través de ellos: el concepto de lo dúctil y consistente, por otro lado, la omnipresencia del tiempo reconociendo de este modo su control sobre el mundo y finalmente la relatividad temporal, es decir, la relación entre el tiempo y el espacio.

Dalí los utilizó basándose en la teoría de la relatividad de Einstein⁸⁷¹, como expresión profética de la fluidez y de la invisibilidad entre el espacio y el tiempo, ya que consideró que éste último no era rígido, sino que continuo⁸⁷². De hecho, en una carta que escribió a García Lorca en 1927, planteó una revolucionaria y novedosa concepción del tiempo, basada en la objetividad que prefiguraba el motivo de los relojes blandos, como bien recogió Bou en palabras del artista catalán:

⁸⁶⁹ Carroll, 1979: 89.

⁸⁷⁰ Bou, 2004: 254.

⁸⁷¹ Monserrat, 2011: 418.

⁸⁷² Fundación Gala-Salvador Dalí, 2011: 15.

Los minuterios de un reloj (no te fijas en mis ejemplos, que no los busco precisamente poéticos) empiezan a tener un valor real en el momento en que dejan de señalar las horas del reloj y, perdiendo su ritmo circular y su misión arbitraria a la que nuestra inteligencia los ha sometido, se evaden de tal reloj para articularse al sitio al que correspondería el sexo de las miguitas de pan⁸⁷³.

El reloj se convirtió en protagonista de infinidad de cuadros como por ejemplo *La persistencia de la memoria* (1931)⁸⁷⁴; pero también de joyas como *La persistencia de la memoria* (1949)⁸⁷⁵ o el broche *El ojo del tiempo* (1949)⁸⁷⁶, un broche realizado a base de piedras preciosas, diamantes y rubíes, con la forma de un ojo derramando una lágrima y con un reloj en el interior en el lugar del iris y la pupila. No obstante, su idea del reloj blando representado primero a óleo, más tarde en 1950 realizado en oro y piedras preciosas y finalmente en la década de los sesenta representando nuevamente en esta ilustración, provocó opiniones dispares: aprobación y comprensión al mismo tiempo que escepticismo e incredulidad por parte de muchos al considerarlos fruto de su imaginación y sin ningún significado lógico aparente⁸⁷⁷.

El segundo elemento que cabe destacar en relación con el anterior es el árbol mustio o agostado. Este árbol aparece atravesando el reloj blando y ¿qué hay detrás de esta colocación estratégica que recuerda al del lienzo *La persistencia de la memoria*? En este caso, Dalí representó un acebuche, la versión silvestre del olivo, símbolo de la cultura y la inteligencia, y que fue dedicado en la antigüedad clásica a las diosas Atenea (Grecia) y Minerva (Roma)⁸⁷⁸. Con esta disposición, Salvador, que siempre estuvo convencido y defendió la idea de que en el mundo contemporáneo ese intelecto y saber de la antigüedad no existía, quiso reflejar en el olivo mustio esa idea de la sabiduría en proceso de decaimiento y en el reloj una alusión a que era algo del pasado y que muy a su pesar ya no existía en el mundo contemporáneo.

El tercer símbolo que cabe destacar es la mariposa, y es que la fauna supuso uno de los elementos iconográficos más importantes de su trayectoria artística, ya que desde muy joven le dedicó varios lienzos. Animales domésticos como perros, gatos o peces formaron parte de infinidad de sus composiciones; pero con el paso de las décadas empezó a incluir animales como cisnes, rinocerontes, elefantes o insectos de todo tipo como arañas, mariposas o sus

⁸⁷³ Bou, 2004, p: 25.

⁸⁷⁴ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/265/la-persistencia-de-la-memoria>

⁸⁷⁵ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/museos/dali-joyas/coleccion/50/la-persistencia-de-la-memoria>

⁸⁷⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El ojo del tiempo* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/museos/dali-joyas/coleccion/54/el-ojo-del-tiempo>

⁸⁷⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí, 2011: 15.

⁸⁷⁸ Salazar, 2007: 1.

icónicas hormigas⁸⁷⁹. Compartiendo la hipótesis que planteó Víctor J. Monserrat, es muy probable que el motivo por el que el artista decidió tomar todo este repertorio de símbolos como fuente de inspiración e intencionalidad estuvo relacionado con las experiencias que tuvo con ellos en su niñez y juventud⁸⁸⁰.

En concreto, Salvador asoció este tipo de lepidóptero con la vida, el encanto y la delicadeza de la figura de la mujer, bien como componente coligado a la estética de su cuerpo (a su forma armónica, minuciosa y proporcionada a la que debía de aspirar), o bien con idea mística de la mujer sublime y perfecta cargada de significados sexuales⁸⁸¹. Entre la infinidad de lienzos⁸⁸² que dedicó a esta figura y que quizás pudieron influenciarle a la hora de incluirla en la ilustración de *Alicia en el país de las maravillas*, se podría destacar *La merienda “sur l’herbe”* (1921)⁸⁸³.

El cuarto y último elemento que se ha considerado necesario destacar es la llave, la cual posee una doble connotación. Si nos basásemos en el modelo iconográfico freudiano, estaría representando la sexualidad y en concreto el miembro viril, al considerar un acto sexual el procedimiento de abrir una cerradura con una llave; así se interpretaría que la mujer es la habitación la cual se puede abrir o cerrar gracias a dicha llave. En este caso, este objeto también ayudaría a su vez a explicar la inserción de la mariposa en esta obra, ya que estaría en relación con el tema de la mujer y la sexualidad. Sin embargo, se ha llegado a la conclusión que esta primera interpretación no es la más adecuada en referencia al significado aparente que le quiso dar el artista de Cadaqués a la ilustración: en primer lugar, por tratarse de un cuento infantil y en segundo lugar porque no estaría en consonancia con el resto de los significados que le dio al resto de objetos, obviando el tema de la mariposa.

Por este motivo, se ha querido establecer la hipótesis de que la llave haría referencia al medio necesario para poder acceder a la mente, puesto que se podría fijar de este modo una vinculación muy estrecha con el tema del reloj y el acebuche, anteriormente explicados.

Es relevante resaltar nuevamente la firma presente en la lámina. En esta ocasión, Dalí incluye su nombre, con la inicial coronada por su distintiva corona y, además, una cruz sobre esta inicial que recuerda a la utilizada en sus cuadros. Lo que resulta más llamativo es la inclusión del año 1869, lo cual nos lleva a formular una hipótesis principal: Dalí podría haber querido destacar su fuente de inspiración, Jonh Tenniel. ¿Por qué sostenemos esto? El año

⁸⁷⁹ Costa y Mata, 2015: 21.

⁸⁸⁰ Monserrat, 2011: 419.

⁸⁸¹ Monserrat, 2011: 428.

⁸⁸² Como *Retrato de Paul Eluard* (1929), *Monumento imperial a la mujer-niña* (1929) o el collage preparatorio que ejecutó para posteriormente hacer la pieza *Cáliz surrealista de funcionamiento simbólico de Santa Teresa de Jesús* (1954).

⁸⁸³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *La merienda “sur l’herbe” - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/350/la-merienda-sur-l-herbe>

1869 coincide con la publicación de la versión ilustrada por el dibujante británico⁸⁸⁴, y considerando que el año de la publicación de la versión de Dalí corresponde al centenario de la obra de Tenniel, todo lleva a pensar a esta alusión.



Fotografía: Detalle lámina
Capítulo VII.
© Copyright 2022 - Salir
con Arte

CAPÍTULO VIII

El croquet de la reina



Había un gran rosal cerca de la entrada al jardín; las rosas que crecían en él eran blancas, pero había jardineros trabajando, muy atareados, pintándolas de rojo. Alicia pensó que eso resultaba muy extraño y se acercó para observar mejor [...]. En ese momento Cinco, que había estado mirando ansiosamente en dirección al otro extremo del jardín, gritó: —¡La Reina! ¡La Reina! Y los tres jardineros se arrojaron de inmediato al suelo boca abajo. Se oyó un ruido de pasos y Alicia miró, ansiosa por ver a la Reina. Primero llegaron diez soldados llevando bastos. Todos tenían la forma de los tres jardineros, rectangulares y chatos, con los pies y las manos en las esquinas. Luego seguían diez cortesanos; estaban adornados con diamantes y caminaban de dos en dos, como los soldados. Después venían los infantes, diez en total; las dulces criaturas venían saltando alegremente, de dos en dos, tomadas de la mano; estaban todas adornadas con corazones. Después venían los invitados, casi todos Reyes y Reinas y entre ellos reconoció Alicia al Conejo Blanco. Hablaba con voz agitada y nerviosa y pasó a su lado sin verla. Seguía la Sota de Corazones, llevando la corona del Rey en un almohadón de terciopelo color carmesí y, cerrando el largo cortejo, ¡el Rey y la Reina de Corazones! Alicia no estaba muy segura de que no le correspondiese tirarse boca abajo contra el suelo, como los tres jardineros, pero no recordaba haber oído hablar de una regla así para casos de desfile de cortejos. «Y además —pensó—, ¿de qué servirían los desfiles si la gente se tirase toda boca abajo sin poder ver nada?». Así que se quedó donde estaba y esperó. Cuando el cortejo se enfrentó con ella todos se detuvieron y la miraron y la Reina preguntó con severidad: —¿Quién es esta? Se lo preguntó a la Sota de Corazones, que no hizo más que inclinarse respetuosamente y sonreír como toda respuesta. —¡Idiota! —dijo la reina sacudiendo la cabeza con impaciencia, y, volviéndose a Alicia, le preguntó—: ¿Cómo te llamas, niña? —Me llamo Alicia, para servir a Su Majestad —dijo Alicia con muy buenos modos, pero agregó para sus adentros: «No son más que un mazo de cartas, después de todo. ¡No tengo por qué tenerles miedo!»⁸⁸⁵.

Estamos ante la escena con la que el artista catalán decidió representar el capítulo VIII, nuevamente de la versión de *Maecenas Press*, y en concreto al momento en el que se produce el partido de croquet de la reina. En la escena, Dalí optó por representar el fragmento de la historia en el que se reúnen algunas de las personalidades más importantes a través de dos cartas de la baraja: la reina de corazones y la jota de diamantes, al igual que hizo Tenniel en su versión cien años antes.



Fotografía: Capítulo IV (1866),
Jonh Tenniel.
© Copyright Titivillus

Lo más llamativo de todo ello es que en primer plano aparecen ambas cartas, pero con una especie de siluetas en la parte posterior y unas sombras reflejadas en el suelo que no concuerdan entre sí. Como era de esperar, nuevamente Dalí aludió a su propia iconografía.

En primer lugar, cabe destacar la cara del personaje que se encuentra en el interior de la jota de diamantes. ¿No recuerda a obras como *El enigma de Guillermo Tell* (1933)⁸⁸⁶, *Arpa invisible* (1934)⁸⁸⁷ o *Las siete artes animadas - El arte del teatro* (1944)⁸⁸⁸? En ella se identifica uno de los elementos iconográficos más famosos de su propio lenguaje daliniano: la muleta. Su obsesión por la utilización de la muleta la relacionó nuevamente con un recuerdo de su infancia:

El segundo objeto que me impresionó cómo terriblemente personal y oscureciendo todo lo demás ¡era una muleta! Era la primera vez que veía una muleta, o por lo menos, yo así lo creía. Su aspecto me pareció como algo sumamente funesto y prodigiosamente impresionante. Inmediatamente tomé posesión de ella y sentí que ya nunca, en mi vida, podría separarme, tal era el fanatismo fetichista que se apoderó de mí desde el primero momento, sin que pudiera explicarlo. “¡Soberbia muleta! Me parecía ya como el objeto dotado de colmo de la autoridad y solemnidad [...]. Este objeto me comunicaba una

⁸⁸⁶ Fundación Gala-Salvador Dalí. *El enigma de Guillermo Tell - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/133/el-enigma-de-guillermo-tell>

⁸⁸⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Arpa invisible - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/336/arpa-invisible>

⁸⁸⁸ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Las siete artes animadas - El arte del teatro - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí*. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/593/las-siete-artes-animadas-el-arte-del-teatro>

seguridad y una arrogancia de la que no había sido nunca capaz hasta entonces⁸⁸⁹.

Esta repentina revelación, tan frecuente en el universo daliniano, dio paso a una identificación de la muleta con una seguridad perdida. De hecho, en un capítulo de *Vida Secreta*, Dalí aclaró esta fijación infantil relacionándola incluso con un episodio de iniciación sexual que le ocurrió cuando tan sólo era un niño y decidió adoptar una muleta como su cetro. Y es que el cetro-muleta funcionaba como un objeto simbólico fetichista y como un soporte simbólico del ego de Dalí.

A partir de 1932 la muleta se convirtió en un elemento destacado en sus cuadros denominándola “la muleta patética” al referirse a ella como el puntal del primer crimen de su infancia, como el todopoderoso y exclusivista símbolo de posguerra; la muleta como símbolo para sostener el monstruoso desarrollo de ciertos cráneos o para inmovilizar el éxtasis de ciertas actitudes de rara elegancia.

Es decir, el artista transformó el uso corriente de este objeto cumpliendo siempre la misma función: la de sostener estratégicamente estructuras blandas, deterioradas rotas o apuntaladas, normalmente rostros o extensiones del cuerpo humano al borde del colapso. Observando el amplio repertorio de obras en las que ésta está presente, se ha podido determinar que en muy pocas ocasiones se encuentra como elemento principal dominando el campo visual. De acuerdo con la afirmación de Brad Epps, normalmente la muleta aparece al lado de un objeto de mayor dimensión, pero enfermo y debilitado, remarcando así una relación de dependencia en la que un elemento está apoyado en el otro⁸⁹⁰.

La primera hipótesis que se ha planteado para el caso concreto de la ilustración del capítulo VIII, es que la inserción de este símbolo tuviera una finalidad puramente expresiva, ya que le pudo servir para establecer una comparación entre la rigidez de ésta y la blandura de la nariz del personaje; sin embargo, sabiendo la intencionalidad de Salvador Dalí por dotar de significados ocultos sus obras, lo más probable es que su intención no fuera simplemente expresiva.

La segunda hipótesis que se ha barajado es la de la muleta como una especie de ancla para poder obtener la ayuda tanto física como espiritual necesarias para superar la ineptitud vital del mundo y para poder aguantar con ella la entereza humana. Esta teoría tiene mayor peso que la anterior porque, si se tiene en cuenta que ésta fue una de sus luchas constantes durante toda su vida y que el personaje presenta unos bigotes que recuerdan a los suyos, es posible que a través de este personaje de la carta quisiera hacer alusión a sí mismo y a su enfado con la falta de disposición del público para poder ver más allá y entender sus obras.

⁸⁸⁹ Bou, 2004: 218.

⁸⁹⁰ Epps, 2007: 95-128.

En segundo lugar, cabe destacar las dos siluetas que se encuentran situadas detrás de las cartas. Unas figuras sin facciones, pero con un cuerpo similar al de un pez y a las cuales Salvador dotó de escamas para una mejor identificación. Pero ¿por qué decidió aludir a los peces en un cuento que nada tenía que ver con ellos? No existe respuesta, y es que en el cuento original de Carroll aparecen erizos, flamencos, gatos, conejos, pero nunca peces. No obstante, si nos adentramos nuevamente en el mundo surrealista de Dalí, es posible entender el motivo por el que quiso introducir esta especie animal.

Para Salvador, los peces al igual que los saltamontes, tuvieron un claro significado sexual al relacionarlos tanto con el miembro sexual masculino como con el femenino. En sus primeros años como pintor, realizó diversos cuadros en los que los peces estuvieron presentes inaugurando así su personal transformación hacia la figuración surrealista. Por ejemplo, en *Figura. La maniquí de Barcelona* (1926-1927)⁸⁹¹ pintó un pez dentro del perfil de otro pez para hacer referencia a la forma de una vagina; pero también hizo referencia a ellos en algunos escritos como el que publicó en *L'Amic de les Arts* en 1927, *Peix perseguit per un raïm*, en donde estableció un confuso círculo que giraba en torno a diversos argumentos sexuales.

Entonces, partiendo de la idea inicial de que ambas siluetas poseen unas connotaciones sexuales y si a eso se le añade la disposición de ambas en el lienzo en relación con las sombras que proyectan en el suelo, ¿no recuerda a la *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet* (1934)⁸⁹²? Evidentemente sí. Y es que, tanto en la pintura del Ángelus como en la ilustración para la obra de Carroll, Salvador quiso proteger cuidadosamente sus inquietudes sexuales y para ello las decidió disfrazar por medio de elementos, ambientes y personajes.

Salvador defendió en todo momento que para comprender el significado de la obra original de Millet tuvo que aplicar su propio método paranoico-crítico, ya que no sometía las experiencias a una simbología lógica, “sino que era un modo de conocimiento irracional espontáneo irreductible a una lógica diaria, pero transmisible”⁸⁹³. Por lo tanto, para que él pudiera llegar a conseguir una lectura racional de la obra original, llevó a cabo una reinterpretación neutral fundamentada en su trauma neurasténico al acto sexual e incluso a la simple evocación en sus sueños del mismo. En definitiva, de acuerdo con las palabras de Ades: «El análisis del Ángelus fue un tour de force de desequilibrio mental cuyo objetivo fue crear lo que Dalí denominó un mito trágico primario y atávico»⁸⁹⁴.

⁸⁹¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Figura. La maniquí de Barcelona* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/museos/teatro-museo-dali-de-figueres/coleccion/154/figura-maniqui-de-barcelona>

⁸⁹² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/400/reminiscencia-arqueologica-del-angelus-de-millet>

⁸⁹³ Ades, 1984, p.147.

⁸⁹⁴ Ades, 1984, p.147.

Llegados a este punto y poniendo en relación el tema de la muleta-ancla y el de los peces-Angelus, lo más probable es que a través de esta ilustración lo que quiso reivindicar fue su propia identidad y el uso de su propio método por parte del público para que pudieran llegar a entender sus obras y lo que con ellas quería transmitir.

Otro elemento que queremos destacar es la figura que se encuentra en un segundo plano, avanzando hacia el fondo de la lámina con un capuchón. Un personaje que nos ha recordado a los encapuchados de la Inquisición representados por el surrealista al final de la primera parte de su versión realizada para de *Don Quijote*.

Finalmente, relevante resaltar nuevamente la firma presente en la lámina. En esta ocasión, Dalí incluyó su nombre de una manera mucho más abstracta, con una grafía mucho más artística y con una cruz sobre su inicial; además, incluyó el año 1968, lo cual nos lleva a pensar que con esta fecha quiso dejar constancia del año de creación de estas ilustraciones.



Fotografía: Detalle lámina
Capítulo VIII.
© Copyright 2022 - Salir con
Arte

CAPÍTULO IX

Historia de la falsa tortuga

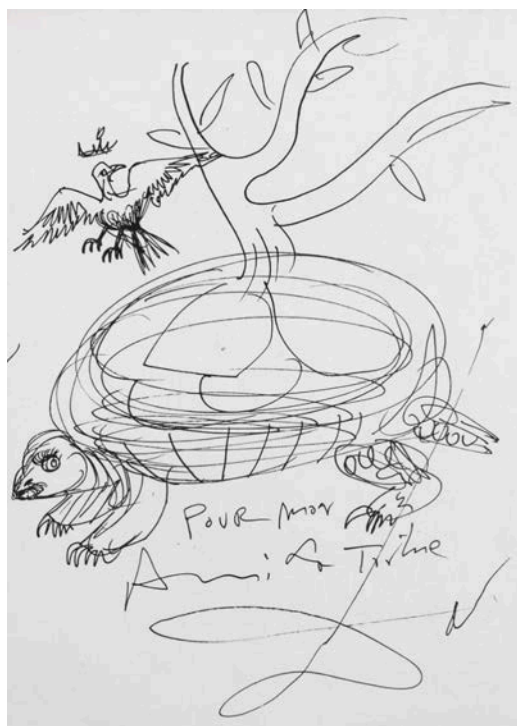


Fue entonces que la Reina abandonó, bastante agitada, y le preguntó a Alicia: —¿No conoces a la Símil Tortuga todavía? —No —dijo Alicia—. Ni siquiera sé qué es una Símil Tortuga. —Con ella se hace la símil sopa de tortura —dijo la Reina. —Nunca vi ninguna, ni oí hablar de ella —dijo Alicia. —Entonces, andando —dijo la Reina, que te va a contar su historia. Mientras se alejaban juntas Alicia oyó que el Rey les decía en voz baja a los demás: —Quedan todos perdonados. «¡Esa sí que es una buena noticia!», pensó Alicia, porque estaba bastante desolada por la gran cantidad de ejecuciones que había ordenado la Reina. Muy pronto se encontraron con un Grifo, que estaba profundamente dormido al sol [...]. No habían ido demasiado lejos cuando vieron a la Símil Tortuga a la distancia, sentada triste y solitaria al borde de una roca. En cuanto se acercaron un poco más Alicia pudo oír que suspiraba como si se le estuviese por partir el corazón. Sintió mucha lástima. —¿Qué es lo que le apena? —le preguntó al Grifo. Y el Grifo respondió, casi con las mismas palabras que antes: —Es pura imaginación. No le apena nada, no le apena ¡Andando! De modo que se acercaron a la Símil Tortuga, que los miró con grandes ojos anegados en lágrimas pero no dijo nada. —Acá está esta señorita... Quiere escuchar tu historia, quiere. —Se la voy a contar —dijo la Símil Tortuga, con voz honda y cavernosa—. Siéntense los dos y no digan ni una palabra hasta que yo termine. De modo que se sentaron y durante un rato nadie dijo nada. Alicia pensó: «No sé cómo va a terminar si *nunca* empieza». Pero esperó pacientemente. —Una vez —dijo por fin la Símil Tortuga suspirando profundamente — yo fui una verdadera tortuga de mar. Estas palabras fueron seguidas por un larguísimo silencio, interrumpido solo por una ocasional exclamación: «¡Hjckrrh!», del Grifo y los incesantes y profundos sollozos de la Símil Tortuga. Alicia estaba a punto de levantarse y decir: —Gracias, señor, por su interesantísima historia. Pero no pudo evitar pensar que *seguramente* había algo más, de modo que se quedó sentada sin moverse ni decir nada⁸⁹⁵.

Capítulo en el que se desarrolla el encuentro entre Alicia, la Reina de Corazones y el Grifo Durmiente, éste último llevando a la niña a junto de la Falsa Tortuga para que la conociese y le contase su historia, una extraña criatura con un caparazón de tortuga pero con cabeza y extremidades de novillo. Salvador Dalí fue en cierto modo fiel al texto, ya que tanto la reina, como Alicia, como la tortuga están presentes, sin embargo, prescindió del Grifo.

Es importante resaltar que la tortuga representada por Dalí es normal, al no presentar un aspecto monstruoso con extremidades de mamífero. Una tortuga a la que el surrealista quiso darle el protagonismo absoluto al situarla en el medio de la escena y con un caparazón en tonalidades ocres con toques dorados, en contraposición al suelo oscuro y en el cual se puede diferenciar su propia huella. Una tortuga que hemos podido identificar en otras obras del artista como *Tortura y Águila* (sin fecha conocida), un dibujo a tinta en el que incluyó una dedicatoria a la propia tortuga.

⁸⁹⁵ Carroll, 1979: 119-121.



