



**DALÍ A ESCENA:**  
**Obra dedicada a la**  
**escenografía,**  
**diseño de vestuario**  
**y acciones**  
**performativas.**

M<sup>a</sup> del Rosario Charro García.

Tesis doctoral.

Dir: por Prof. Dr. Pedro Ojeda Escudero.

Octubre 2015.

## ÍNDICE GENERAL

Índice general .....	2
Introducción: Teatralización daliniana dentro y fuera de los escenarios.....	4
Metodología y objetivos .....	8

### PRIMERA PARTE

#### CUESTIONES TEÓRICAS CONTEXTUALES: PANORAMA CULTURAL Y SU OPINIÓN AL RESPECTO

I. Ambiente en la España teatral del momento y ejemplos emblemáticos externos.....	17
II. Fuentes e influencias del artista que aplica en su intervención .....	45
II.1. Mundo científico.....	56
II.2. Movimiento Surrealista.....	61
III. Semiótica escénica.....	66
III.1. Propuestas escenográficas generadas por artistas plásticos.....	67
III.2. Diseñadores de vestuario crean figurines para la escena.”Modalí” .....	89

### SEGUNDA PARTE

#### CUESTIONES PRÁCTICAS: TRABAJOS ESCÉNICOS:

IV. Contribución escénica en diferentes géneros: .....	127
IV.1. El Teatro .....	128
IV.1.1. Espectáculos .....	129
IV.1.1.a. Análisis de <i>Don Juan Tenorio</i> de Dalí de 1949 .....	157
IV.1.1.b. Puesta en escena de <i>Don Juan Tenorio</i> de 1950 y reposición de 1951.....	191
IV.1.1.c. Montaje escénico daliniano para Tenorio en 1964.....	211
IV.1.1.d. Recuperación de puestas en escena de Dalí en 2003.....	222
IV.1.2. Escritos teatrales: <i>Delirio erótico místico o Mártir</i> .....	230
IV.2. La Ópera .....	234
IV.2.1. Espectáculos .....	235

IV.2.2. Portadas de discos .....	243
IV.3. Ballets.....	248
IV.3.1.Espectáculos .....	249
IV.4. El cine.....	300
IV.4.1. Proyectos cinematográficos.....	301
IV.4.2. Otras propuestas y films sobre la figura del genio .....	357
V. Incursiones en otros campos alejados del escenario, pero en escena .....	361
V.1. Eventos concretos .....	362
V.2. Inventos creativos .....	374
V.3. Acciones artísticas <i>performativas</i> .....	386
V.4. Diferentes medios para llegar al espectador-cliente .....	392
V.5. El mundo de la joyería.....	414
V.6. Imagen icónica personal .....	426

### **TERCERA PARTE**

#### **REPERCUSIÓN: VIGÉSIMO QUINTO ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO**

VI. Muestras expositivas y obras de carácter daliniano .....	461
--	-----

### **CONCLUSIONES**

Conclusiones.....	485
-------------------	-----

### **APÉNDICES**

Recopilatorio biográfico y cronológico de su obra no pictórica .....	498
Índice de láminas .....	525
Índice de artículos de prensa .....	550
Índice de audiovisuales.....	558
Bibliografía.....	561
Artículos de prensa .....	578
Recursos visuales .....	583
Recursos en internet .....	584

Introducción:

Teatralización daliniana dentro y fuera de  
los escenarios.

Las vanguardias y quienes las encabezaron, renovaron el hecho escénico, llenándolo de ingenio y creatividad. El pintor surrealista español, Salvador Dalí, contribuyó con su método paranoico-crítico, otorgando a nuestra escena aires europeos.

Muchos fueron los testigos del cambio, pero pocos los que lo aceptaron. El visitar los espacios ideados por él mismo como su casa en Port Lligat, o su Teatro Museo en Figueras, ayuda a comprender su estética y personalidad.

Muestro, a continuación, la recopilación y valoración de todos y cada uno de los trabajos realizados para la escena por el artista. Su influencia posterior y la gran apertura que genera presentando nuevas vías o caminos de expresión para los escenarios, es más que evidente, y no sólo lo hará en ellos. También, en las pasarelas de alta costura, diseñadores altamente creativos de la talla de Alexander McQueen, exponen vestidos de plumaje, cuyas costillas son de hierro o colas de un dinosaurio.

Tras plantear cuestiones que no tienen respuesta e indagar, cual detective privado sobre la obra generada, me encuentro, ante el gran desconocimiento existente acerca de estas creaciones: decorados, vestidos, elementos de *atrezzo* recogidos de su inagotable e imaginario surrealista. Un ser visionario que se anticipa al incipiente mundo de la publicidad, de la venta, marketing o consumo de masas. Dalí no se quedó a recibir a los americanos como menciona Berlanga en su película, porque decide justo lo contrario, ir a su conquista, como hicieron otros muchos (incluso Lorca), y una vez allí, mostrar su obra y seducir con ella. Se hace hueco y se rodea de intelectuales y coleccionistas que le abren puertas. Publicidad, escaparates, vídeo, *performance*, no hubo medio expresivo que no probase; no solo pinta, también escribe, diseña moda, interpreta, posa, inventa, decora...como haría un hombre renacentista al que él tanto admira.

En las obras completas dedicadas a su obra, rara es la mención a la ingente labor dedicada a la escena. Los estudiosos de su obra y persona (al que dedican innumerables textos) como Ian Gibson, quien clasifica injustamente estas acciones como de “otras teatralidades” en *La vida desafortunada de Salvador Dalí* editada en Barcelona por Anagrama, 1998. En definitiva, se trata de obras incompletas, ya que falta por estudiar el mundo del espectáculo, denostado históricamente en nuestro país. Queda mucho pendiente por extraer para el completo conocimiento de artistas definitorios de las vanguardias en España. Todos conocemos la obra pictórica de Dalí, pero ignoramos lo que su ingenio supone para la estética visual de nuestros escenarios.

Los artistas han tenido que salir fuera de nuestro territorio para llegar a ser reconocidos y así regresar con confianza en sí mismos, con decisión y orgullo. Es importante que alguien crea en ellos y los valore; es lamentable, que gracias al exilio de nuestros artistas hayamos conocido las corrientes de expresión y pensamiento que nos rodeaban. La falta de sensibilidad, apoyo y reconocimiento a la cultura como fuente de identidad y riqueza (como en otros muchos lugares abanderan) considero que aún es una asignatura pendiente en nuestro país.

Era y es en los escenarios donde puede disfrutarse (ya que invita al deleite), las nuevas formas de expresión que liberan espíritus y a través de la denuncia, queja, lamento, o provocación, se abren paso y enganchan a un carro europeo al que siempre se ha ido en retaguardia. Llegan así nuevas formas de expresión a las que se acogen nuestros creadores de arte, en algunas ocasiones tarde.

Es una deuda para con los creadores y el trabajo que día a día muestran con sus innovaciones, riesgos y apuestas, por sacar a este país de lo rancio, lo revenido. Esto significa desarrollo, evolución, y avance del ser humano en la trayectoria que recorre con su existencia, pero ¿dónde están las medidas de formación, conservación y promoción de nuestro patrimonio en la escena? Suplir la carencia que nuestro territorio exhibe y que aún hoy en pleno siglo XXI padece, es aún un campo en el que trabajar: sirva como ejemplo los contenedores llenos de vestuario y escenografías, utilizadas en la Ópera Real madrileña, a la espera de ser quemados en la sierra de Guadarrama, siendo esta resolución menos costosa que hacer gestiones burocráticas para su donación.

Mi indignación y entusiasmada dedicación como débito para que los creadores no tengan que marcharse fuera y así sentirse vivos profesionalmente. El deseo de poder regresar a su tierra para dedicarse a crear aquello para lo que han nacido, que en definitiva no es más que entregar su obra a los demás. Dalí nunca pudo extraer de su mente el paisaje que lo vio nacer. La iniciativa en la elaboración de este trabajo reside, en gran medida, en no ser de recibo la ingratitud mostrada por nuestros dignatarios con los artistas, pues en muchos de los casos en los que se han vistos junto a ellos solo es por interés político. Mi impotencia por el poco valor que se le da al hecho escénico, al arte o a la cultura en general, cuando se ha de reconocer como la fuente principal que mueve a la humanidad en cuanto al amasijo de sentimientos y emociones que, dentro de un cuerpo material, somos. Un mundo capitalista, mercantil, donde la ley de oferta y demanda, las fluctuaciones del mercado, lo materialista y sobre todo, el dinero, abunda por doquier; lo invade todo, hemos de reflexionar que no es esto lo que exactamente hace crecer nuestra personalidad, ni mucho menos da libertad, o proporciona felicidad, sino todo lo contrario; lo que nos distingue de otros es precisamente el hecho cultural como forma de expresión de otras posibilidades y maneras de ver las cosas que nos rodean y el mundo en el que estamos inmersos por un tiempo limitado, en el que hay que saber encontrar el disfrute sin ser arrastrados por mayorías manipuladas.

Alejarnos de prejuicios y ensalzar virtudes del artista que transmite su visión al compartir su obra, es algo pendiente. Otros países no distantes aleccionan con el cuidado y valor que muestran hacia su patrimonio cultural; ¿qué no harían si tuvieran el nuestro? Hay muchos extranjeros que investigan, estudian y escriben sobre artistas españoles; a ellos hay que agradecerles el reconocimiento por lo nuestro, pero también sirve como llamada de alerta ante el desconocimiento que tenemos de lo propio: considero lamentable que estudiosos de fuera de nuestro territorio nos recuerden lo mucho que ofrecemos y que desafortunadamente ignoramos. Grandes colas de personas que quieren ver exposiciones en museos, espectáculos, pasarelas de moda, con vestidos diseñados por Balenciaga, por ejemplo, se forman con mayor asiduidad. Es por ello por

lo que creo que por fin nuestro país, despierta del letargo, de ir siempre detrás del resto de países que despiertan corrientes culturales, esperemos que en verdad así sea y quiero contribuir con este trabajo.

Es frustrante querer mostrar imágenes de aquellas puestas en escena que los críticos dicen sentirse impactados al presenciar y no hallarlas. Otra dificultad añadida es clasificar por género el espectáculo debido a la complicada nomenclatura dada por el propio artista. De nuevo lamento la desaparición de su obra de la que poco queda impreso en fotografías, descrito en críticas periodísticas, o documentales, y que tanto agradezco, pues son las muletas donde sostenerme en cuanto a lo que percibo y describo.

Las producciones artísticas generadas en otros países pasan de inmediato a ser piezas museísticas y engloban sus colecciones como verdaderos tesoros, pues no son otra cosa. Es positivo asimilar el valor y reconocimiento que poco a poco se obtiene por parte del público, ya que pese al incremento del veintiuno por ciento de impuesto, por parte gubernamental aplicado a los espectáculos, no deja de formar parte de un complejo cultural, pues sin espectadores carece de sentido.

Metodología y objetivos.



La metodología es un cómputo de técnicas que deben aplicarse para organizar la tarea de forma creativa por su intención y también por intuición. Una técnica concreta para el estudio y su planificación que ayuda a ver lo útil que puede resultar descubrir facetas diversas que se presentan. He organizado la investigación en las siguientes fases: problema, hipótesis, observación y experimentación; de esta forma aparece la formulación del problema, después el planteamiento de objetivos, selección de muestras, recogida de información, análisis de datos y finalmente, conclusiones. Con la observación trato de examinar, analizar y evaluar los fenómenos y sus consecuencias. Así, los elementos de los que se compone la tesis son: texto escrito con tablas explicativas, apéndice compuesto por láminas fotográficas, artículos de prensa y audiovisuales y, por bibliografía. A todo ello se añade un CD que incluye una acción artística.

El objetivo principal de esta investigación es poner en evidencia la desconocida obra escénica de Salvador Dalí y el escaso cuidado que se ha tenido con ella.

Al establecer una metodología de trabajo para el hecho artístico, propongo un procedimiento creativo de forma científica: Dalí explicó su proceso paso a paso en cuanto al campo pictórico, pero no haré uso de éste, pues mi trabajo no se dirige a las Bellas Artes propiamente dichas, sino a lo escénico, por lo que intentaré únicamente citarlo como pintor, sin más. Es mucha la influencia que ejercen sus temas en otros ámbitos en los que se desenvuelve, ya que podremos ver un mismo tema plasmado en pintura, cine, publicidad o textos escritos a la manera de noticias, como anagrama, logotipo o icono que moldea a su capricho. Pretendo con ello que se pueda profundizar en el conocimiento de una labor denostada como es la escénica, y se valore el trabajo que ésta requiere, reivindicando para ello la creatividad que necesita para poder llevarse a cabo y denunciar la falta de sensibilidad, al dejar que se pierda. Este plan metodológico de investigación utiliza experiencias teatrales, deconstrucciones, y, por último, acciones artísticas.

La tesis está compuesta por dos grandes bloques y éstos, a su vez, se constituyen en apartados que contienen un discurso único y continuo. Dos partes divisorias basadas, una en la parte teórica y, la otra, en la práctica como resultado de la búsqueda. A ello se añade una tercera que contempla la repercusión de su obra. Como doctorado, elijo una postura de completo respeto hacia el artista y su obra, la cual considero enormemente creativa; añado las críticas que obtuvo en su momento y, todo ello, sin excluir la defensa que con vehemencia expongo, por lo que aprovecho para pedir disculpas si resulta impetuosa en algunos fragmentos.

Debido a la escasez de estudios previos al respecto comienzo por una metodología cualitativa para culminar con la cuantitativa. Se trata de una investigación de carácter teórico al presentar los componentes de las puestas en escena para las que trabaja, entendiendo por éstas las acciones artísticas, algunas de difícil clasificación, y el estudio cuantitativo, seguidamente, para su enumeración descrita.

El primer apartado se dedica a cubrir las cuestiones contextuales de la España artística y teatral del momento con respecto al panorama europeo, y lo que el artista pudo conocer, o cómo quiso intervenir ante cuanto presenciaba, la participación de otros creadores en este ámbito influye en la toma de decisiones y con éstas el avance que supone por la apertura a nuevas formas estéticas. Contiene además, en este marco teórico, la presentación de los diferentes elementos escenográficos y de diseño de vestuario que se transforman con afamadas firmas, culminando dicho apartado con su análisis.

Un bloque segundo pretende centrarse, como objeto de estudio, en los diferentes géneros tratados por Dalí como son: el teatro, la ópera, el cine, el ballet, *performances*, *happenings*, acciones, eventos (como decoración de escaparates), diseños, elementos de *atrezzo*, así como incursiones que realiza en otros campos, creando objetos, joyas, postales, discos y publicidad, que muestro como aspectos complementarios a lo escénico.

Para culminar la estructura divisoria muestro las conclusiones obtenidas que se presentan tras los resultados, contemplando para ello las repercusiones previamente; la actividad que aún en la actualidad genera aquella tarea realizada y su apreciación con respecto a lo escénico desde varios ámbitos. Una valoración final cerrará el compendio, culminado por un apéndice formado por láminas ilustrativas y artículos de prensa.

Epistemológicamente mi actitud, ante el resultado de la investigación expuesta, es algo escéptica por no determinar una solución para lograr proteger este patrimonio cultural. Los objetivos planteados se cumplen, pero su finalidad al ser amplísima invita a seguir buscando incesantemente. Los instrumentos necesarios para lograrlos han de pertenecer, de igual modo, al método deductivo como el inductivo, por los experimentos prácticos a analizar para su reflexión. El hecho plástico basado en la creatividad, siendo ésta su herramienta principal, no da pie a elucubrar entre hipótesis como corresponde al mundo científico, pero sí permite seguir ampliando en la búsqueda de conocimientos para conformar el patrimonio de todos, como dictaminó el propio artista con su obra.

El profesor Jenaro Talens, en su libro titulado *Elementos para una semiótica del texto artístico* del año 1999, defiende la aplicación del método hipotético-deductivo en el estudio de la obra artística. Método en el que me baso, pues la investigación se ha de construir por teorías tanto generales como específicas del hecho artístico y la práctica referida a la crítica del mismo. Mi estudio se centra en aspectos de comunicación no verbal que genera Salvador Dalí, sobre los escenarios, ya bien sea a nivel interpretativo, plató cinematográfico, coreografía para danza o decorados en eventos, donde prima por encima de todo el lenguaje visual. A su vez, al igual que el teórico Roland Barthes, en su obra *Los elementos de semiología* de 1971, considero que estos medios resultan interesante por ser la suma de imágenes, sonidos y grafismos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Son muchos los manuales que recogen las bases a tener en cuenta en semiótica y semiología teatral, pero considero necesaria la consulta de los que cito a continuación, ya que son una referencia clave de

Las conclusiones a las que llego son contrastadas con la multiplicidad de documentos sobre su obra, pero que curiosamente obvian esta labor escénica, los textos autobiográficos en los que apenas trata el tema que me ocupa y la ingente crítica vertida en los medios de comunicación, como la prensa escrita, a través de entrevistas o artículos, en donde se muestra el despliegue de opiniones que llegó a suscitar tanta sorpresa, innovación y provocación.

Muchas son las bandejas clasificatorias del término artístico, donde el arte dramático, cuyo destino es la escena, y el arte plástico, en general, tienen en común la creatividad ya citada, pero también múltiples características que la conforman, siendo necesarias para atraer a su contemplación. Lo certero en este campo no existe; sí en cambio la inquietud y la imaginación, pues la realidad se mezcla con la fantasía, siendo ésta última muy demandada por Dalí para todos los momentos de la vida como él mismo indica. Con esta premisa pretendo valorar la creación destinada a la escena y el ingenio del artista por su aportación, ya que sus creaciones suponen un cambio en los escenarios y su finalidad es la de crear un espectáculo total.

Con el conocimiento de que el hecho espectacular no necesita de nada extraordinario en su finalidad comunicativa, salvo un emisor y un receptor, siempre se intenta añadir todo aquello que signifique embellecer la trasmisión de un mensaje. Las aportaciones dalinianas para la puesta en escena, su personalidad, su actitud ante la vida, su contribución al cambio en la escena de nuestro país, su concepción del espectáculo, visión del mundo como escenario en el que actuar para ver y ser visto en el constante juego de dar y recibir, de contemplar y compartir de forma comunitaria, hicieron que finalmente, lo que es incidir en el campo artístico escénico, en el que priman la emoción y los sentimientos, se convierta en el medio comunicativo por excelencia de toda creación artística. El objetivo de una obra plástica es transmitir y comunicar a través de unos materiales el potencial creativo del artista. Su capacidad intuitiva dirigida con disciplina y rigor, logra resultados de gran calidad estética, siendo así publicado, como se muestra en los artículos de prensa que se anexan a la investigación, por críticos, tanto europeos como americanos, para conocimiento de los espectadores.

Resulta complejo aplicar un método científico en el campo artístico, aún así intento establecer un orden en su análisis. Dentro de esta metodología consigo recabar y ordenar la información obtenida, extrapolar datos y conclusiones del momento en el que se dieron, clasificarlos dentro del campo artístico por su experimentación plástica destinada a la escena y, todo ello, para lograr una confección de retazos existentes. El

---

información básica para la comprensión global del hecho escénico. Así, el citado en párrafo superior R. Barthes, *Elementos de semiología*, París, Editions Du Seul, 1971; J. Talens, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1999. Dos textos de P. Pavis, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998 y *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Editorial Paidós, 1984; F. de Toro, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1989. De igual manera añado dos más que contemplan la transformación de lo textual a la práctica espectacular como el de R. Salvat, *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1983 y M. de Marins, *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997. Por último, veáse A. Tordera, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1999.

apoyo que ofrecen las nuevas tecnologías facilita en gran medida la consulta como es la digitalización de la prensa.

Entre las causas previas a la elección de la tesis, confieso que un factor decisivo fue lo que considero una injusticia: la escasa valoración que se hace de la obra daliniana dirigida a la escena. El empuje definitivo que me hizo demarcar la elección del tema fue la problemática existente en España, de la poca estimación que se da a aquella destinada a los escenarios y su consiguiente pérdida. La devastación que sufre junto a los propios teatros y la dejadez del contenido, se ha demostrado desde el origen de su actividad.

Estando entonces en el campo de las artes visuales, pero no dentro de las Bellas Artes con su tradicional clasificación de mayores y menores (aunque el resultado sea un hecho plástico), la investigación se dirige única y exclusivamente a tratar lo escénico, no queriendo poner trabas a lo que considero debe ser plenamente libre como creación. La naturaleza de la tesis se dirige al panorama escénico y no al tradicional arte plástico por tanto, que es un camino donde el dominio del que dispone Dalí es más que evidente, pero no la base de mi estudio. Por ello a lo largo del trabajo lo menciono como pintor, ya que así se lo conoce, pero intentando evitar esa faceta para pasar a considerarlo un artista polifacético en escena, así como a su vez pintor de escenarios, como otros muchos hicieron. Efectivamente varios son los artistas que trabajan sobre las tablas de un escenario teniendo que transformar su acostumbrada labor por sus dimensiones o las indicaciones de un director, cuya finalidad para la que han sido generadas, es ambientar acciones bien para danza, interpretación, coreografías de ballet, canto o un espectáculo en general.

Me gustaría que esta investigación sirviera para seguir profundizando en la colaboración de profesiones dispares que se aúnan en el hecho artístico, para la búsqueda de ese arte total que supone la expresión escénica. La sensibilidad es una premisa necesaria para poder abordar cuánto la creación artística muestra. En esta tesitura las cualidades como la observación del entorno que rodea al creador, la inteligencia para organizar las herramientas, técnicas, soportes o materiales diversos y, la enorme imaginación de la que hay que disponer para el manejo de todo cuanto se dirija hacia un resultado gratificante, han de estar presentes en gran medida. La unión de disciplinas que conjugan un espectáculo, logran una evolución, y, con ésta, una apertura a nuevas formas de expresión del futuro sin duda alguna.

Localizo partidarios de diferentes tendencias que, así mismo, serán detractores de esta fusión que se produce en la obra de Dalí, generando auténticas obras de arte y así, tanto conservadores como progresistas, chocan en el vertido de sus estudiadas valoraciones al respecto. Descubro un camino interesante que profundiza en estas cuestiones por la cantidad de signos escénicos que tienen que encajar, como si fueran retales que a través de un hilván se unen para poder generar una prenda adaptable a un ser humano, que se anticipa al tiempo en el que existe.

Muchas de estas obras de gran magnitud física y de calidad se pierden, lo que me parece inaceptable, y más cuando se acuerda con el artista su devolución tras cumplir

con su función en escena. Ante la falta material de las obras, busco su descripción detallada para lograr su recuperación, como ya han intentado directores concretos, pues se trata de un cambio estético, de una evolución expresiva en la escena gracias también a la llegada de los Ballets Rusos y suecos. Este hecho lleva a mostrar la personalidad del artista, su actitud y las acciones que protagoniza, ya que estamos ante un verdadero hombre de teatro, a pesar de no dedicarse plenamente al mismo. Él así lo defiende, tanto al tratar su obra, como al hablar de sí mismo; pero no se implica como hizo Lorca, debido a que el que fuera el primer cineasta español oscarizado, Luis Buñuel (premiado por *El discreto encanto de la burguesía*, protagonizada por Fernando Rey), lo encamina hacia el cine. Comprobar que el mundo teatral es un atractivo para el pintor no es novedad; pero el reivindicar que en este espacio consigue elevar el hecho escénico pese a tanto detractor de cuanto hace, es suficiente. Dentro del campo pictórico es clasificado como genio, pero fuera de la pintura se pone en entredicho cuanto crea y es motivo de burla en vez de plantearnos el porqué. Necesita liberar al ser humano de las restricciones que su lógica le impone y, encuentra en la escena esa libertad para plasmar sus experiencias dentro de su metodología paranoico-crítica.

Traslado esta problemática que planteo al contexto cultural en el que se desenvuelve, donde el espectáculo se valora más por la cantidad económica que produce que por su entidad artística. La gran dificultad con la que me encuentro es la cantidad de datos confusos, donde se mezclan fechas, títulos, incluso estrenos, e intentar solventarlos en su presentación. La hipótesis generada nace de los fundamentos teóricos propios y la experiencia personal en el mundo escénico, más la habilidad técnica que muestra, su invención, el talento creativo, su desbordante imaginación, la sensibilidad, intuición y, pese a tanta crítica a veces destructiva, su humor. Tengo en cuenta el contenido, la expresión y técnica del artista condicionado por su pensamiento, las creencias y el conocimiento, además las actitudes emocionales y sentimentales como emisor y la reacción del espectador como receptor.

Los objetivos son resultado del análisis de una obra escénica. Este tipo de patrimonio, no es que se deje en el olvido, sino que incluso se destruye por su difícil conservación y almacenaje. Debido a esta problemática, junto con la escasez de fuentes y estudios previos sobre el tema, la tesis se enfoca a un trabajo de recopilación de datos y un análisis semiológico con su consecuente interpretación, lo que conlleva unas conclusiones que cubren los objetivos planteados:

- Definir los signos utilizados concretos en la escena.
- Analizar el marco general del panorama escénico español en el que incluir la innovación que supone la llegada de las vanguardias.
- Revisar cuantas influencias o fuentes existentes aporta a su particular creación y la innovación que genera para el medio.
- Recopilar datos a través de las críticas publicadas en prensa y textos referentes a la obra para realizar un análisis y así, cumplir objetivos propuestos.
- Describir los elementos que conforman las puestas en escena que suponen una transformación de su lenguaje cotidiano.

- Prever instrumentos de registro cualitativo y cuantitativo a evaluar.
- Comprobar en escena modificaciones significativas que generan una importante repercusión.

Para cumplir estos objetivos se han consultado distintas fuentes bibliográficas: textos autobiográficos y biográficos, pertenecientes a amigos y familiares cercanos a él; críticas de prensa; artículos de revistas especializadas; manuales sobre la España teatral del momento; textos sobre escenografía y vestuario, y catálogos de exposiciones celebradas en su honor.

Antes de comenzar a relatar lo referente a la investigación propiamente dicha vuelvo a reseñar que son muchos los campos que se aúnan para conformar un espectáculo logrando una obra de arte. Sobre la escena puede mostrarse un amplio abanico de posibilidades expresivas de gran diversidad. Así la improvisación, interpretación de un texto previamente escrito, la pantomima coreografía de múltiples tipos de danza, lo circense, el canto, un concierto musical, una acción performativa, es decir aquellas manifestaciones que se ofrecen a un espectador con ese fin y ello, al tratarse de una exhibición ante los demás requiere cuidar y adornar lo que denominamos puesta en escena con una escenografía, iluminación o sonido, que son los signos escénicos que tienen un mismo fin de apoyatura a la transmisión comunicativa.

El artista Salvador Dalí conoce estos signos para crear sus diseños tanto espaciales, o ambientales como de vestuario de personajes. Desde mi perspectiva de historiadora del arte pretendo alejarme del Dalí pintor de formato tradicional y adentrarme en el Dalí escénico. Algo complejo, pero que creo posible al hacer hincapié en los resultados de su trabajo destinado al fenómeno espectacular.

Creo necesario consultar una bibliografía genérica<sup>2</sup> sobre las tendencias artísticas de vanguardia para poder abordar con facilidad el análisis de la multiplicidad de

---

<sup>2</sup>Con el término de vanguardia se designan nuevas experimentaciones artísticas como son musicales, teatrales, literarias y plásticas integradas en movimientos partidarios de una renovación en el campo cultural. Dichos movimientos manifiestan un carácter de rebelión y de abierta ruptura frente a la corriente tradicional. Forman parte de él los conocidos como “ismos” que promulgan un criterio de libertad de expresión, dinamismo y protesta. Las denominadas vanguardias reaccionan contra la idea del encorsetamiento y ensalzan la necesidad de una renovación estética que pueda incidir también en los diferentes ámbitos de la vida. La bibliografía seleccionada de entre los manuales que considero principales para disponer de una visión panorámica del hecho artístico y cultural en el contexto del artista a tratar son: J.C. Cooper, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, G. G., 2000; J. Jiménez, *Teoría del Arte*, Madrid, Alianza, 2002; C. Freeland, *Pero... ¿Es esto Arte?* Madrid, Cátedra, 2004; J. Dewey, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008; J. García Leal, *Filosofía del Arte*, Madrid, Síntesis, 2002; S. Givone, *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990; E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982; S. Marchán Fiz, *El universo del arte*, Barcelona, Aula Abierta, 1984; R. De la Calle, *En torno al hecho artístico*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1981; L. De Grandis, *Teoría y uso del color*. Madrid, Cátedra, 1985; VV.AA., *Técnicas de los artistas modernos*, Madrid, Blume, 1984; R. Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979; VV.AA., *Técnicas de los artistas modernos*, Madrid, Blume, 1984 y R. Berger, *Arte y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976. Considero que toda puesta en escena conoce, es influida y forma parte de las vanguardias. Así muchos artistas plásticos serán protagonistas de la elaboración de vestuario y escenografías para ballet, ópera y teatro. Cada vez más los límites de las artes plásticas dejan de estar definidos para encontrar otros medios de expresión libres, vinculados a la sociedad contemporánea y las vanguardias arrancaron el arte a los dioses y lo entregaron a

campos, en los que Dalí como artista, obtiene resultados concretos, algunos de gran éxito y otros, a mi parecer, injustamente rechazados que se descubren en las críticas publicadas. Muchos de los trabajos no vieron la luz en España, pues se realizaron en su estancia americana.

Acudo al Centro de Estudios Dalinianos de la Fundación Gala Salvador Dalí, Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas, Museo Nacional de Teatro de Almagro, Teatro Museo de Dalí en Figueras, castillo de Púbol y casa en Port Lligat; además al Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, la Biblioteca Nacional y Filmoteca; también se investiga en la Casa Museo Zorrilla y biblioteca del Museo Patio Herreriano en Valladolid.

Dedico esta tesis a mi padre, a mi ángel de la guarda, mi madre, a Pedro y Conchi por su gran ayuda y apoyo. A Ti, cómo no, al que debo mi tesón y a Socorro por su generosidad. Agradezco al doctor don Pedro Ojeda Escudero, director de la tesis por el interés y entusiasmo mostrado con el tema desde el principio, además de por su aliento y consejo a lo largo de todo el trabajo. Su seguimiento continuado y dedicación concedida para poder concluir esta investigación, han sido de lo más generoso. Me siento deudora de todos aquellos que han colaborado en afinar la calidad del trabajo y animado constantemente a concluirlo, así como los que me han facilitado el acceso a la documentación necesaria y la tramitación académica. Finalmente agradezco a todos los que me han ayudado a localizar aquello inexistente e inaccesible: esto que acabo de indicar necesita de una aclaración, pues la obra artística no destruida, estoy segura que terminará por localizarse tarde o temprano pese a no poder visualizarla hoy en directo, bien por encontrarse en una colección particular o en un museo de carácter nacional que restringe su disfrute por falta de espacio.