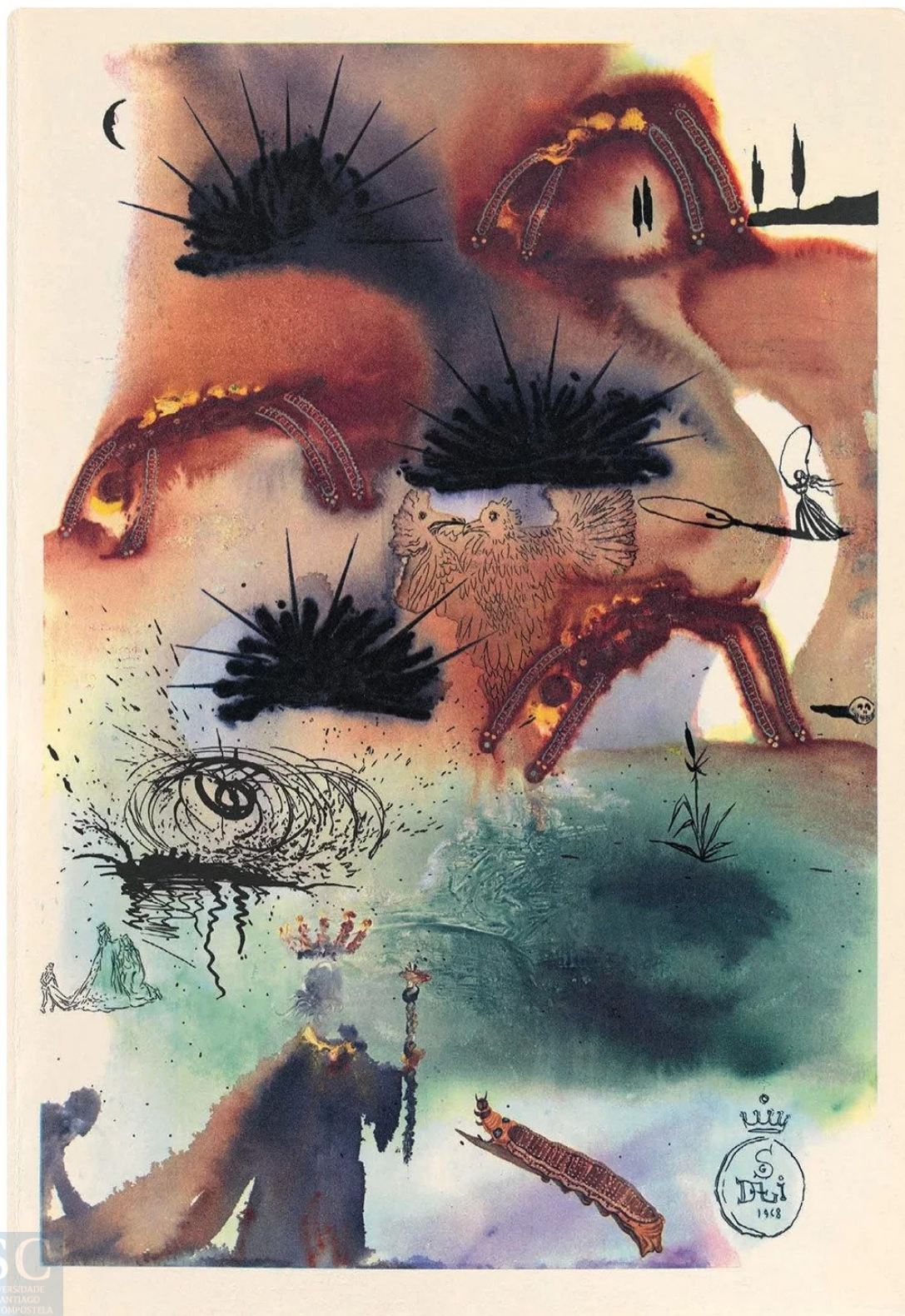
Fotografía: Dibujo a tinta, Salvador Dalí.
© Copyright Drouot.es

Y, aunque Alicia una vez más vuelve a aparecer como una niña con cuerda y su sombra anexa, lo que sí ha cambiado es la forma en la que decidió pintar la mariposa, una mariposa “hipercúbica” o constructiva, un rasgo muy frecuente del artista debido al interés y a la influencia que causó en él la ciencia.

Con todo, al igual que el capítulo cinco, no hemos encontrado ningún símbolo daliniano que nos llevase a crear una hipótesis sobre una posible reinterpretación y por este motivo creemos que en este caso única y exclusivamente se centró en interpretar el cuento.

CAPÍTULO X

El baile de la langosta



Fotografía: © Copyright 2022 - Salir con Arte

[...] No, nunca.—... de modo que es posible que no tenga ni la menor idea de lo deliciosa que es la Cuadrilla de la Langosta. —Claro que no —dijo Alicia—. ¿Qué clase de baile es ese?—Bueno —dijo el Grifo—, primero hay que alinearse en la costa... —¡En doble fila! —gritó la Símil Tortuga—. Focas, tortugas, salmones y demás; después, cuando ya se sacaron las medusas del camino...—Eso lleva su tiempo —lo interrumpió el Grifo. —Hay que avanzar dos pasos. —¡Cada uno con una langosta como pareja! —gritó el Grifo. —Claro —dijo la Símil Tortuga—. ¡Avanzar dos pasos, formar parejas... —... cambiar langostas y retirarse en el mismo orden completó el Grifo. —Después, ya se sabe —retomó la Símil Tortuga— tirar...—... las langostas! —gritó el Grifo pegando un brinco en el aire. —... al mar, lo más lejos posible... —¡A nadar tras ellas! —chilló el Grifo. —¡Dar una voltereta en el mar! —gritó la Símil Tortuga con cabriolas enloquecidas. —¡Cambiar de langostas otra vez! —aulló el Grifo desgañitando la voz.—Vuelta a tierra y... fin de la primera figura —dijo la Símil Tortuga bajando de golpe la voz⁸⁹⁶.

Momento de la historia en el que al fin reunidos Alicia, la Falsa Tortuga y el Grifo Durmiente, estos dos últimos le enseñaron a la niña lo que era una langosta y el baile que solían llevar a cabo; además, Alicia decidió contarles todo lo que le sucedió en el País de las Maravillas hasta que fueron interrumpidos por un grito lejano que anunciaba el comienzo del juicio.

Una lámina en la que Salvador Dalí interpretó el texto de manera bastante fiel pero incluyendo una gran cantidad de elementos que hemos considerado analizar. Es posible identificar al grifo en el medio de la lámina, a Alicia y a la reina, aunque esta última casi inapreciable, presenciando el comienzo del juicio representado al mas puro estilo de la *Divina Comedia* ilustrada también por Dalí como hemos visto en capítulos anteriores.

Tres “hogueras” formadas a partir de tres cuerpos humanos en una posición tortuosa y ardiendo como si se tratase de condenados cumpliendo sus pecados y que en cierto modo nos recuerdan a la obra del artista *Jirafa ardiendo* (1937)⁸⁹⁷. Es curioso que las extremidades tanto superiores como inferiores de estos tres hombres son una especie de orugas, quizás con la intención de reflejar ese proceso de metamorfosis y la capacidad del ser humano para morir y renacer de manera trascendental en un mundo eterno tras cumplir sus correspondientes penitencias. Una idea que a nuestro parecer está reforzada por un lado por la aparición próxima a las hogueras de varios cipreses⁸⁹⁸, símbolo de la muerte por su ubicación en los cementerios y por representar a través de su altura y rectitud la unión entre la tierra y el cielo; y por otro lado, por haber añadido una calavera, símbolo también de la muerte y de la fugacidad de la vida en la tierra.

⁸⁹⁶ Carroll, 1979: 126-127.

⁸⁹⁷ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Jirafa ardiendo* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/412/jirafa-ardiendo>

⁸⁹⁸ Propios de su PortLligat natal.

Otros elementos a destacar son la oruga en estado intacto en el margen inferior de la lámina, apoyando esa idea explicada anteriormente y la figura negra situada enfrente de la reina. Una figura la cual hemos considerado que es una ilusión óptica al haber identificado una especie de saltamontes, recordemos que para él suponían un verdadero trauma y una fobia patológica desde su infancia; y una barca con su correspondiente reflejo en el agua cristalina, portando diferentes seres y que recuerdan inevitablemente a la barca de Caronte, la cual ya fue representada por Dalí en el Infierno de la *Divina Comedia*. Pero, ¿qué quiso transmitir al espectador con todo esto?. Es muy probable que, influido por las lecturas de Dante y el posterior trabajo de ilustrar el poema, nuevamente ese miedo interno a la muerte y esa lucha constante que arrastró con él durante toda su vida, es decir: la barca-saltamontes sería ese terror (saltamontes) que le producía simplemente el hecho de tener que partir hacia el más allá en algún momento de su vida (barca) y que comenzaría con una primera parada en el temido infierno (hombres en llamas).

Finalmente, y no por ello menos importante, es necesario hablar de la figura masculina situada en el margen inferior al lado de la oruga, que por un lado nos recuerda a la figura del Rey Salomón realizada por el propio Dalí en 1975; y por otro lado, nos recuerda al propio artista, siendo de este modo ni más ni menos que un autorretrato de Salvador Dalí. Una hipótesis planteada a raíz de la fotografía que se muestra a continuación y que hemos encontrado en los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ya que la corona que porta es muy similar, al igual que el cetro, su característico pelo y su manto.



Fotografía: Rey Salomón, Grabado calcográfico, Salvador Dalí.
Dominio Público.



Fotografía: Salvador Dalí
© Copyright 2017-2022. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Este último descubrimiento nos ha hecho corroborar la hipótesis⁸⁹⁹ planteada en líneas precedentes estableciendo que, además de representar de manera más o menos fiel el texto de Carroll, aprovechó la ocasión para incluir un significado oculto en el cual se representa a él mismo observando algunos de los mayores miedos y que le persiguieron a lo largo de su vida.

Finalmente, es relevante destacar una vez más la firma que se encuentra en la lámina. En esta ocasión, la letra "G" supuestamente de Gala está ubicada dentro de la "S" de Salvador Dalí, mientras que el apellido está trazado debajo en letras tipográficas mayúsculas. Además, otra línea más abajo se presenta la fecha correspondiente a la creación de la ilustración. Todos estos elementos están contenidos dentro de una circunferencia, simulando nuevamente un sello, el cual está rematado con la corona distintiva de Salvador Dalí.



Fotografía: Detalle lámina
Capítulo X.
© Copyright 2022 - Salir
con Arte

⁸⁹⁹ Hemos formulado una segunda hipótesis, sugiriendo que Salvador Dalí se hubiese podido inspirar en la tradición masónica y en las tres pruebas vinculadas con elementos de agua, tierra y aire presentes en *La flauta mágica* de Mozart. La ópera no sólo narra una historia de amor y desafíos, ya que Mozart tenía una intención más profunda al hacer de esta obra una representación dramática del proceso de iniciación masónica. De manera sutil, Mozart disfrazó la ceremonia de iniciación masónica en la ópera. En dicha ceremonia, el candidato enfrenta pruebas relacionadas con los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego, para demostrar que posee el equilibrio de estos cuatro elementos. Este concepto se refleja en el segundo acto de la ópera, donde Tamino atraviesa el proceso iniciático, enfrentándose a los dos primeros elementos, tierra y aire, y luego al agua y al fuego.

CAPÍTULO XI

¿Quién robó las tartas?



Cuando llegaron, el Rey y la Reina de Corazones estaban sentados en su trono y los rodeaba una gran multitud: todo tipo de pajaritos y animalitos, además del mazo de cartas en pleno. La Sota estaba de pie delante de ellos, encadenada, con un soldado a cada lado para custodiarla. Cerca del Rey estaba el Conejo Blanco, con una trompeta en una mano y un rollo de pergamino en la otra. Justo en el centro del tribunal había una mesa, con una gran fuente de tartas encima. Parecían tan ricas que Alicia no pudo menos que sentir apetito al verlas «¡Ojalá termine pronto el juicio —pensó—, así sirven el refrigerio!». Pero no parecía haber esperanzas de que sucediese eso, de modo que Alicia empezó a mirar todo lo que la rodeaba para pasar el tiempo. Alicia no había estado nunca antes en un tribunal pero había leído acerca de ellos en los libros, y se sintió complacida cuando se dio cuenta de que sabía el nombre de casi todas las cosas. «Ese es el juez —se dijo—, porque tiene esa enorme peluca». El juez, entre paréntesis, no era otro que el Rey, y como se había puesto la corona arriba de la peluca (observen la página XII si desean saber cómo se las ingeniaba) no parecía sentirse nada cómodo y tampoco estaba muy elegante que digamos. Se repitió dos o tres veces esta última palabra, ya que consideraba — con todo derecho— que muy pocas niñas de su edad conocían su significado. Sin embargo habría alcanzado con llamarlos «miembros del jurado». Los doce jurados sin excepción estaban muy atareados escribiendo en sus pizarras⁹⁰⁰.

Parte de la historia que comienza con el juicio contra la Sota de Corazones por haberle robado tartas a la reina y Alicia observa el jurado que se formó delante de los tronos del Rey y la Reina de Corazones, conformado por el mazo de naipes y una gran cantidad de animales. Al comenzar el acto aparecieron la Liebre de Marzo, el Lirón, el Sombrerero y la cocinera de la Duquesa en calidad de testigos y justo en ese momento Alicia comenzó a crecer repentinamente de nuevo antes de ser llamada por el Conejo Blanco para declarar también como testigo.

Una escena, en principio caótica, que Salvador Dalí supo reflejar a la perfección con su toque personal al haberla planteado a partir de una explosión de color con la que dio vida a diversos animales de tendencia surrealista.

En primer plano y en el centro de la lámina, observamos una doble imagen, típica del método paranoico-crítico, con la que el artista representó por un lado la tarta sobre una plato, al ser la causa principal por la que se celebró del juicio; y por otro lado, un sombrero de copa alta, exactamente igual que el que portaba en la historia de Carroll el Sombrerero Loco. Una ilustración realizada con la misma técnica que sus obras precedentes *Vejez, adolescencia*,

infancia (1940)⁹⁰¹, *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire* (1940)⁹⁰² o *Busto de Voltaire* (1941)⁹⁰³.

En un segundo plano, la imagen cortada de Alicia en el margen superior de la lámina, quizás en ese acto de huir frente a la llamada a declarar; una especie de sombra negra con dos puntos de luz a modo de ojos con los que creemos que quiso representar al gato Cheshire; los símbolos del trébol y de la pica de la baraja; y finalmente a varios animales que conformaban el jurado.

Entre todos ellos, se ha podido diferenciar a un ciervo en marrón oscuro, a un unicornio con su correspondiente cuerno en blanco, a un animal mitológico con el contorno naranja, a un dinosaurio en amarillo y finalmente a un conejo con el que es probable que quisiera aludir al Conejo Blanco.

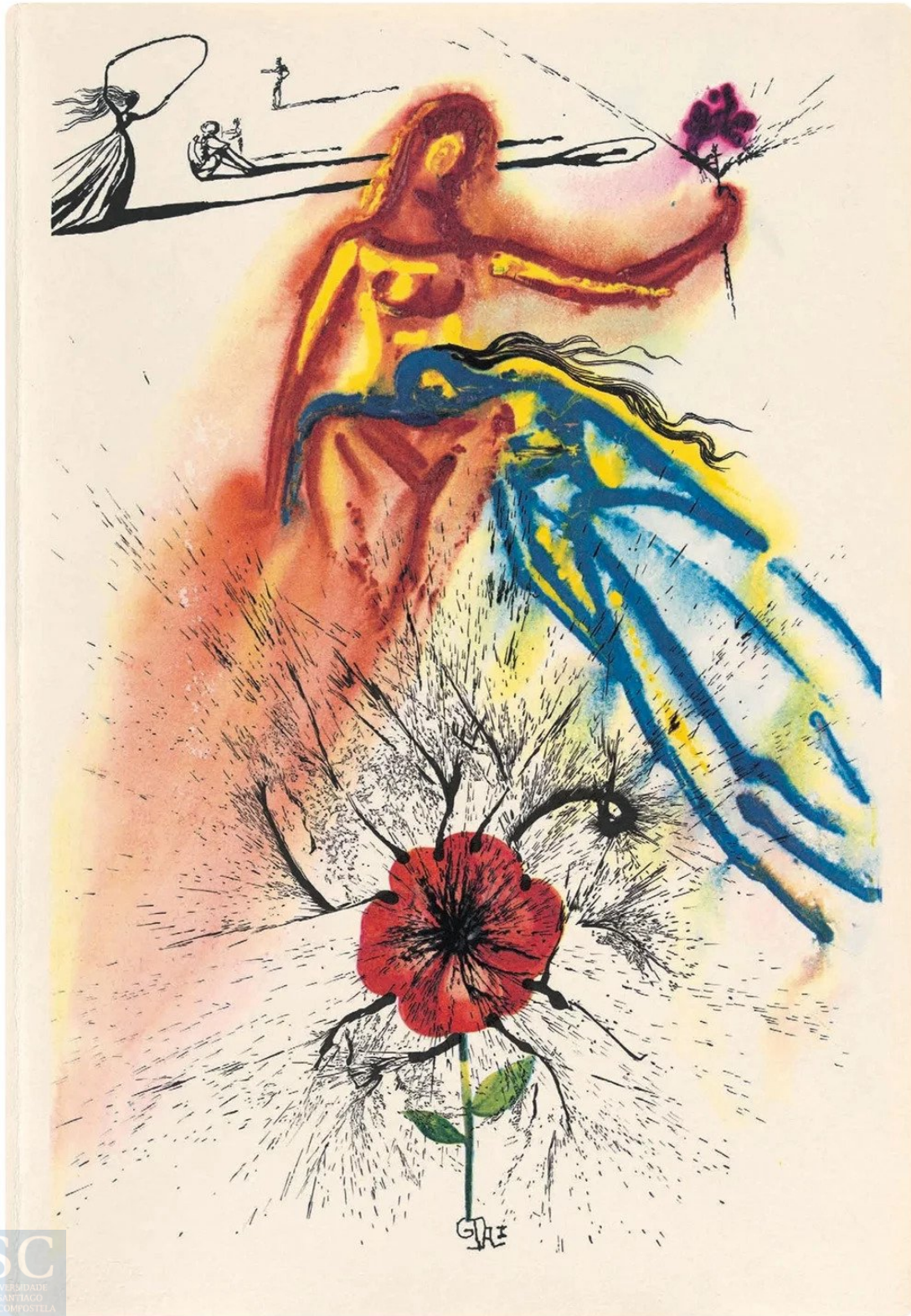
⁹⁰¹ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Vejez, adolescencia, infancia* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1940/491/vejez-adolescencia-infancia>

⁹⁰² Fundación Gala-Salvador Dalí. *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1940/490/mercado-de-esclavos-con-aparicion-del-busto-invisible-de-voltaire>

⁹⁰³ Fundación Gala-Salvador Dalí. *Busto de Voltaire* - Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí. 3 de octubre de 2019. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1941/503/busto-de-voltaire>

CAPÍTULO XII

La declaración de Alicia



—¡Presente! —gritó Alicia, sin acordarse, en la confusión del momento, de lo mucho que había crecido en los últimos minutos, y se puso de pie de un salto tan brusco que volcó el estrado del jurado con el borde de la pollera, derramando a todos sus miembros de cabeza sobre el público reunido abajo. Y allá quedaron todos tirados; al verlos Alicia no pudo menos que recordar esa pecera de pececitos dorados que había volcado sin querer la semana anterior. —¡Oh! Disculpen, por favor —exclamó desolada, y empezó a recogerlos lo más rápidamente que pudo, ya que el incidente de la pecera seguía dándole vueltas en la cabeza, y tenía la vaga sensación de que había que recogerlos cuanto antes y volver a ponerlos en el estrado porque si no morirían. —El juicio no puede continuar —dijo el Rey con voz grave—, hasta tanto los jurados no vuelvan a sus lugares... *todos* los jurados —repitió con gran énfasis clavando los ojos en Alicia. Alicia miró hacia el estrado y vio que, con el apuro, había colocado a la Lagartija cabeza abajo, y el pobre animalito estaba balanceando la cola melancólicamente, sin poder moverse. Lo sacó de inmediato y lo colocó correctamente. «No creo que tenga tanta importancia —se dijo—. Me temo que es tan útil en este juicio cabeza arriba como cabeza abajo». En cuanto los miembros del jurado se repusieron de la conmoción que les produjo el que los derramaran por el suelo y recuperaron sus pizarras y sus tizas, se pusieron a trabajar con gran diligencia, escribiendo una historia del accidente, salvo Bill, la Lagartija, que parecía estar demasiado sobrecogido como para hacer nada que no fuese quedarse sentado con la boca abierta y con los ojos fijos en el cielorraso de la corte⁹⁰⁴.

Capítulo final que comienza explicando la intervención de la niña en el juicio acontecido en los dos capítulos anteriores y, omitiendo que había recuperado su tamaño, se levantó para declarar llevándose por delante todo lo que se había en su camino.

Acto seguido, el Conejo Blanco procedió a leer la última prueba, una carta sin firma que, en forma de poema, describía el modo en el que las tartas eran devueltas a su dueña. Con motivo de la confesión de la protagonista, a través de la cual expuso que le parecía absurda la situación que estaba viviendo, la Reina ordenó a los naipes que la atacasen y la decapitasen, momento justo en el que se acabó su sueño y se despertó en el regazo de su hermana. Es decir, el lector no es consistente hasta el último capítulo de que lo que ha sucedido es que la niña se había quedado dormida y que tras el sueño surrealista y fantástico, se despierta debajo del árbol, lugar en el que comenzó la historia.

El grabado de Dalí del capítulo final se diferencia de todos los demás porque Alicia, representada en tonos azules y apoyada sobre el regazo de su hermana mayor en tonos rojizos, está en un ambiente real, dejando así a un lado el “País de las Maravillas”, ese mundo creado desde el inconsciente en la mente de la pequeña.

Este modo de finalizar la historia es el resultado de su auténtica y personal respuesta a la historia de Carroll, una interpretación adicional con la que podemos estar de acuerdo o no como lectores e intérpretes tanto del cuento como de los grabados.

Y es que el artista surrealista, desarrolló una nueva extensión visual de la narrativa creativa, imaginativa, alucinatoria y soñadora, llegando así a la conclusión de que tanto Lewis Carroll como Salvador Dalí desarrollaron dos interpretaciones creativas diferentes aunque enlazadas entre sí, ya que tanto el texto como las imágenes funcionan a la perfección siendo capaces por sí solas de producir todo tipo de reinterpretaciones dependiendo del punto de vista desde el que el espectador o lector las vea.

Finalmente, hemos considerado necesario destacar nuevamente la firma presente en la lámina. En esta ocasión, la letra "G" aparece precediendo al nombre completo de Dalí, trazado en letras tipográficas mayúsculas. Creemos que esta elección de colocar la letra "G" al inicio podría ser una referencia nuevamente a Gala. Sin embargo, el motivo por el cual en este caso Dalí antepuso el nombre de Gala al suyo permanece desconocido hasta el momento.



Fotografía: Detalle
lámina Capítulo XII.
© Copyright 2022 -
Salir con Arte

CAPÍTULO 5.

CONCLUSIONES

En la fase inicial de la presente investigación, nos propusimos el objetivo de ahondar en el análisis del imaginario de Salvador Dalí a través de su propia persona, examinando las diversas series de dibujos y grabados concebidos para ilustrar tanto el poema italiano de Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, como el cuento infantil *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. El propósito subyacente consistía en dilucidar si estas representaciones gráficas se limitaban a ser meras manifestaciones artísticas producto de las características comunes del movimiento surrealista, o si, por medio de su método paranoico-crítico, Salvador Dalí había logrado plasmar un reflejo más íntimo de su propia vida y personalidad, o incluso de la vida de alguno de sus seres cercanos.

En un primer análisis, hemos considerado imprescindible abordar las similitudes que hemos discernido entre Salvador Dalí y los artífices de las obras literarias, Lewis Carroll y Dante Alighieri. A pesar de la separación temporal de siglos que los distancia, hemos observado la presencia de ciertos rasgos personales y psicológicos compartidos que han dejado una marca indeleble en sus respectivas contribuciones artísticas y literarias. Aunque reconocemos las disparidades inherentes a sus contextos históricos y disciplinas creativas, no hemos pasado por alto algunas similitudes notables.

La primera similitud que cabe destacar reside en la exploración de lo surrealista y lo onírico por parte de Salvador Dalí, Dante Alighieri y Lewis Carroll. Los tres manifestaron un profundo interés en sondear lo fantástico y lo onírico en sus respectivas obras. Mientras que Dante, en su obra magna *La Divina Comedia*, sumerge al lector en mundos surrealistas y simbólicos a través del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, y Carroll, en su cuento infantil, conduce al lector por una sucesión ininterrumpida de episodios fantásticos sin aparente conexión lógica, en los cuales Alicia se encuentra con personajes extraordinarios; Salvador Dalí tomó estas exploraciones surrealistas preexistentes como punto de partida para aplicar sus propias técnicas surrealistas, como el método paranoico-crítico.

Mediante esta metodología, Dalí logró llevar estas visiones un paso más allá, presentando reinterpretaciones que poseen un carácter extremadamente daliniano y una marcada carga onírica. En este sentido, el vínculo entre la exploración onírica de sus predecesores y la

aplicación de las técnicas surrealistas propias de Dalí se revela como un hilo conductor en la convergencia de sus expresiones artísticas.

La segunda similitud remite al empeño compartido por Salvador Dalí, Dante Alighieri y Lewis Carroll en la búsqueda de la perfección individual. Dalí se identificaba con Dante y Carroll en su esfuerzo por alcanzar la perfección intelectual. Los tres artistas compartían un interés equitativo por temas humanistas, científicos y filosóficos, anticipándose e incorporando a sus obras la concepción del conocimiento global de sus respectivas sociedades en diversos campos.

Mientras que Carroll introdujo la neurociencia moderna y Dante abordó temáticas como la astrofísica, la óptica, la cultura y la ciencia, hemos constatado que Dalí, en su época, emprendió un enfoque radicalmente innovador⁹⁰⁵. En este sentido, cada uno de estos creadores, a pesar de las diferencias contextuales, se erigió como un pionero al incorporar a sus producciones artísticas una visión integral del conocimiento, contribuyendo así a la expansión y enriquecimiento de los límites de sus respectivos campos.

La tercera similitud que hemos identificado se relaciona con la influencia de elementos simbólicos y oníricos derivados de las experiencias personales de Salvador Dalí, Dante Alighieri y Lewis Carroll. En primer lugar, Dante empleó simbolismos religiosos y filosóficos para relatar su travesía a través de los reinos divinos y terrenales. Por otro lado, Carroll narró visiones surrealistas y una serie de trastornos que solo fueron identificados años después de la publicación del cuento. En uno de los primeros capítulos, Alicia experimenta cambios de tamaño en varias ocasiones, escenas que fueron analizadas en 1955 por el psiquiatra John Todd⁹⁰⁶. Éste observó pacientes que afirmaban tener sensaciones similares, revelando un trastorno neurológico conocido como micropsia o *síndrome de Alicia en el país de las maravillas*, que afecta principalmente a niños. Dado que los diarios de Carroll revelaron que sufría migrañas, episodios que con frecuencia desencadenaban el síndrome mencionado, es plausible que el escritor se inspirara en sus propias experiencias para concebir el relato.