---

los mortales. Por todo ello veáanse además: R. Berger, *El conocimiento de la pintura*, Barcelona, Noguer, 1976; W. Januszczak, *Técnicas de los grandes pintores*, Madrid, Blume, 1981; J. C. Taylor, *Aprender a mirar*, Madrid, La Isla, 1985; R. Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980; VV.AA., *Guía visual de pintura y arquitectura*, Madrid, Aguilar, 1988; J. Cirlot, *Diccionario de los Ismos*, Barcelona, Omega, 1956; VV.AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979; G. Battcock, *La idea como arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977; J. Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1979; E. Aguilera Cerni, *Diccionario del arte moderno. Conceptos. Ideas. Tendencias*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1979; A. Aracil. y D. Rodríguez. *El siglo XX entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Madrid, Istmo, 1982; A.H. Barr, *La definición del Arte Moderno*, Madrid, Alianza, 1989; Hess, W. *Documentos para la comprensión de Arte Moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973; W. Hoffmann, *Los fundamentos del Arte Moderno*, Barcelona, Península, 1992 y R. Huyghe, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1978.

# **PRIMERA PARTE**

**CUESTIONES TEÓRICAS  
CONTEXTUALES:**

**PANORAMA CULTURAL Y SU  
OPINIÓN AL RESPECTO.**



I. Ambiente en la España teatral del  
momento:

Ejemplos emblemáticos externos.

Comienzo este apartado dedicado al contexto cultural de la época, con una frase que pronuncia el periodista Carlos del Amor en el documental titulado *Revelando a Dalí*. Trabajo premiado con el Delfín de Oro en el Festival de Cannes en el mes de octubre de 2014, en Italia como mejor documental de arte y entre otros galardones recibidos, lo firman otros periodistas como César Vallejo y Manuel Román, siendo dirigido por Julio Somoano con motivo del 25 aniversario del fallecimiento del pintor al que se refieren como: “un artista del que sabemos todo o no”.<sup>3</sup> Personalmente opto por este comienzo porque me posiciono en la opción del “no” como respuesta a esta cuestión, ya que su figura es un continuo “mucho ruido y pocas nueces” del bullicio que impera nuestros días y que no permite profundizar en nada. Mi cometido es mostrar una de esas facetas que clarifican el desconocimiento que a día de hoy acerca de este artista aún se tiene. En el año 2009, se conmemoró el vigésimo aniversario de su muerte, y en el 2014 correspondió el vigésimo quinto, por lo que, en ambos años, se realizaron trabajos en su honor como el comentado anteriormente por el periodista, quien muestra sus originales y creativos reportajes en el telediario del canal uno de televisión española.

Es sencillo abordar lo que se promociona, lo que se quiere vender en esta sociedad capitalista, pero y ¿lo que no llega hasta nosotros porque se ha dejado perder?; me refiero a ese trabajo ingente de creación que no es cómodo de elaborar, conservar y mucho menos de transportar para exhibirlo. Se trata de la creación daliniana para las artes escénicas, problemática que quizá haya quedado resuelta hoy por la intención que se tiene de grabar y fotografiar absolutamente todo, aunque a mi parecer, pasemos de un extremo a otro con demasiada facilidad.

Mi tesis se inicia, para ello, con el apartado que plantea cuál fue el contexto que este genio vivió y cómo lo transformó con su aportación. Mucha de la obra que realiza es hoy inexistente, por lo que he de basarme en lo que los demás opinan por medio de críticas periodísticas, que obtuvo como resultado de su trabajo, pero no el proceso del mismo, siempre más enriquecedor. Sirva un ejemplo que esclarece lo expresado: a Salvador Dalí no le preocupa mucho el qué dirán, porque a todo le da la vuelta y siempre le sirve en positivo:

Jamás en la vida he encontrado nada más pesado ni más difícil de remover que una coreografía. No obstante, siempre he soportado el peso de cinco ballets. *Bacchanale*, con música de Wagner, [*sic*] apoteosis de las muletas, sirena con cabeza de pez, Luis II de Baviera cayendo muerto en el centro de cuatro sombrillas lúgubres plantadas en el suelo, y que, al abrirse todas a la vez, sincronizadas por la caída del cuerpo, provocaron el entusiasmo del público. Fue una de mis mejores ideas teatrales.<sup>4</sup>

Vemos por su opinión que se siente orgulloso del resultado de lo que reconoce ha sido un arduo trabajo y se felicita por ello finalmente, pero en realidad demuestra estar

---

<sup>3</sup>Este documental, estrenado el 22 de enero de 2014 en el espacio de la 1 denominado “*La noche de...*”, puede verse en la programación de los Servicios Informativos de RTVE.

<sup>4</sup>Salvador Dalí escribe *Dalí News*, periódico de creación personal para difusión de su obra y de sí mismo. En el nº 1 aparece este fragmento, estando en Nueva York, con fecha 20 de noviembre y que recojo del Vol. IV dedicado a los Ensayos, en la *Obra completa* de este autor, Salamanca, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí y SECC (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), 2005, p. 533.

pendiente de las críticas que le otorgan, no para modificar un ápice lo que hace, sino para salir en su defensa y lanzar ofensivas llenas de ironía inteligente y el beligerante sarcasmo que le caracteriza:

A John Martin, crítico del *New York Times*, le gustó *Bacchanale*. A mí también, aunque como yo estaba en París por aquel entonces no lo vi. Mi ballet, *Laberinto*, con música de Schumann, [sic] demasiado confuso e improvisado, a pesar del sensacional disfraz de gallo. A John Martin no le gustó. A mí tampoco. *El Café de Chinitas* (...) Todo el mundo adoró *El Café de Chinitas*, incluso John Martin. Llegó *Coloquio sentimental* (...) No recuerdo qué dijo John Martin, pero el crítico de la edición dominical del *New York Times* del cinco de diciembre decía...<sup>5</sup>.

Interrumpo un momento la continuidad del argumento para incidir en este mensaje que el artista dirige personal y concienzudamente a aquella persona que cree está siendo injusta con su parecer. Si esa opinión no fuese difundida le daría igual, pero al ser publicada en un periódico de elevada tirada no quiere que los lectores del mismo, se dejen influir por la opinión particular de alguien concreto. Este sujeto ha tenido un seguimiento de su trabajo en escena, por lo que no se trata de una ocasión esporádica, sino de muchas de las que Dalí tiene conocimiento, por lo que decide frenar el que vierta públicamente críticas de su trabajo que no le son favorables y no porque sean negativas, que le servirían incluso más, como algunas no lo fueron (*El Café de Chinitas*), sino por la forma de hacerlas. Para ello, califica y evalúa lo que él mismo considera, sobre su propio trabajo en primer lugar y a continuación lo que el periodista expone indicando que no es de su agrado. Lo hace como si siempre le hubiese preocupado cuál fuese la visión que este señor en concreto tenía de cuanto él realizaba en el escenario. Por tanto ¿quién seguía a quién? Como se dice comúnmente “no hay mayor desprecio que no hacer aprecio” y Dalí termina por decir que no recuerda lo que el crítico dijo en aquella ocasión (para tratar de obviar aquello que dijo en realidad) y aprovecha para añadir que hubo otros que comentaron otras cosas, refiriéndose a Edward Alden Jewell en el *New York Times*: “...Es un hecho evidente. Dalí necesita un escenario con más urgencia que una galería de arte. Su surrealismo (el cual, enmarcado por la pared, hace mucho tiempo que se convirtió en formalismo), progresa en espacios abiertos”.<sup>6</sup>

Este periodista solicita un cambio de soporte en el trabajo del artista para que se pueda disfrutar de sus creaciones, ya que en pequeño formato indica que parece repetirse y no avanzar en su investigación creadora. Lanza un tanto positivo como nueva vía de expresión adquirida por el genio, pero sin ocultar su opinión con respecto a su trabajo tradicional que se ha estancado en una fórmula constante, y continúa por tanto en la misma cita...“Cuánta razón tenía Chagall...embelleció el *Aleko* de Leonide Massine para el Ballet en el Metropolitan, igual que Dalí, en la escenificación del *Coloquio sentimental* en el Internacional, se supera”.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup>*Ibidem*, p.538.

<sup>6</sup>D. Ades, *Dalí*, Catálogo de la Exposición celebrada sobre Dalí en Venecia y Filadelfia 2004-05, Madrid, La esfera de los libros, 2004, p. 502.

<sup>7</sup>*Ídem*.

El paralelismo que expresa con otros artistas de vanguardia, demuestra que Dalí está realizando una labor que ya hacen otros pintores coetáneos a él y añade lo acertado de estos montajes por contar con ellos para engrandecer sus espectáculos. Artistas como Benjamín Palencia, Joan Miró o Maruja Mallo son algunos de los que intervinieron en la escena, y otros participaron en La Barraca, agrupación teatral universitaria encabezada por Federico García Lorca.

El mismo periodista, diez años antes, en 1934, escribe en la revista *Time* sobre una exposición: "...artesano, hombre del arte y mago del pincel, Dalí merece ser colocado entre los grandes. A mi parecer él es ante todo un miniaturista al que le van mejor los pequeños formatos. Las obras de dimensiones superiores son menos convincentes...".<sup>8</sup>

¿Qué es lo que llegó a ver este periodista sobre los escenarios durante estos diez años para desdecirse y llegar a opinar de forma contraria sobre el soporte idóneo del trabajo de Dalí en el que desarrollar su talento? Además de plantear este asunto que trato de resolver en esta tesis, añado el lamento por el descuido al no conservarse gran parte del trabajo artístico realizado y la dejadez de un país por caer en el olvido algo tan enriquecedor para el ser humano y que a todos pertenece, considerado como cultural.

En cuanto al trabajo sobre *Tristán loco*, dice el propio Dalí:

A pesar de que el protagonista era muy poco Tristán y no tenía nada de loco, era la más bella imagen que nunca he conseguido mostrar en el teatro y, por primera vez, uno tenía la gloriosa oportunidad de oír a Wagner, sin la banalidad convencional del escenario sórdido cubierto con el ignominioso polvo de la mediocridad. Fue el ballet más controvertido de toda mi carrera, y siempre el señor John Martin con quien a menudo tengo el placer de coincidir, me acusó de un intento deliberado de iconoclasta.<sup>9</sup>

Este epíteto estereotipado hizo que se mantuvieran en correspondencia Dalí y el director del periódico *The New York Times* señor Edwin L. James en varias jornadas. En la carta de Dalí al director con fecha 16 de diciembre de 1944 se lee: "...existe una responsabilidad educacional para con el muy receptivo público americano que debería impedir que nadie expresara una valoración tan evidentemente poco cuidada como para acusarme de un "intento deliberado de iconoclasia".<sup>10</sup>

Se refiere a John Martin por supuesto y el pintor tiene la necesidad de añadir que le gustan las imágenes y que está a favor de las mismas, considerándose productor de ellas, ya bien sean buenas o malas y que ha demostrado, en múltiples ocasiones, ser un "anti iconoclasta" por excelencia, como el mismo indica en la citada publicación.

El director le responde, con fecha 19 de diciembre, que el tema se reduce al significado de la palabra iconoclasta que literalmente significa rompedor de imágenes, pero es mucho más amplio y podría descubrirse como una rotura de las formas

---

<sup>8</sup>*Ídem*. Fragmento extraído a su vez de la revista indicada en la redacción.

<sup>9</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. IV *Ensayos*, *Op. cit.*, p. 537.

<sup>10</sup>*Ibidem*, p. 539.

tradicionales establecidas.<sup>11</sup> A mi parecer intenta serle favorable con la explicación, y en ningún momento se siente responsable de que el periodista, que trabaja para su periódico, vierta ofensa alguna hacia su obra, por lo de la iconoclasia citada, buscando diferentes acepciones del término para que se abra el abanico de posibilidades y quede así zanjado el tema; pero Dalí insiste:

...es que la palabra iconoclasta utilizada en sentido figurado es aún más inadecuada cuando se aplica a mis intenciones artísticas... soy un defensor ardiente de la tradición y estoy en contra de las tendencias negativas que surgen del futurismo, el dadaísmo... Si aligero los viejos mitos lo hago a través del psicoanálisis... No hay intención de atacar la tradición sino de contribuir a su enriquecimiento.<sup>12</sup>

El director de la publicación no calmó la tempestad con sus palabras, sino que encendió más la mecha. Bien es cierto que Dalí como surrealista bebe del dadaísmo y el futurismo como movimientos de vanguardia, pero aquí dice que descarta los aspectos negativos de los mismos refiriéndose a la postura que optan ante la tradición que él tanto respeta. El artista aprovecha la ocasión, porque era algo que siempre hacía, añadiendo en su aclaración lo que reflejo: “Me parecería justo, si usted lo quisiera publicar en su periódico para que así sus lectores y mi público estuviesen en condición de juzgar objetivamente la exactitud del término iconoclasta con relación a mi obra tanto si se utiliza literal como figurativamente”.<sup>13</sup>

Y abogo en su defensa anotando lo poco acertado del término por parte del periodista, pues todo lo que rodea a la persona de Dalí, tanto en su vida personal como en la laboral, es el ensalzar las imágenes y concederlas un valor que estéticamente adquieren bajo su protección. Esto también lo avanza el propio genio: “garantizo que el día que alguien juzgue mi obra desde una distancia más grande, este apelativo, ya sea aceptado etimológicamente o figurativamente, parecerá falso”.<sup>14</sup>

Dalí califica de mediocridad lo que en los escenarios se muestra en aquellos momentos y anuncia que él con su labor, cambiara esa puesta en escena para que evolucione, adaptando el medio a las nuevas corrientes expresivas europeas de vanguardia, sin olvidar el arraigo de la tradición que aún persiste, porque gusta y se demanda.

Habrá que revisar algún día con calma todo este tramo de ballets dalinianos, al menos desde su trabajo inicial en Montecarlo (donde encuentra al poeta Pierre Réverdy, cuyo “catolicismo terriblemente elemental y biológico hizo en mí una gran impresión” como dice en su *Vida Secreta*) hasta sus decorados en 1949 para el *Tenorio* de Zorrilla, obra que venía a ser lo más parecido a una actualización de los autos sacramentales dentro de lo que había legado el romanticismo español. Ese retorno a Calderón ya había sido propugnado por Federico García Lorca, y, en cualquier caso, a una mente tan aguda como la de Dalí no se le hurtaba el potencial contenido en las alegorías de los autos sacramentales, capaces de esquematizar en términos visuales los más abstractos conflictos teológicos y mentales, convirtiendo el escenario en un correlato del mundo interior humano. En esas

---

<sup>11</sup> *Ídem.*

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 540.

<sup>13</sup> *Ídem.*

<sup>14</sup> *Ídem.*

piezas escénicas barrocas, el personaje del Alma se ve a menudo solicitada tanto por el Entendimiento (que trata de asistirle) como por la Fantasía (que llega a extraviarla), y el propio cuerpo también está intelectualizado, al desglose de forma alegórica en sus cinco sentidos. En definitiva, la dramaturgia queda trascendida en una psychomaquia, y la acción no es sino un trasunto de los espacios interiores anímicos. Que Dalí lo tuviera en cuenta al poner en pie sobre un escenario una mente paranoica es una hipótesis que merecería la pena considerar.<sup>15</sup>

Las puestas en escena que en España podían verse en el siglo XX, tras las impactantes barrocas de las que hace mención Agustín Sánchez con sus personajes alegóricos que tanto influyeron directamente por su espectacularidad, no fueron de tanta calidad por el contexto en el que se dieron. Es cierto que hubo una especialización de géneros según el espacio teatral por la gran variedad que ofrecía el mercado, así el espectador se repartía en varias disciplinas: ballet, ópera, cine y teatro. Desde el siglo XIX, aparecían aquellos que durante prácticamente todo el año representaban obras dramáticas, los que únicamente estaban dedicados al género musical y en los que se veía solamente revista.

El cambio de siglo<sup>16</sup> del XIX al XX, se inició con una Exposición Universal en el año 1900 celebrada en París con más de ochenta mil expositores. Este arranque tan importante para las artes plásticas, supuso una grandísima transformación también para la escena por las innovaciones aquí presentadas, ya que el simple hecho de pasar de la iluminación de candilejas a recibir la luz desde la parte superior, lo que sucedía sobre las propias tablas del escenario, ya tomaba caminos muy distintos. La luminaria adquiriría un lugar primordial y tendrá, posteriormente, grandes maestros en este campo como Bob Wilson.

---

<sup>15</sup>A. Sánchez Vidal, Introducción a *Obra completa* de Salvador Dalí, Vol. III *Prosa, teatro, cine y poesía*, Barcelona, 2005, *Op. cit.* pp.104-105.

<sup>16</sup>C. Oliva, muestra una cronología final esquemática muy clarificadora, año por año en su obra *Teatro del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002. p. 339. Lo que sucede en esa transición de siglos en la escena se refleja en distintos manuales que hacen referencia a los cambios más destacados. Así, de este mismo autor *El teatro desde 1936*, Madrid, Editorial Alhambra, 1989 y de éste, junto a F. Torres Monreal, menciono el texto *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990; J. García Templado, *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cinal, 1980; M.R. Cabo Martínez, *Teatro modernista español: 1900-1920*, León, Univesidad, 1986; J. A. Sánchez, *La escena moderna. Manifiesto y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999; A. Amorós, y J.M. Díez Borque, *Historia de los espectáculos en España, literatura y sociedad*, Madrid, Editorial Castalia, 1999. De éste último autor *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983; M. Berthold, *Historia social del teatro*, Madrid, Guadarrama, 1974; D. T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; De J.Huerta Calvo pueden consultarse dos textos: *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Vol. II, Madrid, Gredos, 2003 y *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1985; J. De Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1983; J.L. Alonso de Santos, *Manual de Teoría y práctica teatral*, Madrid, Editorial Castalia, 2007; R. Halac, *Escribir teatro*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2006; J.G. López Antuñano, “Tendencias en el teatro europeo actual” en *Teatralogía y nuevas perspectivas*, Madrid, Ñaque, 2010. Del teórico F. Ruiz Ramón señalo dos textos: *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1975 e *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005. Todos ellos nos ayudan a tomar conciencia de una panorámica general tanto del hecho teatral como del contexto cultural español en el que se daba. Además añadido a: K. Stanislavski, *El arte escénico*, México, Siglo veintiuno Ediciones, 1999; A.Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Alba Edhasa, 1978; B. Brecht, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004; D.Diderot, *La paradoja del comediante*, Madrid, Editorial Mondadori, 1990 y V. Meyerhold, *Textos teóricos*, ADE, Asociación de Directores de Escena en España, 1992.

Establezco un recorrido cultural paralelo a la existencia del pintor relacionado con este, década por década:

La primera supuso un arranque sorprendente, pues en 1904, cuando Dalí llega al mundo, Stanislavski está representando *El jardín de los cerezos* de Chejov, siendo el mismo año en el que el dramaturgo fallece. Gordon Craig se entrevista con Isadora Duncan y promociona sus paneles para decoraciones esquemáticas, mientras, aquí en España puede verse *El abuelo* de Pérez Galdós. Un año más tarde se inaugura el Teatro de Arte de Moscú, Reinhardt dirige *Sueño de una noche de verano* y en Madrid debuta la popular Imperio Argentina. Se representaba *Salomé* de Richard Strauss en Viena y nacía el Fauvismo en París en 1905. Al año siguiente, Meyerhold dirige *Hedda Gabler* de Ibsen y el dramaturgo Strindberg, funda el “Intim teatem” a la par que escribe *La señorita Julia*. En el año 1907 se presentaron *Las señoritas de Avignon*, mientras Gustav Mahler llegaba a ser director de la Metropolitan Opera de Nueva York. En España, Benavente presentaba *Los intereses creados* y en 1908 los Ballets Rusos estaban en París, mientras aquí las cupletistas, eran interpretadas por estrellas españolas y extranjeras.

Los teatros más importantes en la capital madrileña como El Español, que era el antiguo corral El Príncipe, La Comedia, Novedades, Lara, Apolo, Cervantes, Princesa y Eslava, se especializaban en cuanto a su programación, ya bien fuese en el género chico o el teatro clásico al que acudía la sociedad aristocrática del momento. Los teatros eran construcciones sólidas, cómodas y lujosas, además de hervideros de laboriosidad por su número de empleados, pero la otra parte personal que acudía al mismo, era un público exigente que demandaba resultados del espectáculo que presenciaba. El asistir al teatro suponía disfrutar de una compañía muy numerosa que estuviese elegantemente vestida, pues el público copiaba modas, donde los muebles y decorados fuesen también fastuosos y cambiasen a menudo gracias a un literal ejército de tramoyistas. No hay más que dirigirnos a la crítica en prensa de los espectáculos vistos por entonces para ver que la mayoría de las descripciones periodísticas se limitaban a almacenar la cantidad de sedas, plumajes, cachemiras y bordados, todo ello dentro de unos decorados de asombrosa propiedad con muebles exquisitos. La conclusión es, que había que dar gusto a ese público burgués asistente y que la puesta en pie de cualquier montaje, resultara de elevados costes, más si pertenecía al género chico por la necesaria orquesta. El alquiler del local, los sueldos, la publicidad, la recaudación para los autores, los impuestos unidos a la falta de ayuda estatal, hacían que la vida de los empresarios teatrales fuese una constante lucha diaria para mantener un atractivo cambio de cartelera. Existían dos circuitos muy diferenciados el culto y el popular, el primero tendía al vanguardismo incluso por la selección de textos; al segundo, los críticos, que contaban con formación deficiente en general, no solían asistir directamente.

El espectador tampoco se dejaba influir por la opinión del crítico que entraba en enfrentamiento con dramaturgos y que llegaba a venderse a actores, empresarios o

toreros por un “sobre mensual”,<sup>17</sup> pero que en muchas ocasiones a él se debía el éxito o fracaso de una obra según el prestigio que éste tuviese. El buen crítico era el que siendo un espectador más, volcaba reacciones que reflejara el resto de público en el transcurso del espectáculo, y esto lo hacía con una doble vertiente que era la tradicional, de tendencia conservadora donde el juicio estético quedaba subordinado a la moral, o la moderna, que tendía a lo vanguardista, como he indicado anteriormente, defendiendo el progreso teatral. No solamente se vertían críticas en prensa, sino que existían desde antes de la década de los años veinte, revistas especializadas al respecto, como las publicaciones tituladas *El teatro: Revista de espectáculos* o *Comedias y comediantes*. La primera vió la luz en enero de 1909 y la segunda el uno de noviembre de 1909 llegando a datarse su último número en 1912.

En cuanto al público podía asistir a cualquiera de las dos o incluso tres representaciones diarias sin descanso semanal que se mostraban, y eso que su precio era elevado si lo comparamos con el salario mensual de un empleado corriente. Esto no era justo porque las clases populares no podían permitírselo, aunque la demanda era tal, que el teatro se llenaba pese a la competencia que ejercía el espectáculo cinematográfico como queda reflejado en muchos documentos. El público asistente era aficionado porque en su lugar de trabajo oficina o fábrica, colegio, parroquia o vecindad organizaba una agrupación para mostrar funciones y así representar. Obviamente ese público demandaba una programación estable y variada, algo que todavía sucede en rincones concretos de nuestra geografía española, que a la vez que organizan ligas futboleras, se reúnen los fines de semana para ensayar cualquier texto dramático, danza folclórica o actividad cultural propia, desde los gigantes y cabezudos al paloteo.

Otra cosa a tener en cuenta en los escenarios era la censura padecida en los textos de los dramaturgos, donde se prohibían sarcasmos e ironías de tipo anticlerical por “manchar el lenguaje” que se decía comúnmente, hasta “libertades intolerables” en la puesta en escena, como por ejemplo aparecer una señorita ataviada con ropa ligera, o que una actriz interpretase a una mujer de vida alegre, en vez de abordar sencillamente una prostituta de forma descarada. Los autores fueron defendidos por la creación de la Sociedad General que protegía los derechos de representación y edición, logrando además que pudiese vivir única y exclusivamente de su oficio. El director en cambio lo tuvo más difícil a mi parecer, porque debía lidiar con muchos frentes abiertos y no me refiero a la censura en este caso, sino a su propia labor, debiendo prestar atención a la interpretación de sus compañeros en cuanto a gestos, pausas, entonación, movimientos en escena, y añadir el trabajo escenográfico, la concepción estética de la obra y estar al día en lo referente a lo dicho por grandes maestros como Meyerhold, Appia, Craig, Coppeau, Reinhardt, Piscator o Stanislavski.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup>R. de la Fuente Ballesteros, *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña estudios, 1988, p. 86.

<sup>18</sup>Quisiera recomendar una mínima bibliografía sobre la historia de la dirección artística que sirvan de referentes en cuanto a establecer los puntos esenciales en este campo, así destaco E. Braun, *El director y la escena: del naturalismo a Grotowsky*, Buenos Aires, Galerna, 1992; I. Polly, *Directores*, Barcelona, Océano, 2003; A. Bogart, *La preparación del director, 7 ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona, Alba



Los actores, que formaban parte de grandes compañías y eran a la vez los empresarios teatrales como María Guerrero, primero en El Español y luego en La Princesa, se dividían en cómicos y dramáticos, y eran los que cubrían papeles principales o secundarios como fue clasificada en la segunda opción, la mujer del dramaturgo Valle Inclán, Josefina Blanco. Había muchos y excelentes, pese a la escasa formación que tenían, pero la experiencia en las tablas les hacía especializarse en papeles que llegan a dominar, como Margarita Xirgu, Fernando Díaz de Mendoza, Enrique Borrás, o Rosario Pino. Las agrupaciones se formaban en torno a estas figuras que aglutinaban los personajes protagonistas y que en muchos de los casos, eran los que contrataban y pagaban, por lo que los celos y disputas entre ellos estaban a la orden del día. Las fluctuaciones que padecían también venían dadas por las campañas de provincias o giras en América Latina. El conocido como divismo, tan denostado por la crítica, fue una de las causas de enojo de muchos de ellos, pues se decía que Sara Bernhardt por ejemplo, brillaba rodeada de una floja agrupación de compañeros. "...en el teatro, lo que prevalece y triunfa es el conjunto. Media docena de cómicos regulares vale más para el buen resultado de una comedia que un actor eminentemente con cinco compañeros dignos de la rechifla..."<sup>19</sup>

La relación existente entre el dramaturgo y los intérpretes era fundamental, así Benavente clamaba que acudiesen al teatro por su amor a la poesía y formaba el mismo parte de la compañía denominada Farándula; Lorca igualmente como director de la agrupación La barraca; los hermanos Álvarez Quintero o "los niños", como les llamaban, formaron una sociedad escénica por lo que su compenetración era directa con el hecho escénico. En cuanto a la estética del simbolismo como variante literaria del modernismo, no se llevó mucho a escena por lo complejo que era.

A actrices como Margarita Xirgu debemos la desaparición de la concha del apuntador, lo que requería del aprendizaje del papel exhaustivamente. También se deshizo de bambalinas, tramoyas y cartones pintados, accesorios que ella consideraba inútiles y que habían dado vida a las representaciones del pasado, buscando el detalle e impulsando ese simbolismo escénico.

La formación del actor era escasa, pese a tener el conocimiento de técnicas llegadas de fuera de nuestras fronteras, que dudosamente llevaban a la práctica y tenía mucho peso aún la cátedra de Declamación en algunos de ellos. Desde 1830 se cuenta con un

---

Editorial, 2008; C. Canfield, *El arte de la dirección escénica*, Madrid, ADE, 2004; E. Ceballos, *Principios de dirección escénica*, México, Escenología, 1999; H. Clurman, *La dirección teatral*, Buenos Aires, Ed. Latinoamericano, 1999; G. Toustogonov, *La profesión del director de escena*, La Habana, Arte y Cultura, 1980; J.A. Hormigón, *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, ADE, 2014; L. Moussinac, *Tratado de puesta en escena*, Buenos Aires, Ed. Leviatán, ADE, 2002; P. Bogdanovich, *El director de la estrella*, Madrid, T & B Editores, 2007 y J. Weston, *La dirección de actores*, La Coruña, Fluir Ediciones, 2005.

<sup>19</sup>J. Francos Rodríguez, *El teatro en España*, Madrid, S.E. 1908, p. 229. Son muchos los autores que reflejan este ambiente en distintos momentos: L. Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*, Madrid, Rivadeneira, 1857; G. Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957; J. M<sup>o</sup>. Rodríguez Méndez, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Ediciones de bolsillo, 1958 y F. Cabal, *La situación del teatro en España*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1948.

Conservatorio y la cátedra citada donde sus principales profesores fueron Vico y Fernando Díaz de Mendoza. Los dramaturgos escribían sus papeles para los intérpretes que los iban a encarnar y cuyos nombres se exponía en la cartelera como reclamo, ya que las compañías eran encabezadas por galanes o damas interpretados por actores con tablas. En realidad, estaban cargados de dotes innatas, individualismo y ausencia de formación, que suplían con una preferencia por programas rutinarios en vez de innovar y arriesgar con la creatividad que prohibía la marcada censura.

Gracias a las Misiones Pedagógicas<sup>20</sup> y la agrupación La Barraca<sup>21</sup>, el teatro llegaba a muchos rincones de España. En la escuela de Arte Dramático del Conservatorio de Música que deja de funcionar en 1952, se impartía la formación en esta materia. La interpretación apoyaba su energía en la palabra dicha y el cómo decirla; por tanto la herramienta a trabajar por el actor era básicamente su voz dejando de lado lo corporal. Desde los inicios de la comunicación, el lenguaje textual fue prioritario en el mundo Occidental mientras que Oriente optó por comunicar a través del cuerpo por medio de lo gestual en sus muestras escénicas. El dramaturgo y también teórico teatral Antonin Artaud expone en su texto *El teatro y su doble*, el teatro balinés como ejemplo de lo indicado, ya que se sirve de la gestualidad y la danza para transmitir mensajes, al igual que lo hace por ejemplo una ópera china. En Occidente, en cambio, expresamos sentimientos con palabras buscando emocionar al receptor por medio de su entonación y dicción. En los años cuarenta la grandilocuencia de la voz era acompañada de ademanes corporales exagerados, siendo contrario a lo que promulgaba Stanislavski que defendía el verismo y la credibilidad. La intuición era otra herramienta utilizada por aquellos actores españoles, donde un personaje era modificado de un acto a otro según apreciaciones recibidas por parte del director en el descanso de la función, como si se tratara de un entrenamiento deportivo.

Las palabras, muchas veces, son escasas para expresar momentos apasionados llenos de contenido energético, por lo que en Occidente buscamos cambios de atmósfera que ayuden, bien por la luz o el sonido, a potenciar el instante. En Oriente todo esto es corpóreo, y en cada mínimo gesto, se contiene la carga energética suficiente para ello. Uno de los dramaturgos europeos más enriquecedores por el número de vocablos utilizados que se calcula en veinticuatro mil, habla al respecto poniendo en boca de sus emblemáticos personajes, como son Romeo y Julieta, que una rosa no dejaría de exhalar su perfume si la nombráramos de otra forma.

---

<sup>20</sup>Las Misiones Pedagógicas fomentaban la cultura y educación popular incluso en los lugares más aislados de los circuitos habituales a la industria teatral. Eran un grupo de universitarios que contaban con una subvención estatal y representaban los clásicos: Cervantes, Lope, Calderón, Ramón de la Cruz, Juan del Encina, Lope de Rueda, etc. como aparece señalado en *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939)* de Juan Aguilera Sastre que edita el Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2002 pp. 232-233.

<sup>21</sup>Agrupación de estudiantes de Filosofía y Letras y de Arquitectura dirigidos por García Lorca y Eduardo Ugarte que tenían por objetivo poner el teatro clásico y popular al alcance del pueblo. Para ello cuentan con el apoyo estatal y su labor se produce de 1931 a 1937. Véase el libro *La Barraca, teatro y universidad. Ayer y hoy de una utopía*, editado por ITEM y la Acción Cultural Española, Madrid, 2011.

Su estatus social era equiparable al económico, dependiendo de la importancia que tuviera dicho actor, o según fuese su popularidad, ya que rápidamente se mitificaban. La moralidad del cómico siempre estuvo en entredicho y más en las actrices de variedades o cupletistas del género denominado “infimo” de principios de siglo XX, por lo que se asociaron para recaudar fondos para un montepío. En los teatros de la Princesa y después en la Comedia, se acogieron representaciones extranjeras como las llegadas desde Francia.

Tanto el vestuario como los decorados eran signos muy importantes en la industria escénica y suponían un elevado gasto empresarial. Lo interesante, en la propia escena era el efectismo visual que pudiese generar, pues el juicio estético estaba al mismo nivel que el moral. Los gustos y costumbres del público eran diferentes a los actuales y podían, de repente, ponerse a aplaudir interrumpiendo la representación si sucedía algo que les gustase o igualmente solicitar, a gritos, que se repitiese un fragmento que había gustado mucho. Otro recurso que se demandaba que sucediese en la escena, era el travestismo y así las intérpretes femeninas hacían de hombres a la manera clásica barroca o por el contrario se explotaba la feminidad en otros géneros, apareciendo ligeras de ropa y apoyando su talento en la sensualidad.

En cuanto al hecho escenográfico<sup>22</sup> se trata de un estudio complicado, debido a que no llegan hasta nosotros muchos bocetos, y salvo alguna fotografía en la prensa del momento, se sabe que se demandaba una reforma con apremio frente al realismo exacerbado y la defensa de la renovación a través de las vanguardias. En lo espacial, propiamente dicho, no era difícil establecer relación entre los dramaturgos y los pintores en Europa, concretamente en Francia, pero esto en España apenas pudo verse, ya que se utilizaban los decorados de papel que se almacenaban en los trasteros de los teatros y había que adaptarlos a cualquier obra para darlos uso.

Gracias a la llegada de los Ballets Rusos, en varias temporadas consecutivas, pudo verse el trabajo que hacía sobre la escena Leon Bakst en decorados y vestuario; estos ballets abrieron el camino para que otros así lo hicieran, como el mismo Picasso en 1919 con *El sombrero de tres picos*, con música de Manuel de Falla y que posteriormente llevará a escena Dalí. Con estos ballets dirigidos por Diaguilev, hasta su fallecimiento en 1929, la escena abrió el campo a novedades de vanguardia que

---

<sup>22</sup>El estudio espacial de la escena y su construcción es primordial por el apoyo significativo que supone para el espectador e igualmente por tratarse de una composición plástica necesaria para constituir una estética y un mensaje. Quisiera destacar una relación de textos que la contemplan y analizan: J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, Imprenta Blass, 1923; T. Davis, *Escenógrafos*, Barcelona, Editorial Océano, 2002; H. Calmet, *Escenografía, escenotecnia e iluminación*, Buenos Aires, Editorial De la Flor, 2005; J. A. Gómez, *Historia visual del escenario*, Madrid, Ñaque Editorial, 2000; J.A. Hormigón, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970; A. M. Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991; S. Mustieles Vila, *La escenografía “cine y arquitectura”*, Madrid, Cátedra, 1997; A. Surgers, *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2005; E. Piscator, *El teatro político y otros materiales*, Guipuzcoa, Hiru, 2001; G. Breyer, *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*, Buenos Aires, Editorial Infinito, 2005; I. Mackintosh, *La arquitectura, el actor y el público*, Madrid, Arco Libros, 2000; Txispo, *Decorado y Tramoya*, Madrid, Editorial Ñaque, 2003 y C. Astasio, y otros, *El arte de la escenotecnia: como diseñar espacios escénicos*, Barcelona, Bissap Consulting, 2009.

irrumperon por igual en escenografía y diseño de vestuario, pero también en el planteamiento coreográfico de bailarines, incluso en los nuevos métodos interpretativos. Ya en 1911 obtuvieron un gran éxito con *Petruska* de Stravinski, quien dos años más tarde, volvió a experimentar el triunfo con *La consagración de la primavera* en el teatro de los campos Elíseos parisinos. En 1912, con Nijinski, trabajaron acompañados con la música de Debussy, *El prelude a la siesta de un fauno* (basado en un poema de Mallarmé), originando una gran polémica en París. Estas nuevas formas de los ballets eclipsaron la corriente tradicional basada en el realismo y ayudaron a la entrada de otros estilos originados en Europa. Con ello trato de destacar, acontecimientos que marcaron grandes diferencias y que, de una u otra forma, están relacionados con la presencia o el gusto de Dalí. En España, mientras tanto, se llevan a escena textos de los Álvarez Quintero, Benavente, Unamuno, Valle Inclán, Pérez Galdós, Arniches o Muñoz Seca.

La década de los años veinte comienza con un texto dramático rompedor: *Seis personajes en busca de autor* del dramaturgo, premio Nobel, Pirandello; y el trabajo de Meyerhold con su constructivismo en escena. En 1922 se presenta el ballet triádico de Oskar Schlemmer,<sup>23</sup> que limita los movimientos de los cuerpos con aros y marcos geométricos que los envuelven, generando volúmenes espaciales en movimiento que recuerdan a los planetas, o armazones de miriñaque que portaban las féminas en otros siglos lejanos. Muchos bailarines se quejaban ante la posibilidad de disponer de una libertad de movimientos en su interpretación, pero la estética primaba; los cuerpos de los bailarines eran como objetos peonza que giraban a gran velocidad unos frente a otros. En ese mismo año puede verse *Nosferatu* como ejemplo de cine expresionista bajo la dirección de Murnau. Un año más tarde se conoce *Hacia una arquitectura* texto escrito por Le Corbusier, obra que le hace directamente famoso y que muestra el teatro total de Moholy Nagy en la Bauhaus. En el año 1924 nace el Surrealismo, y puede verse *Ballet mecánico*, una película de vanguardia de Fernand Leger.<sup>24</sup> El año 1926 despide a Gaudí, quien tanto influyó en el pensamiento estético del genio ampurdanés, y en la Scala de Milán, Toscani dirige la inacabada *Turandot* de Puccini. En 1927 Gropius proyecta un teatro total en Berlín. En el 28 suena *la ópera de cuatro cuartos* de Bertolt Brecht,<sup>25</sup> el bolero de Ravel y nace el ratón Mickey de la mano de Disney utilizando formas para sus dibujos alejadas de la realidad, pero aceptadas plenamente por el gran público.

En el año 1925 se celebró en Madrid una exposición de la sociedad de artistas, donde se pudieron ver escenografías vanguardistas e innovadoras. El Teatro de Arte de Moscú visitó España a finales de la segunda década, concretamente en 1928 y pese a sus detractores que indicaron que aquello era modernista y absurdo, en general se deseaba que fuera acorde con el tema de la obra y se proyectara de forma conjunta y paralela.

---

<sup>23</sup>Pintor, escultor y diseñador alemán, 1888-1943, que estudió en la Bauhaus y se trasladó a Dessau donde creó un teatro-ensayo y el ballet triádico de formas geométricas. Véase el texto escrito por él titulado *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios*, Barcelona, Paidós, 1987.

<sup>24</sup>Pintor cubista francés, 1881-1955. La película *Ballet mecánico* se estrena en 1924 creando escenografías y trajes para bailarines.

<sup>25</sup>B. Brecht 1898-1956, dramaturgo y poeta alemán que origina el teatro épico, también conocido por dialéctico.

Grandes escenógrafos de las primeras décadas del último siglo así lo manifestaron, como Bürmann, alemán formado junto a Reinhardt, que promulgó el uso de elementos volumétricos cambiantes como plataformas que transformaban el espacio; Fontanals o el uruguayo Barrada. En este sentido, fue importante la aportación de Adriá Gual en Barcelona con su Teatro Íntimo por una estética contraria a la realista, dando cabida a nuevos artistas.

Regreso al año 1925 cuando se planteó de nuevo el teatro poético<sup>26</sup> en verso, redescubriendo a los grandes del Siglo de Oro, conociendo mucho más de ellos gracias a trabajos de tesis doctorales, publicaciones en revistas y artículos especializados que hacían que las refundiciones fueran representadas con mayor mimo y se acompañaran con música de Falla o decorados pintados. Calderón se puso de moda y hasta Reinhardt en Alemania llevó a escena *El gran teatro del mundo* y *La dama duende*; La Barraca de Lorca recogió el testigo y triunfó con *La vida es sueño*.

Dalí también presencié montajes de otro género distinto al poético como la farsa. Al igual que a Francisco de Goya le entusiasmaba el teatro de magia con los vuelos del dramaturgo Cañizares; al pintor le atraía el artificio barroco y, sirva como ejemplo de los citados vuelos, la visita que realiza a Elche para ver el Misterio medieval. Los autos sacramentales calderonianos marcaban un regreso a tales misterios del medievo por lo que eran igualmente de su gusto. El Drama con música sacra que data de 1625, y que se celebra la festividad del quince de agosto, siendo un misterio que estuvo prohibido por la iglesia durante varios siglos. Le resultó muy divertido el movimiento vertical que estaba perfectamente dispuesto como buen drama medieval, lo que logró el comentario de Dalí al respecto: "...En este país todo lo trascendente es colosalmente vertical".<sup>27</sup>

Esta representación es considerada una obra maestra por la UNESCO de patrimonio oral e inmaterial de la humanidad. También es de su gusto la música sacra utilizada en este drama litúrgico, *cuya representación* presencié el artista en el año 1973.<sup>28</sup>

De forma similar se mantiene el acontecimiento en la denominada "Bajada del Ángel" en la provincia de Valladolid, concretamente en Peñafiel, Aranda de Duero perteneciente a Burgos, y Tudela en Navarra, el domingo de Resurrección. En estos casos, el rito es muy parecido: un niño vestido de ángel desciende en el interior de un globo, que asemeja un huevo de pascua (que recuerda una invención daliniana como medio de transporte), y avanza lentamente amarrado por unas cuerdas hasta llegar a la mitad de su recorrido, para luego abrirse y encontrarse con la Virgen, cubierta con un velo negro por el luto; el querubín ha de retirar el velo como símbolo de la buena nueva que es el anuncio de la Resurrección. La retirada del velo coincide con la suelta de palomas y la algarabía general. En *Diario de un genio* con fecha 7 de julio de 1952, el pintor comenta recibir una invitación para asistir al misterio de la localidad alicantina el

---

<sup>26</sup>C. Oliva, *Op. cit.*, p. 96.

<sup>27</sup>O. Tusquets Blanco, *Dalí y otros amigos*, Barcelona, R que R Editorial, 2003, p.167.

<sup>28</sup>*Ibidem*, pp. 166-167.

catorce de agosto de 1973 y comenta: “...La cúpula de la iglesia se abrirá mecánicamente y los ángeles se llevarán a la Virgen al cielo. Tal vez vayamos. Desde Nueva York me solicitan un artículo sobre la Dama de Elche. Todo lo que es importante coincide...”<sup>29</sup>

La presencia de la forma estética y visual en la escena fue aprovechada por Ramón María del Valle Inclán, que supo sacarle todas sus posibilidades satíricas; o el mismo Federico García Lorca con su *Zapatera prodigiosa*. El Cubismo también pudo verse sobre la escena gracias a Jean Cocteau, con su Orfeo estrenada en 1928,<sup>30</sup> siendo otro investigador que escribe dramas con escenografías de Picasso y ballets musicados por Stravinski; él mismo realiza decorados junto al genio malagueño en *Parade* <LÁMINA 1>, con música de Erik Satie.

La riqueza polisémica del término “teatro” siempre estuvo presente en el genio desde su más tierna infancia: cuando Salvador Dalí contaba tan solo con seis años, el señor Trayter, su primer maestro, le enseñó cosas misteriosas que se grabarán en él y formarán su personalidad, como el simple hecho de mostrarle una rana disecada o aquel teatro óptico del que hace referencia en ocasiones en su *Vida secreta*. “Fue en este maravilloso teatro del señor Trayter donde vi las imágenes que habían de conmoverme más hondamente, para el resto de mi vida”.<sup>31</sup>

Partiendo etimológicamente de la palabra teatro, encontramos la raíz “thea” que significa contemplar, y eso es lo que hará el genio con todo cuanto le rodea desde niño, como también hizo en su momento su admirado Gaudí. Ambos casos contemplan la naturaleza con sus mentes creativas, como si fuera a través de una lente de aumento, encontrando en ella toda la sabiduría y, al interpretarla, dotarla de su particular visión.

Dalí estuvo presente en los trabajos de la generación del 27, como Lorca, Alberti o Miguel Hernández. La tradición permanecía con Casona que triunfaba en la escena de forma continuada. Durante la guerra civil española el pintor estuvo en el exilio, por lo que no fue testigo de lo que aconteció sobre los escenarios a nivel nacional: sucedieron cosas interesantes como la visita de Piscator a Barcelona en el 36 donde, aprovechando el ambiente bélico, habló del arma que suponía el hecho teatral. Se hicieron numerosas funciones benéficas dedicadas a recaudar fondos para los heridos en el frente en aquellos terribles momentos.

El pintor acude a ver espectáculos sobre la escena como su zarzuela favorita *La corte del Faraón* de la que sabía el libreto de memoria; óperas protagonizadas por Montserrat Caballé en las Ramblas y en Nueva York. En cuanto a espectáculos circenses los animales salvajes le atraían, mientras que los payasos le asustaban enormemente. El mundo del toreo también le gustaba bastante y son amigos suyos Luis Miguel Dominguín o los hermanos Domecq, a los que invitaba a casa con asiduidad. Se

---

<sup>29</sup>S. Dalí, *Obra completa* Vol. I *Textos autobiográficos: Diario de un genio*, Barcelona, Destino, Fundación Gala- Salvador Dalí y SECC, 2003 p. 973.

<sup>30</sup>*Ibidem*, p. 97.

<sup>31</sup>*Ibidem*, pp. 308-309.

emocionó cuándo presenció un espectáculo de Antonio el bailarín; en una ocasión el Marqués de las Marismas del Guadalquivir, que era diseñador teatral, le invitó a ver *Don Juan Tenorio*, texto que también conocía de memoria. Igualmente asiste al *Moulin Rouge* y también al casino de París. Le acompañaba en estas salidas su amiga Amanda Lear a quien le atraían los toreros; Dalí le decía que esa admiración era por los trajes que llevaban puestos y que lo mismo sucedía con el atractivo causado por los cantantes de Rock and roll o los bailarines de ballet, pues “si todos ellos se bañaban perdían su sabor”.<sup>32</sup> Una pequeña salvedad es que si Amanda estaba cerca de Dalí entonces Gala no hacía aparición, porque él amaba a su mujer, pero también la temía. El torero Dominguín fue amigo de Picasso y Dalí y estuvo a punto en una ocasión de conseguir un nuevo encuentro entre ambos.<sup>33</sup>

Al tomar como referencia sus diarios de niño, comenta que asiste a las ferias y fiestas de la Santa Cruz que se celebran en primavera, concretamente el tres de mayo en Figueras y duraban una semana. La festividad se traducía en un programa extraordinario de festejos tan variados por su contenido como ir a los toros, bailar sardanas en la sociedad El Erato o ir al casino Menestral a intercambiar productos.

Dalí acudía a espectáculos de entretenimiento como el de la mujer barbuda, las pulgas amaestradas, la linterna mágica, o la calavera danzante. En la década anterior, concretamente en 1912, la novedad fue el hombre volador. También había cabida para el deporte con fútbol y atletismo. El gusto por el cine le viene por las proyecciones que veía en casa de Charlot y Max Linder, o las películas proyectadas en la sala Edison. Cuando tomó la primera comunión, hubo antes una exhibición que fue de las primeras que se realizaban, de vuelo a motor que le impactó. Fue un gran espectáculo realizado por el piloto francés Tixier que atrajo a muchísima gente a Figueras para verlo. En su diario de los años 1919-20 dice asistir a conciertos en el mismo Figueras, gustándole Mozart o las zarzuelas del teatro principal, una construcción a la italiana que se remontaba a 1850. La capital del Ampurdán disponía de un amplio programa cultural, ya que su teatro era sede de la aristocracia; hoy, Teatro Museo Dalí; recalaban las compañías de ópera extranjeras que iban camino de Barcelona. También podría ver allí dramas, comedias y grandes figuras del cuplé.<sup>34</sup> Estando en la Residencia se divertían por las noches, en el “Rector’s club” del hotel Palace; le gustaba el jazz, o *The Jackson brothers*, orquesta a la que pintó su primer telón que denominó “el paraíso de los negros”.

El cine<sup>35</sup> fue el divertimento que robó espectadores al teatro, como también lo hicieron los deportes, no sólo por la novedad y mejor precio, sino también por lo vistoso

---

<sup>32</sup>A. Lear, *La persistencia de la memoria, una biografía personal de Salvador Dalí*, México, Diana, 1987 p. 153.

<sup>33</sup>A. D. Olano, *Dalí, Las extrañas amistades del genio*, Madrid, Temas de hoy, 1997, p. 71.

<sup>34</sup>A. Rodrigo, *Margarita Xirgu una biografía*, Barcelona, Flor del viento, 2005, p. 21.

<sup>35</sup>El lenguaje cinematográfico comienza en estos momentos a ganar la admiración del espectador y el reconocimiento de un público que demanda tanto un espacio de proyección como una programación estable que visualizar. Cito manuales que reflejan lo que supone este medio de comunicación: A. Bazin, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1993; D. Mamet, *Sobre la dirección de cine*, Madrid, Debate, 2000; S.

y variado del entretenimiento. La sociedad buscaba la evasión, el pasar tan solo un rato divertido entre tanta adversidad tras la guerra: “Solo soporta el teatro cuando sabe que un autor vivo le ha de ofrecer dos horas de “astracán” continuado”.<sup>36</sup>

El espectáculo cinematográfico desarrolla su esplendor en aquel 1925 con *El acorazado Potemkin* de Eisenstein y *Metrópolis* de Fritz Lang tan solo un año después, conviviendo con la aparición de Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco) o *El maquinista de la general* de Buster Keaton; todo ello gracias a los cimientos generados en la década anterior con *Intolerancia* de Griffith o *El gabinete del doctor Caligari* de Wiene.

La década de los treinta provoca el exilio de muchos artistas a EEUU y concretamente a Nueva York; en la escena puede verse *A Electra le sienta bien el luto* de Eugene O'Neill o *Tiempos modernos* en la gran pantalla protagonizada por Chaplin. Fue entonces cuando reímos con los hermanos Marx y se escuchaba el popular *Carmina Burana* de Carl Orff; en la última parte de la década fallecen Lorca, Valle-Inclán, Unamuno y Machado; en 1937 se celebra otra exposición de carácter internacional en París, finalizando la década con *Lo que el viento se llevó*.

Llegan los cuarenta y arrancan de forma poderosa con una *Medea* en la Opera parisina, pueden verse *El gran dictador* de la mano de Chaplin y *Ciudadano Kane* de Orson Wells en el cine; pero tan solo un año después, en 1942, podemos ver *Obsesión* de Visconti y *To be or not to be* de Lubitsch, el mismo año en el que Stefan Zweig, quien le presentara a su admirado Freud, se suicida y no será el único cercano al pintor que culmine su existencia con tal opción. Sobre el escenario, *El zapato de raso* de Claudel en la Comedie Francaise o *Casablanca* en el cine, destaco de 1943. Al año siguiente, se lee el *Deseo atrapado por la cola* de Sartre y Picasso. El actor Lawrence Olivier interpreta *Enrique V* de Shakespeare. *Calígula* de Camus nace un año después y tras éste, nos dejan Sartre y Falla; aparece *La bella y la bestia* de Cocteau; en 1947 nacen *Las criadas* y culmina esta década con el fallecimiento de Strauss; John Cage presenta *Sonatas e interludios* y Brecht funda su *Berliner Ensemble*,<sup>37</sup> donde se practica la novedosa técnica del distanciamiento en la interpretación.

De forma paralela al avance cronológico del contexto, reflejo el crecimiento del artista, y lo que presencia desde niño es una transformación en los medios de comunicación que podría equipararse a los inicios de la revolución tecnológica, por la bienvenida del aparato televisivo, el paso del cine mudo al sonoro, las primeras computadoras, el inicio de la tecnología con ellas, y la transformación de la mente humana ante la accesibilidad a gran cantidad de información. Estos cambios han sido responsables de que el ser humano sea distinto a sus predecesores por invenciones que

---

Lumet, *Así se hacen las películas*, Madrid, Rialp, 1999; D.A. Dondis, *La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997 y J. Camino *El oficio del director de cine*, Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>36</sup>J. M. Salaverría, “El desertor”, *ABC*, 27 enero 1927.

<sup>37</sup>Compañía de teatro alemana fundada en Berlín en 1949 por Bertolt Brecht junto a su mujer Helene Weigel.



logran la evolución y su consiguiente adaptación a todo ello. Hoy, es el mundo de la informática, la impresora en tres dimensiones o el lenguaje virtual, el que nos transforma a gran velocidad y produce una tercera revolución industrial; pero tecnológica. En época del artista, la velocidad no era tan extrema y permitía asimilar más lo novedoso, pero los cambios traen consigo una nueva mentalidad. Él quiso formar parte de toda novedad que surgiese y así lo hizo, contribuyendo incluso con alguna invención, cuando menos curiosa, a toda esta transformación general. Debido a esto surge en Dalí la necesidad de mantener la tradición junto a la innovación, dejando constancia en cada una de sus obras que fue testigo de cambios tecnológicos y científicos decisivos para la humanidad.

En el teatro español, en concreto, se representan textos de dramaturgos españoles defendidos por directores cuyas compañías, compuestas por grandes actores sin formación, eran igualmente de aquí y trabajaban en escenarios como el teatro María Guerrero o el Alcázar bajo la estética visual de Emilio Burgos en cuanto a decorados y figurines. Se abrían poco las puertas a representaciones foráneas, salvo casos muy concretos, o también la excepción podía encontrarse en el mundo de la danza, o los espectáculos visuales, como el circense. Un momento en el que era costoso viajar y no me refiero, únicamente, a la falta de dinero, sino la falta de medios de transporte, diferente lengua, distinta moneda, como barreras que había que sortear. Ahora vamos a otro país con la misma facilidad que montamos en el tranvía de nuestra localidad.

Mientras muchos artistas se encontraban en el exilio, la actividad escénica no se paralizó en ciudades como Barcelona, Valencia o Madrid. Fue entonces cuando durante la guerra civil apareció Luis Escobar con su agrupación de La Tarumba<sup>38</sup>, encabezando el llamado Teatro Nacional de la Falange, el cual desembocó en la creación del Teatro Nacional español María Guerrero.

Tras este boom, el teatro dejó de ser un punto de referencia de encuentro entre las gentes, un bien artístico público y cultural que se veía denostado por la televisión, acontecimientos deportivos, o nuevas tecnologías que dejaban de lado el hecho escénico. Mi parecer es que estas fluctuaciones y vaivenes de crisis o épocas de bonanza totalmente influenciadas por el contexto, requieren de un estudio de mercado por el negocio que supone el espectáculo, pero en gran medida por donde dirigir la actividad del individuo. Cuanta más pantalla táctil, digital o de plasma nos rodee, el ser humano necesitará de la cercanía de alguien semejante que le diga cómo está, cómo se siente en un momento determinado. El resto de sistemas y aplicaciones que generemos serán tan distantes y fríos que demandaremos la presencia directa de alguien que cuente a la par que escuche. Los espectadores querrán presenciar magia, danza, juegos circenses, marionetas, o cualquier medio que obligue la presencia física de otro: el arte dramático se concilió con lo social y lo histórico en el siglo pasado y esta conciliación se debe en gran medida a aportaciones como las que hizo el genio de Figueras.

---

<sup>38</sup>Simplicísimo, “Sevilla al día”, *ABC*, 30 de abril 1938.

En los escenarios europeos<sup>39</sup> el nivel teatral era mucho más rico que en España en el sentido que en Francia, por ejemplo, seguían potenciando su *Comédie Française*, o que en el *Théâtre en Rond*, o en el *Hébertot*, se pudiesen ver obras externas como las nuestras españolas, que adaptaban a su lengua, incluso novelas transformadas con diálogos, como más tarde haremos aquí, y sobre sus escenarios dieron apoyo al teatro nacional en el Richelieu. La sala Luxemburgo se dirigió para nuevos autores u óperas. Francia disponía su parte de producción al repertorio clásico, también para el medio cinematográfico, además de un departamento de difusión, un comité de actores y un estatuto para comediantes.

En Italia, había una programación estable como la de Milán donde se veía teatro francés, o en Nápoles las tradicionales comedias italianas de tres actos. En Suecia, concretamente en Estocolmo, ya representaban historias de O'Neill sobre las tablas en el año 1943. En Alemania el panorama teatral de Berlín, Hamburgo o el mismo Munich, veían trabajos australianos, americanos, italianos o visualizaban *Las Criadas*, interpretadas por hombres y llevando a escena autores como Bertold Brecht. En la entonces llamada Checoslovaquia, que centralizaba su actividad en Praga, en cartel aparecían obras italianas censuradas en su país de origen. En la U.R.S.S. en el teatro Gorky de Leningrado, mostraban por ejemplo la obra de un brasileño. Por tanto había intercambio de textos, relación entre diferentes países, aunque las puestas en escena fueran aún por lo general obsoletas y anticuadas.

No puedo dejar de mencionar la creación del ITI (Instituto Internacional del Teatro) que se crea en Praga en 1948 y cómo se generan organizaciones internacionales en el ámbito escénico. Tampoco puedo dejar de mencionar que el día que celebramos como día mundial del teatro, el veintisiete de marzo, es debido al encuentro internacional del primer Teatro de las Naciones del año 1956 en París, cita en la que se dieron a conocer diferentes manifestaciones de artes escénicas, siendo éste el origen de lo que hoy denominamos Festivales Internacionales. Un momento en el que se dijo que el teatro es un hogar espiritual de la comunidad humana, el punto de cristalización de la vida espiritual y un espacio de libertad y consentimiento.

Dos festivales, de ámbito internacional, que aún siguen vigentes son Edimburgo y Avignon, ambos originados en el año 1947. El primero centra su actividad en agosto y el segundo en julio, que abrió su programación a campos como la danza, música o cine en 1963. Además de estos festivales existe un manifiesto escrito cada año por alguien universalmente reconocido por su trayectoria en esta materia, que se lee en todas las lenguas del mundo para compartir lo que supone el hecho escénico expresivo común a toda la humanidad. Cada país localiza su ceremonia festiva ese día, con actos simbólicos como la tradicional imposición de la bufanda a la escultura de Valle Inclán

---

<sup>39</sup>Localizo una publicación cronológicamente cercana al momento en la que se refleja lo indicado: Bartolomé Olsina, "Síntesis del teatro actual europeo", *Inquietud* (nº 13), Vich, mayo, 1958. p. 12.

en el nuestro. Añado además que el día mundial de la danza se celebra el veintinueve de abril desde 1982 por el nacimiento del maestro, Jean Georges Noverre.<sup>40</sup>

El campo de los films,<sup>41</sup> como los denominaban entonces, inicialmente se sonorizaron mediante fragmentos musicales adecuados a las distintas secuencias, para más tarde, introducir los diálogos acompañados de ruidos y efectos, cuya sincronización con la imagen no era fácil. La falta de medios técnicos fue causante de la calidad de ciertos trabajos. Dalí realizó cine mudo en el que la manera de expresarse era a través de dos formas: mediante una mímica exagerada, o por otro lado, la lectura de los subtítulos que sintetizaban demasiado; pero todo esto pasó y hubo que buscar la naturalidad por encima de todo, no la de la vida real, pues no se trataba del realismo exacerbado, de alguien acostumbrado a hacer diariamente cualquier cosa que en cuanto tuviese que interpretar no supiera cómo hacerlo, sino, el que se hiciese imprescindible localizar a los intérpretes, cuyo porte se adaptara al personaje en cuestión, su voz (aunque con el doblaje se intentó suplir), sus ademanes, su presencia y que hiciese creíble la definición del personaje.

Tras la guerra civil, se pudieron seguir viendo en los escenarios españoles dramas burgueses, dramas realistas, comedias y un teatro experimental que apostaba por las formas innovadoras y la búsqueda de un teatro total como fue el caso de Valle-Inclán en la dramaturgia, o Francisco Nieva en la escenografía, logrando siempre magia y sorpresa. Por todo ello el primer tercio del siglo XX aporta signos de cambio en las puestas en escena con la entrada de las vanguardias. La llegada de jóvenes autores y directores como Cipriano Rivas Cherif o Eduardo Marquina cuidaban la forma de presentación, el ritmo en el decir, alejándose de los clichés adquiridos por un teatro comercial.

Al hablar de vanguardias me refiero a los movimientos europeos que en ese momento se originan y tanto influyen en todas las artes como fueron el Cubismo, los dadaístas y futuristas, que incidieron directamente en el Surrealismo. La primera *performance* futurista (que data de 1910), marcó las conductas de los siguientes *happenings* o eventos, *evening*, que se basaban en manifiestos declamados y actos de acción que rompían con el lenguaje del arte tradicional. Las óperas estaban provistas de una violencia inusual dentro de este formato, como ocurrió con el estreno de *Hernani* de Víctor Hugo, tan ligado a Delacroix,<sup>42</sup> a quien le gustaba dibujar escenas de Shakespeare.