En otros capítulos, recordemos que Alicia intentó jugar al croquet usando a un flamenco como mazo y se encontró con el sonriente Gato de Cheshire, cuya sonrisa permanecía incluso cuando su cuerpo había desaparecido. Este fenómeno podría relacionarse con los sueños, ya que en ellos los objetos suelen transformarse y adquirir nuevas identidades. De esta manera, Carroll inteligentemente evoca la mente dormida en las aventuras de Alicia.

Finalmente, Salvador Dalí utilizó no solo para la ilustración de ambas obras literarias, sino también en la mayoría de su obra, símbolos dalinianos con significados psicológicos y

⁹⁰⁵ En relación con Dante, hemos detectado que fue un giro radical hacia el Renacimiento, hacia esos genios de aquella Italia que le obsesionaba, y que también rendían culto al poeta italiano, con Leonardo, Rafael, Miguel Ángel y, sobre todo, con Botticelli, quien ya en el siglo XV ilustró *La Divina Comedia*. De hecho, Dalí trabajó, y anotó, con una de las ediciones en francés del siglo XVIII ilustradas por Botticelli, sin embargo, no hemos detectado influencias claras en las representaciones de Dalí.

⁹⁰⁶ Palacios Sánchez, 2017: 256-257.

culturales. En la forma de representación daliniana, se observa constantemente una intencionalidad basada en el distanciamiento y distorsión del mundo real. Esta distorsión, considerada por el artista catalán como necesaria, le permitió mostrar en sus obras un nuevo mundo imaginario basado en la reestructuración de los componentes reales. Salvador no creó un mundo ficticio e inventado, sino que, alterando la estructura de la realidad, logró crear obras en las que aplicó su propio lenguaje e iconografía⁹⁰⁷. Sus trabajos, fundamentados en sus experiencias personales y sueños ampliados hasta límites insospechados, no hicieron más que enriquecer de manera autárquica sus creaciones⁹⁰⁸.

La cuarta similitud se relaciona con el sentido de identidad y conexión espiritual con la ciudad natal. Para comprender esta conexión, es fundamental replantear la pregunta sobre el origen de la mayoría de las obras literarias ilustradas por Salvador Dalí. No limitamos esta consideración a las dos obras específicas abordadas en esta investigación, sino que ampliamos la perspectiva a otras creaciones como *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes, *La Vida es Sueño* (1635) de Calderón de la Barca o *Los Cantos de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse. Se destaca que todas estas narrativas parten de la premisa de un sueño.

Esta recurrencia no es fortuita, ya que, en consonancia con los puntos anteriores, Dalí encontró en estas obras la oportunidad idónea para representar ambientes oníricos propios de los sueños que él mismo había experimentado previamente. A través de estas ilustraciones, el artista catalán incorporó pequeñas referencias a su ciudad natal. Por ejemplo, la primera lámina de Dalí para *La Divina Comedia* presenta a Dante solo en un lugar interpretado anteriormente como una alusión a su tierra natal. En *Alicia en el País de las Maravillas*, específicamente en el capítulo "Cerdo y pimienta", Dalí incluye un paisaje de fondo que inevitablemente evoca Cadaqués. Estos paisajes no son simplemente elementos decorativos, sino que representan una seña de identidad y conexión con su lugar de origen. Dalí se identificaba con esos ambientes oníricos que experimentó durante su infancia y vida adulta, integrándolos como parte esencial de su expresión artística.

La quinta similitud que hemos identificado guarda relación con la influencia del psicoanálisis. Como se ha expuesto en el segundo capítulo de esta investigación, Salvador Dalí fue notablemente influenciado por las teorías de Sigmund Freud y el psicoanálisis, esta influencia se manifiesta en la exploración de los sueños, la sexualidad y la psique humana, aspectos que se hallan intrínsecamente presentes en cada uno de los cantos, particularmente en los del Infierno en el caso de *La Divina Comedia* y en su totalidad en *Alicia en el País de las Maravillas*. Por su parte, tanto Dante como Carroll, a pesar de anteceder formalmente al surgimiento del psicoanálisis, exhibieron un profundo entendimiento de la psicología humana

⁹⁰⁷ Fernández, 2004: 200.

⁹⁰⁸ Romero, 1989: 107.

en la construcción de sus personajes, en la representación de los estados del alma y en la presentación distorsionada de los sueños.

Y la sexta y última conexión que hemos detectado estaría en relación con la devoción por sus mujeres. El amor que Dalí sentía por Gala es comparable al que Dante sentía por Beatriz.

Comenzamos por Dalí, y es que la persona que lo protegió y lo impulsó a seguir creando obras fue Gala, una mujer fuerte, emprendedora, que lo apoyó incondicionalmente y lo convenció de seguir creando dejando a un lado sus miedos; la que trajo a su vida la tranquilidad que él necesitaba para poder alcanzar diariamente ese estado de sueño hipnagógico explicado al comienzo de esta investigación; la que reordenó sus delirios y su ingenio; la que siempre creyó en él; y lo más importante, la que le dio la seguridad y el empuje que éste necesitaba recordándole todos los días el gran talento que poseía para el arte. En palabras de la ya mencionada Bona:

Él es el cerebro y la imaginación. Ella, el pretil del genio. Gala es su musa, la que ejerce sobre él una influencia capital: le ayuda a ser él mismo. Ella no se limita a inspirar al pintor o a posar para él. Le insufla una confianza sin la cual él no sería nada, para Dalí un amuleto. Sólo el magnético influjo que le transmite Gala le ayuda a romper su concha y a ser auténticamente Dalí⁹⁰⁹.

En este contexto, al abordar la relación entre Dante y Beatriz en *La Divina Comedia*, se evidencia que esta conexión desempeña un papel central y simbólico en la obra. Beatriz Portinari, una mujer real de Florencia, ocupó un lugar significativo en la vida de Dante, quien la amó desde la distancia a lo largo de gran parte de su existencia. La relación entre ambos en la obra adquiere complejidades y dimensiones alegóricas.

En el Infierno, Dante se encuentra en un estado de desesperación y confusión, y Beatriz, personificando la gracia divina, envía al poeta romano Virgilio para guiar a Dante a través del Infierno y el Purgatorio. La presencia de Beatriz misma se manifiesta en el Purgatorio, donde se convierte en la guía de Dante a través de las esferas celestiales. Su figura simboliza la redención y la gracia divina, desempeñando un papel esencial en la transformación espiritual de Dante a medida que avanza en su viaje hacia Dios. Beatriz se erige como una figura mística y celestial, encarnando la belleza y la pureza. La relación entre ambos, por ende, trasciende lo terrenal, convirtiéndose en una representación alegórica de la búsqueda espiritual del alma humana hacia la divinidad.

En consonancia con esta interpretación, Salvador Dalí percibió en la relación entre Dante y Beatrice un pilar fundamental de amor y apoyo incondicional, con el cual se identificaba y que le sirvió de inspiración para representar las ilustraciones en las que debía plasmar a Beatrice. En su percepción, Beatrice se asemejaba a una copia idéntica de su musa Gala,

⁹⁰⁹ Bona, 1996: 57-258.

permitiéndole canalizar y expresar artísticamente la esencia de esta conexión simbólica y espiritual en sus obras.

En contraste con la situación que involucra a Carroll, es necesario subrayar desde el inicio que las hipótesis que se presentarán a continuación se sustentan en diversas fuentes cuya fiabilidad no puede ser garantizada, y, por ende, no serán citadas. No obstante, tras la exhaustiva lectura y análisis de dichas hipótesis, y al confrontarlas con nuestras propias reflexiones, se estima que no carecen por completo de validez.

La relación entre Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) y Alice Pleasance Liddell ha sido objeto de especulación y controversia a lo largo del tiempo. La conexión entre ambos, que se inició cuando Alice tenía solo cuatro años, evolucionó en una amistad cercana con su familia. Durante un viaje en barco por el río Támesis en 1862, a petición de las niñas, Carroll comenzó a relatar una historia que se convertiría en los primeros bosquejos de Alicia en el País de las Maravillas, inspirándose en la joven Alice Pleasance Liddell.

Aunque las reuniones entre Carroll y la familia Liddell eran frecuentes, en junio de 1863, cuando Alice tenía once años, estas se interrumpieron abruptamente. Las razones exactas de este quiebre no están completamente claras, ya que las páginas relevantes de los diarios de Carroll que podrían aclarar la situación han desaparecido. Se ha especulado que la madre de Alice pudo haber sido la causa de la separación, dado que la actitud de Carroll hacia Alice se volvió demasiado cariñosa y se ha sugerido que podría haber estado enamorado de ella. Es importante señalar que estas afirmaciones son objeto de debate y no hay consenso definitivo sobre la naturaleza exacta de la relación entre Carroll y Alice.

En el caso de Lewis Carroll, a diferencia de Salvador Dalí y Dante Alighieri, no podemos afirmar que existiera un amor correspondido. No obstante, la figura de Alice Pleasance Liddell ciertamente desempeñó un papel crucial en la inspiración de Carroll para crear uno de los personajes protagonistas en su obra maestra, reflejando de alguna manera la influencia de una musa femenina en el proceso creativo, como ocurre en los otros dos casos.

Es relevante subrayar que *La Divina Comedia*, al ser una obra de mayor complejidad tanto a nivel estructural como argumental, revela ciertas similitudes entre Dante y Salvador Dalí que no comparten con Lewis Carroll. La profundidad temática y simbólica de la obra de Dante, que abarca desde la exploración de los reinos divinos y terrenales hasta la representación alegórica de la búsqueda espiritual del alma humana, proporciona un terreno fértil para identificar conexiones más intrincadas entre el autor y Salvador Dalí. Y es que ambos comparten una mayor complejidad en la exploración de dimensiones psicológicas, simbólicas y metafóricas.

La primera similitud destacada es la conexión con el catolicismo, una vinculación que ambos artistas, Dante y Salvador Dalí, compartieron en sus vidas y obras. Dante, profundamente católico, impregnó su obra maestra con temas religiosos, explorando la teología y la espiritualidad a lo largo de *La Divina Comedia*. Por su parte, Salvador Dalí, a

pesar de atravesar periodos de conflictos personales con la iglesia, también abordó temas religiosos en su obra, especialmente evidenciado en sus ilustraciones para *La Divina Comedia*. Ambos creadores, cada uno a su manera, entrelazaron la esencia del catolicismo en sus expresiones artísticas, marcando una convergencia en la exploración de la fe y la espiritualidad en el contexto de sus respectivas trayectorias creativas.

La segunda similitud destacada es que ambos artistas compartieron el mismo punto vital en un momento determinado de sus vidas. En los primeros versos de *La Divina Comedia*, Dante se presenta como un hombre que se encuentra a mitad del camino de la vida. Considerando los parámetros de la época de Dante, que abarcan los siglos XIII y XIV, la mitad de la vida se situaría alrededor de los 35 años aproximadamente. De manera análoga, en 1949, Salvador Dalí, dentro del contexto del siglo XX, también se encontraba en el punto medio de su trayectoria vital, ya que tenía 45 años cuando recibió un encargo especial del Instituto Poligráfico del Estado italiano: ilustrar *La Divina Comedia*. Este punto vital compartido por ambos artistas añade un matiz significativo a la convergencia entre sus vidas y obras, marcando un paralelismo en el momento en que cada uno abordó la interpretación artística de la obra.

La tercera similitud resalta la evolución espiritual compartida entre Salvador Dalí y Dante a lo largo de *La Divina Comedia*. La travesía daliniana a través de esta obra refleja una evolución espiritual similar a la experimentada por el propio Dante. La conexión entre las etapas de la vida y las representaciones artísticas es palpable: el Infierno se vincula con la fase más surrealista de Dalí, conectándose de alguna manera con su pasado; progresivamente, el viaje a través del Purgatorio hasta llegar al Paraíso se vuelve más místico y clásico, reflejando precisamente el momento en que el pintor abraza el clasicismo y expresa su particular catolicismo.

Es decir, Dalí asoció el Infierno con su pasado surrealista, mientras que el Purgatorio se convierte en una amalgama de pasado y actualidad, y el Paraíso remite a su obra pictórica en ese momento específico. *La Divina Comedia* se convierte en el espejo de la evolución espiritual de Dalí. Cuando Italia le encargó la ilustración de la obra, el artista catalán acababa de regresar de su periplo por Estados Unidos y había abandonado el surrealismo y el ateísmo, realizando un giro hacia el misticismo y el clasicismo con su visión particular de la fe católica. En este sentido, se esforzó por trascender el texto de Dante, mostrando su voluntad de formar parte de la cadena de transmisión del conocimiento del poeta. En última instancia, al igual que Dante vinculó su vida con la sociedad en su obra maestra, Salvador también participó en este diálogo atemporal sobre la condición humana y el poder trascendental del amor.

Y finalmente, la cuarta similitud se encuentra en la rebeldía contra las convenciones establecidas, ya que tanto Salvador Dalí como Dante desafiaron las normas de sus respectivas épocas. Dalí, a través de su enfoque surrealista y su personalidad extravagante, cuestionó las

normas artísticas establecidas, desafiando la percepción tradicional del arte. Por otro lado, Dante desafió las convenciones literarias de su tiempo al escribir *La Divina Comedia* en italiano vernáculo en lugar de en latín, un acto que marcó un cambio significativo en la literatura y contribuyó al desarrollo del idioma italiano como medio literario. En este sentido, tanto Dalí como Dante compartieron una disposición a desafiar las convenciones establecidas en sus respectivos campos artísticos.

En un segundo análisis concluyente, nos hemos centrado específicamente en la obra de Salvador Dalí y en la forma en que representó las diferentes historias, centrándonos principalmente en *La Divina Comedia* y *Alicia en el País de las Maravillas*.

En relación con *La Divina Comedia*, hemos observado una mayor carga simbólica y elementos característicos del lenguaje daliniano en las láminas correspondientes al Infierno. Estos elementos incluyen cuernos de rinoceronte, muletas, hormigas, cuerpos deformes, cráneos, figuras oníricas, cajones abiertos o planos infinitos, unos elementos que son recurrentes en la obra de Dalí. Sin embargo, a partir del Purgatorio y a lo largo del Paraíso, hemos notado una ausencia significativa de estos elementos, a diferencia del Infierno. Esta diferencia notable plantea dos hipótesis: la posibilidad de que Dalí se sintiera más cómodo e inspirado al representar el Infierno, o la hipótesis de una falta de interés en las representaciones posteriores, ya sea por limitaciones de tiempo o pérdida de interés después de abordar más de 30 láminas para el Infierno.

En contraste, en *Alicia en el País de las Maravillas*, hemos observado que cada representación, desde el principio hasta el final, tiene un trasfondo significativo y una carga simbólica profunda. En este caso, Dalí no solo introdujo elementos propios de su lenguaje, sino que los combinó de tal manera que incorporó significados paralelos a la obra, relacionados de alguna manera con su propia persona, como hemos analizado detalladamente en cada una de las láminas.

En relación con la firma, se ha observado que en el caso del cuento de Carroll, Salvador Dalí introdujo diversas firmas en cada una de las láminas, con la intención de añadir significados o información adicional. Este enfoque contrasta con su firma en las láminas de *La Divina Comedia*, donde utilizó consistentemente su nombre de manera uniforme en todas ellas, sin introducir variaciones ni detalles adicionales. La diferencia en el tratamiento de las firmas sugiere una decisión consciente por parte de Dalí de aplicar un enfoque más variado y personalizado en la firma de las ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas*, posiblemente con la intención de agregar capas adicionales de interpretación o detalles significativos a cada imagen. En cambio, en *La Divina Comedia*, optó por una firma más estándar y homogénea en todas las láminas.

Todas estas observaciones revelan diferencias significativas en el enfoque y la persistencia de Dalí al abordar la representación visual de obras literarias, destacando una evolución y complejidad distintas en su interpretación.

En un tercer u último análisis, abordando la posible relación de Salvador Dalí con la personificación de alguno de los personajes protagonistas, se ha llegado a la conclusión de que es probable que Dalí se haya sentido identificado tanto con Dante como con Alicia. Los tres comparten la característica de vivir en un mundo onírico, luchando por alcanzar sus objetivos, percibiendo una realidad distorsionada y contando con la constante presencia de alguien que los apoya y guía: Gala en la vida real de Dalí, Beatrice en el caso de Dante, y el Conejo Blanco en el caso de Alicia.

Es comprensible, por tanto, que Salvador Dalí haya incluido en ciertos momentos elementos característicos de su propio lenguaje artístico daliniano, con el propósito de reflejar su propia realidad en el mundo que estaba representando y con el cual se sentía identificado. Esta decisión de incorporar elementos personales en la interpretación de las obras literarias no sólo añade una capa adicional de complejidad y significado, sino que también revela la conexión íntima que Dalí estableció entre su vida, su visión artística y las narrativas literarias que eligió ilustrar. Al introducir elementos dalinianos, el artista no solo transformó las ilustraciones en expresiones únicas de su perspectiva personal, sino que también estableció un diálogo entre sus propias experiencias y las historias narradas, enriqueciendo así la interpretación visual de las obras literarias.

Por ejemplo, en *La Divina Comedia* ilustrada por Dalí, se percibe, tras un examen rápido, un compendio de una buena parte de su obra artística. Dalí, sin lugar a dudas, proyectó en el viaje dantesco por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, su propio periplo artístico, desde la vanguardia más convulsiva e incluso infernal del surrealismo parisino liderado por André Breton, hasta la tradición más iluminista, paradisiaca y cristiana. En este viaje, Dalí incorporó la postura más manierista, el paisaje temblorosamente sublime del romanticismo simbolista, la gloria barroca, el monstruo más deforme y retorcido de la imaginería surrealista, la mancha más glotonamente abstracta y el dibujo más despiadadamente exacto. Todos estos modos de hacer pintura encontraron cabida en la odisea espacial del color, el dibujo y el impulso constante hacia la creación de formas que atraviesa todo el poema.

En definitiva, a pesar de las diferencias en sus enfoques y contextos, Salvador Dalí, Lewis Carroll y Dante Alighieri comparten la búsqueda de una expresión artística única y la exploración de dimensiones psicológicas y simbólicas en sus respectivas disciplinas. Tanto en las obras literarias como en las obras de Salvador Dalí, todo comienza con una cierta "normalidad" que pronto se disuelve en una sucesión ininterrumpida de episodios fantásticos, aparentemente sin conexión lógica entre ellos, de manera similar a los sueños, un elemento clave del cual derivan todas sus creaciones.

Lo que queda claro es que Dalí, en su labor como ilustrador, no se limitó simplemente a alimentar la imaginación visual, sino que, por encima de todo, aspiró a intensificarla. Podría afirmarse que las ilustraciones de Dalí están impregnadas por todas las formas de energía conocidas por la ciencia moderna. Estas formas se manifiestan a lo largo de un itinerario que

abarca desde el surrealismo más evocador hasta el estallido más nuclear o expresionista abstracto.

CAPITOLO 6. INTRODUZIONE.

CONTESTO, METODOLOGIA,

GIUSTIFICAZIONE E OBIETTIVI.

Sfondo

L'interesse per lo studio del percorso artistico di Salvador Dalí in relazione alla sua personalità è sempre stato presente, tuttavia negli ultimi decenni si è registrato un notevole incremento delle ricerche su questo argomento. In questo senso, l'autobiografia dell'artista ha dato un grande impulso a molti ricercatori che hanno deciso di affrontarla da diverse prospettive.

Esiste un grande consenso sul modo in cui Dalí lavorò e rappresentò nel corso della sua vita, quindi lo scopo di questo compendio è quello di presentare un approccio alle questioni che focalizzano l'attenzione dei ricercatori del settore ed esprimere, oltre all'approccio ad alcune delle linee di ricerca comuni, la possibilità di stabilirne una nuova. In relazione a ciò è importante evidenziare che non esiste una ricerca storica esclusiva sull'immaginario e sulla personalità di Dalí, tuttavia è opportuno evidenziare diverse personalità che hanno realizzato studi sul profilo illustrativo dell'artista di Cadaqués, tra cui sono: Riquer y Morera, Cunillera Gavaldá, Císcar Casabán, Foret, Marqués Ibáñez, López Vázquez o Monterroso Montero.

In questo senso, Marqués Ibáñez ritiene che l'uso da parte di Dalí di tutti i simboli, segni e spazi immaginari che aveva già creato in alcune delle sue numerose opere, abbia contribuito a consolidare la personalità dell'artista e a rappresentare le sue esperienze personali. D'altra parte, Monterroso Montero afferma che proprio nella rappresentazione di Don Chisciotte, la follia del cavaliere è in sintonia con il comportamento di Salvador.

Metodologia e giustificazione del lavoro

L'ipotesi principale da cui si parte è che le incisioni depositate nel Museo dell'Incisione del comune galiziano di Ribeira ci forniranno le basi per iniziare questa indagine sull'identità, sull'immaginario (reale e/o fittizio) e sulla follia che esiste nell'opera dell'artista catalano. Ci auguriamo in questo modo di ritrovare tracce di unione tra i personaggi creati da Dalí nel corso del suo percorso artistico, in modo da proporre una nuova linea di ricerca all'interno dell'area di studi che ci interessa.

Per quanto riguarda la metodologia, la strategia di base che proponiamo e che utilizzeremo per raggiungere l'originalità e la significatività della tesi, è data dai seguenti punti: (a) sviluppo e miglioramento di una linea empiricamente poco studiata (individuazione di l'artista con i personaggi che lui stesso ha rappresentato nell'opera letteraria *La Divina Commedia* e *Alice nel Paese delle Meraviglie*) sia a livello nazionale che internazionale; (b) sviluppo metodologico grazie alla creazione di un modello da noi concepito (lo studio, principalmente attraverso l'insieme di incisioni, dell'identità di ciascuno dei personaggi rappresentati in relazione all'immaginazione di Salvador Dalí e con vari simboli e personaggi da lui stesso ha creato nel corso della sua carriera artistica); (c) il maggior progresso metodologico deriverà dalla creazione di un nuovo archetipo per lo studio dell'identità di ciascuno dei personaggi, mettendoli in relazione con il metodo paranoico-critico e con il movimento surrealista, stabilendo allo stesso tempo confronti con le rappresentazioni che altri artisti hanno creato per quelle stesse opere, e vedere così il modo in cui è arrivato a identificarsi e riflettersi in ognuna di esse; (d) in questo modo potremo confrontare direttamente i risultati ottenuti giustificando che i vari caratteri nelle varie incisioni sono retti da fondamenti comuni e saremo quindi in grado, a medio termine, di sviluppare (o ampliare) le ipotesi esistenti che spiegare la “follia daliniana”; (e) Inoltre, la valorizzazione di questi fondamenti generali ci consentirà nel medio-lungo termine di sviluppare studi e realizzare pubblicazioni, aggiungendo competenze sconosciute sull'identità, sull'immaginario (in rapporto alla follia) di Salvador Dalí e sul movimento surrealista di cui faceva parte.

Obiettivi

L'obiettivo principale di questa ricerca è quello di approfondire il tema dell'immaginazione di Salvador Dalí attraverso la sua persona, analizzando le varie serie di disegni e incisioni che ha realizzato per illustrare il poema italiano di Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, e la storia per bambini *Alice in Il Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll. Tutto questo per dimostrare che queste incisioni non sono semplici rappresentazioni influenzate dai tratti comuni del movimento surrealista, ma che attraverso il suo metodo paranoico-critico ha creato un riflesso della propria vita e personalità (o di quella di uno dei suoi seguaci).).

Come abbiamo accennato nelle righe precedenti, esistono studi che trattano del percorso artistico di Salvador Dalí e dell'influenza della follia sul suo metodo. Tuttavia, la novità della nostra ricerca sta nello studio della loro identificazione con vari personaggi che presentano anche qualche tipo di disturbo mentale, insomma un campo molto più difficile da studiare quando si tratta di ottenere risultati chiari e a breve-medio termine.

L'obiettivo principale comporta contemporaneamente una serie di obiettivi secondari:

- (1) Esaminare i simboli e gli spazi che ha rappresentato nelle incisioni in relazione alle opere precedenti e successive.

- (2) Determinare l'effetto che alcune modifiche avrebbero potuto avere nel rappresentare i personaggi originali per allinearli alla propria personalità o a quella di uno dei loro cari.
- (3) Allo stesso tempo, studiare il tipo di relazione tra i personaggi immaginari e quelli reali, al fine di stabilire somiglianze e differenze tra tutti loro.
- (4) E infine, creare un nuovo paradigma e proporre una nuova linea di ricerca attorno all'immaginazione di Dalí e alla "follia daliniana", una forma di espressione artistica derivata dai disturbi comportamentali ed emotivi dell'artista.