---

<sup>40</sup>Bailarín francés 1727-1810, considerado el creador del ballet moderno. Debutó delante de Luis XV. Estuvo en Londres con el autor y actor David Garrick, director del teatro Drury Lane. María Antonieta le nombró profesor de danza de la corte.

<sup>41</sup>Menciono compendios de la historia del cine que ayudan a tener una visión de conjunto en esta materia: J. Memba, *Historia del cine universal*, Madrid, T & B Editores, 2008 o J.L. Sánchez Noriega, *Historia del Cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2006; R. Gubern, *Historia del cine*. 2 Vols. Barcelona, Anagrama, 1982; M. Porter y González López. *Las claves de la historia del cine*, Barcelona, Ariel, 1988; R. Stephenson y J. R. Debrix, *El cine como arte*, Barcelona, Labor, 1976.

<sup>42</sup>Eugene Delacroix 1798-1863, pintor con gran interés teatral que ayudó a su renovación en Francia entre 1820-30 reformulando teorías sobre el rol del actor.

Vuelvo al recorrido cronológico, década a década con la segunda mitad del siglo XX para exponer los acontecimientos culturales de mayor relevancia, a mi parecer, y que tienen que ver con su coetáneo Dalí. El pintor ya está en España desde 1948, y los años cincuenta anuncian el relevo creativo de América del Norte frente a una Europa cansada por las guerras. Es en concreto la Bienal de Venecia del año 64 la que transforma el mercado del arte trasladando el centro de París a Nueva York con artistas como Warhol o movimientos como el Expresionismo Abstracto; esto no significa que Europa no tenga presencia en el campo artístico, ya que lo hará más adelante; la Bienal citada en el año 2015, es representada por la estela de Dalí en el pabellón español sin presencia de ninguna obra suya.

En 1943 Jackson Pollock desde Nueva York reemplaza a París como centro mundial del arte. Dalí arremete contra este lenguaje de la abstracción basándose en la idea neoclásica del aprendizaje: “aquellos que no quieren imitar algo, no producen nada”.<sup>43</sup>

Arrancan los años cincuenta en la escena con *La cantante calva* de Ionesco, un *Edipo Rey* en el 52 de Stravinski y Cocteau juntos o Miller que saca a la luz *Las brujas de Salem*. En la mitad de la década Maurice Béjart<sup>44</sup> crea un ballet según sinfonía para *un hombre solo* de Schäffer y Pierre Henry. Se presenta la ópera de Pekín en París tan popular desde la dinastía Ming. Para la gran pantalla Bergman regala *El séptimo sello* en el 56 y al año siguiente, podía verse en escena *Pulcinella* con música de Stravinski por el ballet de Béjart o un *Tito Andronico* de Shakespeare bajo la dirección de Peter Brook. En 1958 se presentó *Artic Meet* por el ballet de Cunningham con música de John Cage y decorados de Rauschenberg. En el último año, destaco *La increíble ascensión de Arturo Ui* de Becht en Berlín o *Nazarín* de Buñuel en el cine, junto a 18 *happenings* en seis partes de Allan Kaprow en Nueva York, mientras Ionesco escribe *el Rinoceronte*.

En los sesenta comenzamos con *La dolce vita* de Fellini; en Barcelona se funda la escuela de arte dramático de Adriá Gual; Buñuel seguía muy productivo y en el 61 presenta *Viridiana*; en América puede verse *West side story* de Wise y en el campo musical la contradicción de John Cage con *Silence*. En 1962 otro ejemplo de Buñuel fue *El ángel exterminador*, pero en el 63 llegaron *Días felices* de Beckett y las primeras cámaras de *instamatic* de Kodak. Dalí desde los años veinte ya se preocupó por la fotografía y dijo de la misma que era pura creación del espíritu y que tenía posibilidades propias muy distintas a las de la pintura. Se rodeó de grandes fotógrafos a lo largo de su vida que inmortalizaron muchos momentos del genio. En el año 64 Eugenio Barba funda el *Odín Teatre*<sup>45</sup> y al año siguiente Marat Sade llega al escenario de la mano de Peter Brook en Londres con música de Peter Weiss; además el *Living Theatre*<sup>46</sup> muestra Frankenstein, cuyo director Julian Beck, invitó al artista ampurdanés a conocer su

---

<sup>43</sup>R. Anderson, *Salvador Dalí*, Barcelona, Blume, 2004, p. 15.

<sup>44</sup>M. Berger 1927-2007, conocido por su pseudónimo Béjart, fue un bailarín y coreógrafo belga.

<sup>45</sup>Agrupación teatral ubicada en Dinamarca y fundada por el italiano Eugenio Barba en 1964 que apuesta por lo intercultural, la globalización y antropología teatral.

<sup>46</sup>Compañía de teatro estadounidense creada en 1947 en Nueva York por el pintor Julian Beck y la actriz Judith Malina, alumna de Piscator en teorías de Brecht y Meyerhold.

producción de *Antígón*; Arrabal abandera varios textos en los escenarios y en el 68 Grotowsky escribe *Hacia un teatro pobre* y Brook *El espacio vacío*. En la pantalla, *2001, una odisea del espacio* de Kubrick rompe moldes y al finalizar los sesenta la humanidad conquista la luna según lo cuenta a los españoles Jesús Hermida, mientras en la Tierra se disfruta con la *Caída de los dioses* de Visconti.

En esta década vino a España William Layton y por él nació el Teatro estudio en Madrid que fue dirigido por Miguel Narros, su discípulo, quién interpretativamente fue una de las parcas originarias de Dalí en el montaje del *Tenorio*: esta obra dirigida por Narros años después, tampoco entusiasmó al gran público.

Para entrar en los setenta expongo dos ejemplos cinematográficos muy dispares: *La naranja mecánica* de Kubrick y *Muerte en Venecia* con Visconti de nuevo. En el 72 sobresale un musical como *Jesucristo Superstar* de Rice y Lloyd, junto a *El último tango en París* de Bertolucci. Hacia la mitad de la década destaca Forman con *Alguien voló sobre el nido del cuco* protagonizado por Jack Nicholson entre un excelente reparto. En el año 1975 hay una huelga de actores en toda España mientras Kantor en Polonia, con su agrupación *Cricot 2*, muestra *la clase muerta*. Un año más tarde se dirige la tetralogía de Wagner escenificada por Patrice Chéreau en Bayreuth; en Avignon brilla la ópera *Einstein on the beach* de Wilson y la música minimalista de Philip Glass, mientras Fellini muestra *Casanova*. Hubo una tetralogía en 1977 de Carolyn Carlson que se mostró en la ópera de París. También a Dalí le gustará presentar historias para la escena con agrupación de las mismas en trilogías. Un año después veremos *Anni Hall* de Woody Allen y en el 79 *Apocalypsse now* de Francis Ford Coppola.

De los ochenta quiero reflejar la aparición de *Don Giovanni* al inicio de la década, cuyo director fue Béjart; el montaje de *La Orestiada* de Peter Stein o el trabajo de la compañía catalana Els Joglars llegándose a ver en Ginebra. Hace aparición *Carmen* en el ballet de Antonio Gades con Cristina Hoyos y se presenta el Mahabharata de Peter Brook en París, acabando la década con el fallecimiento de Dalí.

Ante estos ejemplos culturales, existe un escrito futurista que, titulado *La voluptuosidad de ser silbado*, incluido en el Manifiesto firmado por el poeta Marinetti en 1911, pretende renovar el lenguaje escénico sin miedo al rechazo. Se desarrollan en él una serie de puntos en los que se plasma que el arte teatral no debe tener mayor objeto que elevar el alma del público sobre la realidad cotidiana. Se incide que es un arte ligado a la poesía en el que hay que introducir el reinado de la máquina, como ellos dicen, pues la vida contemporánea está dominada por ellas como en las velocidades terrestres, marítimas y aéreas. Para esto es necesario abolir costumbres grotescas de los aplausos y de los silbidos, que podrían servir de barómetro para la elocuencia, pero no para evaluar una obra de arte.

Los futuristas italianos con su Manifiesto<sup>47</sup> publicado en el diario francés *Le Figaro*, fundado en 1826, asientan los cimientos de las acciones artísticas propias y posteriores de los dadaístas con los que el azar dictamina cualquier acto. Ellos admiran las novedades de aquel momento como la velocidad de los coches, el ruido de sus motores; pero lo provocador fue compararlo con las piezas artísticas clásicas italianas y manifestar que quedaban obsoletas frente a las nuevas bellezas. Sabían que se trataba de un manifiesto violento, arrasador e incendiario, como ellos mismos así lo denominaron. Tras los futuristas llegaron los dadaístas y con éstos los surrealistas. Todo surgirá de forma encadenada, pues sin existir los primeros difícilmente hubiesen surgido los siguientes.

Considero necesario diferenciar lo que hoy se denomina *performance* y su distinción en alguno de sus aspectos, con el llamado *happening*, pues en el momento en el que Dalí realiza estas acciones artísticas no se clasifican como tales. La diferencia básica entre ambas expresiones es que en el primero se espera la reacción del público, necesaria en muchos de los casos, para continuar. La segunda forma de expresión en cambio, no tiene en cuenta en su desarrollo la recepción por parte del público, pues no es trascendente para su continuidad, como así recoge cualquier manual de Historia de las vanguardias artísticas.<sup>48</sup>

Joseph Beuys, en los años cincuenta influye en el *happening*, *fluxus*, *process art*, *environment art* o arte del entorno, que a su vez será fuente del *land* o también conocido como *earth art*, modificando el aspecto externo de la superficie terrestre. Este artista encarna el concepto de la persona total que engloba ámbitos como la naturaleza, mito, ciencia, intuición o razón. Para él nada es casual, ni tampoco surrealista;<sup>49</sup> pone las bases y prepara los venideros sesenta y setenta. El escritor y filósofo Umberto Eco define la obra de arte abierta como ambigua, incierta y fragmentada como la propia vida, refiriéndose al arte póvera o pobre, como el teatro de Grotowsky, tan estrechamente relacionado con el elemento considerado de desecho.

---

<sup>47</sup>VV.AA., *El arte del siglo XX*, Vol. I (1900-1949), Barcelona, Salvat, 1990, p. 115.

<sup>48</sup>Indico a continuación un manual esencial para disponer de una visión plástica del arte del siglo XX que ayuda a clasificar las distintas expresiones que se generan con las vanguardias: M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2004; V. Bozal, *El arte del siglo XX, la construcción de la vanguardia 1850-1939*, Madrid, Edicusa, 1978; J. Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1982; L. Cirlot, *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1988; R. Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, y otros más específicos según lo redactado como Carlson, M. *Performance: a Critical Introduction*, Nueva York y Londres, Routledge, 1996; R. Goldberg, *Performance Art*. Barcelona, Destino, 1996; S. Sheperd, y M. Wallis, *Drama, Theatre, performance*, Londres, Routledge, 2004; J. Vidal, *Nuevas Tendencias Teatrales: La Performance*, Caracas, Monte Ávila, 1993; R. Schechner, *Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Universidad, 2000; E. Fischer Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011. Quiero hacer referencia además a textos genéricos sobre las artes, pero igualmente esenciales como los firmados por R. Arnheim, *Hacia una psicología del Arte*, Barcelona, Larousse, 2000 y *Hacia una psicología de la Representación*, Madrid, Alianza Forma, 1986; E.H. Gombrich, señalo el titulado *Los usos de las imágenes*, Madrid, Debate, 1996 y E. Panofski, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2004.

<sup>49</sup>Ruhrberg y otros, *El arte del siglo XX*, Vol. II Barcelona, Taschen, 1999, p. 554.

Los *happenings* fueron inventados por Allan Kaprow, que fue discípulo de John Cage, compositor ya citado, que descubrió en el fenómeno del silencio, el equivalente musical de la nada absoluta. Su investigación tuvo como resultado la no existencia del silencio absoluto; tenía que ver más con la relación del objeto, con la acción, lo que a Dalí fascina. Se trata de collages de actos, de materiales, de procesos, de dinámicas de grupo...<sup>50</sup> En los primeros años de la década de los sesenta no se dio cabida a la intervención del público, pero luego se le concedió el mismo grado de participación hasta que, en alguna ocasión incluso llegó a prescindir de él.

Cuando al pintor le preguntan en las entrevistas por los *happenings* dice que su cerebro los crea constantemente:

En París hice *Omelettes aux fines herbes*, lo puse encima de la cabeza de una señora muy muy mayor. Ella se sienta con la cabeza con la tortilla y tiembla. La tortilla se cae al suelo. Un sirviente coloca otra tortilla sobre su cabeza. De nuevo ella se pone a temblar y la tortilla se cae. Así sucesivamente ¡hasta que las tortillas llegan hasta las rodillas!<sup>51</sup>

O como este otro caso que el mismo menciona: “Metí doscientos cojos en una habitación. Después metí cien patos salvajes en la misma habitación. Y luego observé las consecuencias”.<sup>52</sup>

El artista Wolf Vostell lleva a cabo acciones autoritarias e impide la iniciativa del público, buscando el shock por la provocación y la confrontación; le atrae lo destructivo porque cuando tiene veinte años, ve a las personas buscar refugio por los bombardeos...la distorsión de imágenes en un elemento encendido, u otra acción como el entierro de un televisor. Este electrodoméstico llega a invadir los hogares y también a los que los habitan, de tal manera, que se tenía uno por cada habitación o si se iba de vacaciones a la playa se trasladaba con una antena portátil para su conexión. La novedad conquistó de tal forma como lo hacen ahora los aparatos electrónicos GPS, Ipad o MP4.

A Dalí le interesan tanto la investigación científica como la artística; por ello una vez expulsó de una cena a un francés que insultó a Warhol. Al igual que defiende a Gaudí a sabiendas que la genialidad estaba reñida con el buen gusto de la época que tocarse vivir. A Le Corbusier le comentó que la arquitectura del futuro sería como la de Gaudí: “blanda, comestible y peluda”<sup>53</sup>; “...Afirmé categóricamente que el último gran genio de la arquitectura se llamaba Gaudí, cuyo nombre, en catalán, significa gozar, así como Dalí significa desear...”<sup>54</sup>

Otro movimiento que surge es el Accionismo vienés<sup>55</sup> del que Hermann Nitsch<sup>56</sup> fue su máximo representante, pero también destacó Otto Muehl y Günter Brus con sus

---

<sup>50</sup>*Ibidem*, p. 586.

<sup>51</sup>E. Efron, “Salvador Dalí, un genio y un loco”, *Tv guide*, Nueva York, 8 de junio 1968.

<sup>52</sup>*Idem*.

<sup>53</sup>O. Tusquets. *Op. cit.*, p. 104.

<sup>54</sup>S. Dalí, *Los cornudos del viejo arte moderno*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 37.

<sup>55</sup>Ruhrberg y otros, *Op. cit.*, p. 584.

automutilaciones, clasificadas como *Body Art*, siendo el último pionero de este movimiento del que no tuvieron conciencia formar parte como grupo; ritos derivados del *Action Painting* o pintura de acción practicada por el ya citado Jackson Pollock y el arte informal en general. Nitsch se mueve por impulsos que se permite exteriorizar o descargas energéticas reprimidas del inconsciente. Dalí sabía de la existencia del Accionismo, gracias a lo que su amigo el arquitecto Tusquets le contaba tras haberlo presenciado en Viena.

Todo podía utilizarse para crear arte, así por ejemplo la fotografía y la filmografía también servían a los artistas como herramienta por las posibilidades que ofrecían ya en los años sesenta.

El denominado *Fluxus*<sup>57</sup> elige un tema trivial, sin mayor pretensión, sin dominio de técnica especial, ni ensayos, sin aspiraciones por lograr un valor institucional ni comercial, cuyo fundador es George Maciunas<sup>58</sup> en 1962. El *fluxus* no está encasillado en ningún concepto de teatro, música, cine... sino que se trata más de la fusión de estos géneros. Son sencillos actos o actividades sin mayor objetivo que la acción determinada y puede desarrollarse con o sin el artista, ante un público, que participa o no; casi siempre la acción se realiza con la manipulación de objetos como también existe una corriente escénica objetual que consiste en la manipulación de un títere.

Al pintor también le atraen los trabajos de artistas pertenecientes al movimiento Pop originario de Gran Bretaña, aunque expandido en su vertiente americana y también el arte *Op* u óptico, que produce un efecto visual de movimiento por lo que se vincula con el denominado arte cinético. Le gustan estas expresiones plásticas pues las considera para las masas pero por encima de ellas; opina lo mismo sobre la televisión, ya que se trata de un medio dirigido a muchas personas simultáneamente y lo mediático no es de su agrado, pese a lo contradictorio que parezca <AUDIOVISUAL 1>. Le atrae el hiperrealismo y dice que no existiría de no ser por Andy Warhol, ya que sin éste y de surgir, lo hubiese hecho mucho más tarde; de todas las formas, Salvador Dalí ya había pintado una botella de Coca-Cola, en su obra titulada *Poesía de América o los atletas cósmicos*, antes que lo hiciese su admirado amigo. En el año 1943, había incluido este elemento en un óleo, veinte años antes de que lo hagan los representantes del Pop norteamericano como Rauschenberg o el mismo Warhol, que llegó a retratar a Dalí boca abajo. Un objeto hiperrealista, hoy icónico situado en torno a dos futbolistas, uno blanco y otro negro, con el mapa de África que pende de la luna en la arquitectura que se muestra al fondo.

---

<sup>56</sup>Artista austriaco que a finales de los años cincuenta creó el teatro de orgías y misterios para recuperar el ritual antiguo, desarrollando cien actuaciones entre 1962 y 1998.

<sup>57</sup>Movimiento artístico de las artes visuales, música y literatura, en contra del objeto como arte. Entre sus representantes: Yoko Ono, Beuys, Vostell.

<sup>58</sup>Estadounidense de origen lituano 1931-1978, llegó a proclamarse antiarte así mismo.



Dentro de los representantes de ese hiperrealismo, Richard Estes<sup>59</sup> le causa admiración, ya que pinta los reflejos que se producen en los cristales de los escaparates, en las cabinas telefónicas o los parachoques plateados <LÁMINA 2>, pero al contrario no le convence en absoluto el lenguaje abstracto en ninguna de sus vertientes como puede ser el Neoplasticismo de Mondrian o las deformaciones de Francis Bacon.<sup>60</sup> Admira a Picasso cuando dice que no busca, sino que encuentra y, por tanto, es partidario del pop que impulsa la imagen y se posiciona contra la abstracción.

Warhol conoce a Beuys y ambos tienen una visión muy particular de la obra en sí y su uso como producto de consumo en un momento dado. El último se pronunció, al igual que Dalí, con respecto a la revolución del 68, diciendo que la fuente creativa del propio individuo residía en sí mismo y por ello la situación cambiaría a través de la creatividad humana. Son artistas que buscan otros medios de resolución como el vídeo, los fotomontajes o los collages para llegar al espectador, sorprendiéndole, y acuden para ello a los grandes del momento en fotografía, para que retrataran sus objetos, como fueron Brassai o Cecil Beaton. Una cámara fue la que inmortalizó a Warhol encerrado en el hotel Chelsea grabando su intimidad dando origen a los populares *realities* televisivos.

La moda y la fotografía,<sup>61</sup> comenzarán a entablar una relación muy fructífera, que será la que protagonicen gracias al editor americano conde Nast quien incorporó a su imperio la revista *Vogue*, fundada en 1892, de tirada muy reducida al principio. Nast, que era protector de la fotografía de moda, hizo que la revista tuviese un peso específico en este ámbito. Este gesto hizo que *Vogue* se convirtiera en la primera revista por delante de *Harpers's Bazaar*, como así lo reconoció el magnate de la prensa Randolph Hearst inmortalizado en la película *Ciudadano Kane* de Orson Wells. Estas dos publicaciones mencionadas junto a *Vanity Fair*, se convirtieron en las revistas especializadas en moda dirigidas a todo tipo de público, pero adquiridas principalmente por la alta sociedad. De hecho el fotógrafo Meyer realizaba instantáneas de las damas que compraban las prendas en vez de las modelos, por lo que el valor de las fotografías es aún mayor.

La industria del teatro popular, la opereta y el vodevil junto con la fotografía y el cine, fueron los negocios que potenciaron el auge del espectáculo, los artistas más destacados promocionaron la moda. La cámara necesitaba de una pose y la moda necesitaba de una postura, de un maniquí al que dotar de movimiento. Ambas,

---

<sup>59</sup>Uno de los fundadores del también conocido como Fotorrealismo surgido en los EEUU en la década de los sesenta que es considerado el mejor pintor del mundo para Salvador Dalí.

<sup>60</sup>Pintor irlandés 1909-1992, preocupado porque sus pinturas dejen rastro en el ser humano.

<sup>61</sup>Ruhrberg y otros, *Op.cit.* p. 648. Reflejo a continuación tres textos sobre la historia de la fotografía que ayudan a tener una visión panorámica de su evolución. L. Fontanella, *La Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981; J.A. Kein, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971 y B. Newhall, *Historia de la fotografía desde sus orígenes nuestros días*. Barcelona, Gili Gaya, 1983 y Tausk, P. *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

fotografía y moda, son artificio y superficie que se mueven en el ámbito del sueño, del deseo y la esperanza.

Lo que denominamos “alfombra roja” supone un paseo de exhibición de trajes donde el motivo que les convoca queda en segundo plano. Es mucho más poderosa la imagen que desprende el individuo que el trabajo que haya realizado como artista; el motivo por el que se les congrega, queda relegado. Lo mismo sucede con los deportistas u otros personajes populares a los que denominamos *celebrities*, que se convierten en lo polémico y conocido como “hombre escaparate”, “mujer florero” u “hombre marca”. Las marcas proliferan y superan con sus anagramas la prenda en cuestión, para poder ser distinguidas. Las modelos se convierten en auténticas estrellas que harán brillar las prendas que porten, para así despertar la necesidad de adquirir cuanto exhiban. Lo importante es hacer deseable y necesario lo que realmente no lo es para poder alimentar la ley de la oferta y la demanda en la sociedad de mercado. El consumo vende sueños y podremos acceder a todas esas prendas sin necesidad de probárnoslas a través de la vía de internet, solamente teniendo con qué pagarlas. Todo está al alcance y cualquier espectador puede adquirir la ropa que llevaba el presentador del telediario de la última edición emitida. Diseñadores de alta costura quisieron defender la calidad de sus creaciones por encima de la popularidad de las modelos y optaron por elegir mujeres desconocidas pertenecientes a otras razas para que fueran exóticas. Todo se convierte en una cadena de reacciones por las reducidas tallas de las modelos, la utilización del ser humano como percha, donde el debate está abierto, al igual que sucede con los concursos de belleza de *miss* y *mister* en la sociedad occidental de nuestros días.

Las pasarelas se convierten en auténticas puestas en escena con una estructura divisoria en partes, ligando una temática con ritmo marcado e incluso un mensaje a transmitir para culminar con el saludo de los responsables de la firma. En cambio es sencillo vislumbrar que los desfiles de moda, como evento, difieren de los verdaderos espectáculos en su objetivo final, ya que en éstos es únicamente el de la venta del producto.

La actitud de la fotografía y su intencionalidad era la que dictaminaba si el documento de estricta autenticidad se convertía en ficción. La cámara fotográfica supone el momento clave para poder entender la concepción que se tiene de nuestra sociedad actual. Cecil Beaton<sup>62</sup> buscó jugar con las poses y elementos como espejos, generando gran artificialidad. Esto es lo que sucede con la exhibición de la moda a través de las pasarelas, que se convierten en verdaderos espectáculos.

La llegada de la Segunda Guerra Mundial truncó todo avance en ese sentido; pero en cuanto culminó la contienda, las modelos fueron despedidas y los decorados exteriores sustituyeron a los platós. En los sesenta la transformación vino dada por el paso de la alta costura al *Pret a Porter*, lo que significaba fuese más asequible

---

<sup>62</sup>C. W. Hardy Beaton 1904-1980, fotógrafo y diseñador de vestuario británico. Trabajó para las revistas *Vanity Fair* y *Vogue*.

económicamente y se ampliase el abanico de clientes entre la juventud. Así, Dalí, recurrió a ambas disciplinas como hombre del momento, no queriendo dejar pasar esta oportunidad para que su impronta y experiencia se vieran reflejadas en ellas. El cuerpo se convertía en un objeto de deseo idealizado donde primaban las apariencias, alejándonos de la esencia y concepción espiritual del ser humano que tanto se ensalza en la parte oriental del planeta que habitamos.

Sirva como ejemplo Bruce Nauman,<sup>63</sup> artista del espacio y tiempo pionero en la utilización del vídeo a finales de los años sesenta y principios de los setenta, tras abandonar la pintura. Se trataba de un soporte nuevo en el que mejor se mostraban la acción, el gesto, y, que al ser reproducido tantas veces como se quisiera, se convertía en un acontecimiento interactivo. Era algo similar a la fotografía y el cine, pero con una atmósfera más íntima y menos equipamiento. Trabajó además con otros materiales como el caucho o la fibra de vidrio generando objetos abstractos; aunque también utilizó su propio cuerpo como soporte o escultura y grababa las secuencias de sus actitudes corporales por ejemplo con tubos fluorescentes de neón en plan orgánico, místico o erótico. Todas estas experiencias serán probadas por Dalí ya que deja de ser mero testigo para pasar a la práctica de inmediato.

Hoy conseguimos que nuestro cuerpo sea un verdadero soporte de baños de barro, masajes con vino, trajes de chocolate, adhiriendo sobre él cristales de Swarovski, luces led para destacar de la nieve, sin olvidar que este culto por el propio cuerpo ya lo mostraron civilizaciones antiguas como la egipcia o clásicas como la griega.

Las grabaciones de los *performances* de los años setenta protagonizadas por Vito Acconci,<sup>64</sup> tendrían como resultado enfrentar al público al miedo, la opresión, el valor o la agresión. Se relacionaba con los asistentes y finalmente lo grababa en vídeo. Se cuestionaron entonces si el arte debía o no confundirse con la labor del día a día, o, por el contrario, distanciarse de la realidad cotidiana para poder adoptar una postura crítica ante ella: esta es otra de las cosas que el pintor figuerense se cuestiona de forma constante mezclando ambos territorios.

La activación de los sentidos a través de los nuevos soportes técnicos como la fotografía, el vídeo, el cine, la informática y los aparatos electrónicos en espacios digitales, hacían que los artistas buscaran en estos campos respuestas, gestos, proyectos a la realidad humana.<sup>65</sup> Las actividades artísticas exaltadas del siglo XX se trasladaron del taller a las editoriales, a la calle y a los escenarios; se buscaba una interacción, un desahogo compartido con el espectador ante las atrocidades generadas por las guerras. Ese fue el nuevo lenguaje provocativo de futuristas y dadaístas que anhelaban la liberación de la opresión que ejercía el despotismo capitalista. Abandonaban métodos tradicionales como la escultura, para pasar a buscar nuevos materiales y técnicas que la época les mostraba. Ante el pesimismo generando por el ambiente bélico y de

---

<sup>63</sup>Ruhrberg y otros, *Op. cit.*, p. 604.

<sup>64</sup>Artista estadounidense que cultiva el arte corporal derivado del Minimalismo escultórico.

<sup>65</sup>Ruhrberg y otros, *Op. cit.*, p. 577.

posguerra, hizo su aparición el arte informal que gustaba poco al genio. Llegaba el fin de la pintura tradicional y amanecía un nuevo lenguaje con el nombre de “acto artístico”, en el que se requería de una acción en directo del artista, semejante a una interpretación, o la ejecución de un bailarín cuya acción ha de ser presenciada o se perdía si no era grabada.

En los años sesenta se realizan “protoacciones” y “protoinstalaciones” con una recuperación económica acompañada al frente por artistas como Walter de María<sup>66</sup>, Wolf Vostell,<sup>67</sup> Allan Kaprow,<sup>68</sup> etc. Dalí no quería quedarse atrás con respecto a estas repercusiones que en la sociedad ejercían tales expresiones y formó parte de esto con la divulgación de sus propias y particulares acciones: por ejemplo cuando se grabó el documental explicativo de su personal proceso de elaboración de una obra pictórica, que deja por escrito, paso a paso, en un texto igualmente divulgativo. Ello demuestra lo dadivoso que es con su labor, aunque sea difícil entender ese laborioso proceso por su rimbombante estilo explicativo.

Tomó una postura contraria a la de pintores como Derain, Chagall, Matisse y Vlaminck, integrantes del movimiento fauvista, o también contra Mondrian; para explicar un cuadro de éste, realizó un *video-happening* haciendo ver que se trataba de una “auténtica pocilga”. Era criticado por estos montajes, pero tampoco frenaba sus impulsos de rechazo al hacerlo contra otros buscando la originalidad para ello y con la misma virulencia, entrando en materia con tono similar, pero utilizando el arte para ello. Utiliza una crítica sarcástica muy elaborada y coherente, a pesar de ser un artista moderno, que debe vender su imagen y cede con disfrute a ello.

---

<sup>66</sup>Artista americano 1935-2013, pionero en el desarrollo del *Land Art*, el Minimalismo, Conceptualismo y la Instalación.

<sup>67</sup>Artista alemán 1932-1998, de varios medios y técnicas como el *Fluxus*, *Happening*, Instalación, *Decollage* o Videoarte.

<sup>68</sup>Artista americano 1927-2006, pionero en establecer conceptos de arte *Performance*.

## II. Fuentes e influencias del artista que aplica en su intervención.

A través de su obra se pueden ver reminiscencias de grandes creadores constantemente, por la sencilla admiración que les profesa, como le ocurre con Miguel Ángel, Rafael, El Greco, Durero, Leonardo,<sup>69</sup> o Arcimboldo.<sup>70</sup> De otros momentos Bocklin, Vermeer, Millet, Velázquez o Goya. También le influyen Gaudí o más cercanos en el tiempo, Miró, Ernst, Masson, Tanguy y Magritte, surrealismos figurativos y abstractos. Además sus coetáneos De Chirico,<sup>71</sup> Picasso o Duchamp<sup>72</sup> quien llegó a ser amigo personal del ampurdanés, visitándolo en su casa de Cadaqués. Se inspira también en el mundo grecolatino y con gran admiración hacia ellos los atrae a su mundo con una modificación exacta de actualización. Así se hace en diversas artes escénicas, no para ensalzar los mitos, sino para que el público pueda empatizar y tratar de encajarlo en nuestro contexto. Elogia a Kline, De Kooning, Mathieu, Millares, Tapies, Le Corbusier, aunque termina diciendo de éste último que su concepción de una casa es como una máquina para habitar. Se muestra directo con lo que no le gusta de Rodin, pues dice ser el impresionista más depresivo de toda la historia de la escultura, o de Cezanne, uno de los más torpes y nefastos.<sup>73</sup>

Otro artista al que sigue de forma cercana es Fortuny que realiza la escenografía de *Tristán e Isolda* para el Scala de Milán, estrenada el 29 de diciembre de 1900. Tiene que luchar contra las restricciones de los teatros convencionales y encargarse de la decoración de los escenarios, la confección de los trajes y la instalación lumínica; Dalí admira a Fortuny y ambos a Wagner.

Las imágenes dobles las consigue a través de su método paranoico, que se resume con la muestra de un objeto, que sin modificarlo, se convierte a la vez en otro objeto distinto. Esto se puede conseguir fácilmente a día de hoy con tantos medios tecnológicos a nuestro alcance que ofrecen posibilidades de este tipo, pero sin artificio alguno, ni efecto especial que no se logre con tanta veracidad como en el cine. Amanda Lear, su amiga, en la biografía personal que hace sobre Dalí, llega a comentar que al pintor realmente no le gusta ir al cine; en cambio acude con asiduidad a disfrutar de la Revista en el paralelo, al Molino, o al teatro Coslada.

El mismo Salvador Dalí, encontrándose en su entorno familiar, cuenta en su *Vida secreta* lo siguiente: “...Fui aclamado, atendido, mimado, me convertí en su divinidad. Lo hacían todo por mí: me compraban zapatos, buscaban corbatas especiales, reservaban butacas para mí en el teatro, hacían mis maletas, cuidaban de mi salud y de mi humor, se sometían a todos mis caprichos...”<sup>74</sup>

Pese a la magia cinematográfica, parece preferir la presencia en la escena y tras su experiencia con Buñuel en este campo siempre existirá algo de añoranza. El director de

---

<sup>69</sup>Ll. Llongueras, *Dalí*, Barcelona, Ediciones “B”, 2004, p. 128.

<sup>70</sup>Pintor italiano 1527-1593, conocido por sus representaciones manieristas de rostros hechos con frutas, flores, animales u objetos, que trabaja con las ilusiones ópticas y la anamorfosis.

<sup>71</sup>G. De Chirico 1888-1978, pintor italiano fundador de la pintura metafísica dentro del Surrealismo.

<sup>72</sup>M. Duchamp 1887-1968, artista pop, cuya obra más conocida se denomina *La fuente*.

<sup>73</sup>VV.AA., *Dalí (un creador ligado a su tiempo)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2003, p. 8.

<sup>74</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. I *Textos autobiográficos: Vida secreta*, Op. cit., p. 582.

cine Fellini, lo admiraba tanto, que le hubiera gustado hacer una película con él, pero fue imposible por lo mucho que solicitaba de honorarios. El genio siempre quiso hacer una película surrealista con elefantes, monstruos y helicópteros; pero todos los directores con los que trataba el tema huían horrorizados por las condiciones que imponía. Quería ser más espectacular que Fellini y conocía todas las películas de Buñuel desde *Viridiana* hasta *La vía Láctea* como experiencia.

Otro de los grandes factores que influye en su labor personal es el estudio de Sigmund Freud.<sup>75</sup> Dalí lo buscó en varias ocasiones, yendo tres veces hasta Viena para conocerlo, finalmente lo logra en Londres en 1938, donde el médico estaba exiliado. Esto ocurrió un diecinueve de julio junto a su mecenas Edward James y el escritor Stefan Zweig. Se lo presentó éste último, pero ya contaba con ochenta y tres años; mientras le hablaba, le hizo un croquis de retrato tan exacto que parecía una mascarilla de difunto y Zweig no se atrevió a entregárselo. Freud llegó a comentar de Dalí lo siguiente: “Un prototipo latino, con ojos fanáticos y extravagante, pero que además sabe pintar”<sup>76</sup>; “Ese muchacho parece un fanático. No me extraña que haya una guerra civil en España si se parecen a él”.<sup>77</sup>

Del estudioso toma literalmente el que la imagen que cada uno proyecta públicamente sea legible a los demás, pero no a uno mismo. El médico, padre del psicoanálisis escribió a Zweig:

Hasta ahora me inclinaba a pensar que los surrealistas que parecen haberme elegido como santo patrón, eran unos locos absolutos (pongamos que el 95 % como el alcohol). Pero el joven español, con sus ojos cándidos y fanáticos y su innegable maestría técnica, me ha sugerido otra aparición.<sup>78</sup>

El hombre cambia y evoluciona gracias a la tecnología a tal velocidad, que lo que era bello en el pasado, hoy es feo y viceversa, reduciendo la distancia temporal, pues antes el enunciado se refería al siglo pasado y ahora se acorta al mes anterior ¿Por qué juzgar gratuitamente la labor de alguien que pretendía mostrar y defender la práctica del subconsciente? Su casa particular era su verdadera intimidad, que compartía. El hogar, ese paraje secreto, pasa a ser hoy publicado. No queremos vivir sin ser contemplados, vigilados. Hay cámaras cada tres pasos. Es más, se conoce a la persona si se analizan los desechos de la basura que produce ¿Se puede inmiscuir en algo más íntimo? Ya lo hizo el artista italiano Manzoni ensalzando sus propios desechos en los años cincuenta del siglo pasado; no se cree en el ojo que todo lo ve y esto ha de ser sustituido por o de ser observado por millones de ellos.

---

<sup>75</sup>Publica en 1924 su libro *La interpretación de los sueños*, apoyo teórico de importantes experiencias prácticas de gran calidad artística por parte de los que se definen como surrealistas. Dalí lo tiene presente mientras se encuentra en la Residencia de Estudiantes donde representa el *Tenorio*.

<sup>76</sup>L. Llongueras, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>77</sup>I. Gibson, “*El gran exhibicionista*”, *Descubrir el arte*, (nº 59) enero de 2004.

<sup>78</sup>M. Carol Pañella, J. J. Navarro Arisa y J. Busquets Genover, *El último Dalí*, Madrid, Ediciones El país, 1985.

Una sociedad mide la cantidad de toneladas que genera de materiales de desecho y soy partidaria de denominar edad de la basura, igual que hubo una edad de piedra por ser éste el elemento principal de uso y desarrollo, o una edad de los metales; ahora debe corresponder edad de la basura o de lo digital que de forma súbita caduca para convertirse en montañas de móviles y aparatos de desecho. Se reivindica de nuevo lo kitsch que llena escaparates, lo hizo ya Dalí. Como todas sus creaciones, su obra, resulta incómoda. Genera instalaciones o espacios ambientados, estrechamente ligados a lo escenográfico que sirve directamente de envoltura a la acción, la doble imagen, la mezcla de artes, la extensión de hechos cotidianos a lo artístico, etc. No resulta sencillo y hace pensar. Lo que debemos valorar es que sus espacios son auténticos viajes por los que discurre su mente y son a cual más original. Invita a participar en ellos a sabiendas de que acabaremos “tocados” por nuestra propia actitud negativa, en vez de dejarnos llevar.

Más que asistir a espectáculos, a Dalí le gusta organizarlos o acudir a fiestas particulares; algunas de ellas fueron planeadas junto a su esposa, para rodearse de invitados a los que bautizaba con un apodo por su apariencia física. No todos los que iban a Port Lligat eran intelectuales, sino que también su casa se llenaba de gente pintoresca; se escuchaba música, se veían proyecciones estando en los albores el vídeo doméstico o se realizaban acciones artísticas de gran interés. Sirva como ejemplo un día que unos alemanes quisieron que el pintor presenciase la película de Russell que trata sobre Mahler, o el conocido *Happening* de Granollers, de los años setenta, que acabó siendo un *Action Painting* delirante y que fue calificado de divertido, escandaloso y caótico, en el cual unos individuos disfrazados de soldados de la guardia roja, llevaban uniformes decorados con insectos gigantes y unas mujeres chinas de uñas larguísimas, daban la sensación de estar en medio del rodaje de una película oriental. Al genio le encanta vender humo mientras estudia concienzudamente al comprador y las reacciones de éste. Las atracciones que este figuerense exaltaba por su gusto hacia ellas eran: el erotismo, la neurosis, delirio, poesía, letras, deformaciones, trampantojos y anamorfosis, entre otras.

El lenguaje escénico siguió su evolución durante las primeras décadas del siglo XX; pintores de la talla de Balla, Fortunato Depero<sup>79</sup> o Picabia, realizaban figurines de vestuario para los personajes y diseñaban escenografías para la elaboración de decorados,<sup>80</sup> que tomaban vida en los escenarios. Otros, como los pintores rusos,<sup>81</sup> o Malevich, Grosz,<sup>82</sup> Schlemmer, contribuían igualmente con la escena vistiéndola con estéticas constructivistas y de otras vanguardias, como por entonces lo eran los

---

<sup>79</sup>Pintor futurista italiano 1892-1960, diseñó vestuario para ballet.

<sup>80</sup>C. Ortega, recoge pintores que ejercían su labor en los teatros en su libro *Painters in the theater of the European Avant-garde*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Editorial Aldeasa, 2000 p. 9.

<sup>81</sup>Me refiero a Tatlin, pintor y escultor 1885-1953, fundador del Constructivismo al que se unieron Pevsner, Gabo y Rodchenko. Goncharova, pintora 1881-1962, que en 1921 comenzó a diseñar trajes y decorados para los ballets de Diáguilev. Larionov, pintor de vanguardia 1881-1964. Popova, pintora 1889-1924 asociada igualmente al Suprematismo o Stepanova, pintora 1894-1958, esposa de Rodchenko.

<sup>82</sup>Pintor alemán 1893-1959, siendo dadaísta evolucionó a la Nueva Objetividad.



incipientes movimientos del Cubismo, Futurismo, Suprematismo, Neoplasticismo, Dadaísmo o Surrealismo.<sup>83</sup> Estos nuevos lenguajes expresivos podían admirarse en los ballets, el teatro, las marionetas, el cabaret, circo, cine u otros espectáculos donde podía disfrutarse además de la participación de miles de actores. Cada uno de estos “ismos” jugaba con un concepto como podía ser la geometría, el azar, el sueño, la velocidad, pureza o armonía absoluta.

Por otro lado, y también sobre los escenarios, se podía apreciar el gran talento de artistas procedentes de la escuela de diseño Bauhaus encabezada por Kandinsky o Moholy Nagy. El primero de ellos contribuyó con teorías que se recogen en sus textos *De lo espiritual en el arte* y *Del punto a la línea*, aunando campos como la música y la pintura o generando una nueva visión del arte puro y eterno. En la Bauhaus se enseñaba un oficio y el material a manipular, por lo que los alumnos eran verdaderos especialistas en madera, vidrio, piedra o mueble, siendo las clases auténticos talleres artesanales de una producción creadora cuya concepción es la del arte totalitario, como Gaudí disponía en cada una de sus creaciones. Su fundación arranca en 1919 en la ciudad alemana de Weimar por el arquitecto Gropius; su clausura por el nazismo sucede en 1933 y su consecuente emigración a los EEUU; la repercusión del diseño nacido en esta escuela pudo verse sobre los escenarios europeos y sus fuentes remotas, residían en el mundo medieval, al igual que el expresionismo, como influencia inmediata.

Maiakovski<sup>84</sup> decía en su Manifiesto que no se tenía la necesidad de un mausoleo de arte donde venerar obras muertas, sino fábricas vivientes del espíritu humano: qué mayor fábrica que un escenario donde dar cabida a todo tipo de diseño, desde un cartel o fotomontaje, a un vestido o decorado. El Constructivismo consideraba al artista un técnico, ingeniero o científico del diseño y al igual que en la Bauhaus investigaba los materiales a través de sus formas o colores como si se tratase de un laboratorio. La expresión se volcaba en la construcción como su propio nombre indica, en vez de en el ornato. Pevsner y Gabo firmaron también un Manifiesto en este sentido.<sup>85</sup> Se trata de una concepción similar a la que pudo tener Lorca con la Barraca al vestir a todos sus miembros con un mono de obrero, entendiendo la profesión como el oficio de un trabajador más.

La riqueza creativa en los escenarios estaba asegurada de la mano de artistas que se necesitaban unos a otros para expresar la angustia y la soledad de personajes, como le

---

<sup>83</sup>Todos estos ismos son expresiones artísticas de ruptura que hemos de conocer y para ello se puede consultar a T. Karin, *Hasta hoy, Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, Serbal, 1994; F. Poletti, *El siglo XX. Vanguardias*, Barcelona, Electa, 2006; M. Meneguzzo, *El siglo XX. Arte Contemporáneo*, Barcelona, Electa, 2006; S. Marchan Fiz, *El arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986; V.Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1991.

<sup>84</sup>Dramaturgo ruso 1893-1930, escribió un Manifiesto titulado *La bofetada al gusto del público* en el año 1912 donde se exigen derechos para los poetas.

<sup>85</sup>Manifiesto Constructivista o realista que se imprimió en Moscú el 5 de agosto de 1920. Fue considerado el origen ideológico del movimiento artístico de vanguardia de la revolución soviética. Los Manifiestos como tal eran una forma textual a través de la cual el fundador o grupo de artistas que defendían un ismo, expresaban sus inquietudes y misivas principales.

ocurre a Max Reinhardt<sup>86</sup> cuando cuenta con Edward Munch para ambientar los textos de Henry Ibsen<sup>87</sup>, *Espectros* o *Hedda Gabbler*. La alternativa al naturalismo viene dada por el simbolismo ofreciendo una libertad de formas sobre el escenario. La innovación fue de directores rusos como Meyerhold y Tairov<sup>88</sup>; con ellos el teatro llega a ser la forma de arte suprema con ideas revolucionarias, que mostraban la realidad cotidiana y el día a día de una población, que acudía asiduamente a los teatros experimentales o alternativos de las grandes ciudades.

Tuvo que ver mucho en este cambio la expresión wagneriana de creación total que hizo que el teatro fuera el lugar idóneo y más apropiado para conseguir la unión de formas plásticas con la música. Esto es seguido por Dalí al intentar unir poesía, música y pintura a través de Richard Wagner<sup>89</sup> al que tanto admira. A la par, otros compositores se mueven en escenarios como Igor Stravinsky,<sup>90</sup> Erik Satie,<sup>91</sup> o Falla, que tomaban color, bajo la mano de Picasso, Delaunay, Derain, Matisse o Ernst. Dentro de esta caja maravillosa, los intérpretes o bailarines seguían movimientos coreografiados generando así una partitura de acción irreplicable. No solo la compañía de los Ballets Rusos triunfaba con danzas y puestas en escena, sino que los ballets suecos dirigidos y financiados por Rolf de Maré<sup>92</sup> se establecieron en París obteniendo grandes éxitos entre 1920 y 1925. Su promotor impulsó la unión entre músicos y poetas e incluyó un repertorio muy atractivo para la compañía, obteniendo, por ejemplo la colaboración de Giorgio De Chirico para un texto de Pirandello.

Si observamos las fotografías de tales ballets<sup>93</sup>, vemos a los intérpretes con un vestuario de mallas ajustadas llenos de rayas, topos, cuadrículas, rombos o florituras en sus estampados, recordando el mundo del folclore, con telones y decorados cargados de grafías y formas geométricas. El personaje de Arlequín causó verdadera obsesión en algunos artistas como Picasso; aunque Dalí tuvo las suyas propias. Los intérpretes portan accesorios y complementos como sombreros o bastones que manipulan al compás de la música que imagino no ayudarían a lograr sus saltos o piruetas con comodidad. La caracterización también se presentaba de forma elevada buscando la expresión máxima en su gestualidad y lo mismo sucedía en el mundo de los títeres donde el derroche de fantasía no mostraba límite como ocurre en el *bunraku* japonés. A Dalí le fascinan los muñecos desprovistos de aliento, manipulables para hacerlos suyos como los gigantes y cabezudos, al igual que sentía atracción por los maniqués.

---

<sup>86</sup>Director de teatro austriaco 1873-1943, de importancia vital en el teatro moderno, opuesto al naturalismo.

<sup>87</sup>Fundador del Modernismo en el teatro.

<sup>88</sup>C. Ortega, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>89</sup>Fue además dramaturgo por lo que llamó a sus óperas dramas musicales.

<sup>90</sup>Generó ballets atrevidos e innovadores.

<sup>91</sup>Músico compositor francés 1866-1925, precursor del Minimalismo y la música repetitiva.

<sup>92</sup>Líder del ballet de Suecia 1888-1964, que en 1933 fundó el primer museo de danza en París.

<sup>93</sup>Veáanse los manuales genéricos de ballet: M. Pasi, *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 198; P. Bourcier, *Historia de la Danza en Occidente*, Barcelona, Blume, 1981; Estos textos pueden completarse con los conocimientos que desarrolla S. J. Cohen, *International Encyclopedia of Dance*, 6 Vols. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1998; J. Baril, *La danza moderna*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987 y A. Abad Carles, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

El citado mundo del folclore mantiene estancada la indumentaria típica tradicional de un lugar concreto y lo forman sus complementos tanto más que sus tejidos, al añadir ornatos directos en todo su recorrido textil, ya bien sean tocados, joyería o botonadura en relieve extremo. Ver un vestido de un Ballet Ruso recuerda el trabajo de los utilizados en nuestro folclore o disfrutar de los decorados y vestuario hechos por Sonia Delaunay para una puesta en escena de 1923, del que fuera fundador del Dadaísmo, Tristan Tzara<sup>94</sup> junto a Jean Arp<sup>95</sup> y Hugo Ball<sup>96</sup> en 1916.

Todo ello queda lejos de España, pero pueden verse vestidos y decorados similares elaborados por José Caballero para La Barraca en montajes como *El caballero de Olmedo* y *El burlador de Sevilla*, con decorados de Ponce de León, o en *Yerma* de M. Fontanals en el Madrid de 1934. Miró, de forma paralela, realiza bocetos para un ballet titulado *Juego de niños* en 1932; Maruja Mallo ejecuta composiciones escenográficas en 1936 con estas influencias, pero que no llegan hasta nosotros porque fueron lamentablemente destruidos; igualmente realizó Alberto Sánchez para *La romería de los cornudos* en 1932.

El pintor arremete en sus manifiestos contra la parsimonia artística defendiendo la creación libre y relacionando todas las artes posibles entre sí y éstas con la ciencia <LÁMINA 3>. No hay campo que no experimente: escenografía, diseño de moda, danza, interiorismo, publicidad, cine, mobiliario, fotografía, puesta en escena con *performances* o *happenings*, periodismo, y, en todo, muestra un dominio de lo clasificado como *kitsch*. Un auténtico vidente que anticipa lo que ha de venir y a la vez un poeta matemático; constantemente busca la polémica en toda su obra y en su personalidad; es impensable, antes de esta revolución, la posibilidad de colocar la figura de una mujer a cuatro patas como sujeción de una mesa o el uso que hace del San Sebastián, que desde el Renacimiento fue protector de la homosexualidad y es tratado por él con asiduidad.

A principios del siglo XX, los pintores que trabajaban en los escenarios españoles, se estancaron en técnicas academicistas, precisamente aquellas contra las que el genio huía por su lenguaje rancio y puestas en escena que consideraba obsoletas. El Teatro Real madrileño debía incorporarse cuanto antes a la labor de los grandes teatros de ópera europeos; de esta forma llegaron a Madrid pintores italianos que fueron la primera gran renovación estética como Busato, Bonardi, y Ferri.<sup>97</sup> Tras este primer impulso, a mitad de siglo, se potencia la actividad del teatro mencionado, creándose en 1964 el primer festival de ópera, recuperándose así su cometido inicial. Un *Don Giovanni* de ese mismo año con escenografía de Burmann y vestuario de Víctor María Cortezo, más conocido como Vitín, despiertan el deleite del público. Éste, en 1945 ya había vestido a los personajes de la *Flauta mágica* dirigida por Luis Escobar para el teatro María

---

<sup>94</sup>Samuel Rosenstock 1896-1963, utilizó el pseudónimo de Tristan Tzara.

<sup>95</sup>Escultor, poeta y pintor francoalemán 1922-1943.

<sup>96</sup>Escritor alemán de los primeros textos dadaístas existentes 1886-1927.

<sup>97</sup>Los tres pintores italianos de finales del siglo XIX que dominan las perspectivas escenográficas, asociándose entre ellos. Giovanni Busato tuvo un taller de escenografía en Madrid, 1836-1917.

Guerrero; el programa era exquisito: *Carmen* de Tamayo, o *Rigoletto* en 1971, a pesar de los escasos costes de producción y medios técnicos. El elenco de trabajadores que desde finales del siglo XIX hacían que en los escenarios, tanto vestidos como decorados, transformasen la escena en géneros como zarzuela, ópera, danza y teatro, se debía a nombres conocidos como: Fabiá Puigserver,<sup>98</sup> Carlos Cytrynowsky,<sup>99</sup> Andrea D'Orico,<sup>100</sup> o no tanto: Gerardo Vera, José Rubio o Julio Galán.

En época navideña<sup>101</sup> los teatros nacionales presentaban una programación de temática religiosa como epifanías o anunciación de pastores, bajo la dirección de Luis Escobar, Ángel Fernández Montesinos o Miguel Narros, con quienes la vistosidad de los decorados y vestidos en escena recaía en artistas de la calidad de Emilio Burgos, Vitín Cortezo, de nuevo, Ricardo Serny o Juan Cárdenas. Podemos llegar a poner rostro a algunos de ellos, al igual que a los actores, compositores o cantantes, gracias a la formidable colección fotográfica existente en el Museo Nacional de Teatro perteneciente en su origen al archivo del Teatro Real de Madrid.

Los figurines de Álvaro Retana<sup>102</sup> anteriores a 1936, se dejan influir por la línea marcada en publicaciones como *Harper's Bazaar*, y llenaban los carteles de los locales madrileños a los que acudían, entre otros, los estudiantes, para disfrutar de tonadillas, habaneras o cuplés de letra picante, movimientos sugerentes y atrevidos modelos. Estos locales<sup>103</sup> y sus artistas,<sup>104</sup> eran los protagonistas del género frívolo o ínfimo que se difundía además por medio de las postales, elemento muy coleccionado por muchos, entre ellos, Dalí.

En 1952 otros ilustradores como José Luis López Vázquez, realiza figurines para *Don Juan Tenorio*; también el vallisoletano Eduardo García Benito, que trabajó ilustrando para revistas de moda como *Vanity Fair* y *Vogue* con sus elegantes figurines, siendo amigo de Picasso, Juan Gris, Modigliani, Gauguin o Gargallo, y llegando a ser miembro de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.

No estuvieron a su alcance los recursos virtuales de que disponemos para aplicarlos a la escena, pero de ser así, no hay duda que los hubiese utilizado en su obra. Seguramente nuevas tecnologías y últimas tendencias de estos primeros años del siglo

---

<sup>98</sup>Escenógrafo y figurinista catalán 1938-1991, pasó por la escuela de Adriá Gual y en 1976 fundó en el teatro Lliure.

<sup>99</sup>Escenógrafo argentino 1939-1995, trabajó para el *Berliner Ensemble*, y óperas de Berlín y París. Ayudante de dirección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico desde 1986 hasta 1995 junto a Adolfo Marsillach.

<sup>100</sup>Escenógrafo italiano que fundó junto a Miguel Narros el TEC (Teatro Estable Castellano) y teatro de Arte.

<sup>101</sup>Andrés Peláez, director del Museo Nacional de Teatro de Almagro, lo recoge en el compendio titulado *La historia de los actores en España*, capítulo VI, Almagro, Fundación Actores y Artistas de España, Unión de Actores, Ministerio de Cultura, INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) y Museo Nacional del Teatro, 1988, p. 161.

<sup>102</sup>Figurinista filipino 1890-1970, para bailarinas y vedettes de cabaret, music hall y revista.

<sup>103</sup>La Parísina, el salón Chantecler, el Kursaal, el Novedades, el París-salón, el salón Japonés y el Romea. Andrés Peláez, *La Historia del teatro español*, Fundación Actores Artistas de España, Unión de actores, Ministerio de Cultura, INAEM, Museo Nacional del Teatro, 1988, p. 45.

<sup>104</sup>La bella chelito, La Fornarina, Celia Gámez o Miguel Molina. A. Peláez, *Ibid.*, p. 33.

XXI, hubiese aplicado, como hizo en uno de sus últimos *Tenorios*, llenando la escena de aparatos televisivos. Tales aplicaciones están cambiando de forma radical el lenguaje de los escenarios, al igual que, en su momento, varios artistas apostaron por su transformación con otros medios; desde hoy vemos que aquellos cambios se hacían de forma rudimentaria porque se carecía de estos avances que incrementan las posibilidades de lo escénico. Llegó a conocer la televisión o el vídeo, pero hoy existen programas informáticos de aplicación directa en las artes escénicas en general, como el Modul8, Qlab, o Arkaos.

En el panorama cultural dos espacios como el teatro El Español y el teatro María Guerrero <ARTÍCULO 1>, mantuvieron el objetivo cultural del oficio; ambos nacieron del Teatro Nacional de Falange que procuraba un público interesado y un estilo. El primero se dedicó a los autores clásicos y el segundo a los contemporáneos, y donde hubo cabida para dramaturgos extranjeros, gracias a Luis Escobar Kirpatrick <ARTÍCULO 2>; la censura revisaba los repertorios con sus criterios ideológicos y morales, tanto en escena como en las críticas de prensa, existiendo un estricto control de autorizaciones para los teatros.<sup>105</sup> Para una reorganización teatral, Dionisio Ridruejo, jefe nacional de propaganda, llegó a revelar interesantes aspectos:

Con gran sentido práctico, pensó Luis Escobar, que lo que más urgía en el teatro, no era realizar mis grandes proyectos de organización, sino, sencillamente, empezar por hacerlo de modo diferente a como lo hacían las compañías comerciales que entonces, además, estaban a un nivel muy pobre.<sup>106</sup>

Tras la guerra civil, lo que se vio en escena tenía el único objetivo del entretenimiento; rescataban los clásicos y se aplaudían los textos de Pedro Muñoz Seca. El Teatro María Guerrero se inauguró el 27 de abril de 1940. Escobar trabaja a la par con Huberto Pérez de la Ossa, novelista y poeta que recibió el Premio Nacional de Literatura en 1924 con la novela *La santa duquesa*. El Español estaba dirigido por Felipe Lluch al que sucedió su discípulo Cayetano Luca de Tena, con la transmisión común de entender lo escénico como arte.

Los espectadores<sup>107</sup> imponían sus gustos, siendo burgueses y aristócratas que no permitían novedades. Lo foráneo comenzó a verse a raíz de ir Escobar a Londres en 1946, trayendo la programación del West End. La estancia allí fue abonada por el British Council y era un pago de la embajada británica de Madrid, en agradecimiento por el éxito de *La herida del tiempo*, más conocida por *El tiempo y los Conway* de

---

<sup>105</sup>Es recomendable un texto que ayude a situarnos en el momento cronológico, recomiendo a G. Torres Nebrera y V. García Ruiz, *Historia y Antología del Teatro Español de Posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, 2002. Considero que para profundizar en este conocimiento los estudios, como el de J. Huerta Calvo, sobre la situación del *teatro español en el siglo XX* o, en concreto, el ensayo de J. Rubio Jiménez titulado “Don Juan Tenorio versión de Luis Escobar y Salvador Dalí”, dentro del libro *Luis Escobar y las vanguardias*, son esenciales para un mayor desarrollo.

<sup>106</sup>D. Ridruejo, *Casi unas memorias, con fuego y con raíces*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 487.

<sup>107</sup>R. de la Fuente Ballesteros, *Op. cit.*, 1987, p. 42.

Priestley<sup>108</sup> en el año 1943, traducida por Escobar y López Rubio. Según Víctor García Ruiz, el director volvió convencido de que el teatro inglés era el más cuidado y valorado del mundo, pues era elegante, amable, ilustrador, cínico, burgués y profesional. Así, entre 1946 y 1950 se pusieron en escena Coward, Priestley y Somerset Maugham, y en menor medida Bernard Shaw y Oscar Wilde. El teatro norteamericano que llegó a verse fue el de Eugene O'Neill, Tennessee Williams y Arthur Miller. Tanto Escobar como Luca de Tena sabían que el drama era el único camino para que las grandes masas volvieran a acudir al teatro <ARTÍCULO 3>. Las reacciones por parte de los autores españoles pudieron verse en el Manifiesto del TAS (Teatro de Agitación Social)<sup>109</sup>, firmado por Sastre y José María Quinto.

Víctor García Ruiz, recoge que a buenos textos y actores se sumaron artistas plásticos de excelente nivel como Víctor Cortezo, quien desde niño copiaba dibujos de revistas de moda como *Vogue*, *Harper's Bazaar* y *Vanity Fair*, de donde procede la elegancia anglosajona de sus figurines, unidos a la estilización y el humor en escenografías caricaturescas. Muy imaginativo y de gran capacidad de invención para el trabajo, destacó junto a otros grandes como Vicente Viudes, Sigfrido Burmann o Emilio Burgos. El tándem Escobar-Cortezo obtuvo grandes éxitos en el *María Guerrero* del año 1947 y el Surrealismo no era una vanguardia estética desconocida para el primero, pues diez años antes ya había montado una escenografía con estas características para *La cena del rey Baltasar*, según Cristóbal de Castro ya que había que huir de la ramplonería.<sup>110</sup>

Extrae referencias en el simbolismo del grotesco, tipología iconográfica de carácter fantástico en la decoración del Renacimiento, dentro del pensamiento neoplatónico. Recibe pronto la influencia del cubismo decorativo que está presente, según él, en las “tumultuosas composiciones realizadas a base de colores primarios al temple en los que aparecen temas de circo, de feria y de meriendas campestres”<sup>111</sup>; con este cubismo cambia su paleta y se adentra en la preocupación constructiva.

En el campo pictórico es visible la influencia de Rafael Barradas y el ultraísmo, de Matisse, del primitivismo en general, o de Juan Gris. Entre las obras de artistas que pueblan su imaginario se encuentran desde Gaudí o Le Corbusier, hasta Miró o Picasso, pasando por Velázquez, Leonardo da Vinci o Tanguy.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup>John Boynton Priestley 1894-1984, dramaturgo británico con un centenar de montajes escénicos como *Llamar a un inspector* o *Esquina peligrosa*.

<sup>109</sup>Surge para crear una renovación, organización, fases y medios necesarios que respondan a una técnica, con un doble sentido agitación social y espiritual.

<sup>110</sup>L. F. Higuera recoge el dicho “quitar el polvo de la costumbre” en opinión de Escobar, a lo que añade Dalí “para que aparezca la tradición viva...nos hemos guiado de las acotaciones de Zorrilla que el polvo del tiempo las ha hecho olvidar”, (*El teatro Nacional María Guerrero (1940-1952) La creación de un público* Madrid, CDT, 1993, pp. 81- 84).