CAPITOLO 7. IL SURREALISTA ILLUSTRATORE ILLUSTRATO

L'obiettivo principale perseguito dalla maggior parte degli artisti è quello di realizzare dipinti ad olio perché attraverso linee, colori e pennelli esternano le proprie idee, conferendo loro una visione plastica; Tuttavia, come regola generale, gli altri procedimenti artistici, come l'incisione, finiscono per passare in secondo piano, nonostante in innumerevoli occasioni la loro qualità superi di gran lunga quella delle tele. Salvo casi specifici, la maggior parte dei maestri della pittura ha iniziato la propria carriera artistica come illustratori, dato che gli schizzi sono senza dubbio la base di qualsiasi dipinto. All'artista catalano viene solitamente attribuita l'etichetta di pittore, ma non va dimenticato che nel corso della sua carriera ha indagato altre tecniche, tra cui va evidenziata l'incisione, dove utilizzando il proprio metodo surrealista ha lasciato creazioni di indiscutibile valore⁹¹⁰.

7.1 Il disegno, la sua grande scoperta. Talento innato o impegno e miglioramento?

Quando hai iniziato nel mondo del disegno? Basta andare ai ricordi lasciati da sua sorella Ana María per sapere che quando aveva solo sei anni, Salvador stava già facendo strada. A quel tempo stava già abbozzando le sue prime idee su un tavolino con due sgabelli attaccati che i fratelli avevano in casa loro. Dice che con le posate da cucina che aveva a portata di mano prendeva la parte tagliente, graffiava lo smalto sulla superficie del tagliere, rimuovendo il pigmento rossastro mentre delineava figure come anatre o cigni. Questi disegni sono stati fatti a caso? Chiaramente no, già da bambino si ispirava ad esperienze, ricordi o elementi che aveva visto prima, come gli uccelli già citati⁹¹¹. Inoltre questi primi passi nel mondo della pittura e le evidenti doti di disegnatore non furono trascurati dai suoi genitori. Infatti, Felipa Domenech, sua madre, si sentiva emozionata e orgogliosa che suo figlio disegnasse in quel modo e si rese conto che non stava dipingendo una serie di scarabocchi come farebbe qualsiasi bambino della sua età, ma che stava dipingendo perfettamente ciò che aveva in

⁹¹⁰ Romero, 1989: 218.

⁹¹¹ Ad Ana e Salvador era stato regalato un gioco di origami per creare anatre e cigni, ma lui si divertiva a romperli con un martello per ricavarne la forma.

mente: «*cuando decía que dibujaba un cisne, dibujaba un cisne; y cuando decía que sería un pato, sería un pato*»⁹¹².

Un altro aneddoto che Ana María scrisse, sottolineando il gusto iniziale di suo fratello per il disegno, fu quando il padre era appena tornato a casa con un fascio di banconote da 25 peseta che un cliente gli aveva dato per una fattura in sospeso. Salvador Sr. sapeva che uno di loro era falso, quindi ha sfidato suo figlio a trovarlo. Il piccolo, emozionato ed emozionato, cominciò a cercarlo, osservandoli uno per uno e analizzandoli finché non lo trovò. Il padre rimase stupito dalla facilità che ebbe nell'identificarlo perché non era facile differenziarlo dagli altri. Tuttavia è evidente e lo riconobbe Ana María, che solo anni dopo, scoprendo l'abilità che aveva nel dipingere e la visione analitica con cui osservava in anticipo ciò che voleva abbozzare, capirono il motivo per cui il bambino si era accorto senza l'aiuto di nessuno che il prelievo di quella cambiale non era uguale alle altre⁹¹³.

Qualche anno dopo, quando tutta la famiglia si trasferì nel comune di Cadaqués, nella provincia di Girona, nell'Empordà, anche Dalí iniziò a dipingere alcune tele che già presentavano delle tracce a causa del trattamento che faceva su di esse con la luce⁹¹⁴ e nel corso di alcune settimane era convalescente decise di riprodurre un dipinto che una volta finito ottenne il riconoscimento di tutti i parenti, soprattutto quello di Felipa che decise di metterlo addirittura nella sala da pranzo⁹¹⁵. Inoltre, tutti realizzarono la sua voglia di arte, come racconta Ana María, a Natale Salvador era incaricato di allestire il presepe, andava sempre al negozio del paese per comprare un rotolo di carta blu marino e barattoli di brillantini per disegnare. ed emulare su di esso un cielo stellato con l'inconfondibile stella d'Oriente⁹¹⁶. Ricorda anche il blocco da disegno della famosa marca *Canson* dove disegnava parti del monastero della città e del lago di Santa María de Vilabertrán, luogo in cui frequentava il suo amico Ramón Reig⁹¹⁷.

Questo ci porta a pensare e corroborare che Salvador è nato con un dono, poiché fin da giovanissimo è stato un bambino creativo, geniale, sognatore e visionario, cosa che senza dubbio segnò l'inizio di quello che anni dopo sarebbe stato il suo stesso segno di identità. e ciò rappresenterebbe il suo peculiare, singolare e stravagante percorso artistico e personale, nel quale dimostrò sempre grande spontaneità, espressività ed effusività⁹¹⁸.

⁹¹² Dalí, 1983: 11.

⁹¹³ Dalí, 1983: 17-18.

⁹¹⁴ Dalí, 1983: 26.

⁹¹⁵ Dalí, 1983: 37.

⁹¹⁶ Dalí, 1983: 32.

⁹¹⁷ Dalí, 1983: 37.

⁹¹⁸ Rodrigo, 1981: 12.

Ma a questo punto è necessario parlare della figura di Salvador Dalí Sr., un individuo dal temperamento forte e dalle ideologie profondamente radicate. Fu sempre considerato una persona molto interessata e legata al campo delle discipline umanistiche e artistiche, infatti nella sua biblioteca personale si trovavano libri di rinomati scrittori e filosofi come François-Marie Arouet o Friedrich Nietzsche, libri che con il passare degli anni da, Dalí consultò⁹¹⁹.

L'interesse che vide nutrire suo figlio per tutto ciò che riguardava l'arte e le competenze che aveva per il disegno era tale che non esitò a mettere a sua disposizione tutto ciò di cui aveva bisogno per poter sfruttare il suo talento in modo da potersi dedicare professionalmente, senza che esso rimanga un semplice passatempo infantile. Oltre ad acquistare materiali di ogni genere come quaderni, stampe, pennelli e colori, ha deciso di iscriversi per ricevere tutti i volumi della collezione d'arte *Gowans*. Manuali semplici, di piccole dimensioni e con immagini che svelavano la vita e la carriera dei migliori artisti del mondo in quel momento. Una collezione che segnò la vita di Dalí poiché, come sottolinea Romero, molto più tardi, quando l'artista aveva già raggiunto la fama, quei libri servivano ancora come manuali di riferimento e di consultazione⁹²⁰.

Dalí Sr. era un appassionato di cultura e possedeva anche una vasta collezione di libri che metteva a disposizione di suo figlio fin dalla tenera età. Tra tutti, Ana María ricorda la raccolta rilegata di una delle riviste più prestigiose della Spagna della seconda metà del XIX secolo, *La ilustración española y americana*, che conteneva illustrazioni che stupirono la piccola⁹²¹.

Il padre, che desiderava incoraggiare e sviluppare le capacità del ragazzino, allestì per lui un laboratorio di pittura⁹²² in una stanza della casa di famiglia. Ana María, la sorella di Salvador, lo ricorda come uno spazio che emanava sempre odore di solvente. Una stanza grigiastra decorata con innumerevoli tele dipinte dal proprio fratello e con diversi scaffali pieni di materiale, newsletter e la famosa collezione *Gowans* di cui sopra⁹²³. Ma senza dubbio l'elemento più importante di quello spazio era la finestra dalla quale entrava la luce. Ogni sera, quella luce arancione entrava trasversalmente nel laboratorio, influenzando le opere di Dalí come se fosse un proiettore ed è così che la chiamava Ana María:

La luz de todo Cadaqués viene a posarse sobre las telas, cómo la nieve al caer se agarra a los paisajes. Aquí la luz, al inundar las telas, produce sólo manchas de color, espesas, fértiles, llenas de vida; cada una de ellas engendra a la que sigue. Muchas de ellas, aplicadas con la espátula, se salen de la tela con gran relieve, y tal estallido de luz no permite distinguir, en el primer momento, lo

⁹¹⁹ Romero, 1989: 13.

⁹²⁰ Romero, 1989: 13.

⁹²¹ Lear, 1984: 92.

⁹²² Rodrigo, 1981: 31.

⁹²³ Dalí, 1983: 45.

que representa, mas está cada una tan armoniosamente colocada, con tanta realidad y justeza, que basta alejarnos unos metros del cuadro para ver como, juntas, forman los más bellos paisajes de Cadaqués⁹²⁴.

Il padre di Salvador Dalí accettò accettò addirittura che dei giovani, che Ana María chiamava *gitanillos*, venissero a casa sua per posare come modelli. Ogni volta che andavano era un vero evento perché parlavano e cantavano incessantemente. Secondo la sorella, lo studio in quel momento somigliava a un'opera di suo fratello che aveva preso vita propria⁹²⁵.

Tuttavia, sebbene, come si è visto, Dalí sia sempre stato incoraggiato dal padre a dedicarsi alla pittura, nella sua mente era sempre presente l'idea che, indipendentemente dal fatto che avesse ottenuto buoni risultati in campo artistico, avrebbe dovuto terminare i suoi studi accademici. e completare la sua formazione con una laurea come quella di giurisprudenza che le avrebbe assicurato un futuro presso il notaio di famiglia nel caso in cui non avesse potuto guadagnarsi da vivere con il mondo dell'arte, ma come sai, questa è stata una cosa che non è mai accaduta⁹²⁶.

Questo capitolo parla degli inizi di Dalí come fumettista, ma oltre al suo talento innato, ha avuto influenze esterne che lo hanno incoraggiato? È evidente che sì. Nel corso della sua infanzia furono innumerevoli le personalità e le esperienze che lo segnarono e lo aiutarono nel suo apprendimento prematuro.

La prima influenza che è stata rilevata è stata quella del professor Traiter, un uomo che Dalí stesso descrisse nel suo diario personale come un uomo particolare che cercava di apparire un intellettuale ma la cui eccentricità poteva essere semplicemente paragonata alla sua facilità ad addormentarsi già che «*entre sueño y sueño, fumaba; luego, tras un estornudo que sacudía todo su esqueleto, se sumía otra vez en su dormir senil. [...] Y es que su pedagogía del arte de la siesta era, como se ve, ejemplar*»⁹²⁷.

È stato possibile osservare il marcato favoritismo che Traiter ha provato fin dal primo momento per il giovane Dalí, trattandolo sempre in modo diverso dal resto degli studenti e portandolo nel luogo dove aveva la sua collezione di oggetti d'antiquariato e gadget, uno più strano di quello precedente. Lo stesso Salvador in *Confesiones Inconfesables* descrisse la sua prima visita al “bazar” di Traiter dove scoprì oggetti di ogni tipo, dagli animali imbalsamati a cui diede un nuovo uso, al suo famoso teatrino ottico da cui gli apparve l'immagine di una ragazza seduta. su una superficie biancastra. Si riferiva a lei confessando quanto segue: «*Era a mí a quien ella miraba, era a mí a quien llamaba. [...] Una imagen de ensueño que surgía*

⁹²⁴ Dalí, 1983: 45.

⁹²⁵ Dalí, 1983: 74.

⁹²⁶ Carol, 1990: 24.

⁹²⁷ Dalí, 1975: 33.

*de la nada para enseñarme que sobre la tierra, o en el cielo había un ángel que velaba por mí»*⁹²⁸. Tuttavia, questa prima influenza non è stata tanto a livello tecnico o artistico quanto piuttosto a livello intellettuale, poiché è molto probabile che grazie ai gadget che ha visto a casa del suo insegnante, abbia successivamente sviluppato tutta una serie di meccanismi ai quali fare riferimento alla fine di questo stesso capitolo.

Ma è necessario sottolineare anche i Pichot⁹²⁹, una famiglia che mantenne uno stretto legame con i Dalí. I Pichot avevano una residenza estiva in una cittadina molto vicina a Figueras, a Molí de la Torre, dove Salvador padre e figlio erano soliti recarsi⁹³⁰.

Parlare dei Pichot è inevitabilmente parlare di arte, poiché l'intera famiglia era legata al mondo musicale o artistico⁹³¹. Come ha descritto Antonina Rodrigo: «*Los Pichot eran siete hermanos: Pepito, el gran fotógrafo de la infancia de Salvador Dalí; Ricardo, el violoncelista; Luis, violinista; María, cantante wagneriana; Ramonet, el pintor, amigo de Picasso en Barcelona y París; Antonio, y Mercedes, la mujer de Eduardo Maquina*»⁹³². Inoltre, sebbene Molí de la Torre fosse un luogo piccolo e poco conosciuto, ricevevano costantemente visite di grandi celebrità come i pittori Pablo Ruiz Picasso nel 1910 o André Derain, gli scultori Gustave Violet o Manolo Hugué, il grande scenografo Sigfrido Burmann o quella del saggista Eugenio d'Ors tra tanti altri. In molte occasioni Dalí si ritrovò al centro di questa atmosfera creativa, circondato da sconosciuti provenienti da luoghi molto diversi e vivendo quegli incontri come un altro membro della famiglia Pichot, che favorirono e incoraggiarono il suo desiderio di dedicarsi all'arte⁹³³.

È importante sottolineare che la visita di Sigfrido Burman alla città ha segnato un prima e un dopo nella sua vita di pittore. Era molto attratto non solo dalle sue opere, ma anche dal suo modo di essere e dal modo in cui lo trattava. Il piccolo Dalí lo accompagnava ovunque andasse, rimaneva stupito per ore guardando come dipingeva e osservando ogni dettaglio. È indiscutibile che lo scenografo vedesse qualcosa in lui, dal momento che approfittando di un viaggio che doveva fare nella capitale, decise di fermarsi ai grandi magazzini *El Siglo* per fornirgli il materiale indispensabile per iniziare seriamente come artista. Da lì iniziò a impartirgli i primi corsi di pittura, portandolo in diverse zone della città per dipingere i suoi primi bozzetti⁹³⁴.

⁹²⁸ Dalí, 1975: 34-35

⁹²⁹ Romero, 1989: 15.

⁹³⁰ Bona, 1996: 197.

⁹³¹ Gibson, 1999: 59.

⁹³² Rodrigo, 1981: 46.

⁹³³ Rodrigo, 1981: 46.

⁹³⁴ Rodrigo, 1981: 48.

Nelle *Confesiones inconfesables* il pittore catalano raccoglie un aneddoto capitatogli con uno dei fratelli Pichot. Spiega che in uno di quei pomeriggi trascorsi a casa, ha deciso di intagliare delle ciliegie sulla porta d'ingresso, proprio come aveva fatto anni fa con il suo tavolino, al che Pepito Pichot ha risposto: "È fantastico! ». Qualcosa che anni dopo sarebbe stato confermato da quello che sarebbe stato il suo insegnante, Juan Núñez, e di cui parleremo di seguito⁹³⁵.

Ma fu proprio durante l'estate del 1910 che tra quelle quattro mura, un altro dei fratelli, il pittore Ramón Pichot legato alla corrente artistica dell'Impressionismo e in particolare a Tolosa, mostrò al ragazzino un immenso panorama artistico. Si potrebbe dire che questo fu il momento chiave in cui Dalí stesso capì che l'unica cosa a cui voleva dedicarsi era la pittura⁹³⁶.

A questo punto, quindi, e concordando con le parole di Antonina Rodrigo, è evidente che questa famiglia è stata, da un lato, quella che ha fatto realizzare il suo talento a Salvador Dalí, ancora bambino, e, dall'altro, quella che ha aperto gli occhi del padre, mostrandogli le attitudini che aveva il figlio e che gli consigliò di dedicarsi solo ed esclusivamente all'arte del disegno⁹³⁷.

Grazie all'avvertimento di Ramón Pichot, Salvador Dalí Cusí decise di iscriverlo nel settembre 1916, a soli dodici anni, alle lezioni di disegno presso la Scuola Comunale di Arti e Mestieri mentre studiava presso i Maristi per l'accesso ai corsi delle scuole superiori. Ma chi è stato il miglior professionista per insegnare e ottenere il meglio da tuo figlio? Juan Núñez Fernández, uno dei migliori illustratori del paese all'epoca⁹³⁸. Nato nella città di Estepona, a Malaga, si formò nell'arte dell'incisione presso la Scuola Speciale dell'Accademia Reale di Madrid o chiamata anche Accademia di San Fernando, dove gli furono riconosciuti due premi⁹³⁹. Successivamente, nel 1889 si trasferì nella capitale italiana dove continuò la sua formazione e dopo aver ricevuto uno dei premi più prestigiosi, il Premio dell'Incisione Roma⁹⁴⁰, nel 1903 si trasferì a Parigi dove continuò a perfezionare la sua tecnica con i grandi maestri dell'incisione, nel 1906 decise di trasferirsi in Spagna dove ottenne un posto di insegnante⁹⁴¹. Anche se anni dopo lasciò Figueras per lavorare come insegnante nella capitale dei Paesi Baschi, è difficile capire perché finisse sempre per insegnare in scuole di così basso prestigio con l'eccellente curriculum che aveva⁹⁴².

⁹³⁵ Carol, 1990: 21.

⁹³⁶ Bona, 1996: 197.

⁹³⁷ Rodrigo, 1981: 46.

⁹³⁸ Gibson, 1999: 59-60.

⁹³⁹ Gibson, 1999: 59.

⁹⁴⁰ Gibson, 1999: 59-60.

⁹⁴¹ Gibson, 1999: 59.

⁹⁴² Pla, 1986: 96-97.

Núñez si caratterizzò per l'abilità che sempre ebbe nel disegno e per la grande devozione che sentì per la pittura in generale. Era un uomo che possedeva una tecnica perfetta, che realizzava incisioni dai contrasti sublimi e con grande maestria nel disegno a matita e carboncino⁹⁴³.

Il suo più grande riferimento, come afferma Pla, era Joaquim Mir, considerato dal professore una vera meraviglia e uno degli artisti più apprezzati della scena spagnola per l'equilibrio che riusciva a trasmettere tra la forza delle sue tele e la finezza dei suoi precisi ma che non aveva nulla a che vedere con quella di Juan Núñez. Mentre Núñez si preoccupava di realizzare le sue incisioni dai contrasti sublimi, con una tecnica perfetta, calcolando ogni dettaglio e instillando nei suoi allievi, tra cui Dalí, che il disegno era il frutto di un lungo processo di lavoro attento e costante che deve durare giorni; Mir lavorava al volo, senza precisione, come racconta il già citato Pla: «*Mir, que veía crecer la hierba, que captaba los más sutiles matices del aire que tenía ante sus ojos pintó siempre según aquello de que si sale con barba será San Antón, a ojo, al vuelo*»⁹⁴⁴. Vale a dire, il lavoro di Mir è ingenuità, semplicità e naturalezza, qualcosa che per Núñez si ottiene solo con un uso adeguato della tecnica, che si ottiene solo dopo un lungo processo di perseveranza, lavoro e ripetizione. Ed è proprio in quel punto che probabilmente si trova l'origine dell'opera di Salvador Dalí, nel disordine di tutti questi ragionamenti⁹⁴⁵. È evidente che avere Núñez come insegnante segnò il percorso artistico del pittore, perché in realtà fu lui a dargli tutte le chiavi per poter avviarsi nel mondo dell'arte, riferendosi ancora a Pla:

Creo que la presencia de un profesor de dibujo como Don Juan Núñez en la formación de Salvador Dalí fue un hecho decisivo, muy importante. Si la característica del arte de nuestros días es una creciente falta de medios de expresión, ocasionada por una simple ignorancia y, a veces, por una cínica explotación de la ley del mínimo esfuerzo, el hecho de que Dalí, de un modo explícito, sepa dibujar tenía que convertirlo en un artista distinto de los demás. No lo dice, ahora, ni mejor ni peor que los demás; dice distinto de los demás. El dominio de su oficio tenía que llevar a Dalí no solamente a ser un artista distinto, sino a remar contra la corriente en general⁹⁴⁶.

Una volta stabilitosi a Figueras nel 1906, contemporaneamente all'insegnamento presso la Scuola Comunale di Disegno di Figueras, lavorò come insegnante presso l'Istituto locale⁹⁴⁷.

⁹⁴³ Pla, 1986: 97-98.

⁹⁴⁴ Pla, 1986: 97-98.

⁹⁴⁵ Pla, 1986: 97-98.

⁹⁴⁶ Pla, 1986: 99.

⁹⁴⁷ Pla, 1986: 99.

Agli occhi di tutti gli abitanti del paese sembrava una persona introversa, austera e disciplinata, insomma un professore freddo e serio. Nelle sue lezioni era severo e gli esercizi che ordinava fossero di livello superiore, tuttavia Dalí non se ne accorse mai poiché tutto ciò che ordinava fosse disegnato, lo faceva con una facilità sorprendente⁹⁴⁸. Ed è molto probabile che questa metodologia di insegnamento un po' militaresca sia dovuta all'influenza che suo padre ebbe su di lui in quanto era stato colonnello dell'esercito spagnolo⁹⁴⁹.

Anni dopo, Salvador riconobbe che doveva tutto a Núñez⁹⁵⁰, poiché poco dopo aver iniziato le lezioni con lui, si rese conto che quello era il tipo di insegnante di cui aveva bisogno per poter migliorare e quindi ottenere il meglio di se stesso⁹⁵¹. È stato osservato che in breve tempo si creò tra loro un legame molto forte, soprattutto perché si capivano molto bene: l'insegnante conosceva le grandi capacità che il bambino aveva nel disegno e sapeva che aveva una fonte di saggezza davanti a lui inesauribile⁹⁵². Quando Dalí frequentò per la prima volta le lezioni di disegno, l'insegnante vide chiaramente il dono che possedeva e che era uno studente con straordinarie capacità di disegno, così decise addirittura di dargli lezioni private a casa⁹⁵³.

Fin dal primo giorno, non solo Núñez, ma anche il resto degli studenti che condividevano la lezione con Dalí, furono sorpresi dalla vibrazione e dalla potenza dei suoi schizzi. Lo hanno affermato in più occasioni diversi testimoni presenti in quelle aule, come l'amico e compagno di tavola Claudio Díaz Perez: «*Cuando entró en la Escuela Municipal de Arte ya sabía dibujar, nadie lo había enseñado, pero es que él nació sabiendo*»⁹⁵⁴.

E poiché i progressi compiuti in soli nove mesi furono così grandi, prima che il ragazzino compisse tredici anni e passasse alla classe successiva, ricevette un titolo distintivo in riconoscimento del grande lavoro svolto in quel periodo a scuola.

Inoltre, poiché il piccolo Dalí cominciava a dare segni di miglioramento, suo padre decise di tenere una mostra a casa sua, dove si ritenne soddisfatto del lavoro che aveva prodotto in quei mesi⁹⁵⁵.

⁹⁴⁸ Pla, 1986: 97.

⁹⁴⁹ Gibson, 1999: 59.

⁹⁵⁰ Gibson, 1999: 59.

⁹⁵¹ Gibson, 1999: 59-60.

⁹⁵² Romero, 1989: 17.

⁹⁵³ Gibson, 1999: 59-60.

⁹⁵⁴ Rodrigo, 1981: 12.

⁹⁵⁵ Rodrigo, 1981: 12.

Successivamente, poiché Núñez fu professore di una delle materie insegnate all'Istituto di Figueras, fu anche il suo insegnante per i due anni successivi⁹⁵⁶. Incoraggiò l'interesse di Dalí e continuò a nutrirlo di conoscenze, scoprendolo e introducendolo alla tecnica dell'incisione, grazie alla quale poté realizzare l'intera serie di riproduzioni che danno senso a questa ricerca. Ma non gli insegnò solo la tecnica ma anche la storia, cosa che solo pochi conoscevano. Ben presto, il giovane Salvador assimilò tutte le linee guida che il suo maestro gli aveva insegnato e le inserì nella sua routine quotidiana⁹⁵⁷. Si potrebbe quindi affermare che la figura del professore fu la causa del fanatismo di Dalí per l'arte⁹⁵⁸.

La tendenza che il ragazzo ebbe in questi anni verso la tecnica del chiaroscuro nacque forse dalle prove che effettuava durante le lezioni⁹⁵⁹. Un aneddoto di questo periodo che riflette la sua esagerata inclinazione verso questa tecnica è stato raccolto da Dawn Ades. Accadde in una delle classi di Núñez quando ordinò a tutti gli studenti di disegnare un senzatetto con una folta barba bianca e accadde quanto segue:

Rechazó sus primeros esbozos, alegando que eran excesivamente duros y oscuros y recomendándole que no apretara tanto y que dejara más espacios blancos. Dalí persistió en su idea hasta conseguir una mancha negra que a continuación embadurnó de tinta china. Una vez seca, la colocó sobre varias capas de papel blanco y la arañó con una navaja mientras aplicaba saliva a otras partes para obtener un tono grisáceo; el resultado final fue de ligereza y profundidad⁹⁶⁰.