<sup>111</sup>F. Fanés, *Salvador Dalí, la construcción de la imagen, 1925-30*, Madrid, Electa, 1999, p. 23.

<sup>112</sup>La enumeración recogida es extensa y entre ellos se menciona a Ingres, Rafael, Meissonier, Busquets, Juan de Herrera, Fortuny, Vermeer, Rusiñol, Estes, Millet, Böcklin, Tiziano, Bellini, Bramante, El Bosco, Ernst o Arp. X. Barcal i Altet, *Las indigestions de Dalí*, Barcelona, Edicions, 2003, p. 36.

Dalí recibió influencia directa de pintores como De Chirico, como se ve en un cuadro titulado *El enigma de un día* 1913-14, o Magritte; también bebió de Miró, Ernst y Masson y del hecho de que todos ellos trabajaran en los escenarios, motivó que éste también lo hiciera. Existe mucho trabajo relacionado con el hecho teatral a lo largo de su vida, con sus escenografías, vestuario y *happenings*, como el que participase en 1924, por primera vez como actor, en la obra de teatro sobre el *Tenorio* en la Residencia de Estudiantes.

Tengo en cuenta las obsesiones que muestra en el campo artístico para que fluyan, algunas de carácter religioso, otras con animales<sup>113</sup> por protagonistas como si retrocediésemos a la civilización egipcia, el cuerpo humano y sus flujos internos, igualmente el alimento del pan, que llega incluso a ponerse por sombrero o la dualidad de lo blando y lo duro;<sup>114</sup> le interesan e influyen además otros campos como el mundo del *happening*, el del cine, la fotografía, la moda, joyas, muebles o interiorismo. El pintor clasifica los espectáculos que suceden en su vida moderna: "...las chicas que bailan el *black-bottom*, los trasatlánticos, noticiario Fox, autódromos, Bugatti, Charleston, *gin cocktails*, blues, Josephine Baker..."<sup>115</sup>

Estoy convencido de ser el salvador del arte moderno, el único capaz de sublimar las experiencias de los tiempos modernos dentro de la gran tradición clásica del realismo y del misticismo que constituyen la misión suprema y gloriosa de España.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup>Entre sus favoritos: cisnes, moscas, elefantes, abejas, búhos, cangrejos, rinocerontes, langostas o sardinas.

<sup>114</sup>X. Barcal i Altet, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>115</sup>F. Fanés, *Salvador Dalí, la construcción de la imagen. Op. cit.*, p.75.

<sup>116</sup>X. Barcal i Altet, *Op. cit.*, p. 129.

## II.1. Mundo científico.



Salvador Dalí siempre se interesó en la ciencia y la energía atómica, las ilusiones ópticas, imágenes estereoscópicas, la anamorfosis, el átomo, la relación espacio-tiempo, la teoría de la relatividad, la energía nuclear y sus aplicaciones, los fractales en la naturaleza, la proporción áurea, la espiral logarítmica, el ADN, el estereoscopio, la búsqueda de la cuarta dimensión, la topografía o la teoría de las catástrofes... como principales temas tratados en sus objetos y decorados sobre la escena.

El mundo científico siempre está presente en muchas de sus creaciones, independientemente del destino para el que estén realizadas. No podemos olvidar la forma con la que culmina su Teatro Museo, la cúpula geodésica bajo la cual es enterrado, patentada por Richard Buckminster Fuller.<sup>117</sup> Se trata de un poliedro generado a partir de un icosaedro donde los vértices deben coincidir todos con la superficie de una esfera. Desarrolla su invención en la década de los años cuarenta y la más conocida es la creada para la Exposición Internacional de Montreal en 1967. El número de veces que las aristas son subdivididas dando lugar a triángulos más pequeños se llama frecuencia de la esfera o cúpula geodésica, para la cual, se cumple el teorema de los poliedros de Euler<sup>118</sup>. Son los radios del dodecaedro o icosaedro los que permiten levantar los nuevos vértices de las subdivisiones a la superficie de la esfera, que pasa por los vértices originales del cuerpo. Se trata en esencia de una geometría sagrada por su carga simbólica, el icosaedro se constituye de pentágonos y hexágonos que son la estrella de David, unión de cielo y tierra, mientras que la esfera es el vientre materno que cobija el cuerpo del artista de nuevo cual forma oval. Para el pintor un módulo está lleno de simbolismo.

Los estudios científicos que inserta en el campo del arte quiero analizarlos a través de una experiencia vital, pedagógica y cercana. En el I.E.S. José Jiménez Lozano del barrio de Parquesol en Valladolid se hizo referencia a esta labor del pintor con una exposición temporal titulada *Universo Dalí, un idilio arte-ciencia*. Fue una actividad organizada con motivo de la jornada de puertas abiertas del centro y la ambientación corrió a cargo de los propios alumnos que por grupos aportaron los populares elementos como relojes blandos que colgaban del techo, saltamontes y hormigas con diferentes materiales y tamaños. El tema que es bastante complejo, se trató de una forma lúdica y amena; con una visión novedosa y diferente los alumnos se acercaron al artista, como pintor que refleja la ciencia. De hecho, la organizó una profesora del departamento de matemáticas, Isabel Martín, que elaboró los diferentes paneles explicativos. En ellos se abordaron los distintos conceptos y cuestiones científicas principales que preocuparon al genio surrealista y cómo los plasmó en algunas de sus obras más conocidas.

La influencia se da también sobre la escena del cine expresionista con los decorados en blanco y negro y su inestabilidad estructural; el influjo del cubismo con Picasso y Braque con sus collages donde el papel de periódico es el primer medio difusor de publicidad; los bailarines de *back-bottom, charleston o blues*; el convertir en

---

<sup>117</sup>Diseñador, arquitecto y escritor que inventó la cúpula geodésica que tanto admira Dalí y el término sinergia, 1865-1983.

<sup>118</sup>Matemático y físico suizo 1707-1783 especialista en cálculo, mecánica, óptica y astronomía.

objeto los cuerpos animados o inanimados como se hace hoy con la así denominada mujer-florero; el objeto art nouveau; siempre interesado por los maniqués, el deporte, el jazz, la ingeniería, aeronáutica, gramófono, toda la ciencia que invade su imaginario. Esto se percibe al diseñar anuncios para la revista de la Residencia de Estudiantes.

Uno de los elementos que atrae la atención de la mente del artista es la espiral logarítmica como forma que rige el crecimiento de numerosos seres vivos, es el caso del Nautilus, el cuerno de los rinocerontes o los caracoles. Una de las formas primordiales y presenciales en la naturaleza, puede verse en la forma de un cuerno de rinoceronte (visto como un módulo a través del cual y sus composiciones, puede generar a su vez, rostros, figuras descompuestas, tornados, girasoles, remolinos de agua; vueltas y vueltas que se repiten de forma constante e invariable) <LÁMINA 4>. Espirales logarítmicas que Dalí estudió con profundidad y fue tal su obsesión por estas formas que en su testamento pidió que se pusiera una espiral en su lápida funeraria con la inscripción en latín “resurjo cambiada, pero igual”. El cantero realizó una espiral arquimediana por equivocación, no logarítmica, que se construye tratando triángulos rectángulos sucesivos, de tal manera que la hipotenusa de uno sea el cateto del siguiente uniendo los vértices consecutivos.

La proporción áurea o número phi, hallado por Fibonacci,<sup>119</sup> se encuentra en la genética tanto vegetal como animal, en flores y frutos y en muchos insectos como abejas, saltamontes, mariposas u hormigas (que presagian la muerte para él). Los girasoles tienen sus semillas distribuidas en un patrón de espirales entrecruzadas, unas giran a la derecha y otras a la izquierda. La cantidad de espirales en cada sentido resultan ser dos números consecutivos de la serie de Fibonacci.

Dalí experimenta en todo su trabajo sobre aquellos hallazgos que su existencia le permite presenciar como si de un cronista se tratase. Al igual que pudo hacer Goya siendo testigo de la guerra de Independencia, a éste le gusta plasmar lo que la sociedad de su momento genera, como es el caso del descubrimiento en el año 1953 del ADN por parte de James D. Watson quien llega a enviar una nota a Dalí en el hotel ST. Regis solicitando por escrito que la segunda persona más brillante del mundo, refiriéndose a sí mismo, quiere conocer a la más brillante que considera, que es Dalí. Ciertamente es que el pintor reconoce que se burlan de sus pinturas cuando son vistas por primera vez, pero los científicos indican ser muestra de un estudio basado en la ciencia. Fascinado por la estructura espiral del ADN como forma básica de la vida, incluye en sus obras sus contorsiones topológicas que para él supone la prueba real de la existencia divina.

Otra obsesión será el equilibrio como base fundamental del orden y la armonía; mezcla de forma constante lo que le atrae por seducción o belleza con lo que le horroriza y repele, presentándonos sus filias y sus fobias simultáneamente.

---

<sup>119</sup>Comunica que el número de espirales de una flor o una fruta se ajusta a parejas consecutivas de términos de esta sucesión.

La anamorfosis es algo que utiliza habitualmente y resulta de transformaciones que generan ilusiones ópticas. Lo consigue con imágenes superpuestas; por eso aparecen múltiples figuras, algunas parecen transparentes como hechas de vidrio o que están construidas por partes invisibles. En el siglo XXI, se ha demostrado la posibilidad de generar esa invisibilidad a partir de reflejos. Las ilusiones ópticas las podemos ver en sus composiciones cadavéricas para decorados, figurines o en su *Rostro paranoico*.

La geometría fractal es la de los contornos irregulares en la naturaleza, así estructuras fractales tienen: las rocas, el cerebro, la coliflor o el brócoli, las hojas de los árboles, los relámpagos, ríos, panales de abejas, los anillos del tronco de un árbol que nos dicen su edad o los contornos de las montañas; en todos ellos, las partes que los forman, son semejantes al todo. Nuestro artista siente atracción por esta geometría y la trabaja en sus obras. Por ejemplo en 1941, para la pesadilla de la película *Moontide* realiza un dibujo de una calavera en cuya oscuridad ocular hay panales de abeja con disposición fractal; en la boca hay otras calaveras donde los ojos y la boca contienen a su vez nuevos rostros y así sucesivamente. Son calaveras dentro de una calavera, como las muñecas rusas, matrioscas o el metateatro de Shakespeare. Es uno de los pintores que se detiene en la contemplación de un fractal como en el vuelo de una mariposa o la ondulación espiral del vientre de un saltamontes. Estas ramificaciones nerviosas las presenta en el tocado de muchos figurines y al final de las extremidades superiores, a manera de ramaje, pues nuestro cerebro es igualmente fractal.

Lo nuclear o atómico viene dado y se hace presente por el histórico lanzamiento de la primera bomba atómica en el año 1945, hecho que le deja perplejo y llega a decir que el átomo será el alimento favorito de todos sus pensamientos. Se trata de una reacción en cadena donde se produce la fusión de gran número de núcleos, liberándose muchísima radiación y energía: esto genera la invención de la pintura corpuscular por parte del maestro. La energía nuclear y su uso destructivo hacen que el elemento átomo sea primordial en su pensamiento y genere imágenes explosionadas, descompuestas en múltiples crepúsculos esféricos, cónicos, piramidales o cuernos. Así en 1947 dibuja el frontispicio de un templo con explosiones de bombas atómicas donde aparecen personajes que igualmente sirven de figurines.

Si a una figura se la pliega, dilata, manipula y deforma, y la propiedad de dicha figura permanece invariable, entonces nos encontramos ante una topología que practica igual que lo hace el pintor Escher<sup>120</sup> con sus metamorfosis. Se plasma a la vez el interior y exterior de las figuras dando lugar a un engaño visual y una inquietud por parte del espectador. El dominio de la matemática ayuda a generar perspectivas como las de las escaleras, dando lugar a la confusión de si las figuras suben o bajan por ellas: sólo mediante una perspectiva, se puede crear el engaño visual de ingravidez, por ejemplo.

---

<sup>120</sup>Artista conocido por grabados de figuras imposibles, dominio de la perspectiva y mundos imaginarios 1898-1972.

En la década de los setenta trabaja con múltiples imágenes estereoscópicas. La estereoscopia es la ciencia que estudia el ojo humano pudiendo percibir tres dimensiones. Parece que quiera con ello detener el tiempo, obsesión ésta de muchos vanguardistas que fijan en plasmar el instante como hacen los impresionistas, futuristas y también surrealistas. De esta forma poder observar lo que el ojo no es capaz de capturar, detener la velocidad y el movimiento en una instantánea que recoge la bella transformación de la materia en movimiento. Nuestros ojos debido a su separación, obtienen de cada objeto dos imágenes lo que se denomina disparidad; nuestro cerebro será quien las procese con la estereoscopia.

Las curvas gráficas que pueden verse en muchas de sus pinturas, no son más que la transcripción de las siete formas posibles que genera la teoría de las catástrofes de René Thom<sup>121</sup> y que todas ellas necesitan de cuatro parámetros fundamentales: longitud, anchura, altura y tiempo. Las siete son: pliegue o flexión, fruncido o cúspide, la cola curvada, ombligo hiperbólico, ombligo elíptico, ombligo parabólico y la mariposa. Con todo ello Dalí inventa y crea la caligrafía “catastrofeiforme”. Toda esta investigación nos hace ver hasta qué punto le fascina el mundo de la mente o el de la materia.

La teoría de la relatividad, permite establecer la equivalencia entre masa y energía. Se trata de una nueva definición del espacio-tiempo o su estudio de la cuarta dimensión, que analiza para generar la construcción del hipercubo que se puede desarrollar en una cruz formada por ocho cubos. Todo ello le ayuda a anticiparse a su momento y querer ir siempre más allá.

---

<sup>121</sup>Matemático francés 1923-2002 investigador de la topología diferencial.

## II.2. Movimiento Surrealista.

El colectivo de los surrealistas<sup>122</sup> a los que pertenece, tiene muy en cuenta *La interpretación de los sueños* de Freud, que leyó en 1920, siendo la otra mitad de la vida diferente a la consciente, cuyo conocimiento y liberación incide en el objetivo principal de este surrealismo. Fueron los que abrieron las vías de los sueños, el “yo” se convierte en “otro”, experimentando una metamorfosis en su identidad. En el sueño todas las lenguas son las mismas y existe una conversación infinita, no rige la moral, ni la razón, por lo que nada es calificado de bien ni mal, donde absolutamente todo, es posible, donde el brillo del deseo no conoce trabas ni censuras, donde aparecen paisajes diferentes como en un universo alternativo, pero que es existente, convirtiéndose en pesadillas, zozobras, o turbaciones irresistibles. El surrealismo es una actitud ante la vida, afirmación intensa de libertad, esperanza de una vida humana en plenitud, mente dueña de todas sus posibilidades, revuelta contra un mundo mal concebido de aceptación del dolor y sufrimiento. La liberación del espíritu humano con sus deseos, con ojos abiertos tanto dentro como fuera, con los que hay que visualizar toda obra surrealista. Con los artistas que pertenecen a esta vanguardia vemos lo que soñamos, nos invitan a dar un paso más allá, porque vivir es soñar.

Esta ciencia aplicada al arte pictórico tiene como resultado el que los surrealistas denominasen “arte fantástico” al arte culto de Ucello<sup>123</sup> o del Bosco (al que Dalí recurre para sus decorados escenográficos), incluyendo el arte de los niños, ingenuos y locos. A finales de 1934 presenta como ejemplo de esto, su segunda exposición en Nueva York, en la galería de Julien Levy,<sup>124</sup> recordando que la primera también fue en las mismas fechas del año anterior en esta misma galería. En el catálogo de la exposición se reproduce, *la persistencia de la memoria*, su primera pintura en las colecciones del MOMA, recibida como donación anónima en ese año de 1934 y añadía veinticinco obras más como *Las tentaciones de San Antonio* del Bosco.

Un anacronismo para él es entendido como la eternidad del ayer, aquello del pasado que aparece incrustado o fosilizado en el presente. El pasado más remoto sigue aquí, sin nostalgias, ni perspectivas sentimentales como así lo llama, visible en sus detritos. Durante los años treinta declaró su intención de escribir un libro titulado *la pintura surrealista a través de los tiempos*, en contradicción con los artículos de André Breton de 1928 compilados en un tratado bajo la denominación *El surrealismo y la pintura*. El poder retroactivo del tiempo es defendido por el pintor, frente a Breton y hay muchos nombres que así lo defienden: el Bosco, Brueghel el viejo, Watteau,<sup>125</sup> Piranesi,

---

<sup>122</sup>Hago referencia a dos textos sobre el movimiento surrealista para comenzar a analizar las principales características que lo definen: A. Bonet Correa, *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983 y L. García de Capri, *Las claves del arte surrealista*, Barcelona, planeta, 1990.

<sup>123</sup>Pintor cuatrocentista 1397-1475, investiga sobre la perspectiva como algo obsesivo en su obra.

<sup>124</sup>Mecenas nacido en Nueva York 1906-1981, regenta una galería de arte en Manhattan, siendo promotor y coleccionista de fotografía. La primera exposición se celebra el 21 de noviembre de 1934 con 232 obras. Dalí diseña el cartel y la portada del catálogo tomando como base el anuncio de un periódico catalán con fecha 12 de enero de 1920, siendo el hombre anuncio.

<sup>125</sup>Pintor francés 1684-1721, representante del Barroco y primer Rococó. Sus temas más conocidos se inspiraron en la comedia italiana y el ballet.

William Hogarth,<sup>126</sup> o los prerrafaelitas. El pasado es la culminación del presente, con ritmos retroactivos de la moda, propaganda del consumo de ocio, la guerra y las masas.

La retroactividad surrealista culmina no solo con la apropiación total del pasado a través del denominado arte fantástico sino con la historia de los principales movimientos del arte moderno. En el periodo que va desde el medievo tardío hasta la modernidad, pasando por el modernismo y el barroco encontramos un variado inventario, un repertorio de fuentes en la tradición. La imagen cinematográfica en movimiento es un ambiente de sombra, magia y ensueño, y a ella se dedican declaraciones, manifiestos, exposiciones, carteles, fotografías, objetos, libros y documentos, de entre 1925 y 1965.

El mirador al mundo exterior, según Breton, existe en un estado salvaje, como expresa en su tratado: se trata de un “ojo interior”. El ojo en su estado natural no ve tanto el mundo exterior visible, sino más bien lo invisible; no es algo innovador del Surrealismo, pues ya dijeron los místicos cristianos, los poetas, los pintores del Romanticismo o del Simbolismo, que se dirige hacia el interior. Así el sueño, la embriaguez y la alucinación también forman parte de las experiencias del ojo interior; por tanto miran al revés, no hacia lo externo sino lo interno.

Dalí genera espacios escénicos, que sin tener que ser dirigidos a ese destino, están llenos de originalidad y sugerencia. Su influencia viene dada por los espacios mágicos utilizados por los surrealistas en general, que en sus creaciones muestran paisajes irreales de ruinas de carácter manierista, estatuas de Piranesi,<sup>127</sup> extraños intransitables, espacios claustrofóbicos, perspectivas aceleradas, escorzos extremos, proyección de sombras intensas como en el expresionismo, convirtiéndose en instrumentos que ayudan a dotar al espacio de expresión y significado como imagen que refleja estados psíquicos.

Las perspectivas cambiantes, son perspectivas manieristas, anamorfosis o ilusiones ópticas, extraídas de los libros de óptica del siglo XVI que se basan en que la perspectiva central no debe entenderse como parte de la realidad, sino como parte de la percepción, siendo instrucciones para llevar a cabo la distorsión óptica de los objetos. Es resultado de una obsesión por la personalidad del artista o un intento de utilizar consecuentemente la perspectiva central.

El uso cotidiano de figuras compuestas grotescas y monstruosas, figuras humanas o animales formadas por elementos heterogéneos, descendientes de los caprichos goyescos o los bestiarios medievales. Producto de fantasías atemorizantes destinadas a evitar la desgracia, burla mundana que engendra criaturas grotescas, esperpentos, seres mixtos, mitad humanos mitad animales, son parte del repertorio fijo de las caricaturas, (arma de la sátira política, social o religiosa, de corte), como las cabezas de Arcimboldo.

---

<sup>126</sup>Pintor inglés 1697-1764, maestro de la sátira social y política.

<sup>127</sup>Arqueólogo, arquitecto y grabador 1720-1778, de más de dos mil en su haber de época romana y diseño de chimeneas y muebles.

Un ser humano construido como las muñecas articuladas de Man Ray,<sup>128</sup> la *puppen* de Bellmer<sup>129</sup> o pinturas esqueléticas de Masson<sup>130</sup> sin rostro, que funcionan como maquetas humanas anónimas, como los maniqués de De Chirico. Ayudan a esto los libros de Durero o Erhard Schön,<sup>131</sup> que son recipientes donde verter imaginación.

Otra característica en sus creaciones es el desorden de las cosas; cuestionar la realidad del mundo, la no valoración de objetos por su uso cotidiano, o su funcionalidad, sólo por la capacidad de activar la imaginación a partir de los mismos. Como resultado se obtiene el collage, *ready made*, bodegones o trampantojos.

Otro elemento será el capricho al igual que en Goya, como forma artística independiente, género sin reglas temáticas o formales y gran creatividad lúdica como fueron los cadáveres exquisitos<sup>132</sup> a los que los surrealistas jugaban con asiduidad.

Todos ellos, tienen en cuenta la metamorfosis de la naturaleza, pues nada es lo que parece, un mundo inestable donde la fantasía es tan real como lo visible, de gran eficacia poética, como lo es la calcomanía.

Sin olvidar la presencia de las fantasmagorías como representación de seres enigmáticos, sobrenaturales, monstruos quiméricos, demonios al igual que aparecen en James Ensor,<sup>133</sup> o las distorsiones absurdas de la figura humana para perfilar seres amorfos que tanto le gustan a Dalí y que invaden la escena o sus ilustraciones.

Ya los surrealistas utilizaron con mucho gusto las sombras de las sombras: es difícil localizar un trabajo daliniano donde no aparezcan. Todos los surrealistas sentían gran fascinación por los territorios intermedios como la muerte o la locura, que localizaban en lugares como un matadero. En 1924, Breton decía que el Surrealismo nos ayudaría a conocer la sociedad secreta que es la muerte, y haría resurgir en nosotros la memoria. Vaticinio, quizá, de la enfermedad de Alzheimer, como si fuésemos muertos vivientes por la pérdida de memoria que provoca el no saber quiénes somos, olvidando la propia identidad. El sufrimiento añadido que conlleva de los que rodean al paciente al no ser reconocidos por éste, es de gran crueldad, por mucho que dilatemos la esperanza de vida; recuerda además la tradición de las danzas medievales de la muerte,<sup>134</sup> conocidas también como macabras, representaciones anatómicas de esqueletos del siglo XV. Sin dejar de lado los sueños diurnos, que son tratados como pensamientos de visiones oníricas que recuerden que el sueño de la razón produce monstruos, o la melancolía de Durero, siendo así los románticos y simbolistas

---

<sup>128</sup>Pseudónimo del artista 1890-1976, se hace conocido por sus fotografías de retratos.

<sup>129</sup>Fotógrafo surrealista de origen polaco 1902-1975. Su obra más conocida *La muñeca*, escultura de 1.40m. con cuatro piernas y numerosas articulaciones.

<sup>130</sup>Pintor francés 1896-1987, practica un surrealismo abstracto.

<sup>131</sup>Grabador 1491-1592, trabaja en el terreno de la deformación y el engaño.

<sup>132</sup>Juego que practicaban los surrealistas en 1925 que consiste en extraer de una imagen muchas, o de palabras arbitrarias, un texto.

<sup>133</sup>Pintor belga 1860-1949, influye en el Expresionismo y el Surrealismo siendo sus obras rechazadas por escandalosas, donde la protagonista siempre es la máscara.

<sup>134</sup>Danza macabra como género artístico medieval cuyo tema es la muerte representada por una alegoría de un esqueleto humano que invita a acompañarle a la tumba sin hacer distinción social.



verdaderos precursores de este surrealismo. La videncia, es un elemento profético del futuro como el disparate número trece de Goya, fechado en 1815 y que anticipa la liberación humana.

### III. Semiótica escénica.

### III. 1. Propuestas escenográficas generadas por artistas plásticos.

Dos premisas como espacio y tiempo condicionan nuestra existencia. Ambas han de ser de obligado estudio en el mundo de los escenarios como reflejo de la realidad. El espacio en la escena es determinante y existen distintas tipologías.<sup>135</sup> Un escenógrafo ha de dejarse estimular por el texto dramático, ya que el espacio está al servicio del mismo y ha de ser el soporte de la acción. Se produce así una escenografía funcional. El escenógrafo a partir del texto dramático, puede generar una plástica determinada y entonces la escenografía de esta forma llega a producir una impresión estética. Además de todo lo anterior, el espacio puede comunicar mensajes que no se explican en el texto propiamente dicho, creando una escenografía simbólica. El escenógrafo posee conocimientos de dibujo en planta para solventar los movimientos de los actores y sus niveles. Realiza el dibujo del boceto en perspectiva con todos los elementos que tiene el escenario en vertical y en escala, para dar una dimensión real. Por último dará color al boceto, teniendo muy en cuenta la iluminación del espacio. Tanto el escenógrafo como el diseñador de vestuario, han de conocer lo que el director de escena necesita. Tienen que recrear el ambiente que ese montaje quiere expresar. El sentido de equipo posibilita la riqueza creativa que definitivamente, como espectadores, se nos mostrará, generando una atmósfera formada por volúmenes, color, iluminación, sombras, dimensiones, distancias, ritmos, sensaciones que crean el mundo de los personajes y están interrelacionados en un todo unitario.

La escenografía es el espacio artístico que se completa con los personajes en acción con su indumentaria, la utilería que portan y a veces manipulan. El vestuario es la expresión de ideas y conceptos contenidos en la puesta en escena. Se trata, en ambos casos, de construir apariencias. El vestuario tiene un valor escenográfico propio,<sup>136</sup> tanto por el volumen que comprende como por la silueta y el color que proporciona. El vestido ha llegado incluso a ser considerado por algunos autores como un decorado ambulante y algunos directores de escena lo han utilizado como única escenografía, siendo un gran condicionante de los movimientos de los actores-personajes,<sup>137</sup> en cuanto a que facilita, o por el contrario limita, la acción física de los propios actores.

---

<sup>135</sup>F. Gutiérrez Flórez precisa que se ha de diferenciar entre: “espacio previsto en el texto dramático...espacio que corresponde a la “historia”, el del discurso...y el lugar concreto donde se representa la acción, que es donde se produce la relación texto-espectador” recogido en *Teoría y Praxis de Semiótica teatral*, Valladolid, Universidad, 1993, p.8. Añado los libros que considero fundamentales sobre Semiótica aún no citados: A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998; De la misma autora *La escuela del espectador*, Madrid, ADE, 1997 y *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 2002; E. Fischer-Lichte, *Semiótica del Teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999; M<sup>a</sup>. C. Bobes, *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco/ Libros, 2001.

<sup>136</sup>B. Brecht manifiesta la función intelectual, más que plástica o emocional del vestuario, por lo que las formas, los colores, las sustancias y su disposición contribuyesen a la lectura visualizada de aquello que se quiere contar. El objetivo es dar sentido a la obra en todos sus signos y componentes. Extraído del artículo de R. Barthes, “Las enfermedades de la indumentaria teatral”, en *Revista Ade Teatro*, (nº116), 2007, p.110.

<sup>137</sup>En este sentido vuelve a pronunciarse R. Barthes quien dice que el traje no debe ahogar ni hinchar la obra pues cuando el servidor se hace más importante que el amo la indumentaria está enferma. Tiene que existir una cierta escala de verdad y procurar que el actor desaparezca bajo el espectáculo de sus botones y pliegues. Saber dar al público el sentido de lo táctil de lo que ve desde lejos. Es en el material en donde reside la verdad casi siempre. El vestuario tiene la misión de seducir la mirada para convencerla. Añade

La indumentaria contribuye de forma decisiva a describir las trayectorias espaciales en escena. Es imprescindible para su elaboración el estudio pormenorizado del texto dramático y de esta forma lo hace Dalí, intentando desligarse de la sintaxis de la imagen que impone la sociedad y adentrándose en el texto del poeta que facilita crear a partir de un imaginario surrealista y onírico. Además de las funciones normales del vestuario que indica el tiempo climatológico, tiempo histórico, sexo, edad, clase social, origen geográfico, profesión, ambiente lugares, genera espacios, transforma un estado de ánimo y presenta la propia evolución del personaje; Dalí, unifica toda esta enumeración de condicionantes y produce el toque estético vanguardista que aparece en sus figurines y bocetos. A ello no podemos sumar otra función fuera de escena que es la de divulgar la moda porque no es éste el objetivo. Al contrario, se aleja de la realidad y en varias escenas muestra otra visión superior en diferentes estadios como es el de las ánimas.<sup>138</sup>

El trabajo que realizan los pintores en la escena <LÁMINA 5>, suscita diversidad de opiniones como por ejemplo el caso del actor, director y escenógrafo. Gordon Craig, afirma que el texto es tan sólo un elemento más en el teatro y el director de escena debe controlar la luminotécnica y la escenografía. Incide además en la importancia del color y la luz en los escenarios. No es partidario de los pintores, pues clamó contra el intrusismo de dibujantes de cuadros en el teatro. Su mentalidad es clara, defender el oficio concreto de los escenógrafos: “La decoración en el teatro no es más que el fondo del cuadro y es de gran dificultad dar con el certero. Los artistas son las figuras”.<sup>139</sup>

Algo clave para el pintor es “el cuadro”. Dalí, en este caso, no anduvo afortunado porque no era un poeta de la escenografía, aunque él opine diferente como puede verse en una carta que escribe desde Figueras a Lorca: “¿No crees tú que los únicos poetas, los únicos que realmente realizamos poesía “nueva” somos los pintores? ¡Sí! Todo lo contrario de lo que esa palabra significa para Juan Ramón, Benjamín Palencia y otros grandes PUERCOS”.<sup>140</sup>

Como muestra del interés creciente en este aspecto proliferan las exposiciones que se dedican a recopilar este tipo de trabajos. Así en el año 2000, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pudo verse una de ellas denominada “Teatro de los pintores en la Europa de vanguardia”, donde se mostraron corrientes artísticas que marcaron un hecho histórico en la escena internacional, tales como Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Constructivismo y cómo no, Surrealismo.

---

que el responsable del vestir en escena ha de evitar a un tiempo ser pintor y ser modisto y someter su arte creativo a la obra. En todo caso el figurín será únicamente una operación preparatoria. (*Ibid.*, p.111).

<sup>138</sup>Los trabajos fundamentales para una teoría de la escenografía y el vestuario son de una gran diversidad y se irán exponiendo aquellos que considero básicos para este análisis o recogeré visiones muy particulares como en el caso en escenografía, Francisco Nieva *Tratado de escenografía*, Madrid, segunda edición, Fundamentos, 2003 y para indumentaria James Laver, *Breve Historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>139</sup>G. Craig afirma además: “más lógico sería contratar a un pintor de paredes”. (R. Barthes, *Op. cit.*, p. 110). Fragmento de carta firmada por Dalí dirigida a Lorca, que pudo verse en la exposición que organizó Caixaforum sobre estos artistas en el año 2011, en su sede del paseo del Prado 36 en Madrid.

<sup>140</sup>F. García Lorca, *Cartas a sus amigos*, Barcelona, Ediciones Cobo, 1950, p. 98.

El siglo pasado marcó toda una renovación ofreciendo al público nuevas concepciones de las artes visuales. El hecho teatral es un producto artístico de reflexión y de cambio constante. Importantes directores de escena se interesan por ellos y están vinculados al resto de artistas para ser igualmente partícipes de esos cambios mencionados. Tienen como objetivo hacer llegar al espectador otra visión diferente del hecho escénico.

Muchos destacados artistas plásticos<sup>141</sup> brillaron en el arte teatral. Pintores con reconocimiento de carácter internacional como son: Matisse, Larionov, Picasso, Gris, De Chirico, Goncharova, Miró, Léger, Malevich, Mondrian, Kandinsky o Dubuffet. Quienes realizan tanto decorados como vestuario para espectáculos teatrales.

La ciudad de París entre los años 1917 y 1926 fue uno de los lugares con mayor relevancia en cuanto al hecho escénico, tanto de danza como de teatro. Muchas de las obras expuestas en los museos se las debemos a la gran influencia que sobre ellas ejerció el trabajo para la escena. El caso de Picasso que diseñó el decorado y el vestuario de tantos espectáculos en escena como *La Tricorne* en 1919, *Parade*, *Pulcinella*, *Cuadro flamenco*, *El tren azul*, o *Mercure*, estaba muy relacionado con los Ballets Rusos y hay que agradecerlo al empresario Sergei Diaguilev<sup>142</sup> que, según Andrés Peláez<sup>143</sup>, director del Museo Nacional del Teatro en Almagro, entendió que la renovación escénica tenía que venir de mano de los grandes pintores y supo entusiasmar no sólo a Picasso con sus propuestas sino también a Juan Gris o Francis Picabia.

Picasso incluso fue actor y al casarse con la bailarina Olga Koklova, miembro de la compañía de Diaguilev, frecuentó los estrenos teatrales. Fue dramaturgo escribiendo *El deseo agarrado por la cola*, que llegó a dirigir Albert Camus, pero sin éxito, aunque el

---

<sup>141</sup>Algunas de las ideas artísticas revolucionarias que se muestran en escena suceden como en el espectáculo: *Parade* en el Theatre du Chatelet de París que en 1917 donde Picasso expuso como ejemplo de Cubismo. También experimentó un acercamiento como dramaturgo con *El deseo agarrado por la cola*. Los diseños de vestuario de *Le chant du rossignol*, realizados en 1920 por Matisse. *Skating ring* de 1921 cuyos bocetos de vestuario están bajo la firma del pintor francés Legar o en *La Creation du Monde* de 1923. Goncharova pintora rusa y fundadora junto a Larionov del Rayonismo, trabajó para los Ballets Rusos de Diaghilev. Juan Gris en 1924 realiza para el montaje titulado *Les tentations de la Bergere ou l'Amour vainqueur* los trajes de los heraldos. Del pintor De Chirico menciono como ejemplo los vestidos para *Le bal* de 1929. En cada uno de estos trabajos se puede observar una gran variedad creativa y estética. Dotados de una gran diversidad, ese arte se adquiere con una base técnica e intelectual, pasando por la investigación para llegar a la creación artística. VV.AA., *Diccionario Historia del Arte*, Barcelona, Espasa Calpe, 2002, p. 1145.

<sup>142</sup>Es imprescindible mencionar a Sergei Diaguilev, que fundó en 1907 los Ballets Rusos con los mejores integrantes del ballet imperial del teatro Mariinsky de San Petesburgo. El director y coreógrafo Marius Petisa y el escenógrafo, pintor y diseñador de vestuario ruso Léon Bakst, que se atrevió con diseños de colores nunca vistos hasta entonces, llegaron a ser admirados en cuantos países mostraron su trabajo desde el inicio de sus giras en 1909 por Sudamérica, Estados Unidos o toda Europa. Bakst fue pionero en escenografías modernas y funda junto a su amigo Diaghilev una revista sobre arte de vanguardia titulada *El mundo del arte* en París en el año 1908 cuando es refugiado político. El ballet se truncó a la muerte de Daiguilev en 1929. Recomendando el texto de J. R. Sánchez, *Nijinsky y los Ballets Rusos*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, Concejalía de Cultura: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, D.L., 1988, p. 180.

<sup>143</sup>A. Peláez Martín, *Picasso y Dalí en el teatro*, Colecciones del Museo Nacional del Teatro, Ciudad Real, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales, 2008, p. 13.

reparto fuese de lujo. Picasso ayudó a Cocteau con los decorados de su *Antígona* y retrató a muchos artistas de la escena, al igual que a sus personajes, como su amplio y seriado trabajo sobre el personaje de Arlequín. Otros muchos gestores teatrales contaban con la mano artística de Vuillard, Bonnard, Gauguin, Utrillo, Léger... Todos ellos buscan impresionar al espectador. Con rigor histórico o geográfico desarrollan una creación de atmósferas y ambientes orientados a la sugerencia, innovando y generando arte en la escena.

Sobre este tema se han hecho varios estudios como el trabajo de José Luis Plaza Chillón y que según él mismo, en La Barraca de Lorca, “se unieron ismos y teatro para convocar los lenguajes más innovadores de las influencias vanguardias europeas y hacer renacer la esperanza en el denostado panorama teatral, principalmente la escena comercial”.<sup>144</sup> Existen otros muchos ejemplos publicados en prensa.<sup>145</sup>

En la exposición titulada “Picasso y Dalí en el teatro” (Colecciones del Museo Nacional del Teatro) del año 2008, cuyo comisario fue el director del museo, comentó que ambos pintores contribuyeron a que España destacara en la renovación de las artes escénicas y en la introducción y difusión de la vanguardia, ya que el teatro se convierte en un medio oportuno para conseguir que estas radicales transformaciones sean aceptadas por un público mayoritario. Añade:

Picasso parte de un respeto por la raíz e indica que, digiere la estética de la época, el siglo XVIII, y a partir de ahí, sin traicionar ese espíritu, consigue realizar un trabajo vanguardista que animó a que otros artistas plásticos se acercaran al ballet, un ámbito difícil porque hay que tener en cuenta que todo debe ayudar al movimiento del cuerpo humano. Lo de Dalí es un rompimiento total. Aplica el mundo surrealista al concepto romántico del texto de Zorrilla. Se entusiasmó con el proyecto, le fascinaba la figura de Don Juan (la consideraba muy *daliniana*) y llegó a inventar personajes como las parcas o las glorias.<sup>146</sup>

El trabajo dejó huella. Siete años después, José Tamayo montó una versión del *Tenorio* y llamó a siete pintores, uno para cada acto. Entre ellos estaban Benjamín Palencia y Daniel Vázquez Díaz, por ejemplo.

Los pintores surrealistas, en concreto, pretendían un objetivo básico para ellos que era materializar las imágenes de la irracionalidad concreta. Se trata de una idea muy acertada para encajar con un texto romántico en el que se hace alusión y referencia constante a esas otras posibles realidades. La dualidad existente entre lo real e irreal, lo terrenal y fantasmagórico, lo material y espiritual, lo animado e inerte, lo tangible y lo etéreo. Quedaba plasmada la irracionalidad surrealista que defiende la no lógica y la

---

<sup>144</sup>J. L. Plaza Chillón, “Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936 entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo”, (*Estudios Teatrales*, nº13-14, 1998-2001, pp. 95-135).

<sup>145</sup>Se recoge en el escrito de Sigfrido Burmann donde podemos leer: “Dalí en 1927 era ya un gran conocedor de los distintos movimientos estéticos y de los ismos del momento desde los años de la Residencia de Estudiantes, había viajado a París y era uno de los más destacados y prometedores artistas,” (*ABC*, 4 de junio de 1957).

<sup>146</sup>A. Peláez Martín, *Picasso y Dalí en el teatro*, *Op. cit.*, p. 27.

falta de sentido común. Lo onírico es una experiencia vivida real o más real incluso, que la propia vida cotidiana.

Dalí fue generador de espacios escénicos ideales. Contemplo ahora un marco general para luego dedicarme a casos concretos a lo largo del desarrollo de la tesis.

Yo creo que debe pintarse sin ninguna doctrina estética, pintar por pintar. No sujetarse nunca. Seguir los impulsos de nuestra más desenfadada sensibilidad. Pintar románticamente sin pensar si lo que se pinta es razonable ¿Qué tiene que ver la lógica con la pintura? La pintura es una cosa sensual. Lo esencial en un pintor es la carencia de doctrinas y métodos, el pintor no puede trazarse un camino a seguir sin violentar su sensibilidad, sin ahondar su espíritu en la ruta que él se ha trazado artificialmente pues es imposible tener una visión clara y profética de nuestro temperamento ¿Cómo pueden preverse pues los caminos a seguir, si nuestras emociones estéticas cambian tan rápidamente como los colores de las nubes?... Debe pintarse sin ninguna violencia, ni académica ni futurista, debe pintarse lo más arquitectónicamente posible.<sup>147</sup>

El poder de sugestión que genera un decorado pintado juega un papel importantísimo en la historia de la escena, no solo en nuestro territorio español, sino que llega a adquirir un carácter internacional. Estos decorados en desuso son un elemento desgastado y caduco, que queda relegado al pasado frente a los nuevos efectos escénicos de luminotecnía. Localizo textos referentes a la desaparición de los decorados pintados y en defensa de éstos firmados por creadores en escena, como el que cito de Francisco Nieva:

Se habla de recreación del decorado pintado en el sentido de aplicar el sistema como apoyatura y exaltación de un texto teatral concreto y de un determinado ambiente, ya que todo puede quedar justificado por una necesidad artística y, por tanto, no se trata de hacer desaparecer totalmente el decorado pintado, sino de relegar su uso únicamente a aquellos casos en que la propia obra exija su utilización o, cuando menos, la aplicación de sus principios.<sup>148</sup>

En las últimas décadas la técnica escenográfica ha variado tanto, que se aleja mucho de lo que generalmente se había entendido por decorado. Nuevos materiales, ideas estéticas, tramoyas inexistentes, un mundo digitalizado que hace que se genere una innovación escenográfica contemporánea. El espectáculo, hoy, ya no depende sólo de los decoradores, sino que intervienen técnicos informáticos y otros especialistas.

Haciendo un poco de historia y homenajeando al casi desaparecido oficio que es el de tramoyista (oficio de mi abuelo en el teatro Calderón de Valladolid), voy a intentar describir como se exhibían los citados telones, ya que todos los teatros tradicionales estaban previstos de un telar que podía ser metálico o de madera según la fecha de construcción de dicho espacio.

Los telares se construían sobre listones de madera y su movimiento se debía a los bastidores. Existen aún hoy viguetas donde se desprenden las poleas por las que pasan las cuerdas que sostienen los citados telones pintados. La maniobra por tanto consistía

---

<sup>147</sup>A. Rodrigo, *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, Barcelona, Espejo de España, 1981, p. 30.

<sup>148</sup>F. Nieva, *Op. cit.*, p. 108.



en subir y bajar los telones siguiendo las órdenes del jefe de maquinistas que dirigía la maniobra efectuada materialmente por contrapesos. Se presentaban así escenas móviles, fijas, mecánicas, correderas, giratorias...siempre teniendo en cuenta los movimientos clásicos de las figuras como apariciones, desapariciones, vuelos, todo ello gracias a las trampillas y escotillones que habían estado siempre presentes en la historia de los escenarios. La escena así no se interrumpe para cambiar el decorado y de esta manera no se pierde la continuidad del argumento. También el factor sorpresa en los cambios suscitaba mucho interés en el patio de butacas. Además, siempre hay que tener en cuenta la maravillosa imaginación que todo ser humano dispone, aunque en su quehacer cotidiano la coarte en gran medida.

Lo complejo es llegar a concebir el decorado y determinar las figuras que aparecen en ese espacio, es decir, la escena. Para ello además del talento como creador y los conocimientos necesarios para el dominio y control de su trabajo, creo necesario sentir los signos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos tanto del presente como del pasado, para ser honesto con la ambientación generada y además se encuentre en comunión con el resto de las premisas teatrales mostradas. Así mismo, el vestido por ejemplo, debe de contribuir a crear la psicología del personaje. Como indica Francisco Nieva la escenografía no sólo consiste en ser fiel a un estudio de investigación en cuanto a documentación plástica, literaria e histórica sobre un momento determinado, "...sino que es necesario aplicarse a una ingeniosa labor de síntesis, reduciendo todo el bagaje documental a lo más expresivo y esencial".<sup>149</sup>

El escenógrafo puede seguir o no (con mayor o menor libertad para dar lugar a su versión) las acotaciones que el propio texto teatral expone en cuanto a la descripción espacial como una calle, un interior, un bosque, *living room*...

Lo esencial o básico en la escenografía es el color, la línea y el volumen, todo ello estrechamente relacionado con la iluminación. Esto es primordial ya que todo debe estar armonizado para lograr un equilibrio. Dentro del escenario hay muchas partes a tener en cuenta, pues hay que conformar, un suelo, paredes, techumbre, fondo o panorama (en los espacios dedicados a la proyección cinematográfica se denomina ciclorama), donde se sujeta la tela y que pictóricamente es el elemento más importante de la escena, ya que por la perspectiva puede dar la impresión de gran profundidad. Los panoramas pueden ser de varios tipos como el neumático, rígido, semirrígido...Muchos teatros no disponían de la ansiada profundidad espacial y eran los famosos telones pintados los que ayudaban a procurar esa sensación óptica al espectador, así se lograba que el hecho teatral fuese, si se permite la redundancia, más teatral inclusive.

Cierto es que el fondo de una puesta en escena puede ser de lo más variado. En el histórico teatro a la italiana siempre ha gustado el gigantesco trampantojo que forma parte de una convención, un acuerdo entre el espectador y su realizador. Las

---

<sup>149</sup>*Ibidem*, p. 124.

ilustraciones de Leon Bakst para los trabajos de Diaguilev son relegados por un trabajo mayormente en equipo, donde los efectos del escenógrafo se consiguen a base de acuerdos para llegar a producir la sugestión en la escena. Se tiende a la síntesis plástica por medio de elementos, sistemas técnicos, ingenios que puedan ser más o menos útiles: “Lograr un cuadro con figuras y no unas figuras sobre un cuadro”.<sup>150</sup>

El análisis espacial de aquel teatro, fue el que trabajó Dalí, y para ello, hubo de conocerlo en profundidad. Además fue el lugar que le ofrece y descubre el gran formato a invadir para derroche de su libertad e imaginario. Cada espacio tiene unas características particulares que condicionan el montaje de forma directa en cuanto a las dimensiones. También las posibilidades materiales de que disponen los teatros son básicas para el buen funcionamiento, como puede ser, una instalación eléctrica. Todos los bocetos, maquetas y figurines han de hacerse reales para el escenario.

El conocido planteamiento sobre si el escenógrafo ha de ser arquitecto en vez de pintor para que los escenógrafos puedan construir, en vez de pintar un espacio, es sintetizado por Francisco Nieva como el denominado “hombre de teatro”.

Los actores no deben sentir el espacio como una atmósfera extraña a la obra sino que ellos mismos han de aparecer con total fluidez, pues todo debe estar ahí puesto a su servicio y cualquier elemento ha de tener una función clara, precisa y determinada.

Es cierto que grandes montajes se traducen en decorados excesivos haciendo alarde del despliegue económico que se tiene para su producción, como pueden ser las grandes superproducciones cinematográficas u operísticas. Ciertamente el teatro no podrá alcanzar la técnica del cine, pero tampoco el cine obtendrá nunca la riqueza del teatro en cuanto a la cercanía del organismo vivo y lo efímero, por lo que su valor comparativo es incalculable. Todo ello, en muchos de los casos, lo único que hace es distraer al espectador sobrecargando el espacio de manera innecesaria.

Existe la defensa a ultranza que abanderan grandes teóricos como Peter Brook con su *Espacio vacío*, o lo que defiende Jerzey Grotowsky igualmente en su texto titulado *Hacia un teatro pobre*, de que hay que desechar todo elemento superfluo y concentrarse en la esencia, que para él es el actor. Podrían citarse otros teóricos que así lo defienden a lo largo de la historia. Brook creía que el teatro era un arte formado por un complejo de disciplinas en donde lo importante era tener un objetivo; así mismo, Grotowsky pensaba en el hecho de la investigación en cuanto a la relación que se establece entre el actor y el público. Lo importante es esa búsqueda; no es el que se repita, porque entonces aparecen los distintos tipos de teatro que comenta Brook y que existen con, o sin objetivo, como es el teatro tosco, inmediato, mortal y sagrado. En este último, es donde se puede encontrar una mayor realidad, porque el teatro es una liberación y nos obliga a salir de nuestras vidas cotidianas, según piensa otro gran teórico teatral influido por el

---

<sup>150</sup>*Ibidem*, p. 112.

dadá y lo surreal como es, Antonin Artaud. En cambio, ante el primer tipo de teatro, el definido como tosco, parece como que su público no tiene dificultad en aceptar incongruencias de vestimenta o anacronismos de otro tipo sin necesidad de ser justificadas.

Artaud defiende el teatro como forma de expresión y de vida del hombre, frente a los intentos surrealistas que pretendían su muerte. La concepción de este actor, dramaturgo y director teatral, era la de proponer un teatro inquietante, destructor, revolucionario, como puede verse en su *El teatro y su doble*. Fue expulsado del grupo surrealista por su fundador Breton, al igual que le sucedió a Salvador Dalí, aunque éste lo fue en 1925. El teatro para Antonin Artaud es un lenguaje en donde cuenta menos lo que se expone que la forma en que se expone; donde la idea de repetición está prohibida y las partes no dialogadas del espectáculo se convierten en partituras musicales. Siempre quiso acabar con la tiranía del escritor y que la palabra se convirtiese en un grito.

Breton siempre consideró a Joan Miró el pintor más surrealista de todos, de Dalí dijo ser el más alucinante. El grupo al completo odiaba a Matisse, fundador del Fauvismo, por pensar que la pintura debía ser algo confortable, cuando lo que ellos querían era perturbar y provocar a través de la misma.

El dramaturgo francés Cocteau escribe una obra teatral que sirve como ejemplo, pues en ella no existe el diálogo y únicamente aparece una acotación donde se describe como aparece un actor entre calles, sale a escena y una vez en silencio sobre ella, ya ante el público, lo observa y vuelve a salir por el lado contrario del que ha salido sin pronunciar palabra, emitir sonido alguno o realizar algún gesto, nada. Tan solo observar.

La primera Guerra Mundial hizo desconfiar de la razón humana y de sus poderes de ordenación sensata de la historia, de donde surge un arte antirracionalista como fueron los conocidos por ismos como el Expresionismo, Dadaísmo y Surrealismo.<sup>151</sup> La propia oficina surrealista situada en Francia regentada por Artaud como secretario, era ya un espacio teatral por su disposición, ya que del techo pendía un maniquí femenino como bienvenida.

---

<sup>151</sup>Indico manuales que consultar sobre estos ismos en concreto surgidos a raíz del conflicto bélico: P. Selz, *La pintura expresionista alemana*, Madrid. Alianza, 1986; P. Vogt, *Der Blaue Reiter, un expresionismo alemán*, Barcelona, Blume, 1980; H. Behar, *Sobre el teatro Dadá y Surrealista*, Barcelona, Barral, 1971; G. Hugnet, *La aventura Dadá*, Madrid, Júcar, 1973; H. Richter, *Historia del Dadaísmo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973; D. Ades, *Dadá y Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975; A. Breton, y C. Bagow, *Surrealismo frente a realismo socialista*, Barcelona, Tusquets, 1973; F. Calvo Serraller, *Vanguardia y Surrealismo en España*, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos (nº 349). 1979; B.Ceysson, y otros, *La pintura Moderna. Del vanguardismo al Surrealismo*, Barcelona, Skira Carroggio, 1983; J. E. Cirlot, *Introducción al Surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1953; W. Gaunt, *Los Surrealistas*, Barcelona, Labor, 1974 y A. Puig, *El Surrealismo en Cataluña*, Barcelona, Artes plásticas, (Nº 24), 1978.

Otro ejemplo reside en el “teatro pánico” de Fernando Arrabal en el que puede verse lo que hace Ionesco en el denominado “teatro del Absurdo”, aunque no tiene que ver con aquél, pues se dedica a investigar técnicas dramáticas escribiendo obras que no tienen palabras. Están dentro de la línea de creación de ambientes, de la imaginación de las posibilidades de un actor en el escenario, la relación del actor con una serie de objetos, al igual que hacía Grotowsky en Polonia o el denominado teatro de los sentidos actual.

Al inconformismo de Artaud, con los surrealistas franceses, pues le atraían por su calidad humana, se añade el tono de libertad, que sólo tenían entonces los grupos de vanguardia. En una entrevista que se realiza a Arrabal en la revista denominada *Teoría y crítica del teatro* defiende que el teatro vuelve a la palabra con Bob Wilson como algo lírico, religioso y onírico. En la obra titulada *La mirada del sordo* de éste que deriva del teatro pánico, el teatro gestual, es enriquecida por muchos elementos sonoros igualmente musicales. Un paralelismo evidente es el cine mudo que protagonizan los hermanos Marx, Buster Keaton, Charles Chaplin, el gordo y el flaco, que dicen todo sin mencionar palabra. Ejemplo que sigue Dalí en sus *performances* llenas de gestualidad.

Añado la mecánica que debe tener el actor según Meyerhold a través de la cual se muestra un ritmo que genera movimientos escénicos coreográficos que ayudan al espectador a recibir las emociones de los personajes que hay en escena. El maestro Stanislavsky enseña que lo esencial en el arte es la simplicidad, aunque ésta cada artista la comprende a su manera. Las fases para lograrla residen en el actor y son intención, realización y reacción.

Peter Brook denomina a cualquier espacio vacío, un escenario desnudo, en el cual si sucede algo y alguien lo ve, puede resultar un hecho teatral si existe la intencionalidad de que así sea. Las acciones serán lo que generen el suceso, pues las palabras no dicen todo.

Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión (...) la palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible. (...) los mejores dramaturgos son los que menos acotan.<sup>152</sup>

La verdad de las relaciones humanas está determinada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios. Las palabras se dirigen al oído, la plástica, al ojo. Está, pues, bajo un impulso e impresiones dobles, visuales y auditivas que trabajan la imaginación del espectador.<sup>153</sup>

Podemos pensar por lo general, que para un dramaturgo, lo más importante que existe son las palabras. Samuel Beckett por ejemplo dice de ellas que son sus compañeras, su único apoyo, pues sin éstas se encuentra desposeído, en un vacío por

---

<sup>152</sup>P. Brook, *Espacio vacío*, Barcelona, Nexos, 1990, p. 38.

<sup>153</sup>V. Meyerhold, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1986, p. 52.

dentro. En su obra *El innombrable* las define como “gotas de silencio en el silencio”. Nadie como Beckett para expresar el sentido de pérdida, ausencia y la aflicción que esto conlleva.

Ese mencionado espacio debe ser una lectura, una interpretación, una apuesta, entre infinitas, de un equipo de personas para transmitir a los espectadores una idea, una sensación, un mensaje, sin estridencias ni evidencias. La historia contada será recibida de forma simultánea por varios de los sentidos del espectador como son la vista y el oído prioritariamente; pero debe llegar a ser permeable por todos los poros de la piel de un público entregado: es el gran objetivo de toda puesta en escena ya bien sea realista, abstracta o simbólica.

Grandes creadores de estos espacios, donde se consiguen mágicas atmósferas y se logran ambientaciones de lo más sugestivas, fueron Alexandre Benois<sup>154</sup> y Mijaíl Laironov,<sup>155</sup> estaban en colaboración y permanente comunicación con los pintores-realizadores, los sastres que confeccionaban los tejidos, los electricistas, responsables de *atrezzo* y todos cuanto tuvieran que ver mínimamente con el espectáculo. Lo mismo hicieron otros pintores como Derain, Braque y Picasso cuando trabajaron para Diaguilev directamente. La puesta en escena está formada por un conjunto de elementos o signos teatrales a cual más importante, entre ellos un sistema de iluminación que ayuda a generar la mencionada atmósfera envolvente para el espectador. Los cambios de escena que se vayan a producir en los decorados es importante que se reduzcan al mínimo, para que la historia se transmita de forma continuada y no se pierda ritmo. Todo esto depende del sitio específico en el que se representa y su infraestructura o instalaciones estén dotadas para facilitar esta comunicación. Me refiero, por ejemplo, a que existen grandes teatros de ópera que, por su antigüedad, carecen de la posibilidad de integrar innovaciones técnicas.

En el teatro tradicional para la sucesión de las escenas, con sus correspondientes cambios, se ayudaban del telón de embocadura que cubriese u ocultase cuanto se hacía tras éste, para de esta forma preparar el siguiente acto. Son muchos, si no la mayoría, los montajes actuales en los que el efecto lumínico es el causante del cambio de escenas.

Las grandilocuentes escenografías pasadas de los siglos XVIII, XIX y XX distraían tanto al público (generando verdaderas obras de arte), que la historia que contaban quedaba relegada a un segundo y tercer plano. Hoy el espectador se engancha con la sobriedad, como lo hacía el perteneciente al siglo de Oro (en donde el espacio era reducido), pues nada enriquece más un texto, que la propia imaginación que cada uno aporta al mismo. Por ello preferimos leer una novela que ver la película de la misma. La gran riqueza de lenguaje que poseen los textos de Shakespeare eran suficientes para deleitar el oído; pero la riqueza visual residía en la rica indumentaria que llenaba el

---

<sup>154</sup>Influyó en el ballet moderno y el diseño escénico 1870-1960. Director escénico del teatro Mariinsky, colaboró con el teatro de Arte de Moscú. Trabajó para Diaguilev.

<sup>155</sup>Pintor vanguardista 1881-1964, perteneciente a la vanguardia rusa junto a su mujer artista Goncharova.

espacio. La ausencia escenográfica del teatro isabelino era una de sus mayores libertades. Tras todo aquello llegó la decoración realista, la evidente, que en muchos de los casos era excesiva, y que resulta caduca en la escena de nuestros días.

La diferencia entre el antiguo y nuevo teatro consiste en que, en el segundo, la plástica y la palabra están subordinadas cada una a su propio ritmo; los dos ritmos no coinciden siempre. Es necesario, pues, un diseño de los movimientos escénicos para situar al espectador en la situación que le consienta adivinar las emociones de los personajes.<sup>156</sup>

El clima escénico es apoyado por una luz que a través de sus juegos y posibilidades (en cuanto a intensidad y matices) logra una conjunción con el decorado escenográfico y, siempre, el actor dentro del mismo. Los accesorios o el *atrezzo* que llenan tal espacio contribuyen de manera directa a la ambientación, para que nada aparezca de forma gratuita, sino que absolutamente todo el conjunto sea justificado con el porqué de su presencia.

El teatro de bolsillo, de ensayo o el conocido “microteatro” es en muchos casos un tipo de espectáculo de investigación, debido a que al realizarse en lugares de reducidas dimensiones o en instalaciones limitadas, obliga al desarrollo del ingenio. Es por tanto en estos espacios donde se resuelven problemáticas, se dan soluciones y se amplía la capacidad de improvisación sobre lo que jamás se hubiese planteado en una gran caja a la italiana de excelsas medidas. Se ha de tener en cuenta la misiva: “a cada época su arte y al arte, su libertad”,<sup>157</sup> pues cada momento se debe a unas circunstancias y por tanto a unas necesidades a las que corresponde una estética. La vida es acción y movimiento y más sobre la escena. El actor y el público están sometidos a influencias constantes y la vida cotidiana se rehace en el devenir de la historia.

Todo cuanto trato en lo referente a los signos teatrales difiere no solamente por el espacio, sino por el material con el que han sido elaborados. Hay indicadores esenciales como el poder adquisitivo básico del que se dispone, que define la calidad de tales materiales; pero también el avance cronológico que hace que sean completamente distintos los utilizados en un momento u otro por las mejoras de la tecnología. Para su conocimiento es necesaria la experimentación, con lo que esto conlleva, y ha de permitirse investigar para poder crear, por lo que siempre ha sido causa de reacciones muchas veces desfavorables por parte del público, que recibe unas cualidades acústicas y ópticas debido a este desarrollo técnico; de tal manera que las formas y colores que vemos por reflexión o absorción de la luz son apoyadas por sonidos amortiguados o multiplicados como un “rever”. Sólo hemos de tener en cuenta una banda sonora de una película y su efecto directo causado en el espectador: está comprobado que las sensaciones que pueden provocar las secuencias cinematográficas se fomentan en gran medida con el efecto sonoro. Lo mismo ocurre en escena donde se logra un arte

---

<sup>156</sup>V. Meyerhold, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>157</sup>Premisa originaria de la *Sezesionstil* (Secesión vienesa) fundada en 1897 por un grupo de artistas vieneses como proyecto de renovación. Su primer presidente fue Gustav Klimt.

completo cuando la música se produce en vivo y directo como sucedía en el Siglo de Oro.

A través de la historia vemos que durante mucho tiempo los espacios destinados al espectáculo (independientemente de su lugar geográfico de origen), se hicieron al aire libre. Si la ceremonia era celebrada por la noche tendrían que ayudarse de apoyos lumínicos tanto en escena como para el público. En el siglo XVI se empiezan a construir sitios cerrados con bastante oscuridad para crear un efecto sorpresa. Es para entonces cuando la iluminación artificial será la gran protagonista de la magia creadora gracias a su progresiva evolución. Era difícil manipular la orientación, las intensidades y sus efectos, pero se innovaba con lámparas de combustión, espejos para el reflejo, alcohol, aceites, petróleo, gas, soportes, generadores que sabemos provocaron grandes desastres por incendios devastadores al ser grandes combustibles, ya que el material protagonista en la construcción era la madera. Esto provocaba grandes cambios de conducción en los teatros y la pérdida en muchos casos de acústica. Incluso en las restauraciones actuales que se hacen en los grandes teatros del siglo XIX de caja a la italiana, se pierden características esenciales por nuevos materiales, accesos como ascensores, nuevos conductos de ventilación, calefacciones o aire acondicionado, buscando la facilidad de acceso y eliminando barreras, que truncan antiguos sistemas hidráulicos que apoyaban la difusión sonora o maquinaria como la trócola que lograba poner el patio de butacas a la misma altura que el escenario para convertir el espacio en un gran salón de baile como fin de fiesta.