E allora, se fino ad ora l'unico riferimento fosse stato Núñez, chi gli aveva insegnato quella tecnica per ottenere sfumature di grigio uniche e quella sensazione di leggerezza e profondità? Fu lui stesso a rivelarlo: «*Había descubierto por mi cuenta métodos de grabado de ese gran mago de la pintura llamado Mariano Fortuny, uno de los coloristas españoles más famosos*»⁹⁶¹. Ciò significa che tutti quei volumi di libri che si trovavano nella biblioteca paterna e i frequenti contatti con i membri della famiglia Pichot, influenzarono non solo quando si trattò di interessarsi all'arte, ma anche quando si trattò di conservare nella memoria tecniche e trucchi che poi utilizzò.

Tuttavia, è stato dimostrato che per la maggior parte degli insegnanti e degli altri studenti che condividevano le lezioni con lui sia a scuola che all'istituto, Dalí era sempre solo un altro

⁹⁵⁶ Romero, 1989: 17.

⁹⁵⁷ Pla, 1986: 98.

⁹⁵⁸ Pla, 1986: 96-97.

⁹⁵⁹ Carol, 1990: 21.

⁹⁶⁰ Ades, 1984: 15.

⁹⁶¹ Ades, 1984: 15.

studente che non si distingueva mai per nulla. In realtà era perché l'unica cosa che gli interessava e a cui prestava attenzione erano le lezioni del signor Núñez: in ogni lezione si metteva davanti alla tela con grande entusiasmo, concentrato, per disegnare qualunque cosa avesse intenzione di fare. fare quel giorno. L'insegnante ha riconosciuto che il ragazzo non si assentava mai a lezione e ricordava addirittura un giorno in cui pioveva a dirotto e lui era l'unico a comparire in classe: «*Así lloviesen garbanzos, Salvador no dejaría de asistir a clase*»⁹⁶².

Nel 1919, ancora quindicenne, mostrava già i segni di ciò che sarebbe stato nel futuro: un entusiasta, fanatico e appassionato delle cose che faceva. Già a quel tempo aveva una personalità molto particolare attraverso la quale cercò di trovare nell'arte la risposta alla propria esistenza⁹⁶³. Il suo unico scopo in quel periodo era quello di innovare e creare ed è per questo che, quando non frequentava lezioni di disegno o studiava il resto delle materie, insieme a diversi amici, tra cui Jaume Miravittles, decise di intraprendere un nuovo viaggio pubblicando *Studium*. Una newsletter in cui scrivevano di arte in generale e dove rendevano evidente, da un lato, il loro desiderio di diventare artisti e intellettuali prestigiosi e riconosciuti in campo artistico; ma anche la sua passione per la letteratura attraverso figure come Rubén Darío e, soprattutto, il suo desiderio di rinnovare e in una certa misura stravolgere la visione della vita. In questo caso Salvador si è occupato di allestire la sezione dedicata ai grandi maestri della pittura⁹⁶⁴, ha realizzato una serie di disegni per diversi numeri del bollettino, alcune poesie, oltre ad annotazioni su alcuni dei pittori più importanti della scena all'epoca tra i presenti: Leonardo da Vinci, Diego Velázquez, Michelangelo Buonarroti e, come non poteva essere altrimenti, Francisco de Goya, per il quale nutriva una devozione speciale⁹⁶⁵.

Núñez fu la persona che capì il dono di Dalí, fiducioso sempre che un giorno sarebbe stato riconosciuto a livello internazionale per il suo talento. Fu anche grazie all'amicizia che aveva con Salvador Sr. che finì per fungere da trampolino di lancio per convincerlo che, una volta finite le scuole superiori, il ragazzo non avrebbe dovuto frequentare l'università ma avrebbe dovuto dedicare la sua carriera solo ed esclusivamente al disegno. valorizzare il proprio talento e le proprie competenze⁹⁶⁶.

Qualcosa che può essere corroborato grazie alle memorie che il padre scrisse nel corso degli anni e che definì *Salvador Dalí Domenech, aprendiz de pintor*. Nello specifico, il frammento mostrato qui sotto corrisponde al 31 dicembre 1925 ed è stato raccolto dalla stessa Fondazione Gala-Salvador Dalí. Riflette che il padre ha sempre sperato, come già accennato

⁹⁶² Dalí, 1983: 51.

⁹⁶³ Dalí, 1983: 55.

⁹⁶⁴ Ades, 1984: 16.

⁹⁶⁵ Gibson, 1999: 61.

⁹⁶⁶ Dalí, 1983: 49.

nelle righe precedenti, che una volta compiuti i 21 anni, avrebbe studiato un'università anche se non avrebbe mai lasciato del tutto da parte il tema della pittura:

[...] Los deberes de un padre no son tan fáciles como a veces se supone. Continuamente se ve obligado a hacer concesiones, y hay momentos en que tales concesiones y compromisos destruyen casi totalmente los planes que ha trazado y las ilusiones que acarició. Nosotros, sus padres, no queríamos que nuestro hijo se dedicara al arte, carrera para la cual parece haber mostrado gran aptitud desde la infancia. Continué creyendo que el arte no debería ser un medio de ganarse la vida, que sólo debería ser un solaz para el espíritu, al cual podría dedicarse uno cuando los momentos de asueto de su modo de vida se lo permitiesen. [...] Y por estos motivos hicimos todo lo posible para instar a nuestro hijo al ejercicio de una profesión liberal, científica o aun literaria⁹⁶⁷.

Inoltre, è curioso ma allo stesso tempo contraddittorio che pur avendo ascoltato le testimonianze di tutte quelle persone che erano state in contatto con il bambino prevedendo per lui un futuro promettente e nonostante sia stata colei che ha sempre voluto valorizzare il talento del figlio vedendo le sue doti, per il disegno disse quanto segue: «*Estábamos convencidos de la dificultad de que alcanzase en el arte preeminencia que logran tan sólo los verdaderos héroes. Sabíamos las amarguras, los pesares y la desesperación que están reservados a los que fracasan*»⁹⁶⁸. Quale potrebbe essere la ragione di questa sfiducia o paura che Dalí non sarebbe diventato l'artista che sarebbe poi diventato? Forse la risposta sta nella "fragilità" mentale che l'artista presentava e di cui i suoi genitori erano consapevoli. Nonostante si tratti di un argomento che verrà trattato ampiamente nel capitolo successivo, Dalí soffriva di disturbi mentali fin da giovanissimo che lo rendevano sempre diverso. È per questo motivo che i suoi genitori sicuramente vedevano in lui una persona fragile, con continue ricadute e con una personalità troppo speciale per poter avere successo in un mondo elitario come quello dell'arte. Ciò che però non sapevano era che dai suoi sogni, delusioni e paranoie avrebbe costruito il suo personaggio attorno al quale avrebbe ruotato tutta la sua carriera artistica.

Fortunatamente, già negli anni venti, precisamente nel 1921, quando il giovane riuscì a vendere una sua opera con la rappresentazione di una natura morta per cinquecento pesetas⁹⁶⁹, suo padre si rese conto che il suo talento era riconosciuto da tutti e ascoltò le raccomandazioni di Núñez e la famiglia Pichot, decisero di mandare il figlio a studiare all'Accademia di Belle Arti di Madrid:

⁹⁶⁷ Dalí, 1925: 2020 [26/07/2020].

⁹⁶⁸ Dalí, 1925: 2020 [26/07/2020].

⁹⁶⁹ Carol, 1990: 24.

Cuando nuestro hijo terminó los estudios de bachillerato, estábamos ya convencidos de la inutilidad de indicarle ninguna profesión que no fuera la de pintor, la única por la que verdadera y firmemente ha sentido vocación. No creo tener derecho a oponerme a una vocación tan decidía, especialmente teniendo en cuenta que mi niño habría perdido el tiempo en cualquier otra disciplina o estudio, a causa de la “pereza intelectual” que padecía en cuando se le apartaba del círculo de sus predilecciones⁹⁷⁰.

Ma perché decise di mandarlo nella capitale e non alla Scuola di Arti e Mestieri di Barcellona, vicino a Figueras e dove si erano formati alcuni dei migliori artisti catalani? Sono state individuate tre diverse ragioni: la prima perché il padre aveva accettato di lasciarlo dedicarsi all'arte con la speranza che una volta terminati gli studi potesse ottenere un posto di insegnante per potersi guadagnare da vivere e al tempo stesso a Barcellona non esistevano ancora studi superiori di Belle Arti e quindi non poteva prepararsi per diventare insegnante⁹⁷¹; Il secondo motivo era perché nella Residenza studentesca di Madrid dove avrebbe alloggiato, Claudio Díaz, amico del giovane Dalí, soggiornava già da un anno; e il terzo motivo, e sicuramente quello che spinse il padre a decidere per questo centro, fu che nella Residenza dello Studente incontrò diverse personalità importanti, tra cui lo scrittore Eduardo Marquina che fece in modo che Dalí fosse nelle migliori mani. al professore e pedagogo Alberto Jiménez Fraud. E come faceva Salvador Dalí Sr. ad avere tutti quei contatti? Bene ancora, grazie alla già citata famiglia Pichot⁹⁷².

È necessario sottolineare che, pur avendo accettato che il figlio si trasferisse a Madrid per studiare disegno, il suo obiettivo principale non è mai stato quello di farlo diventare un artista nel tempo, ma piuttosto di presentarsi una volta terminata la laurea al pubblico. concorso per candidarsi a un posto di insegnante e assicurarsi così una vita tranquilla, ordinata e con una certa stabilità economica, separandolo dalla vita alternativa in cui si muovevano persone legate al mondo dell'arte. Volevi allora toglierti dalla testa l'idea di fare il pittore? Non del tutto, poiché, come scrive in una pagina delle sue memorie, la sua attività di insegnante potrebbe coniugarsi con quella di artista: *«así tendríamos la seguridad de que no carecería nunca de medios económicos y al mismo tiempo no se le cerraría la puerta a sus dotes artísticas. [...] podría desarrollarlas sin arriesgarse al desastre económico que hace más amarga la vida del que fracasa»*⁹⁷³.

⁹⁷⁰ Dalí, 1925: 2020 [26/07/2020].

⁹⁷¹ Rodrigo, 1981: 17.

⁹⁷² Rodrigo, 1981: 16.

⁹⁷³ Dalí, 1925: 2020 [26/07/2020].

Dalí arrivò nella capitale nel 1921 con la sua famiglia per sostenere un test di ammissione all'Accademia. A prima vista il test non avrebbe rappresentato alcun ostacolo per Dalí dato il suo talento e le sue capacità di disegno, tuttavia c'erano alcuni problemi.

Qual è stata la prova? Tutti i candidati avevano un periodo di sei giorni per realizzare un disegno del *Bacco* o *Bacus* di Jacopo Sansovino. Mentre il padre e la sorella di Dalí aspettavano che uscisse da una delle prime sedute, il custode, che stava parlando con loro e che si era reso conto che le proporzioni del lavoro del giovane erano sbagliate, li avvertì che non avrebbe superato il test. esame poiché il bozzetto che stava realizzando era molto più piccolo dell'originale: «*No discuto los méritos de su hijo, pero no ha observado las condiciones de la prueba. El dibujo ha de tener dimensiones exactas de una hoja de papel de Ingres, y ha hecho la figura tan pequeña que el espacio que la rodea no puede considerarse como margen*»⁹⁷⁴. Dopo che il padre vide il disegno, verificò che il disegno non fosse così brutto come gli aveva detto il custode, ma ascoltando i suoi avvertimenti e temendo che fosse vero che presentando un'opera di quelle dimensioni non avrebbe superato la prova, consigliò di iniziare ancora una volta se non voleva ottenere un risultato disastroso. Un avvertimento che, nonostante il carattere, Salvador, sorprendentemente, accettò e decise di ricominciare⁹⁷⁵.

Il quarto giorno, consapevole dei passi da compiere per ottenere un buon risultato, ha iniziato la seduta con il suo nuovo tentativo ma in questo caso lui stesso si è reso conto che era stato troppo grande per lui: «*¡No había nada que hacer, imposible hacer trampa!. Sus pies quedaban enteramente fuera del papel. Esto era peor que todo, una falta mucho peor que haber dibujado los márgenes inmensos*»⁹⁷⁶. Così ha deciso di cancellarlo e di iniziare il terzo tentativo. Domínguez Olano è stato incaricato di registrare le sue parole⁹⁷⁷:

Miraba, fastidiado, mi papel, todo blanco otra vez, mientras que los compañeros de examen que me rodeaban, en su cuarto día de trabajo, empezaban ya a retocar sus sombras. Al día siguiente todos ellos habrían casi terminado, y luego tendrían tiempo de sobra para las últimas correcciones, que siempre requieren calma y reflexión. Miré el reloj con angustia. Sólo el borrar me había tomado ya media hora. Empecé, pues, ansiosamente mi nueva figura procurando esta vez tomar as medidas de modo que tuviera las dimensiones que las condiciones requerían. Peor hice con tal torpeza estas operaciones preliminares, que cualquier otro estudiante haría de una sola vez maquinalmente, que al final de la sesión tuve que borrarlo todo nuevamente.

⁹⁷⁴ Domínguez, 1997: 20.

⁹⁷⁵ Ades, 1984: 16-17.

⁹⁷⁶ Domínguez, 1997: 21.

⁹⁷⁷ Carol, 1990: 24.

Cuando terminó la clase, mi padre vio inmediatamente en la palidez de mi rostro que las cosas no marchaban bien⁹⁷⁸.

Dopo tutti questi tentativi, ho avuto solo una sessione per completare il disegno prima della fine del test. La sera prima, loro tre erano nervosi e in attesa di ciò che sarebbe successo il giorno successivo. Il padre, pentito di avergli consigliato di cancellare il disegno iniziale, gli disse addirittura: «*Si no apruebas será culpa mía y de este cretino de conserje, si el dibujo era bueno, como me parece que era, qué más daba que fuera demasiado grande o demasiado pequeño*»⁹⁷⁹.

In quest'ultima sessione è riuscito a terminare il lavoro in soli sessanta minuti e il tempo rimanente è stato dedicato all'analisi del suo risultato. Non appena lo fece, si rese conto di aver calcolato male ancora una volta le proporzioni poiché erano ancora più piccole di quelle che aveva ottenuto al primo tentativo⁹⁸⁰. Quando ha finito il test ed è uscito dall'aula, la sua famiglia lo stava aspettando ma nessuno ha osato chiedergli com'è andata, così il giovane ha rotto il silenzio dicendo loro quanto fosse orgoglioso del risultato nonostante il problema che aveva avuto ancora con le dimensioni del suo disegno⁹⁸¹. Ciononostante, per Dalí non è stato un problema entrare all'Accademia poiché la commissione lo ha valutato come segue: «*a pesar de no tener las dimensiones prescritas, el dibujo es tan perfecto que se considera aprobado por el tribunal examinador*»⁹⁸².

Nel settembre dello stesso anno Dalí si trasferì nella capitale per soggiornare nella Residenza studentesca e iniziare così l'anno accademico. Disse che era andato a studiare “la carriera di pittore”⁹⁸³. Però dentro di lui cominciava già a crearsi quel personaggio grazie al quale anni dopo sarebbe stato conosciuto in tutto il mondo, perché forse non era ancora consapevole di farlo, ma era più che evidente quando affermò di sentirsi superiore a molti degli altri insegnanti che gli avrebbero insegnato e che avrebbero scoperto poche tecniche che lui già non conosceva. Ego o fiducia in se stessi? Aveva davvero ragione? Si potrebbe dire che era un mix di entrambi, dato che se fossi andato a una scuola di Belle Arti sarebbe stato logicamente per imparare, ma forse c'era qualcosa di più. Non c'è dubbio che abbia avuto difficoltà a imparare dagli altri. In quei primi mesi a Madrid divenne un giovane anticonformista e riluttante a qualsiasi tipo di guida da parte di un superiore⁹⁸⁴. Fin dal primo

⁹⁷⁸ Domínguez, 1997: 20-21.

⁹⁷⁹ Carol, 1990: 24.

⁹⁸⁰ Ades, 1984: 16-17.

⁹⁸¹ Carol, 1990: 25.

⁹⁸² Carol, 1990: 25.

⁹⁸³ Rodrigo, 1981: 17.

⁹⁸⁴ Bona, 1996: 197.

momento fu consapevole di tutto ciò che aveva ottenuto fino ad allora con il suo talento e con gli insegnamenti fondamentali che il signor Núñez gli aveva impartito, quindi si può dire che inizialmente i suoi obiettivi erano due:

Il primo fu quello di utilizzare la scuola come mezzo per farsi conoscere e raggiungere il prestigio di cui aveva bisogno, quello che sicuramente non sapeva è che la fama che cercava sarebbe arrivata molto presto. Infatti, appena un anno dopo aver iniziato l'Accademia, all'inizio del 1922, fu premiato alla Galleria Dalmau dalla prestigiosa *Asociació d'estudiants* di Barcellona⁹⁸⁵. E il secondo fu quello di imparare dai suoi insegnanti semplicemente i punti chiave per realizzare disegni di grande qualità utilizzando strumenti e misure adeguate e che durassero per sempre con lo scopo che nessuno potesse mai dimenticare lui e la sua produzione artistica⁹⁸⁶.

Tuttavia, col tempo si rese conto che la Scuola di Belle Arti gli stava dando molto di più. Lui stesso ha confessato di aver frequentato lezioni di grandi maestri con i quali ha imparato molte tecniche che ha poi praticato e migliorato con il passare dei giorni. La dedizione e l'interesse che Dalí aveva dimostrato erano tali che frequentò anche corsi a cui non era iscritto per apprendere nuove discipline, come i corsi di costume tenuti da Julio Romero Torres. Ma allo stesso tempo rifiutava tutti quegli insegnanti che nelle loro classi incoraggiavano gli studenti ad esprimersi liberamente attraverso il disegno perché per lui non era una novità, aveva molta fantasia e creatività, ciò di cui aveva bisogno erano le tecniche con Poi puoi dare libero sfogo alla tua fantasia volare. Per questo ricordò sempre con affetto e rispetto il suo primo insegnante presso la Scuola Comunale di Figueras, che si preoccupò solo di insegnargli procedimenti, caratteristiche di altri artisti per poterli applicare alla sua pittura e le tecniche con cui Dalí poté poi per far volare la sua creatività, immaginazione e creare quel mondo unico che voleva trasmettere al suo pubblico⁹⁸⁷.

Di Dalí in quei primi mesi, Moreno Villa⁹⁸⁸, storico dell'arte, disegnatore e poeta, tra tanti altri aspetti, che frequentava la Residenza dello Studente, ha scritto: «*Lo recuerdo delgaducho, casi mudo, encerrado en sí, tímido, como un niño abandonado por primera vez o separado violentamente de su padre y de su hermana, melenudo, no muy limpio, enfrascado siempre en las lecturas de Freud y los teorizares modernos de la pintura*»⁹⁸⁹. E Santos Torroella aggiungeva: «*apareció con una caracterización de trasnochado “rapin” parisiense, sus melenas hasta la base del cuello, su chalina y aquellas descomunales patillas por las que*

⁹⁸⁵ Carol, 1990: 24.

⁹⁸⁶ Fernández, 1978: 24.

⁹⁸⁷ Romero, 1989: 27.

⁹⁸⁸ Moreno, 1976: 111.

⁹⁸⁹ Rodrigo, 1981: 22.

*cariñosamente era designado entre los gitanillos del barrio del Garrigal de Figueres»*⁹⁹⁰. Vale a dire, un giovane Dalí, ossessionato dall'apprendimento delle tecniche per avanzare nella sua carriera ma allo stesso tempo spaventato di ritrovarsi in un ambiente che non aveva nulla a che fare con quello che aveva vissuto fino ad allora.

Anche diversi testimoni, tra cui Rafael Alberti, che faceva parte del gruppo di Lorca, hanno parlato del carattere riservato e riservato dell'artista catalano. Secondo quanto racconta ne *La arboleda perdida*, la sua stanza era simile ad una cella di prigioniero e la ricorda piena di schizzi: «*casi no pude entrar, pues no sabía dónde poner el pie, ya que todo el suelo se hallaba cubierto de dibujos*»⁹⁹¹. In effetti, la voglia di imparare di Dalí era tale che c'erano giorni in cui non scendeva nemmeno a mangiare.

E chi è stata la persona che ha scoperto l'artista durante la residenza? Esistono diverse fonti che menzionano il nome di Luis Buñuel, tuttavia, condividendo la teoria di Santos Torroella basata sulle parole dell'artista, tutto indica che fu lo scrittore e intellettuale spagnolo José Bello Lasiera, meglio conosciuto come Pepín Bello, a scoprire Esso. Tutto accadde alla fine del 1922 quando, dopo aver sentito diversi commenti di alcuni studenti e insegnanti riguardo al talento innato che aveva per il disegno, decise di entrare nella sua stanza. E lì lo trovò, circondato da innumerevoli schizzi da lui realizzati perfettamente riconducibili ad un pittore professionista nonostante fosse ancora in fase di studente. Non appena ebbe conferma della straordinaria bravura artistica di quel Dalí che era solo al primo anno di formazione, la fece conoscere al resto degli studenti così come ai professori e agli intellettuali che regolarmente sostavano nella residenza.

Grazie al suo intervento si può dire che la personalità di Dalí subì un cambiamento radicale, passò dall'essere il ragazzo introverso e strano a diventare gradualmente il personaggio da lui creato: estroverso, mediatico e paranoico. Perché non appena gli altri residenti seppero ciò che Pepín Bello promulgava, gli tolsero quell'etichetta e lui cominciò a sviluppare quella vita mediatica tra innumerevoli intellettuali. Una delle prime persone interessate a stringere un'amicizia con lui fu il già citato Luis Buñuel, che scoprì per lui il mondo degli incontri mondani. Tra tutti, è importante evidenziare gli incontri di Pombo, diretti da Ramón Gómez de la Serna Puig, scrittore e giornalista spagnolo d'avanguardia. Questo nome spicca perché secondo Santos Torroella: «*cuenta mucho entre los estímulos imaginativos y narrativos del primer Dalí -quien fue siempre un pintor “literario”, que quiso decir, narrar cosas-*»⁹⁹².

Tutti coloro che conoscevano il giovane artista concordavano nel ritenere che, nonostante avesse solo ventuno anni, avesse un'innata vocazione per l'arte, poiché dipingeva sia qualcosa

⁹⁹⁰ Santos, 1992: 24.

⁹⁹¹ Alberti, 1959: 175.

⁹⁹² Santos, 1992: 23.

di reale che qualcosa di fantastico⁹⁹³ e tutti difendevano un duplice aspetto del suo stile, quello che si inclinava verso una tendenza classicista semplice e naturale; e un altro, che è quello di cui parleremo nel corso di questa indagine, allora sconosciuto ma che annunciava l'origine parigina del movimento surrealista, dove mostrava un disordine ordinato con linee caotiche intrecciate, macchie di colore che ricordavano una tempera, figure incomprensibili alla vista di chiunque e borchie⁹⁹⁴.

Il primo aspetto è quello che corrisponde alla sua fase iniziale e che Ana María nelle sue memorie ha chiamato *La época de los temples*. Un periodo perfettamente definito e molto specifico con il quale ha ottenuto il suo primo riconoscimento fuori Figueras. È per questo motivo che si può dire che con lei sia nato il suo primo desiderio di dedicarsi al disegno professionalmente⁹⁹⁵.

Ma allo stesso tempo, il suo secondo aspetto non è strano poiché nelle opere realizzate in questo periodo riflette una preoccupazione incessante nell'introdurre tutti i tipi di influenze francesi, a cominciare da una sorta di postimpressionismo, che fa sì che le sue opere riflettano uno stile innovativo, stile che non aveva nulla a che vedere con quello dei suoi colleghi che si basavano su modelli classici⁹⁹⁶.

Forse è proprio questa la chiave per comprendere tutto ciò che Dalí avrebbe sviluppato da quel momento in poi. Concepì l'idea che il suo lavoro dovesse basarsi sulla strutturazione e comprensione delle componenti della vita reale che lo ispiravano con tutte quelle componenti che visualizzava sia nelle sue allucinazioni che nei suoi sogni. Insomma, quello che la società ha finito per chiamare paranoia e follia e che verrà ripreso in più occasioni nel corso di quest'opera. Come definì Ricardo Gullón nel 1953 nel numero 4 della rivista *La Torre* e le cui parole furono raccolte da Fernández Molina: «*A falta de realidad profunda hallamos, bajo la costra subversiva, una ordenación del limitado caos vertido en la tela, una ordenación delirante, utilizando sueños y realidades para crear un mundo a semejanza de la imagen propuesta por el autor como propia*»⁹⁹⁷.

A questo punto è importante notare che tra il 1922 e il 1924, anni che coincidono con la sua permanenza presso l'Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando, la redazione del settimanale *España* gli diede l'opportunità di divulgare alcune delle sue creazioni⁹⁹⁸. In essi si sono rilevate alcune influenze che potrebbero essere derivate dalla scoperta dei disegni dell'artista uruguayano Rafael Barradas negli incontri organizzati dalla bohémien madrilen

⁹⁹³ Ades, 1984: 23.

⁹⁹⁴ Rodrigo, 1981: 22.

⁹⁹⁵ Santos, 1992: 24.

⁹⁹⁶ Ades, 1984: 17.

⁹⁹⁷ Fernández, 1978: 46.

⁹⁹⁸ Rodrigo, 1981: 37.

nella caffetteria di Atocha⁹⁹⁹. Pittore con il quale mantenne una grande amicizia e con il quale iniziò ad indagare movimenti artistici come le Avanguardie.

Tra le caratteristiche più evidenti che sono state rilevate e che presentano a loro volta una certa somiglianza con il movimento futurista italiano e con il cubismo parigino, vale la pena evidenziare quella di accostare più prospettive, sia reali che immaginarie, sulla stessa tela; quella di creare una frammentazione viva e dinamica del paesaggio o delle figure; e infine, semplificando o omettendo le linee che compongono i lineamenti dei personaggi. Con quest'ultima tecnica, che Barradas, come riferisce Santos Torroella, chiamò *clownismo*¹⁰⁰⁰, Dalí dimostrò che invece di ammorbidire l'aspetto finale del viso, ciò che otteneva era di accentuare notevolmente le espressioni¹⁰⁰¹.

Secondo Rodrigo, Guillermo de la Torre Ballesteros, critico d'arte, poeta, saggista e amico dell'artista uruguayano arrivò a definirlo come «*un espíritu inquietísimo, desmesurado y nunca satisfecho con sus logros. [...] Vivía en plena ebullición proyectista. Imaginaba por el puro deleite de imaginar*»¹⁰⁰². E non è questa una descrizione perfettamente applicabile di Salvador Dalí? Si potrebbe quindi dire che il giovane Dalí vide in quel Barradas tutto ciò di cui aveva bisogno per poter fare il passo e diventare il personaggio che finalmente divenne. Da lui non ha imparato la tecnica ma il coraggio di andare oltre e non fermarsi a rappresentare una realtà semplice. Questo fu il punto chiave da cui capì che le sue delusioni, i suoi sogni, le sue paranoie e la sua immaginazione, argomento che verrà trattato approfonditamente nei capitoli successivi, erano i fattori chiave che davano origine alla maggior parte delle sue opere.

Tuttavia, Dalí non si laureò mai all'Accademia di Belle Arti a causa delle ripetute espulsioni per il suo comportamento, perché da quando si trasferì nella capitale passò dall'essere quel bambino timido e introverso a diventare un personaggio tutt'altro che discreto: anticonformista, maniacale e stravagante.

La prima espulsione avvenne nell'anno accademico 1923-1924 per aver partecipato ad un alterco studentesco. Durante l'anno in cui si allontanò dall'accademia, su consiglio del padre, continuò la sua formazione in una scuola estranea agli studi ufficiali conosciuta come Libera Accademia del Pittore¹⁰⁰³, situata nel Passaggio dell'Alhambra e frequentata da personalità come il surrealista spagnolo la pittrice Ana María Gómez González, meglio conosciuta con il

⁹⁹⁹ Rodrigo, 1981: 37.

¹⁰⁰⁰ Termine che spiega in una presentazione tenuta all'Ateneo di Madrid dal titolo Barradas y el clownismo, con Dalí e García Lorca sullo sfondo. Vedere: Santos, 1992: 22-25.

¹⁰⁰¹ Santos, 1992: 35.

¹⁰⁰² Rodrigo, 1981: 123.

¹⁰⁰³ Santos, 1992: 39.

nome di Maruja Mayo o con il già citato José Moreno Villa¹⁰⁰⁴. Lì, avendo come insegnante il suo creatore, il pittore Julio Moisés¹⁰⁰⁵, perfezionò la tecnica dei nudi e dei ritratti¹⁰⁰⁶.

Una volta riammesso l'anno successivo, sostenne le varie materie e, come è stato confermato grazie alla scheda di studio nel suo fascicolo¹⁰⁰⁷, sorprendentemente fallì la materia di General Modeling Education, che superò nell'esame di recupero che si tenne una volta in estate è finita. Sempre grazie al foglio di studio¹⁰⁰⁸, si apprese che giorni dopo, il 27 settembre, si era iscritto al secondo anno di accademia. In questo corso, che durerà dal 1925 al 1926, ebbe come insegnanti l'incisore e cartellonista Carlos Verger y Fioretti, incaricato di insegnargli la materia dell'incisione calcografica; al professore e artista Cecilio Pla responsabile dell'Estetica del Colore e dei procedimenti pittorici; al pittore specializzato in ritratti e temi storici José Moreno Carbonero, che si occupò del Disegno Naturale del Movimento; e, infine, al giurista e docente di Teoria e Storia dell'Arte Rafael Doménech che ha trattato la parte teorica nella materia H^a dell'Arte nell'età moderna e contemporanea: teoria e studio del disegno scientifico. In concomitanza con la fine del corso, Salvador dovette sostenere un esame e qualcosa che a prima vista sembrava ovvio che avrebbe superato senza problemi, divenne un problema poiché non riuscì a superare i primi tre e non si presentò nemmeno all'esame il quarto¹⁰⁰⁹.

Come ha proposto Gibson¹⁰¹⁰, Dalí ha bocciato questi argomenti a causa della mancanza di conoscenza o c'era un'altra ragione dietro questo disastro? È evidente che dietro questi voti bassi si nascondeva un problema più grande che portò alla sua seconda espulsione nel giugno 1926.

Dalí, come già indicato nelle righe precedenti, si sentiva superiore a molti dei suoi maestri ed è per questo motivo che rifiutò di sostenere l'esame orale, adducendo la seguente spiegazione: «*Puesto que todos los profesores de San Fernando son incompetentes para juzgarme, me retiro, conozco el tema demasiado bien*»¹⁰¹¹ e in risposta a questa risposta la direzione del centro decise di espellerlo ufficialmente dandone notizia nel B *Boletín del Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes* del 12 novembre 1926.

¹⁰⁰⁴ Rodrigo, 1981: 36.

¹⁰⁰⁵ Santos, 1992: 55.

¹⁰⁰⁶ Di questo momento si conservano i ritratti realizzati dei suoi amici Federico García Lorca e Luis Buñuel.

¹⁰⁰⁷ Secondo Ian Gibson in una delle note del suo libro *Lorca-Dalí. L'amore che non poteva essere*, il registro degli studi di Dalí è conservato nel suo archivio presso la Facoltà di Belle Arti dell'Università Complutense. Riprodotto in VPSD, documento numero 371, p. 15 e MEAC, II, pag. 171.

¹⁰⁰⁸ Documento conservato nel dossier di Dalí menzionato nella nota precedente.

¹⁰⁰⁹ Il cui fascicolo si trova nell'Archivio della Facoltà di Belle Arti dell'Università Complutense di Madrid.

¹⁰¹⁰ Gibson, 1999: 149.

¹⁰¹¹ Gibson, 2005: 219.

Sebbene in realtà tutto fosse un atto intenzionale da parte del giovane artista, come confessò quasi due decenni dopo, cercò di dimostrare alla sua famiglia che si trattava di una decisione ingiusta da parte della commissione accademica. Secondo Gibson, il padre la descrisse come *La detestabile Scuola Speciale di Pittura, Scultura e Incisione* e aggiunse: «*tienen un desconocimiento de sus propias reglas; un alto índice de absentismo entre el profesorado; suspensos y aprobados arbitrarios; la historia del arte enseñada por ese Rafael Domènech, uno de los pedagogos más ineptos de toda España*»¹⁰¹². Ma non fu il solo a difenderlo, poiché Ana María afferma nelle sue memorie che lo fece anche Núñez quando affermò quanto segue: «*Dalí está dotado para la pintura de modo excepcional. No deben ustedes dedicarle a otra cosa. Su vocación es firme y su triunfo como pintor, indudable*»¹⁰¹³.

Ma perché ha deciso di mentire loro? Sono state prese in considerazione diverse ipotesi, ma infine la più precisa è che il suo unico scopo fosse quello di dissociarsi da qualsiasi scuola accademica, provvedere a se stesso utilizzando tutto ciò che aveva imparato fino a quel momento e poter così iniziare la sua carriera artistica, ispirandosi al mondo dei sogni, nell'immaginazione e nelle allucinazioni di cui soffriva fin da giovanissimo. Perché come ha giustamente indicato Bona: «*La pintura es, en el corazón de su territorio mediterráneo, el auténtico reino de ese niño rey que afirma pintar desde la cuna*»¹⁰¹⁴.

Poco dopo, avvenuta la definitiva espulsione e ritornato in patria, volle ritornare all'arte dell'incisione, così decise di riporre in una delle stanze del suo laboratorio una fustella e tutto il materiale necessario per realizzare le riproduzioni. . . Ma ciò non bastava, decise di chiamare il suo tanto mancato maestro Núñez per dargli ogni giorno lezioni di incisione, come il giovane apprendista venne a dire: «*Núñez era un grabador admirable*»¹⁰¹⁵.

Si è osservato, infine, che innumerevoli fonti nel corso degli anni hanno alluso alla figura di Joseph Foret per riferirsi a colui che si occupò di far conoscere la sua parte artistica di incisore. Ma chi era Joseph Foret e perché era così interessato a Salvador Dalí?

Originario di Mont-Dore, città situata nella regione francese dell'Alvernia, Foret ha avuto diverse sfaccettature nel corso della sua vita ma è stata senza dubbio quella di editore a farlo conoscere in tutto il mondo. Se c'è qualcosa che lo ricordano è per aver pubblicato nel 1961 il libro più grande, pesante e costoso del mondo, *L'Apocalisse di San Giovanni*, che fu esposto al Museo d'Arte Moderna della capitale francese. La sua più grande particolarità è che con un solo foglio della prestigiosa carta *Moulins Richard de Ba* lo ha spiegato fino a 150 metri e ha curato l'intero libro. Per la realizzazione di questo capolavoro, l'editore francese contò sulla figura di Dalí, poiché tre delle incisioni che illustravano il famoso libro furono realizzate da

¹⁰¹² Gibson, 1999: 151.

¹⁰¹³ Dalí, 1983: 97.

¹⁰¹⁴ Bona, 1996: 197.

¹⁰¹⁵ Dalí, 1983: 100.

lui; oltre alla copertina, per la quale decise di realizzare un rilievo in bronzo con quasi quindici diverse pietre preziose¹⁰¹⁶.

Ma il rapporto tra editore e artista era già iniziato anni fa poiché entrambi erano legati al *boulettisme*. Fu negli anni Cinquanta che Foret scoprì le sue opere e decise di commissionargli diversi lavori per la sua casa editrice, come le litografie richieste nel 1956 per il libro *Don Chisciotte della Mancia*, di cui si parlerà approfonditamente nei capitoli successivi. . Foret era infatti presente quando si verificò l'alterco donchisciottesco che il pittore catalano aveva avuto con il mulino a vento o detto anche *Molin de la Galette* nel famoso quartiere parigino di Montmatre mentre stava realizzando, davanti allo sguardo smarrito dei cittadini, la sua versione particolare del gentiluomo con corno di rinoceronte. Come ha giustamente sottolineato Màrius Carol: «*Dalí se lanzó al asalto del célebre “Moulin de la Galette” con un Quijote y Sancho Panza de pega*»¹⁰¹⁷.

Per concludere questo capitolo si è ritenuto necessario riconsiderare il fatto che sebbene i suoi primi contatti con l'arte avvennero grazie a quell'ambiente di fantasia artistica e fantasiosa in cui i fratelli Pichot gli permisero di vivere, nel corso della sua carriera egli ha sempre voluto abbandonare è stato dimenticato e si sa pubblicamente poco della sua vita prima degli anni '30. Ignorando e rifiutando allo stesso tempo la maggior parte degli insegnanti che ha avuto in questi primi anni e tutte quelle persone interessate ad ogni campo artistico che gli hanno aperto gli occhi, che gli hanno teso la mano, che gli hanno fatto vedere il talento che possedeva e che lo ha dimostrato. dirgli che aveva un posto privilegiato nel mondo dell'arte¹⁰¹⁸. Tutto il contrario di quanto accaduto con il suo amato maestro Juan Núñez, che ringraziò per tutta la vita per tutto ciò che gli aveva insegnato, grazie al quale non cadde in un indebito oblio¹⁰¹⁹.

Ma perché solo Núñez si salvò da questo rifiuto? Forse perché vedeva in lui la professionalità e la maestria di un buon insegnante. Forse perché in lui era l'unico in cui non vedeva un rapporto di interesse ma piuttosto una passione nel volergli insegnare tutto quello che sapeva per dargli le ali necessarie per volare, ma per volare da solo. Dalí è nato con un dono, con una conoscenza naturale con cui negli anni ha lavorato ogni giorno, facendo affidamento sui suoi corsi che frequentava fin da bambino ma mai senza smettere di lavorare individualmente, testando, innovando, assumendosi rischi e superando se stesso. Insomma, Núñez aveva raggiunto il suo obiettivo, diventare una leggenda¹⁰²⁰.

¹⁰¹⁶ Romero, 1989: 222.

¹⁰¹⁷ Carol, 1990: 93.

¹⁰¹⁸ Rodrigo, 1981: 47.

¹⁰¹⁹ Romero, 1989: 17.

¹⁰²⁰ Bona, 1996: 197.

7.2 Analisi delle tecniche utilizzate nelle sue incisioni, tradizionali o surreali?

Questa sezione inizia facendo riferimento alle parole di Romero, autore di *Aquel Dalí* e persona che ha visto l'evoluzione del pittore nel tempo. Lo scrittore si riferiva a Dalí come: «*Extraordinario dibujante ha sido, sin que ello merme su categoría de excelente pintor*»¹⁰²¹. Non c'è dubbio che le sue doti di pittore siano sorprendenti, ma è necessario sottolineare le sue capacità di disegno. Come già evidenziato nella prima sezione di questa ricerca, i suoi primi contatti con l'arte avvennero attraverso il disegno e lo si vede senza dubbio. Nel corso della storia sono stati molti ad elogiare il valore e la qualità dei suoi disegni per la completezza e la delicatezza di ogni tratto che insieme formavano opere impossibili da imitare e di irraggiungibile perfezione per chiunque altro.

Ogni volta che entrava nel suo laboratorio, ogni giorno si svolgeva un intero rituale. Era sua abitudine illuminare con una piccola lampada solo il frammento del disegno che aveva intenzione di dipingere quel giorno; Inoltre, era normale per lui quando dipingeva mettere gli occhiali a metà altezza in modo da poter guardare attentamente attraverso le lenti o sopra di esse a seconda del dettaglio che voleva esaminare. Dipingeva seduto su una piccola panca, anche se di tanto in tanto si alzava per qualche secondo per vedere la sua creazione da un'altra prospettiva. Gli piaceva anche mettere in pausa il suo processo creativo per un periodo di tempo più lungo, durante il quale si alzava e si sedeva su una panchina sotto la finestra. Prendendo le parole di Romero: «*Canturreando o hablando un tanto desentendido de la conversación, examinaba si el efecto buscado lo había conseguido, y se sentaba de nuevo para continuar la faena. De resultar satisfactorio el examen podía exclamar: Collonut, eh?*»¹⁰²².

E qual è stata la tua ispirazione? All'inizio della sua carriera Dalí si ispirò sia alle tele che alle immagini, sia in bianco e nero che a colori, che vedeva nei libri o sulla stampa e che collocava sempre vicino al suo foglio bianco, ma perché non si raggiungevano mai? ? a tutte quelle persone, i paesaggi o i monumenti che ha copiato sembrano ciò che ha realmente catturato? Principalmente perché finiva sempre per creare opere uniche e insolite, ricreando a modo suo l'immagine originale e dando un'altra forma e un altro significato a ciascuno degli elementi che la componevano. A volte poteva anche ispirarsi a fotografie diverse che metteva una accanto all'altra e una volta finito il suo foglio, come conferma Romero, era impossibile immaginarli singolarmente: «*los edificios, retratos u objetos los había trasladado pictóricamente con tanto esfuerzo y maestría a la tela que resultaba inútil tratar de concebirlos por separado*»¹⁰²³.

Inoltre non amava avere pubblico nel suo laboratorio mentre lavorava e se c'era qualcuno con cui non era solito intavolare una conversazione, preferiva ascoltare e non discutere mai di

¹⁰²¹ Romero, 1984: 21.

¹⁰²² Romero, 1984: 19.

¹⁰²³ Romero, 1989: 74-75.

nulla di trascendentale, poiché la sua concentrazione doveva essere solo ed esclusivamente sul lavoro che stava facendo. Quando Dalí decise di parlare, lo fece lentamente e chiese solo di letteratura o di cultura in generale¹⁰²⁴.

In concomitanza con le riflessioni del già citato Romero, è evidente che nel corso della sua carriera ci fu un cambiamento nella tecnica delle sue incisioni. Dalí iniziò a realizzare tutta una serie di disegni realistici con il suo apprezzato professore Núñez, ma man mano che si evolveva, quell'aspetto realistico si trasformò in uno surrealista in cui i personaggi delle sue incisioni somigliavano a quelli di una caricatura¹⁰²⁵.

Per crearli bastava un pennello o anche la punta di una boccetta di inchiostro, qualunque fosse il mezzo, rimaneva sempre sorpreso dall'agilità e dalla velocità con cui disegnava¹⁰²⁶. Romero è testimone dei diversi modi che aveva di disegnare: «*Dalí pintaba con trazo firme y prolongado utilizando pluma o pincel, a lápiz, con gruesos rotuladores, con fino bolígrafo que le inducía a caligrafías barroquizantes aplicadas a cabelleras o nubes, aprovechando la forma casual y sugeridora de una mancha cualquiera*»¹⁰²⁷.

Da quando iniziò i suoi studi alla Scuola di Belle Arti di Madrid, ammirò maestri come Diego Velázquez, Francisco de Goya, Pablo Picasso, Joaquín Sorolla, Jean-Louis-Ernest Meissonier, Claude Monet, Edgar Degas e Pierre-Auguste Renoir. Un vero autodidatta che passava ore ad osservare le sue opere per apprenderne le tecniche per poi copiarle sulle sue tavole. A differenza del resto dei suoi contemporanei, decise di apprendere i procedimenti artistici dagli artisti precedenti, rispettando e preservando gli standard tecnici del disegno. Ma perché manteneva questo rispetto? Fondamentalmente perché era interessato e soddisfatto di utilizzare la parte tradizionale nel suo lavoro e valorizzava l'uso della tecnica, che per lui era uno strumento essenziale e trasferibile dei grandi artisti¹⁰²⁸.

Rodrigo nel suo libro *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*¹⁰²⁹, compresa la confessione che Moreno Villa fece a Dalí riguardo alla sua maestria nella tecnica:

En poco tiempo se adueñó del oficio, se sublevó contra el ambiente de la Academia de San Fernando y pintó algún cuadrillo que yo llevé una tarde al Museo del Prado para que los estudiantes que me acompañaban pudieran comparar su ejecución minuciosa con la de los primitivos flamencos¹⁰³⁰.

¹⁰²⁴ Romero, 1984: 19.

¹⁰²⁵ Romero, 1984: 22.

¹⁰²⁶ Romero, 1984: 26.

¹⁰²⁷ Romero, 1984: 27.

¹⁰²⁸ Bona, 1996: 197-198.

¹⁰²⁹ Rodrigo, 1981: 36.

¹⁰³⁰ Moreno, 1976: 111.

L'abilità tecnica che Dalí riflette in tutte le sue incisioni dimostra, anche se può sembrare incomprensibile, che sia la spontaneità che l'improvvisazione non rientravano mai nei suoi piani durante la creazione. Tuttavia, il risultato innovativo e diverso che ottenne in tutte queste litografie sarebbe stato impossibile senza la sua ispirazione nel modo concentrato e potenziato con cui racchiudeva le caratteristiche daliniane che, come opinava Fernández Molina: «*en cierto modo convivían en “estado salvaje”*»¹⁰³¹.

È dimostrato che tutte quelle incisioni da lui realizzate a colori hanno la caratteristica comune di presentare uno sfondo monocromatico, chiaramente con l'intento di mettere in risalto le figure colorate che su di esso sono disposte. Inoltre, decise di stabilire un modello di paesaggio che fosse caratterizzato dalla volontà di collocare, da un lato, personaggi molto ben definiti in primo piano e minuscoli personaggi o oggetti sullo sfondo con l'obiettivo di enfatizzare l'effetto di profondità. Un modello utilizzato in realtà da molti artisti ma con uno scopo diverso, poiché Dalí con questa organizzazione voleva rappresentare il cervello di una persona mentre sogna. Cioè, una persona in quello stato può visualizzare lucidamente alcuni elementi ma allo stesso tempo osservarne altri dal subconscio, sfocati, e tuttavia creare connessioni tra loro in cui non si sa dove sia il limite tra realtà e finzione. Alludendo alle parole di Ades: «*Los objetos o grupos de objetos más dispares pueden tener conexiones aparentemente ilógicas y tanto las personas como las cosas metamorfosearse inesperadamente en cualquier ser u objeto sin ninguna razón aparente*»¹⁰³².

Condividendo in questo caso l'opinione di Fernández Molina, il fatto che Dalí non abbia utilizzato inizialmente tecniche molto innovative nelle sue opere potrebbe essere dovuto ad un'involontaria e inconscia opposizione all'evoluzione nel tempo, come se prefigurasse che nel suo essere il culmine del nostro. Indipendentemente dal fatto che si trattasse di incisioni o di dipinti ad olio, se rappresentavano eventi dell'epoca rivolti al futuro, solitamente non ottenevano un buon risultato; Il successo però era assicurato se si dedicava a rappresentare le icone che si identificavano con una moda o uno stile imminente. Nelle parole del già citato Fernández Molina: «*Es uno de los no muchos de esta época que, sin ceder nada a la modernidad, puede parangonarse con los mejores que se han hecho en cualquier tiempo*»¹⁰³³.

Artisticamente parlando è importante sottolineare che, sebbene inizialmente non innovasse, nel corso degli anni le tecniche utilizzate nelle sue incisioni si sono evolute attraverso diversi metodi.

Iniziò a realizzare incisioni a carboncino accademiche, senza l'uso di alcun colore, come nel caso delle stampe realizzate per *Life is a Dream*. Dove puoi osservare le caratteristiche

¹⁰³¹ Fernández, 1978: 36.

¹⁰³² Ades, 1984: 78.

¹⁰³³ Fernández, 1978: 35.

proprie di Dalí nell'usare linee corte, oppresse e intricate; di lasciare i profili incompiuti; utilizzare, come ha definito Ades, «*sombreados vellosos*»¹⁰³⁴; oppure lasciando sul lenzuolo i suoi segni inconfondibili che ricordano piccole mosche. Alcune caratteristiche che «*recuerdan los dibujos automáticos a tinta china de Massson, que Dalí pudo haber visto en La Révolution Surréaliste*»¹⁰³⁵. Anche se Dalí ha sempre negato il suo legame, almeno teorico, con l'Automatismo.

Tuttavia, a poco a poco ha provato nuovi metodi, uno di questi era la xilografia. In questo caso, Dalí si è occupato della realizzazione dei disegni preliminari, che, ad esempio, per *La Divina Commedia* si sono rivelati acquerelli. Iniziò nel 1951 e trascorse quattro anni e mezzo a dipingere i 100 acquerelli che componevano la serie. Successivamente, con l'aiuto di Jacques e Taricco e sotto il costante controllo di Dalí, furono realizzate 35 tavole xilografiche su legno per ogni acquerello. Il lavoro era lento perché bisognava realizzarne uno per ogni colore che era stato utilizzato e il fatto di dover sovrapporre due pigmenti in ogni passata poteva causare una terza tonalità, quindi il lavoro doveva essere molto più accurato per evitare questo.

Un altro metodo era il *boulettisme*, il *bulletism* o anche chiamato tecnica del proiettile dall'artista stesso. Lo realizzò alla fine degli anni Cinquanta e consisteva nel sparare con una pistola delle “baline”, che in realtà erano uova riempite di inchiostro litografico, contro un foglio che doveva essere appoggiato su una pietra litografica. Questa tecnica fu quella che utilizzò per realizzare le incisioni della sua versione di *Don Chisciotte*. Il fatto che utilizzi le uova non è un caso, poiché sono sempre presenti nelle sue opere come simbolo della provocazione tipica del Surrealismo.

Fu Salvador a spiegare in una delle sue memorie come nacque questo metodo:

Durante el verano de 1956, el editor Joseph Foret llegó a Portlligat en su coche. Traía unas grandes piedras litográficas. Quería que yo ilustrara *Don Quijote*. A mí, el procedimiento litográfico no acababa de gustarme, me parecía insulso y liberal. Mientras, Foret volvía obstinadamente una y otra vez con más piedras. Su terquedad me soliviantaba; con gusto habría disparado contra aquel hombre tranquilo e inflexible. Y entonces se me ocurrió una idea angélica que vino a deslumbrarme. Iba a disparar contra las piedras el arcabuzazo que pensaba disparar contra el editor. Le telegrafí que preparara el arma.

Fue el pintor Georges Mathieu quien me hizo el suntuoso regalo de un arcabuz del siglo XVI con incrustaciones de marfil en su culata. El acontecimiento tuvo lugar el 26 de noviembre de 1956, a bordo de un pontón, sobre el Sena. Allí, rodeado de cien corderos, disparé una bala de plomo rellena de tinta

¹⁰³⁴ Ades, 1984: 6.

¹⁰³⁵ Ades, 1984: 6.

litográfica contra la piedra, haciendo una salpicadura sublime. Adiviné inmediatamente el ala de un ángel, de un dinamismo tan perfecto que alcanzaba el colmo de la perfección. Acababa de inventar la técnica del balazo¹⁰³⁶.

Ma da questo metodo nascevano delle varianti, come quella che consisteva nello scoppiare dei punti all'interno di una specie di tronco creato con pietre litografiche. Questi punti produssero segni fortuiti che utilizzò per rappresentare scene dell'*Apocalisse*¹⁰³⁷.

Ha utilizzato anche la tecnica dell'acquatinta in combinazione con la tecnica della puntasecca su stencil heliogravure per la serie *Los Caprichos*. Ciò che l'artista ha fatto è stato utilizzare le 80 stampe originali come base e applicare loro la tecnica sopra menzionata per aggiungere le loro caratteristiche surreali.

In relazione a questa tecnica è importante evidenziare quella che è stata inventata con l'utilizzo dei ricci di mare. Ciò che fece fu immergere le punte nell'inchiostro e appoggiare l'echinoide sulla carta in modo che con i suoi movimenti creasse delle linee che sarebbero poi servite da schizzo per realizzare varie incisioni. O quello da lui ideato agli inizi degli anni Sessanta, che consisteva nel ricoprire di inchiostro i polpodi per lanciarli contro i fogli e generare così nuove forme¹⁰³⁸.

Tuttavia, sebbene l'artista catalano abbia sempre considerato la tecnica come uno degli elementi più importanti del suo lavoro, ce n'era un altro ancora più importante, l'idea. È importante escludere che il risultato che Dalí ottenne nelle sue incisioni surrealiste sia stato grazie alla reinterpretazione che lui stesso fece degli originali. La tecnica dell'incisione era semplicemente il canale utilizzato per trasmettere le sue idee attraverso i suoi famosi simboli daliniani, basati su teorie psicoanalitiche e psichiatriche. In sintesi si può affermare che le idee che esprime nelle sue opere offrono al campo artistico un nuovo modo di sperimentare e innovare¹⁰³⁹.

Bisogna tornare al 1974, quando lui stesso spiegò che le sue opere erano legate al Surrealismo non per il disegno in sé, ma per l'idea che stava dietro ad esse e per ciò che volevano trasmettere. Dalí sottolinea che l'interesse delle sue incisioni è che in esse reincarna l'iconografia di Dalí e tutto ciò che comporta, cioè attraverso di esse mostra il suo mondo e la sua personalità¹⁰⁴⁰.

¹⁰³⁶ Dalí, 1975: 366.

¹⁰³⁷ Romero, 1989: 205.

¹⁰³⁸ Romero, 1989: 205.

¹⁰³⁹ Ades, 1984: 6.

¹⁰⁴⁰ Ades, 1984: 50-51.

Ades assicura di aver chiamato *calligrafia surrealista* tutta l'iconografia catturata nella sua opera, anche se è difficile decifrare ciò che l'artista voleva racchiudere in questo termine. Sicuramente implica un aspetto singolare del movimento surrealista che potrebbe concentrarsi sulla riflessione individuale sulla condizione dell'essere umano in relazione alla sua personalità.

Allo stesso tempo era prudente e audace quando si trattava di usare il suo subconscio, era sempre interessato a fare affidamento sulla sua immaginazione per creare le sue opere ed è per questo che ha deciso di trasformare quel presunto cosmo interiore soggettivo verso un'indipendenza creativa e ingegnosa, fondata sulla lirica degli elementi che hanno creato il loro particolare linguaggio¹⁰⁴¹.

Per creare le sue tele partendo dalla sua immaginazione, il pittore catalano si è costretto a selezionare solo i suoi sogni più recenti e a disegnarli rapidamente e con grande precisione sulla tela in modo che né la mente né la tecnica influenzassero il risultato finale¹⁰⁴². Per fare questo, ogni giorno prima di andare a dormire metteva un cavalletto nella sua camera da letto con l'obiettivo che fosse l'ultima cosa che guardava prima di addormentarsi e la prima cosa quando si alzava la mattina dopo. Ades, infatti, raccoglie la spiegazione data da Dalí riguardo a questo procedimento:

Me pasaba el día entero estando ante él, con los ojos fijos, tratado de “ver”, como un médium, las imágenes que surgirían en mi imaginación. A menudo veía estas imágenes exactamente situadas en el cuadro. Entonces, cuando lo ordenaba, me ponía a pintar sintiendo en la boca el sabor ardiente que los jadeantes perros de caza deben sentir al hincar los dientes en la pieza recién abatida por un disparo certero¹⁰⁴³.

Come lo descrisse Gibson, *il modus operandi* artistico di Salvador consisteva nel riprodurre, senza la mediazione di ragionamenti o contemplazioni artistiche o etiche, la figurazione che appariva involontariamente nei suoi sogni, rifiutando l'uso di modelli di altri artisti. Ma il problema che questa tecnica comportava era che in ripetute occasioni non sapeva cosa aveva dipinto e lui stesso confessò: «*cuando trabajo veo todo como un sueño, y no decido el título hasta que termino de pintar e incluso a veces me lleva algún tiempo saber que es lo que he pintado*»¹⁰⁴⁴.

Con questa tecnica, quello che è riuscito a fare è stato selezionare e mescolare le immagini originate nel suo subconscio con le immagini oniriche e trattarle dalla zona

¹⁰⁴¹ Ades, 1984: 50-51.

¹⁰⁴² Ades, 1984: 59.

¹⁰⁴³ Ades, 1984: 59.

¹⁰⁴⁴ Gibson, 1999: 260-261.

dell'inconscio, eliminando il confine tra il reale e l'immaginario. Dalí era consapevole che ciò di cui aveva bisogno era prolungare il più possibile il suo stato di torpore e poter così attivare pienamente la sua capacità immaginativa e creativa, che avrebbe poi materializzato su una tela. In altre parole e riprendendo le parole di Armengol: *«él hace su trabajo mejor mientras duerme, cuando el subconsciente de su mente está funcionando con seis cilindros, aquí se encuentra él haciendo horas extras»*¹⁰⁴⁵.

Su questo argomento sono state innumerevoli le testimonianze che lo hanno corroborato e il già citato Armengol si è incaricato di raccoglierne alcune¹⁰⁴⁶. Ad esempio, quello della giornalista Inez Robb che pubblicò sul quotidiano di Washington *Times-Herald* il 10 agosto 1941 dopo una visita a casa dell'artista per intervistarlo quello stesso anno: *«Salvador está durmiendo, musitó el sirviente que me abrió la puerta. Entonces, ¿por qué hay un cartel en la puerta que dice que está trabajando?, pregunté [...]. Y él dijo: cuando Dalí duerme es cuando trabaja»*¹⁰⁴⁷.

È evidente che dietro questa idea iniziale di registrare immediatamente i sogni, si avanza verso un meccanismo di tipo più complesso. Lui stesso lo spiegò nel 1942 nel suo libro *Vida Secreta*: *«Inventé una máscara alucinante mientras desayunaba, en la cama del Hotel St. Regis de Nueva York»*¹⁰⁴⁸. Una maschera conosciuta come camera di comprensione del pensiero¹⁰⁴⁹ e che si riferiva al metodo per poter trasferire il subconscio onirico all'esistenza tangibile, in altre parole, essere in grado di trasferire quelle idee allucinatorie che si sono verificate nei sogni alla realtà attraverso un mezzo, un proiettore di luce che corrisponderebbe alla retina di Dalí.

Il meccanismo consisteva in un cubo di rete nel quale infilava la testa, poi si copriva quasi interamente con un panno bianco e vi posizionava sopra un proiettore che produceva un fascio di luce verso un luogo o l'altro a seconda del suo sguardo. Come spiegò nel suo diario: *«todo como si mi cabeza hubiese sido un verdadero proyector de películas, en virtud del cual todo lo que ocurría dentro de mí era simultáneamente visto externamente por mis propios ojos»*¹⁰⁵⁰.

Gala, la moglie di Dalí, spiegò anche in cosa consisteva questa nuova invenzione e ciò fu riflesso da Armengol¹⁰⁵¹, descrivendo ancora la testimonianza di Inez Robb: *«La máscara es*

¹⁰⁴⁵ Armengol, 2003: 114.

¹⁰⁴⁶ Armengol, 2003: 114-115.

¹⁰⁴⁷ Articolo "Dalí's Daffy Day" pubblicato l'8/10/1941 sul *Times-Herald*, Washington D.C. Vedi in: Armengol, 2003: 114-115.

¹⁰⁴⁸ Dalí, 1993: 392

¹⁰⁴⁹ Armengol, 2003: 117.

¹⁰⁵⁰ Dalí, 1993: 41.

¹⁰⁵¹ Armengol, 2003: 116-117.

*usada como una protección contra la luz de la mañana, que es enemiga de la imagen del sueño. Los tesoros del sueño o las imágenes somnolientas de mi marido es lo que científicamente se conoce como hipnagógico»*¹⁰⁵².

A cosa si riferiva Gala quando parlava di ipnagogica? In ambito scientifico si riferisce ad un tipo di allucinazione uditiva, visiva o tattile che insorge poco prima dello stato di sonnolenza profonda. In questo tipo di allucinazioni, di solito viene visualizzato un miscuglio di esperienze vissute nei giorni precedenti ma senza alcun rapporto logico, il che fa credere alla persona che ne soffre di attraversare uno stato di follia, di svegliarsi all'improvviso e di fare non ricordare nulla. Nel caso di Dalí, questo è esattamente ciò che voleva evitare. Con la maschera, quello che riuscì a fare fu allungare quell'allucinazione, indebolire il nervosismo con cui si svegliava ed entrare in una sorta di trance prodotta dalla luce bianca prodotta dal meccanismo fabbricato. Inoltre, con il proiettore luminoso ciò che è riuscito, secondo Gala, è stato ricordare tutte quelle allucinazioni surreali, automatiche e involontarie che aveva vissuto durante il sogno e trasferirle nel mondo conscio e reale per poterle reinterpretare nei suoi disegni.

Basandosi sull'applicazione di questa nuova tecnica e per estendere ulteriormente questo stato ipnagogico, all'inizio degli anni '50 decise di ideare un nuovo meccanismo. Si trattava di lenti a specchio con le quali diceva di poter ricordare ciò che sognava, allungare ancora di più il tempo del dormiveglia e, soprattutto, la possibilità di colorare i suoi sogni¹⁰⁵³. Armengol, infatti, si riferiva all'articolo Memorie di una vita intrauterina dove affermava: *«Todo ser humano tiene que ser creativo y no complacerse con las satisfacciones comunes. Es por esto que si todos sueñan en blanco y negro yo soñaré en Technicolor»*¹⁰⁵⁴.

Nel 1958, Salvador spiegò a Gómez-Santos, scrittore e giornalista spagnolo, il meccanismo di questi occhiali e i risultati che ottenevano:

Tengo unas gafas que yo he inventado para soñar en color. Son gafas de contacto, dobles. Entre los cristales hay pulgas. En la espalda de las pulgas es necesario aplicar unas gotas de cierto líquido fluorescente. Entonces, en la noche, en vez de esos residuos retinianos veremos como un film en color [...]. El doctor me ha dicho que con las pulgas no se puede hacer ese intento de líquido fosforescente en la espalda, pero ha inventado otro líquido que, con la temperatura del ojo cerrado, producirá el mismo efecto¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵² Articolo "Dalí's Daffy Day" pubblicato l'8/10/1941 sul Times-Herald, Washington D.C. Vedi in: Armengol, 2003: 114-115.

¹⁰⁵³ Armengol, 2003: 119.

¹⁰⁵⁴ Articolo "Recuerdos de una vida Intrauterina" pubblicato il 14.02.1952 sul New York Journal. Vedi in: Armengol, 2003: 119.

¹⁰⁵⁵ Gómez-Santos, 1958: 10.

Tuttavia, è necessario mettere in dubbio la loro efficacia poiché il 17 febbraio di quello stesso anno, sul quotidiano di Dallas *News* e sotto il titolo *Texas Tints Dreams of Artist Dalí*, egli stesso confessò che non poteva sognare così facilmente di colore marrone chiaro e che lo faceva un massimo di cinque volte all'anno¹⁰⁵⁶.

È curioso che anni dopo, all'inizio degli anni Settanta, in una delle sue memorie e riferendosi alla sua infanzia, disse di essersi visto riflesso in una macchina che emetteva luce attraverso le sue retine. Ciò significa che Dalí ha sicuramente provocato un legame metaforico tra lui e il dispositivo, un approccio suggerito e rappresentato sia nella maschera che nelle lenti¹⁰⁵⁷.

Ma qual è stata l'origine di tutti questi meccanismi dall'efficacia incerta? Forse è necessario tornare indietro nel tempo, alla sua infanzia, quando si recava a casa del suo professore Traiter, poiché, coincidendo con la teoria di Armengol¹⁰⁵⁸, tutto indica che esiste una forte connessione e influenza di tutte quelle macchine, compresa quella dell'ottica teatrale che Dalí aveva osservato durante una delle sue visite. Infatti, nel suo libro *Secret Life*, lui stesso spiegò quanto queste esperienze lo avessero segnato:

Desde el momento en el que vi el teatro jamás lo logré ordenar completamente en mi imaginación porque yo observaba que por medio de un fluido cristalino y estereoscópico, todo se llenaba de constantemente de reflejos de color. Recuerdo los dibujos perfectamente perfilados gracias a la iluminación que desde la parte posterior se irradiaba por medio de unos orificios y que iban cambiando su forma de una manera inexplicable y que únicamente pude equiparar a la transformación de las alucinaciones hipnagógicas. Sin duda, fue aquí donde vi las imágenes que me marcarían para siempre¹⁰⁵⁹.

Non si può negare che grazie a tutte queste tecniche nuove e innovative che Dalí decise di utilizzare e che non avevano nulla a che vedere con quelle tradizionali, inaugurò una nuova forma di rappresentazione. Stabilì una relazione tra il meccanismo stesso e la visione dell'artista, utilizzò cioè la retina come mezzo per viaggiare verso mondi paralleli dove allucinazioni e sogni erano i protagonisti. Perché quello che sosteneva era che qualsiasi rappresentazione legata al Surrealismo doveva rispondere all'intenzione di verificare veramente quel mondo sotterraneo onirico¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁶ Crume, 1952: s.p.

¹⁰⁵⁷ Armengol, 2003: 117.

¹⁰⁵⁸ Armengol, 2003: 120.

¹⁰⁵⁹ Dalí, 1993: 43.

¹⁰⁶⁰ Armengol, 2003: 124.

La cosa più importante e ciò che differenzia le reinterpretazioni delle sue incisioni da quelle del resto dell'artista è che in esse si può vedere una perfetta armonia tra la qualità delle linee, il buon uso della psicosi e l'energia con cui la rappresenta preoccupazione per il disturbo nevrastenico che tanto lo caratterizza. Nelle parole di Ades: «*Para crear analogías visuales formales de la experiencia de los sueños y las alucinaciones, Dalí sitúa a sus figuras y a sus personajes dentro de un paisaje mental cuidadosamente elaborado y estructurado*»¹⁰⁶¹.

E, sebbene questa situazione non abbia influito sulla sua attività di registratore, è importante notare che purtroppo tutto il meccanismo che aveva sviluppato negli anni precedenti ha smesso di funzionare nella seconda metà degli anni Settanta, lasciandolo indifeso di fronte al mondo. Era una fase in cui non riusciva più a dormire profondamente a causa dell'insonnia e sebbene fosse curato con ansiolitici, l'unica cosa che lo facevano dormire profondamente era annullare il processo creativo del sogno¹⁰⁶².

CAPITOLO 8.

CONCLUSIONI

Nella fase iniziale di questa ricerca, ci siamo posti l'obiettivo di approfondire l'analisi dell'immaginario di Salvador Dalí attraverso la sua stessa persona, esaminando le varie serie di disegni e incisioni concepite per illustrare sia il poema italiano di Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, sia il racconto per bambini *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll. Lo scopo di fondo era quello di chiarire se queste rappresentazioni grafiche si limitassero a essere mere manifestazioni artistiche derivanti dalle caratteristiche comuni del movimento surrealista, o se, attraverso il suo metodo paranoico-critico, Salvador Dalí fosse riuscito a catturare un riflesso più intimo della propria vita e personalità, o anche la vita di uno dei tuoi esseri vicini.

In una prima analisi, abbiamo ritenuto essenziale affrontare le somiglianze che abbiamo individuato tra Salvador Dalí e i creatori delle opere letterarie, Lewis Carroll e Dante Alighieri. Nonostante la separazione temporale di secoli che li distanzia, abbiamo osservato la presenza di alcuni tratti personali e psicologici condivisi che hanno lasciato un segno indelebile nei rispettivi contributi artistici e letterari. Pur riconoscendo le disparità inerenti ai loro contesti storici e alle discipline creative, non abbiamo trascurato alcune notevoli somiglianze.

La prima somiglianza da evidenziare risiede nell'esplorazione del surreale e dell'onirico di Salvador Dalí, Dante Alighieri e Lewis Carroll. Tutti e tre hanno espresso un profondo interesse nel sondare il fantastico e l'onirico nelle rispettive opere. Mentre Dante, nella sua opera magnum *La Divina Commedia*, immerge il lettore in mondi surreali e simbolici attraverso Inferno, Purgatorio e Paradiso, e Carroll, nel suo racconto per bambini, conduce il lettore attraverso un susseguirsi ininterrotto di episodi fantastici senza apparente collegamento logico, in cui Alice incontra personaggi straordinari; Salvador Dalí ha preso queste esplorazioni surrealiste preesistenti come punto di partenza per applicare le proprie tecniche surrealiste, come il metodo paranoico-critico.

Attraverso questa metodologia, Dalí è riuscito a portare queste visioni un ulteriore passo avanti, presentando reinterpretazioni che hanno un carattere estremamente dalí e una spiccata carica onirica. In questo senso, il legame tra l'esplorazione onirica dei suoi predecessori e l'applicazione delle tecniche surrealiste di Dalí si rivela come un filo conduttore nella convergenza delle sue espressioni artistiche.

La seconda similitudine si riferisce all'impegno condiviso da Salvador Dalí, Dante Alighieri e Lewis Carroll nella ricerca della perfezione individuale. Dalí si identificò con Dante e Carroll nel suo sforzo di raggiungere la perfezione intellettuale. I tre artisti condividevano un eguale interesse per temi umanistici, scientifici e filosofici, anticipando e incorporando nelle loro opere la concezione di conoscenza globale delle rispettive società in vari ambiti.

Mentre Carroll introdusse le neuroscienze moderne e Dante affrontò argomenti come l'astrofisica, l'ottica, la cultura e la scienza, abbiamo visto che Dalí, a suo tempo, intraprese un approccio radicalmente innovativo¹⁰⁶³. In questo senso, ciascuno di questi creatori, nonostante le differenze contestuali, è emerso come un pioniere incorporando una visione globale della conoscenza nelle proprie produzioni artistiche, contribuendo così all'espansione e all'arricchimento dei limiti dei rispettivi campi.

La terza similitudine che abbiamo individuato è legata all'influenza di elementi simbolici e onirici derivati dalle esperienze personali di Salvador Dalí, Dante Alighieri e Lewis Carroll. Innanzitutto, Dante usò il simbolismo religioso e filosofico per raccontare il suo viaggio attraverso i regni divini e terreni. Carroll, invece, raccontò visioni surreali e una serie di disturbi che furono individuati solo anni dopo la pubblicazione del racconto. In uno dei primi capitoli, Alice sperimenta più volte cambiamenti di dimensioni, scene che furono analizzate nel 1955 dallo psichiatra John Todd¹⁰⁶⁴. Ha osservato pazienti che affermavano di avere sensazioni simili, rivelando un disturbo neurologico noto come micropsia o sindrome di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, che colpisce principalmente i bambini. Poiché dai diari di Carroll emergeva che soffriva di emicranie, episodi che frequentemente scatenavano la suddetta sindrome, è plausibile che lo scrittore si sia ispirato alle proprie esperienze per concepire la storia.

In altri capitoli ricordiamo che Alice provò a giocare a croquet utilizzando un fenicottero come mazza e incontrò il sorridente Stregatto, il cui sorriso rimase anche quando il suo corpo era scomparso. Questo fenomeno potrebbe essere correlato ai sogni, poiché in essi gli oggetti solitamente si trasformano e acquisiscono nuove identità. In questo modo Carroll evoca abilmente la mente addormentata nelle avventure di Alice.

Infine, Salvador Dalí utilizzò non solo per l'illustrazione di entrambe le opere letterarie, ma anche nella maggior parte delle sue opere, simboli daliniani con significati psicologici e culturali. Nella forma di rappresentazione daliniana si osserva costantemente un'intenzionalità basata sul distanziamento e sulla distorsione del mondo reale. Questa distorsione, ritenuta necessaria dall'artista catalano, gli ha permesso di mostrare nelle sue opere un nuovo mondo

¹⁰⁶³ Rispetto a Dante, abbiamo rilevato che si trattava di una svolta radicale verso il Rinascimento, verso quei geni di quell'Italia che lo ossessionavano, e che veneravano anche il poeta italiano, con Leonardo, Raffaello, Michelangelo e, soprattutto, con Botticelli, che già nel XV secolo illustrò la Divina Commedia. In effetti, Dalí lavorò e annotò con una delle edizioni francesi del XVIII secolo illustrate da Botticelli, tuttavia, non abbiamo rilevato chiare influenze sulle rappresentazioni di Dalí.

¹⁰⁶⁴ Palacios Sánchez, 2017: 256-257.

immaginario basato sulla ristrutturazione di componenti reali. Salvador non ha creato un mondo fittizio e inventato, ma alterando la struttura della realtà è riuscito a creare opere in cui ha applicato il proprio linguaggio e la propria iconografia¹⁰⁶⁵. Le sue opere, basate sulle sue esperienze personali e sui suoi sogni espansi fino a limiti insospettati, non hanno fatto altro che arricchire le sue creazioni in modo autonomo¹⁰⁶⁶.

La quarta similitudine riguarda il senso di identità e il legame spirituale con la città natale. Per comprendere questa connessione, è essenziale riformulare la questione sull'origine della maggior parte delle opere letterarie illustrate da Salvador Dalí. Non limitiamo questa considerazione alle due opere specifiche affrontate in questa ricerca, ma allarghiamo la prospettiva ad altre creazioni come *Don Chisciotte de la Mancha* (1605) di Miguel de Cervantes, *La Vida es Sueño* (1635) di Calderón de la Barca o *Los Songs of Maldoror* (1869) di Isidore Ducasse. Si evidenzia che tutte queste narrazioni partono dalla premessa di un sogno.

Questa ricorrenza non è casuale, poiché, in linea con i punti precedenti, Dalí trovò in queste opere l'occasione ideale per rappresentare ambienti onirici tipici dei sogni da lui stesso vissuti in precedenza. Attraverso queste illustrazioni, l'artista catalano ha incorporato piccoli riferimenti alla sua città natale. Ad esempio, la prima tavola di Dalí per *La Divina Commedia* raffigura Dante da solo in un luogo precedentemente interpretato come un'allusione alla sua terra natale. In *Alice nel Paese delle Meraviglie*, in particolare nel capitolo "Maiale e pepe", Dalí include un paesaggio di sfondo che evoca inevitabilmente Cadaqués. Questi paesaggi non sono semplicemente elementi decorativi, ma rappresentano un segno di identità e di legame con il proprio luogo d'origine. Dalí si identificò con quegli ambienti onirici che visse durante la sua infanzia e la sua vita adulta, integrandoli come parte essenziale della sua espressione artistica.

La quinta somiglianza che abbiamo individuato è legata all'influenza della psicoanalisi. Come affermato nel secondo capitolo di questa ricerca, Salvador Dalí è stato notevolmente influenzato dalle teorie di Sigmund Freud e dalla psicoanalisi; questa influenza si manifesta nell'esplorazione dei sogni, della sessualità e della psiche umana, aspetti intrinsecamente presenti in ciascuna delle canzoni, in particolare in quelle dell'*Inferno* nel caso del *La Divina Commedia* e nella sua interezza in *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Dal canto loro, sia Dante che Carroll, pur precedendo formalmente l'emergere della psicoanalisi, mostrarono una profonda comprensione della psicologia umana nella costruzione dei loro personaggi, nella rappresentazione degli stati d'animo e nella presentazione distorta dei sogni.

E il sesto e ultimo collegamento che abbiamo rilevato sarebbe legato alla sua devozione verso le sue donne. L'amore che Dalí provava per Gala è paragonabile a quello che Dante provava per Beatriz.

¹⁰⁶⁵ Fernández, 2004: 200.

¹⁰⁶⁶ Romero, 1989: 107.

Partiamo da Dalí, e la persona che lo protesse e lo incoraggiò a continuare a creare opere fu Gala, una donna forte e intraprendente, che lo sostenne incondizionatamente e lo convinse a continuare a creare, lasciando da parte le sue paure; quello che ha portato nella sua vita la tranquillità di cui aveva bisogno per poter raggiungere quotidianamente quello stato di sonno ipnagogico spiegato all'inizio di questa ricerca; colui che ha riorganizzato le sue delusioni e il suo ingegno; colui che ha sempre creduto in lui; e, soprattutto, quello che gli ha dato la sicurezza e la spinta di cui aveva bisogno, ricordandogli ogni giorno il grande talento che aveva per l'arte. Nelle parole del già citato Bona:

Él es el cerebro y la imaginación. Ella, el pretil del genio. Gala es su musa, la que ejerce sobre él una influencia capital: le ayuda a ser él mismo. Ella no se limita a inspirar al pintor o a posar para él. Le insufla una confianza sin la cual él no sería nada, para Dalí un amuleto. Sólo el magnético influjo que le transmite Gala le ayuda a romper su concha y a ser auténticamente Dalí¹⁰⁶⁷.

In questo contesto, quando si affronta il rapporto tra Dante e Beatrice nella *Divina Commedia*, è evidente che questo collegamento gioca un ruolo centrale e simbolico nell'opera. Beatriz Portinari, reale fiorentina, occupò un posto significativo nella vita di Dante, che l'amò a distanza per gran parte della sua esistenza. Il rapporto tra i due nell'opera acquisisce complessità e dimensioni allegoriche.

All'Inferno, Dante è in uno stato di disperazione e confusione, e Beatrice, personificando la grazia divina, invia il poeta romano Virgilio a guidare Dante attraverso l'Inferno e il Purgatorio. La presenza della stessa Beatrice si manifesta nel Purgatorio, dove diventa la guida di Dante attraverso le sfere celesti. La sua figura simboleggia la redenzione e la grazia divina, giocando un ruolo essenziale nella trasformazione spirituale di Dante mentre avanza nel suo viaggio verso Dio. Beatriz rappresenta una figura mistica e celestiale, che incarna bellezza e purezza. Il rapporto tra i due, quindi, trascende il terreno, divenendo rappresentazione allegorica della ricerca spirituale dell'animo umano verso la divinità.

In linea con questa interpretazione, Salvador Dalí percepì nel rapporto tra Dante e Beatrice un fondamentale pilastro di amore e sostegno incondizionato, nel quale si identificò e che gli servì da ispirazione per rappresentare le illustrazioni in cui dovette catturare Beatrice. Nella sua percezione, Beatrice somigliava a una copia identica della sua musa Gala, permettendogli di incanalare artisticamente ed esprimere l'essenza di questa connessione simbolica e spirituale nelle sue opere.

A differenza della situazione che coinvolge Carroll, è necessario sottolineare fin dall'inizio che le ipotesi che verranno presentate di seguito si basano su diverse fonti la cui attendibilità non può essere garantita, e, pertanto, non verranno citate. Tuttavia, dopo una lettura e un'analisi

¹⁰⁶⁷ Bona, 1996: 57-258.

esaustiva di queste ipotesi, e dopo averle confrontate con le nostre riflessioni, si ritiene che non siano completamente invalide.

La relazione tra Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) e Alice Pleasance Liddell è stata oggetto di speculazioni e controversie nel tempo. Il loro legame, iniziato quando Alice aveva solo quattro anni, si è evoluto in una stretta amicizia con la sua famiglia. Durante una gita in barca sul Tamigi nel 1862, su richiesta delle ragazze, Carroll iniziò a raccontare una storia che sarebbe diventata i primi schizzi di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, ispirati alla giovane Alice Pleasance Liddell.

Sebbene gli incontri tra Carroll e la famiglia Liddell fossero frequenti, nel giugno 1863, quando Alice aveva undici anni, furono bruscamente interrotti. Le ragioni esatte di questa rottura non sono del tutto chiare, dal momento che le pagine dei diari di Carroll che avrebbero potuto chiarire la situazione sono scomparse. È stato ipotizzato che la madre di Alice possa essere stata la causa della separazione, poiché l'atteggiamento di Carroll nei confronti di Alice è diventato eccessivamente affettuoso ed è stato suggerito che potesse essere innamorato di lei. È importante notare che queste affermazioni sono oggetto di dibattito e non esiste un consenso definitivo sull'esatta natura della relazione tra Carroll e Alice.

Nel caso di Lewis Carroll, a differenza di Salvador Dalí e Dante Alighieri, non possiamo affermare che ci sia stato un amore ricambiato. Tuttavia, la figura di Alice Pleasance Liddell ha sicuramente giocato un ruolo cruciale nell'ispirazione di Carroll nel creare uno dei personaggi principali del suo capolavoro, riflettendo in qualche modo l'influenza di una musa femminile nel processo creativo, come avviene negli altri due casi.

È importante sottolineare che La *Divina Commedia*, essendo un'opera di maggiore complessità sia a livello strutturale che narrativo, rivela alcune somiglianze tra Dante e Salvador Dalí che non condividono con Lewis Carroll. La profondità tematica e simbolica dell'opera di Dante, che spazia dall'esplorazione dei regni divini e terreni alla rappresentazione allegorica della ricerca spirituale dell'anima umana, fornisce un terreno fertile per identificare connessioni più intricate tra l'autore e Salvador Dalí. Ed entrambi condividono una maggiore complessità nell'esplorazione delle dimensioni psicologiche, simboliche e metaforiche.

La prima somiglianza degna di nota è il legame con il cattolicesimo, legame che entrambi gli artisti, Dante e Salvador Dalí, condivisero nella loro vita e nelle loro opere. Dante, profondamente cattolico, ha impregnato il suo capolavoro di temi religiosi, esplorando la teologia e la spiritualità in tutta La *Divina Commedia*. Da parte sua, Salvador Dalí, nonostante abbia attraversato periodi di conflitto personale con la chiesa, ha affrontato anche temi religiosi nel suo lavoro, particolarmente evidenti nelle sue illustrazioni per La *Divina Commedia*. Entrambi i creatori, ciascuno a modo suo, hanno intrecciato l'essenza del cattolicesimo nelle loro espressioni artistiche, segnando una convergenza nell'esplorazione della fede e della spiritualità nel contesto delle rispettive traiettorie creative.

La seconda somiglianza degna di nota è che entrambi gli artisti hanno condiviso lo stesso punto vitale in un determinato momento della loro vita. Nei primi versi della *Divina Commedia* Dante si presenta come un uomo che è a metà della vita. Considerando i parametri dell'epoca di Dante, che copre i secoli XIII e XIV, la metà della vita si aggirerebbe intorno ai 35 anni. Allo stesso modo, nel 1949, anche Salvador Dalí, nel contesto del XX secolo, era a metà del suo percorso di vita, poiché aveva 45 anni quando ricevette una commissione speciale dal Poligrafico Statale Italiano: illustrare La *Divina Commedia*. Questo punto vitale condiviso da entrambi gli artisti aggiunge una sfumatura significativa alla convergenza tra le loro vite e le loro opere, segnando un parallelo nel momento in cui ciascuno si avvicina alla lettura artistica dell'opera.

La terza somiglianza evidenzia l'evoluzione spirituale condivisa tra Salvador Dalí e Dante in tutta la *Divina Commedia*. Il viaggio di Dalí attraverso quest'opera riflette un'evoluzione spirituale simile a quella vissuta dallo stesso Dante. Il collegamento tra le fasi della vita e le rappresentazioni artistiche è palpabile: l'Inferno è legato alla fase più surreale di Dalí, collegandosi in qualche modo al suo passato; Progressivamente, il viaggio attraverso il Purgatorio fino a raggiungere il Paradiso diventa più mistico e classico, riflettendo proprio il momento in cui il pittore abbracciò il classicismo ed esprime il suo particolare cattolicesimo.

Cioè, Dalí associa l'Inferno al suo passato surrealista, mentre il Purgatorio diventa un amalgama di passato e presente, e il Paradiso si riferisce alla sua opera pittorica in quel momento specifico. La *Divina Commedia* diventa lo specchio dell'evoluzione spirituale di Dalí. Quando l'Italia gli commissionò di illustrare l'opera, l'artista catalano era appena tornato dal suo tour negli Stati Uniti e aveva abbandonato il surrealismo e l'ateismo, virando verso il misticismo e il classicismo con la sua particolare visione della fede cattolica. In questo senso si sforzò di trascendere il testo dantesco, manifestando la volontà di inserirsi nella catena di trasmissione del sapere del poeta. In definitiva, proprio come Dante nel suo capolavoro ha legato la sua vita alla società, anche Salvador ha partecipato a questo dialogo senza tempo sulla condizione umana e sul potere trascendentale dell'amore.

E infine, la quarta somiglianza si trova nella ribellione contro le convenzioni stabilite, poiché sia Salvador Dalí che Dante sfidarono le norme dei rispettivi tempi. Dalí, attraverso il suo approccio surrealista e la sua personalità stravagante, mise in discussione le norme artistiche consolidate, sfidando la percezione tradizionale dell'arte. D'altra parte, Dante sfidò le convenzioni letterarie del suo tempo scrivendo La *Divina Commedia* in volgare italiano anziché in latino, un atto che segnò un cambiamento significativo nella letteratura e contribuì allo sviluppo della lingua italiana come mezzo letterario. In questo senso, sia Dalí che Dante condividevano la volontà di sfidare le convenzioni consolidate nei rispettivi campi artistici.

In una seconda analisi conclusiva, ci siamo concentrati nello specifico sull'opera di Salvador Dalí e sul modo in cui ha rappresentato le diverse storie, concentrandoci principalmente su La *Divina Commedia* e *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

Rispetto alla *Divina Commedia*, abbiamo osservato nelle tavole corrispondenti all'Inferno una maggiore carica simbolica ed elementi caratteristici della lingua daliniana. Questi elementi includono corni di rinoceronte, stampelle, formiche, corpi deformi, teschi, figure oniriche, cassetti aperti o piani infiniti, elementi ricorrenti nell'opera di Dalí. Tuttavia, a partire dal Purgatorio e in tutto il Paradiso, abbiamo notato una significativa assenza di questi elementi, a differenza dell'Inferno. Questa notevole differenza solleva due ipotesi: la possibilità che Dalí si sentisse più a suo agio e ispirato nel dipingere l'Inferno, o l'ipotesi di una mancanza di interesse per le rappresentazioni successive, a causa di vincoli di tempo o di perdita di interesse dopo aver affrontato più di 30 fogli per l'Inferno.

In *Alice nel Paese delle Meraviglie*, invece, abbiamo osservato che ogni rappresentazione, dall'inizio alla fine, ha uno sfondo significativo e un profondo carico simbolico. In questo caso, Dalí non solo ha introdotto elementi del suo linguaggio, ma li ha combinati in modo tale da incorporare significati paralleli nell'opera, legati in qualche modo alla sua stessa persona, come abbiamo analizzato in dettaglio in ciascuna delle tavole .

In relazione alla firma, è stato osservato che nel caso della storia di Carroll, Salvador Dalí ha introdotto diverse firme in ciascuna delle tavole, con l'intenzione di aggiungere significati o informazioni aggiuntive. Questo approccio contrasta con la sua firma sulle tavole della *Divina Commedia*, dove usò costantemente il suo nome in modo uniforme in tutte, senza introdurre variazioni o dettagli aggiuntivi. La differenza nel trattamento delle firme suggerisce una decisione consapevole da parte di Dalí di applicare un approccio più vario e personalizzato alla firma delle illustrazioni di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, possibilmente con l'intenzione di aggiungere ulteriori livelli di interpretazione o dettagli significativi a ciascuna immagine. Nella *Divina Commedia*, invece, ha optato per una firma più standard e omogenea su tutte le tavole.

Tutte queste osservazioni rivelano differenze significative nell'approccio di Dalí e nella perseveranza nell'affrontare la rappresentazione visiva delle opere letterarie, evidenziando una netta evoluzione e complessità nella sua interpretazione.

In una terza e ultima analisi, riguardante la possibile relazione tra Salvador Dalí e la personificazione di uno dei personaggi principali, si è concluso che è probabile che Dalí si sentisse identificato sia con Dante che con Alice. I tre hanno in comune la caratteristica di vivere in un mondo di sogno, di lottare per raggiungere i propri obiettivi, di percepire una realtà distorta e di avere la presenza costante di qualcuno che li sostiene e li guida: Gala nella vita reale di Dalí, Beatrice nel caso di Dante. , e il Bianconiglio nel caso di Alice.

È comprensibile, quindi, che Salvador Dalí abbia incluso in certi momenti elementi caratteristici del proprio linguaggio artistico dalí, con lo scopo di riflettere la propria realtà nel mondo che rappresentava e con il quale si sentiva identificato. Questa decisione di incorporare elementi personali nell'interpretazione delle opere letterarie non solo aggiunge un ulteriore livello di complessità e significato, ma rivela anche l'intima connessione che Dalí stabilì tra la

sua vita, la sua visione artistica e le narrazioni letterarie che scelse di illustrare. Introducendo elementi daliniani, l'artista non solo ha trasformato le illustrazioni in espressioni uniche della sua prospettiva personale, ma ha anche stabilito un dialogo tra le proprie esperienze e le storie raccontate, arricchendo così l'interpretazione visiva delle opere letterarie.

Ad esempio, nella *Divina Commedia* illustrata da Dalí, si percepisce, dopo un rapido esame, un compendio di buona parte della sua opera artistica. Dalí, senza dubbio, ha proiettato nel viaggio dantesco attraverso Inferno, Purgatorio e Paradiso, il proprio percorso artistico, dall'avanguardia più convulsa e perfino infernale del surrealismo parigino guidato da André Breton, alla tradizione più illuminista e paradisiaca. Cristiano. In questo viaggio, Dalí ha incorporato la postura più manierista, il paesaggio tremantemente sublime del romanticismo simbolista, la gloria barocca, il mostro più deformato e contorto dell'immaginario surrealista, la macchia più golosamente astratta e il disegno più spietatamente esatto. Tutti questi modi di fare pittura hanno trovato posto nell'odissea spaziale del colore, del disegno e del costante impulso verso la creazione di forme che percorre l'intero poema.

In breve, nonostante le differenze nei loro approcci e contesti, Salvador Dalí, Lewis Carroll e Dante Alighieri condividono la ricerca di un'espressione artistica unica e l'esplorazione delle dimensioni psicologiche e simboliche nelle rispettive discipline. Sia nelle opere letterarie che in quelle di Salvador Dalí, tutto inizia con una certa "normalità" che presto si dissolve in un susseguirsi ininterrotto di episodi fantastici, apparentemente senza alcun collegamento logico tra loro, in modo simile ai sogni, elemento chiave da cui derivano tutte le sue creazioni.

Ciò che è chiaro è che Dalí, nel suo lavoro di illustratore, non si limitava semplicemente ad alimentare l'immaginazione visiva, ma, soprattutto, aspirava ad intensificarla. Si potrebbe sostenere che le illustrazioni di Dalí siano permeate da tutte le forme di energia conosciute dalla scienza moderna. Queste forme si manifestano lungo un itinerario che spazia dal surrealismo più evocativo all'esplosione espressionista più nucleare o astratta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ades, 1984

Ades, Dawn: *Dalí*, Barcelona: Ediciones Folio, 1984.

Ades, 1994

Ades, Dawn: «Morphologies of desire» en *The early years*, Londres: Thames & Hudson, 1994.

Alberti, 1959

Alberti, Rafael: *La arboleda perdida*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1959.

Alighieri, 1922

Alighieri, Dante: *La Divina Comedia*, Buenos Aires: Centro Cultural Latium, 1922.

Alonso, 2004

Alonso, Juan Carlos: «La Psicología Analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia», *Universitas Psychologica*, 2004, Vol. 3, núm.1, pp. 55-70. Recuperado el 18/07/2022 de <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64730107>>

Armengol, 2003

Armengol, Laia Rosa: *Dalí, icono y personaje*, Madrid: Cátedra, 2003.

Bona, 1996

Bona, Dominique: *Gala*, Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 1996.

Bosquet, 1967

Bosquet, Alain: *Dalí desnudado*, Buenos Aires: Paidós, 1967.

Bou, 2004

Bou, Enric: *Dalidiccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*, Barcelona: Ensayo Tusquets Editores, 2004.

Breton, 1972

Bretón, André: *Surrealism and Painting*. Nueva York: Icon Editions, 1972.

Breton, 2001

Breton, André: *Manifiesto del surrealismo*, Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.

Brihuega, 1993

Brihuega, Jaime: *Miró y Dalí: los grandes surrealistas*, Madrid: Anaya, 1993.

Bruno, 1973

Bruno, Giordano: *Mundo, magia y memoria*, Madrid: Taurus, 1973.

Carnero, 1989

Carnero, Guillermo: «La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí» en *Las armas Abisinias. Ensayos sobre literatura y arte desligo XX*, Barcelona: Anthropos, 1989.

Carol, 1990

Carol, Màrius: *Dalí, el final oculto de un exhibicionista*, Barcelona: Plaza&Janés Editores S.A, 1990.

Carroll, 1879

Carroll, Lewis: *Alicia en el Pais de las Maravillas*, Argentina: Centro Editor de América Latina, 1879.

Costa & Mata, 2015

Costa, Cuca y Mata, Fiona: Dalí y la hormiga: cara a cara con el ser superior. *Revista semestral de Mont-Ras*: Associació Sociocultural Montras, 2015, 16, p.21.

Crevel, 2003

Crevel, René: *Dalí o el antioscurantismo*, Palma de Mallorca: El Barquero, José J. de Olañeta Editor, 2003.

Crume, 1952

Crume, Paul (25 de noviembre de 1952). Texas Tints Dreams of Artist Dalí. *New York Post*, s.p.

Dalí, 1983

Dalí, Ana María: *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona: Ediciones del Cotal, S.A., 1983.

Dalí, 1925

Dalí, Salvador: «Salvador Dalí Domènech, aprendiz de pintor» Fundación Gala-Salvador Dalí, 2020. Recuperado el 26/07/2020 de <https://www.salvador-dali.org/media/upload/pdf/salvador-dali-aprendiz-de-pintor_158921555947.pdf>

Dalí, 1927

Dalí, Salvador: “La fotografía, pura creació de l’esperit”, *L’Amic de les Arts*, 1927, 18, p.

Dalí, 1929

Dalí, Salvador: “L’Alliberament dels dits”, *L’Amic de les Arts*, 1929, 31, pp. 6-7.

Dalí, 1930

Dalí, Salvador: “L’ane pourri”, *Revue Le Surréalisme au service de la révolution*, 1930, 1, p. 9.

Dalí, 1930

Dalí, Salvador: *La femme visible*, París: Eds. Surréalistes, 1930.

Dalí, 1935

Dalí, Salvador: *La conquête de l’irrationnel*, Paris: Eds. Surréalistes, 1935.

Dalí, 1975

Dalí, Salvador: *Confesiones Inconfesables*, Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1975.

Dalí, 1977

Dalí, Salvador: *Sí*, Barcelona: Ariel, 1977.

Dalí, 1981

Dalí, Salvador: *Vida secreta de Salvador Dalí*, Figueres: DASA Edicions, S.A., 1981.

Dalí, 1983

Dalí, Salvador: *El mito trágico del “Angelus” de Millet*, Barcelona: Tusquets Editores, 1983.

Dalí, 1993

Dalí, Salvador: *The Secret life of Salvador Dalí*, Estados Unidos: Dover Publications Inc, 1993.

Dalí, 1994

Dalí, Salvador: *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid: Siruela, 1994.

Domínguez, 1997

Domínguez Olano, Antonio: *Dalí, las extrañas amistades del genio*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, S.A., 1997.

Fabre, 1946

Fabre, Jean-Henri: *Moeurs des insectes*, París: Delagrave, 1946.

Fernández, 1978

Fernández Molina, Antonio: *Dalí. Artistas españoles contemporáneos*, Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.

Fernández, 2004

Fernández Ruiz, Beatriz: *De Rabelais a Dalí*, Valencia: Universidad de Valencia, 2004.

Finkelstein, 1998

Finkelstein, Haim: «The Collected Writings of Salvador Dalí» Museo Reina Sofía, 1998. Recuperado el 14/02/201 de < https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/biografia_salvador_dali.pdf >

Fundación Gala-Salvador Dalí, 2011

Fundación Gala-Salvador Dalí: *Dalí. Artistas españoles contemporáneos*, Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 2011.

Gómez-Santos, 1958

Gómez-Santos, Marino (29 de agosto de 1958). Dalí habla de su afán exhibicionista. *Solidaridad Nacional*, p. 10.

Gibson, 1999

Gibson, Ian: *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona: Plaza&Janés Editores S.A, 1999.

Gibson, 2005

Gibson, Ian: *Dalí joven, Dalí genial*, Madrid: Suma de Letras, S.L., 2005.

Gómez de Liaño, 2004

Gómez de Liaño, Ignacio: *El camino de Dalí (Diario personal, 1978-1989)*, Madrid: Ed. Siruela, 2004.

Gualandi, 1994

Gualandi, Luca: *La Divina Commedia e altri temi*, Italia: Bora, 1994.

Iribas, 2004

Iribas Rudín, Ana: “Salvador Dalí desde el psicoanálisis”, *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 2004, 16, pp. 19-47.

Kayser, 1964

Kayser, Wolfgang: *Lo grotesco*, Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

Lacroix, 2001

Lacroix, Marc: *Dalí, Lacroix, Gala. El privilegio de la intimidad*, Madrid y Santiago de Compostela: Instituto Cervantes y Fundación Eugenio Granell, 2001.

Lane, 2011

Lane, Christopher: “Lewis Carroll and psychoanalysis: Why nothing adds up in wonderland” en *The International Journal of Psychoanalysis*, 2011, pp. 1029-1045.

Lear, 1984

Lear, Amanda: *El Dalí de Amanda*, Francia: Éditions Favre, 1984.

Loza, 2006

Loza Ardila, Carmen: «Psicoanálisis, arte e interpretación» en *Anuario de Psicología Clínica y de la Salud*, Sevilla: Facultad de Psicología, Universidad de Sevilla, 2006.

Menéndez, 1959

Menéndez Chacón, Manuel: “Dalí, ese desconocido vecino de Port Lligat”, *Revista Blanco y negro*, 1959, 2468, s.p.

Minguet, 2004

Minguet Batllori, Joan: *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2004.

Montserrat, 2004

Montserrat, Victor: “Los artrópodos en la obra de Salvador Dalí” en *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, 2004, 49, 413-434.

Moreno, 1976

Moreno Villa, José: *Vida en claro*, México: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 1976.

Palacios Sánchez, 2017

Palacios Sánchez, 2017: “Breve historia del síndrome de Alicia en el País de las maravillas: perspectiva” en *Repertorio de Medicina y Cirugía*, 2017, 26 (4), 256-257.

Panofsky, 1970

Panofsky, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires: Eds. Infinito, 1970.

Panofsky, 1972

Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial, 1972.

Pla, 1986

Pla, Josep: *Dalí, Gaudí, Nonell. Tres artistas catalanes*, Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Racionero, 2004

Racionero, Luis: *Conversaciones con Pla y Dalí*, Barcelona: Ediciones Áltera S.L., 2004.

Ramírez, 2002

Ramírez, Juan Antonio: *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid: A. Machado Libros, S.A, 2002.

Rodrigo, 1981

Rodrigo, Antonina: *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona: Editorial Planeta, 1981.

Romero, 1984

Romero, Luis: *Aquel Dalí*, Barcelona: Editorial Argos Vergara, S.A., 1984.

Romero, 1989

Romero, Luis: *Dedálico Dalí*, Barcelona: Primer Plano, 1989.

Reynolds Morse, 1996

Reynolds Morse, Albert y Field, Albert: *The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dalí*, Nueva York: The Salvador Dalí Archives., 1996

San Martín, 2004

San Martín, Francisco Javier: *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2004.

Santos, 1992

Santos Torroella, Rafael: *Dalí residente*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

Santos, 1992

Santos Torroella, Rafael: “Barradas y el clownismo, con Dalí y García Lorca al fondo”, *Revista Bimestral de las Artes*, 1992, 116, pp. 22-25.

Santos, 2004

Santos Torroella, Rafael: *Rafael Santos Torroella, entrevista a Miró, Dalí y Tàpies*, Barcelona: Facultat de Belles Arts, 2004.

Salazar, 2007

Salazar Rincón, Javier: “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro” en *Revista de Literatura de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007, 126, 333-368.

Barcelona: Facultat de Belles Arts, 2004.

Schmitt, 1980

Schmitt, Patrice: “Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoïque”, *Confrontations*, 1980, 4, pp. 129-136.

Valdivielso, 1992

Valdivielso Miquel, Emilio: *El drama oculto: Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1992.

Zepeda, 2013

Zepeda Vázquez, Enrique Esteban: “Alicia en el País de las Maravillas ilustrada por Salvador Dalí” en *CIENCIA ergo-sum, Espacio del divulgador*, 2013, 20, 1, 67-70.



El objeto del estudio doctoral está en correspondencia con la profundización en el tema del imaginario de Salvador Dalí a través de su propia persona analizando las diversas series de dibujos y grabados que realizó para ilustrar el poema italiano de Dante Alighieri, La Divina Comedia y el cuento infantil Alicia en el País de las Maravillas, autoría de Lewis Carroll.

Se trata en síntesis de evaluar para estos casos concretos, la relación intrínseca que existe como hipótesis entre el pintor de Cadaqués y los personajes a los que les dio vida a través de su arte. Porque, ¿introdujo elementos iconográficos propios de su obra en estas series de grabados?, ¿hasta qué punto se puede considerar que hubo un proceso de identificación entre los personajes o sus creadores y Salvador Dalí?