Cuando se empieza a utilizar la luz eléctrica<sup>158</sup> en el año 1880, todo se transforma y supone una gran revolución, afectando a la pintura escenográfica de los decorados casi tanto como lo que sucede en el cambio del cine mudo al sonoro. Si bien fue muy costoso para los actores el cambio a lo acústico, la pintura ya no tendrá que crear clarososcuros a través de manchas de color o perspectivas, sino por medio de puntos lumínicos como hace el atractivo tenebrismo de Caravaggio. Las tonalidades del color pasaron a ser más naturales de esta manera, sin recargas ni ostentaciones hiperbólicas.

El telón fue el gran símbolo de toda una escuela de teatro: el telón rojo, las candilejas, la idea de que todos éramos niños de nuevo, la nostalgia y lo mágico eran todo uno. Gordon Craig se pasó la vida fustigando el teatro de ilusión, pero sus recuerdos más preciosos eran los de árboles y bosques pintados, y sus ojos se iluminaban cuando describía trompe d'oeil. Llegó el día en que el telón dejó de esconder sorpresas, en que no quisimos (o no necesitamos) ser niños de nuevo, en que la tosca magia cedió ante el sentido común más áspero, y entonces se retiró el telón y se eliminaron las candilejas.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup>Veáanse al respecto: J. M<sup>a</sup>.Cornide, *El diseño lumínico en la escena teatral*, Buenos Aires, Ed. Memphis, 1997; M. Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1999 y R. Salvat, *La iluminación de gas y el espectáculo del siglo XIX*, Barcelona, Catalana de gas y electricidad, 1980.

<sup>159</sup>P. Brook, *Op. cit.*, p. 54.

Un elemento imprescindible en ese espacio es la indumentaria o lo que puede verse también como el decorado propio que envuelve al actor y que le convierte en personaje de cara al espectador, sin necesidad de que diga absolutamente nada, pues la información que transmite su imagen definida por formas, colores y texturas, ya comunica suficientemente. Grandes actores reconocen que la vestimenta supone un porcentaje muy elevado en la búsqueda de sus personajes, como por ejemplo Meryl Streep.

En la historia de la escenografía pintada,<sup>160</sup> Dalí pudo ver un compendio de experiencias visuales a cargo de expertos pintores escenógrafos como es el caso de Salvador Alarma, maestro de la luz pintada, que generaba espacios que eran verdaderos cuadros gracias a las candilejas. Estas siempre ayudaron a iluminar también a los intérpretes, de ahí la expresión “lúcete” para indicar que se acercaran a ellas. Estas aclaraban a los actores sin poder evitar las innumerables sombras producidas. Los telones pintados comenzaron a caer en desuso porque se ponía en evidencia la convención plástica efectuada durante tanto tiempo. Los pintores modernos como Rafael Barradas,<sup>161</sup> que influyó en la formación del genio ampurdanés, se instaló en Madrid y Barcelona y le llegó a dibujar una caricatura retrato al propio Dalí. Junto a otros como Manchón, Mignoni,<sup>162</sup> Bartolozzi,<sup>163</sup> que dejan el relevo a uno de los transformadores del espacio que es Sigfrido Burmann,<sup>164</sup> tanto en cine como en teatro, cuyas muestras pueden verse hoy en el Museo Nacional de Teatro de Almagro. Este pintor influyó igualmente en la pintura del Dalí más temprano. Dirigió en el cine español la película *Locura de amor* protagonizada por Aurora Bautista en 1948 encarnando a la reina Juana I de Castilla, más conocida por “la loca”.

Otro de los revolucionarios en los que a través de su trabajo se percibe que la escenografía y los figurines han de darse más que la mano, es en el pintor Mampaso o también José Hernández. Más ejemplos a mencionar entre los que se encuentran Fabia Puigcerver,<sup>165</sup> Andrea D’Orico, Citrinowsky o Albert Boadella.<sup>166</sup>

La totalidad del espectáculo exige una compenetración entre diversos artistas que exponen sus creaciones bajo la supervisión del director. Todos ellos se verán ante la necesidad de sintetizar y ceder en interés de otros elementos que compensen y logren la

---

<sup>160</sup>Reflejo varios textos que aúnan el hecho pictórico con el espectáculo en este caso cinematográfico para comprender la estrecha relación existente y la versatilidad de lo espacial de la pintura: J.L. Borau, *La pintura en el cine y el cine en la pintura*, Madrid, Ocho y medio, 2003; A. Ortiz y M<sup>a</sup>.J. Piqueras, *La pintura en el cine, cuestiones de representación visual*, Barcelona, Editorial Paidós, 2003 y G. Camarero, *Pintores en el cine*, Madrid, Editores JC. 2000; J. Derrida, *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós, 2005.

<sup>161</sup>Pintor y dibujante uruguayo 1890-1929, realiza vestuario y escenografía en el teatro Eslava con el teatro de los niños en 1921-22.

<sup>162</sup>Pintor español 1884-1971, fundador del grupo Hondo con un estilo neo figurativo en común.

<sup>163</sup>Ilustrador español 1882-1950, director de la Editorial Calleja y uno de los fundadores de la famosa tertulia del café Pombo.

<sup>164</sup>Escenógrafo de origen alemán 1891-1980, director artístico de cine y teatro afincado en España desde 1910, escenógrafo de Lorca o Unamuno.

<sup>165</sup>Escenógrafo y figurinista 1938-1991, estudió en la escuela de Adriá Gual.

<sup>166</sup>Director, actor y dramaturgo de la compañía de teatro independiente Els Joglars durante cincuenta años 1962-2012.



impresión requerida a través de lo meramente esencial. Las ideas a transmitir han de ser tan claras que los efectos propios de los artistas, se han de simplificar para que su resultado sea sencillamente sublime. Simplificar, no evidenciar, pues ya decía Voltaire que “el secreto de ser aburrido estaba en decirlo todo”. Nada se puede dar por hecho en escena y todo debe estar suficientemente hilvanado. El público así demandará el hecho teatral de forma constante pues verá en éste una necesidad evidente. El objetivo del oficio teatral aquí es previsible, que el espectador no sea el mismo cuando abandone la sala en la que presencie el juego teatral que cuando entró en ella y siendo testigo de la magia creadora. Que lo que hayan experimentado allí dentro les haga desear volver a vivir otra experiencia similar.

Todo esto no puede cambiar mientras la cultura o cualquier arte sea simplemente un apéndice del vivir, separable de él y, una vez separado, claramente innecesario. Tal arte sólo lo propugna entonces el artista para quien, por temperamento, es necesario, ya que es su vida. En el teatro siempre volvemos al mismo punto: no basta que escritores y actores experimenten esa compulsiva necesidad, sino que también la ha de compartir el público. Por lo tanto, en este sentido no se trata de cortejar al público, sino de una labor más difícil: evocar en los espectadores una innegable sed y hambre.<sup>167</sup>

A diferencia del pintor de caballete, que trabaja en dos dimensiones, o del escultor, que lo hace en tres, el escenógrafo concibe en función de la cuarta dimensión, el paso del tiempo, no el cuadro del escenario, sino el cuadro del escenario en movimiento.<sup>168</sup>

Se ve el hecho teatral como un rico campo de investigación en el que una pizarra se ha de borrar constantemente para poder volver a escribir sobre ella. En este hecho existen cuatro fundamentos: autor, director, actor y espectador; pero para que éstos sustenten el espectáculo como verdaderos pilares, han de rodearse de otros muchos que, desde los orígenes, forman el gran abanico de oficios que conviven en el montaje escénico.

Existen verdaderas obras de arte en cuanto a acotaciones se refiere y que intentan apoyar la construcción espacial como las descritas por Valle Inclán. Muchas serán puro enriquecimiento al deleite poético e imposibles de trasladar a lo material. Algunas puras enemigas del teatro naturalista que parece privar al espectador de la capacidad de soñar al ofrecérselo ya todo. El público ya dispone de la facultad de completar con su propia imaginación y aquellas exhaustivas indicaciones como que en la escena apareciera una cascada de agua real, no obligan al escenógrafo a montar un literal belén navideño con río bajo el puente, sino que se solventa con un “off” sonoro o simple punto lumínico. La escenotecnia y el iluminador serán en este caso los que deban resolver, tras propuestas consensuadas con el director. De esta forma trabajan el diseño de vestuario, la caracterización, el *atrezzo* y todo cuanto en escena suceda, con los apoyos justos y necesarios.

---

<sup>167</sup>P. Brook, *Op. cit.*, p. 179.

<sup>168</sup>*Ibidem*, p. 136.

Confiando en Stanislavski, los directores de teatro creían que el público acabaría tomando el cielo pintado por un verdadero cielo, desde entonces no tuvieron más que una sola y dolorosa preocupación: levantar el techo tan alto como fuera posible por encima del escenario. Y nadie se da cuenta que, en lugar de perfeccionar el escenario (lo que cuesta muy caro), es necesario acabar con el principio del teatro naturalista.<sup>169</sup>

Meyerhold quiso huir siempre de la jaula escénica. Soñaba con un verdadero espectáculo que se pudiese desarrollar en cualquier parte y fuese perfectamente adaptable a una plaza, una fábrica o un salón de un café. Hay que defender que el objetivo no ha de ser estético sino funcional y si con lo utilitario se consigue lo primero, entonces el trabajo queda completado. Se ha de conseguir la ruptura del marco como gran liberación, al igual que ocurrió con la historia de la pintura que se libera de sus propios marcos evitando así limitaciones, huyendo de fronteras, muros o cerrazón en definitiva. De toda esta transición en la praxis es testigo Dalí.

Otro gran teórico de la escena influido por el Surrealismo fue Bertolt Brecht, creador alemán del denominado teatro épico que defendía igualmente un espacio funcional. Un decorado cuajado de humanidad que respire espacio y esencia natural, como genera en su *Berliner Ensemble* a través del realismo dialéctico. La aportación de Brecht estuvo dirigida a una técnica actoral de distanciamiento para lograr una intencionalidad directa de acción sobre el espectador con contenidos sociales y humanitarios del teatro político e ideológico.

La incorporación de material fílmico en la escena también produce un efecto de distanciamiento. Las situaciones del escenario se contraponen con las sucedidas en la pantalla. En la pintura también se produce esta distancia cuando se acentúa por ejemplo el hueco de un recipiente como logra Cézanne, o los vacíos que genera la escultura abstracta de Chillida. En las vanguardias tanto el Dadaísmo como el Surrealismo utilizan efectos de distanciamiento extremistas. Se trata de buscar la mística de los objetos arrancándoles de sus contextos, circunstancias y convenciones. Este distanciamiento no significa eliminar de las figuras sus valores sentimentales.

El espacio queda analizado y en manos de aquellos expertos, artistas creadores y grandes estudiosos que ayudan a su evolutiva. La multiplicidad espacial y su diversidad, enriquece, sin lugar a dudas, la transmisión de la historia contada y el efecto producido. Dalí fue de los artistas que se atrevió a romper con lo establecido, con los cánones tradicionales que dictaminaban lo que es considerado o no arte, con los límites que no permitían crecer y las barreras que impedían la libertad de la expresión plástica. Esta osadía también la puso en práctica sobre los escenarios con sus decorados y su diseño de vestuario sobre los personajes.

En sus carteles publicitarios podía utilizar a las modelos igual que lo hacía para la pintura. La Primera Guerra Mundial estableció los cimientos para que los “ismos”

---

<sup>169</sup>V. Meyerhold, *Op. cit.*, p. 127.

fuesen la base de grandes cambios expresivos: Dadaísmo, Constructivismo, Bauhaus, Surrealismo y éstos, al mismo tiempo, serán los generadores de otros tan influyentes como el *Pop Art*. Además el incipiente mundo de la cultura de masas hacía que se tuviese un pequeño lugar, o al menos lo fuese en apariencia, dentro de ámbitos hasta entonces intocables como el de la política, educación y consumo. Los medios de comunicación como radio, prensa, televisión, cine, redes sociales que hoy proliferan, comenzaban su andadura. Las vías de acceso a otros lugares a través de medios de transporte como aviones, coches, trenes se expanden y todo comenzaba a estar más cerca, más a mano, más al alcance de todos. Los intercambios entre países fueron más rápidos. Entonces el arte, poco a poco, dejará de ser algo elitista y se hace más popular, más accesible a todos como así lo enunciaban los modernistas.

Con Dalí la originalidad está servida y frente a la producción en masa imperante, potencia su individualidad, el ser único y por encima de todo, diferente. El arte puede llegar a convertirse en un objeto de consumo, una mercancía. La personalidad daliniana está dentro de un contexto que lo refuerza y da su razón de ser a veces de forma incomprensible y extrema. El pintor es lo conocido, pero su obra polifacética obliga a tratarlo como un explorador del momento que vive y que incide en todos los campos artísticos o no posibles, ya que absorbe, al igual que un niño, todo cuanto le parece útil para innovar y directamente lo aplica a su trabajo: nuevas técnicas pictóricas buscando la seriación como el collage o la fotografía, generador de productos solicitados por la industria de la moda, la publicidad, elementos decorativos, complementos como joyas o perfumes, desarrollo de iconos de la producción en masa como la coca cola que asentara el rey del Pop, Andy Warhol. En 1941 Dalí ya decora sus automóviles vestidos con telas, ropajes, ramas, desconchados, sus cadillacs presentados como objetos de deseo. Los teléfonos aparecen en todos los sitios como medio de alcance o cercanía con el otro. Hoy se dispone de móvil y ya resulta difícil extrapolar nuestra mente al momento en que nacen estos aparatos y revolucionan la mentalidad de todos, incluyendo la de los artistas. Reacciones de abuelos ante el receptor televisivo, no menos sorprendente que la fascinación que procuraba el ruido del motor de un automóvil a un futurista italiano. Todo este choque que producía el avance tecnológico, el progreso en la sociedad fue muy similar al que produjo el cambio estético en los escenarios por parte de verdaderos artistas que se atrevieron a plasmar nuevas corrientes. Se respiraba un potente cambio en aquel momento con una televisión que junto con la radio, eran los medios que llenaban la vida. Sergio Vila-Sanjuan, premio Nadal de literatura en el 2013, ambienta muy bien, en su último trabajo, esta transición referida. Todos se vieron influenciados por este ambiente que obligaba a cambiar la puesta en escena de los espectáculos.

En versiones actualizadas de obras de Shakespeare aparecen personajes vestidos con vaqueros y portando latas de refresco (aunque esto no siempre es aceptado, a pesar de transmitir la esencia del mensaje). Hemos de reconocer que con ese impacto visual trasladamos a la actualidad toda la historia, haciéndolos coetáneos a nosotros, que sentimos lo mismo y se facilita la labor de identificarnos con lo que en la escena sucede. Muchos espectadores querrían que se fuese lo más fiel posible al momento original de

representación, defendiendo lo purista y tradicional, pero eso es muy difícil, pues carecemos de una máquina del tiempo que nos diga exactamente cómo realizaban estas representaciones. Las premisas de tiempo y espacio se encargan de que nada de lo que fue sea hoy similar. Podemos jugar en escena, como pudo ser tanto en formas como contenidos, pero ya no somos aquellos. No confeccionamos igual, los tejidos, ni los materiales son los mismos y los valores morales son diferentes.

Salvador Dalí utiliza este recurso de la mezcla anacrónica de elementos arquitectónicos renacentistas, que tanto admira, con objetos como teléfonos y coches haciéndoles coexistir. Así por ejemplo la televisión, desde el punto de vista sonoro, hace coincidir la canción de alguien desaparecido con el intercalado en voz de un cantante actual. Todo ello podía verse reflejado en los escenarios y en las *performances* que Dalí firmaba, pues quería aplicar en ellos la última innovación técnica ya fuese un croma, contraplano o picados. Con ello se mostraba como *showman*, mago, clown y todos ellos juntos. Siempre con tono de humor, pues si hacía las veces de un Dalí reportero tomaba un ventilador por micrófono y seleccionaba las músicas más peculiares como sonido de fondo.

En el Manifiesto *Groc* o también conocido por Manifiesto Amarillo,<sup>170</sup> se hace un elogio a la máquina frente al intelecto. Las máquinas imperan en las escenografías teatrales que eran todas prácticamente manuales. Reivindican en ese documento citado un estado moderno en el que haya cine, deporte, jazz, automóviles, desfiles de moda, ingeniería, periódicos, trasatlánticos, gramófonos o cámaras fotográficas. Ciudadanos que apoyan el avance y no quieren quedarse atrás.

El arte sólo se puede entender si está: “De acuerdo con este estado de espíritu, de acuerdo con su época”.<sup>171</sup>

La vida moderna con sus máquinas llega a las artes como la pintura donde se hace evidente y puede disfrutarse como en la obra denominada *El elefante célebe* que firma Ernst, o la cultura de ocio que aporta a Dalí un nuevo lenguaje en el que inspirarse.

Los ojos que proliferan en las plasmaciones dalinianas escénicas son como cámaras fotográficas que nos observan y en cualquier momento van a pestañear para fijar instantáneas de todo aquello cuanto miran y que son espectadores de su obra, bien sea pintura, un decorado escenográfico o una secuencia cinematográfica. Todos son público de su mundo. La necesidad humana de la existencia del ojo que todo lo ve como testigo de cuánto hace, se modifica y hoy se traduce en miles de objetivos de cámaras que graban nuestro día a día.

---

<sup>170</sup>Se denomina de esta forma por el color del papel donde está impreso y se trata además del Manifiesto antiartístico catalán que firman Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montayá. Conocido también como *Manifest Groc o Full Groc*.

<sup>171</sup>F. Fànes, *Dalí, cultura de masas*, Barcelona, Fundación La Caixa, Fundación Gala-Salvador Dalí y MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2004, p. 49.

Combina, así la imagen que tanto le obsesiona de la encajera pintada por el holandés Vermeer y que pendía de la pared en el despacho de su padre el notario, con un anuncio de Ford. Busca con esa mezcla la confusión y la introducción del caos, de esta manera anacrónica genera situaciones y objetos. Se trata del antiarte, de los dadás, pretendiendo con ello destruir la instalación artística como red comercial, económica e ideológica. Busca el uso de una litografía como impresión mecánica en colores que tanto gusta al pop, pero también en los libros eróticos de aquel momento. Dalí es un artista multidisciplinar en espacios polivalentes, dice en muchas ocasiones, que su pintura es una fotografía hecha con la mano.

Como todo arte y artista que lo genera, Dalí se adelanta a su tiempo, anticipando como un visionario lo que ha de venir. Crea de esta forma un ser andrógino al que oculta su sexualidad por medio de cajones, demostrando así, que se encuentra por encima de su sexo. Esto le sucede a muchos personajes de la literatura, el cine, el arte en general, como a *Orlando* de Jimmie Somerville por ejemplo o en la película XXY de Lucía Puenzo. Al plasmar un ser desprovisto de sexo lo deshumaniza o bien lo hace superior a ese ser constreñido por una sexualidad clasificatoria. Seres asexuados como los ángeles de cabellera larga ubicados en su admirado Renacimiento. Esta tendencia de buscar seres asexuados o andróginos prolifera en el mundo de la creación como ocurre en las pasarelas de moda de los años noventa. Se trata de buscar una tercera sexualidad logrando así la libertad que la existencia no otorga o deniega para asegurar la subsistencia. Dalí quiere escapar, huir, evadirse de su compleja sexualidad mental que a todos nos identifica de una forma radical. La libertad de elección no existe en la procreación humana y es un tema que aún a pesar de encontrarnos en el siglo XXI causa polémica e inseguridad el hecho de formar núcleos familiares condicionados por esa sexualidad.

Decir que Dalí es surrealista no es algo que defina por entero su labor artística, aunque su expresión proyecte sobre la realidad imágenes que proceden de nuestro inconsciente. El movimiento en sí no admite el concepto de belleza, porque su tarea es la liberación del instinto, recuperar lo que está fuera de la lógica, y de esta forma modifica todas las coordenadas del siglo XX, gracias a la interpretación de los sueños de Freud de 1900 y al estudioso Jacques Lacan que dedica su tesis doctoral de 1932 a *la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, al que Dalí conoció en el año 1930. Defiende en ella que existe una relación estrecha entre el Surrealismo y el psicoanálisis. La dimensión de los sueños nos permite la liberación del inconsciente, pero crear imágenes con formas huyendo del discurso lógico inexistente, no es nada sencillo; los pintores trataron con los delirios y la psicosis; Dalí aportó su método paranoico crítico al resto del grupo con tan sólo 25 años cuando fue presentado en distintos círculos sociales por Miró y Buñuel. De un carácter hipersensible es estéticamente definido como impresionista al principio, o cubista con catorce años. Escribe *Tardes de verano* a los dieciséis años, con Lorca, él mismo nos dice que conoce la tortura de los celos estando en la Residencia de Estudiantes, en Francia se anima con el cine y conoce a Picasso, pero siempre defiende ser un surrealista desde su niñez.

En *Mi último suspiro* de Buñuel<sup>172</sup> se deja constancia de la expulsión de Salvador Dalí de la casa paterna en la Navidad de 1929, y escribe en una de sus pinturas expuestas en Barcelona “escupo por gusto en el retrato de mi madre” como motivo de la mala influencia de Gala en la amistad que él tenía con el pintor. “Comunista y ateo”, así acusó a Buñuel y perdió por esto su trabajo en EEUU. El director de cine, no pudo volver a acercarse a Dalí porque era franquista y por su exhibición egocéntrica. Aun así en una entrevista, Buñuel dice que le gustaría tomar una copa de champagne con él antes de morir, a lo que Dalí responde que también le gustaría, pero que no bebe; años después el pintor quiso realizar otro proyecto cinematográfico junto al aragonés, pero Buñuel le contestó por carta que ya no tenía fuerzas para emprender más proyectos y falleció en México seis meses después.

El diseño de un volumen o mueble para desfilarse por las calles como la carroza de reyes magos, será su primer trabajo escenográfico en movimiento. Esto es importante porque en la evolución de los espectáculos, a través de la historia, el verdadero cambio se ha producido en los espacios a decorar ya bien fuera en un pasacalles, enormes jardines como Versalles, una plaza o ya un recinto cerrado donde lograr la oscuridad.

Se busca la diferencia fundamental existente entre el teatro de la antigüedad y el moderno y se comenta que más que en la forma de hacer de los actores o en los gustos del público, esa diferencia reside en la escenografía. Esto podía visualizarse en la exposición titulada *Escenografía teatral española 1944-1977*, de la galería Multitud <**ARTÍCULOS 4 y 5**>; en ella se rinde homenaje a la labor de muchos pintores como Dalí, Benjamín Palencia o José Caballero y otros como Sigfrido Burmann, Cortezo, Burgos, Viudes y otros.<sup>173</sup>

El genio de Figueras buscaba siempre el decorado perfecto para cada ocasión; creaba espacios escénicos en lugares diversos como un pabellón de feria, escaparates o en plena calle. Estuvo muy interesado por la decoración de interiores, por ejemplo, lo que le ayuda a concebir espacialmente aquello que desea; así diseñó los muebles de su apartamento en París. El 24 de noviembre de 1940, crea una butaca que tiene un mecanismo que consigue el efecto de la respiración humana, diciendo que a él siempre le ha interesado un mobiliario fantástico porque el mundo necesita más fantasía frente a la civilización mecánica. En 1947 elige como escenario, de una de sus muchas sesiones fotográficas para los paparazzi, la habitación del que fue su amigo y mecenas el Marqués de Cuevas (1855-1961), que disponía de una cama festoneada con joyas para recibir a sus invitados y que a Dalí le encantaba como todo lo barroco, ostentoso y *kitsch*. Un día acudió a verlo acompañado del torero Dominguín que fue vestido con el traje de luces como diestro que era. En el año 1949 se manda fotografiar en una cama con dosel del hotel de su amigo millonario Arturo López muy cerca de París, e imita estos espacios a la hora de decorar, de llenar vacíos o de lograr atmósferas

---

<sup>172</sup>L. Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982. Recomiendo además un texto concreto sobre este director corresponde a M. Aub, *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985.

<sup>173</sup>J. Rubio, “*Escenografía teatral española 1944-1977*”, *ABC*, 17 de febrero de 1977, Madrid.

sorprendentes. De esta forma, al visitar su casa, encuentras verdaderos estrados en chaflán donde hay verdaderas camas-trono, cubiertos por doseles, cortinaje o telones de fondo que cubren paredes.

El espacio generado en la sala Mae West como apartamento en el Teatro Museo de Dalí, es donde se genera el juego del doble sentido de forma evidente como ocurre en su lenguaje pictórico. West es una actriz de larga trayectoria teatral, pero que a raíz de una película en 1933 titulada *She don't know what she's doing*, se la reconoce en el verano de 1934 como famosa del año por la revista *Vanity Fair*. A Dalí le gustaba mucho por su desvergüenza sexual y por su físico, que era conocido como el de “reloj de arena” y que también recordaba a la vez el de un maniquí.

En muchas ocasiones el artista necesita dotar de vida, de movimiento o de acciones, todo cuanto origina; es por eso por lo que entre otras muchas cosas la obra de Dalí recibe a veces el nombre de performativa y la llena de elementos como si fuese un escenario a manera de instalación que genera una atmósfera cambiante. El pabellón denominado *Sueño de Venus* fue altamente escenográfico en su mayor parte contenía muchas características de este tipo acción-decoración que analizaré más adelante.

El espacio escénico también requiere de una labor de creación y diseño para procurar un ambiente en el que se desarrolle la acción. La funcionalidad y pluralidad del mismo corre a cargo en muchos casos de grandes posibilidades técnicas de maquinaria que posea el propio teatro y que ha ido evolucionando con los tiempos; me refiero a la tramoya, como comenté anteriormente. El espacio del teatro es el lugar donde se establecen variaciones estéticas múltiples por medio de la escenografía que integra el denominado decorado, pero Dalí genera estos decorados en espacios muy variados por lo que resuelve sin medidas y a veces sin estudio previo, pues desconocía los lugares en los que su obra se iba a mostrar.

Siempre que Dalí plantea una secuencia cinematográfica o un decorado para el escenario, realiza su paralelo pictórico, es decir, si prepara la escenografía para *La familia de Arlequín* en 1927 pinta arlequines, si prepara su *Ballet portugués* pinta a Guillermo Tell o el *símbolo agnóstico* de 1932 con la cuchara kilométrica estirada como un chicle, al igual que simultáneamente aparece en la escena como decorado en *La comedia de los errores* de Shakespeare, donde aparece un dicho: “si con el diablo has de comer, hazlo con una cuchara alargada”.<sup>174</sup>

Diseña muebles para decorar el interior de las casas por lo que no se trata de un pintor que trabaja ante una tela, una tabla o fresco con diferentes herramientas, sino que necesita las tres dimensiones y con ellas la creación de ambientes o atmósferas. Su primera exposición individual realizada en las galerías Dalmau en Barcelona provocó que se escribieran comentarios como: “...el joven ampurdanés se nos muestra más como un decorador que como un pintor”.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup>W. Shakespeare, *La comedia de los errores*, Barcelona, RBA, 2003, acto IV, escena III.

<sup>175</sup>D. Ades, *Dalí, Op. cit.*, p. 472.

En una carta que escribe a su amigo Lorca le dice:

Cuando pinto, pinto descalzo, me gusta sentir la tierra bien cerca de mis dos pies. Estoy intentando unos ensayos con el fin de construir la atmósfera, mejor dicho la construcción del vacío, la plasticidad de los huecos, creo que es de un gran interés, pero no ha preocupado a nadie, puesto que esta plasticidad resulta casi siempre de [sic] la de los macizos.<sup>176</sup>

Genera espacios no sólo para escenarios, sino carrozas para calle, eventos festivos que organiza o decora y a los que asiste como invitado. El genio de Figueras buscaba siempre el decorado perfecto para cada ocasión; creaba en lugares diversos como un pabellón para una feria internacional, escaparates o plena calle, igualmente destinados a decorar interiores como apartamentos, techos de estancias a la manera de glorias con cielos abiertos del Rococó del siglo XVIII, a modo de trampantojos, como el titulado *La hija del viento del Oeste se casó con el viento del Este fue a verla y volvió llorando a su cama*, del año 1972.

---

<sup>176</sup>A. Rodrigo, *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, Op. cit., pp. 90 y 228.



III.2. Diseñadores de vestuario crean figurines para la escena. “Modalí”.

No existe nada más ilustrativo que la prenda que cubre al ser humano para traducir un momento cronológico, sin necesidad de apoyatura verbal o argumentaciones sonoras. Es mucha la comunicación que la indumentaria transmite del ser que lo porta, pero el dato cronológico es el más significativo en el caso escénico. “He podido demostrar que la idea de vestirse es la consecuencia del trauma del momento, el más fuerte de todos los traumas que el ser humano se ve obligado a sufrir porque es el primero”.<sup>177</sup>

En la correspondencia mantenida entre Ana María Dalí y Lorca queda reflejada la importancia que se daba a la indumentaria y el complemento por entonces:

Escribe Lorca:

Querida amiga Ana María: Recibo en Granada tu carta deliciosa. Es muy bonito lo que dices de mis pobrecitos guantes (que eran prestados para presumir en tu casa...) Muy bonito”. “En los guantes y en los sombreros está toda la personalidad cuando se han usado y empapado. Dame un guante y te diré el carácter de su dueño... En los desvanes de casa debe de haber guantes de todos ellos: negros, de cabritilla, blancos, pequeñitos, de Primera Comunión, de punto...Debe ser impresionantes verlos en el cesto de mimbre ¡Sobre todo los de las madres!...<sup>178</sup>

A colación y en otro fragmento anota: “Por las tardes se visten con trajes de gasa y sedalinas vaporosas y van al paseo, donde corren las fuentes de diamante y hay viejos suplicios de rosas y melancolía de amor”.<sup>179</sup>

De igual manera que en el apartado anterior se ha hecho con los pintores, ahora nuestro distintas apreciaciones enfocadas únicamente al hecho textil para la escena. El director del Museo Nacional del Teatro, Andrés Peláez, en el año 2008 abrió un acto de pasarela en la trigésimo primera edición del Festival de Almagro, dedicado a la mujer clásica. La exposición titulada “La moda y los clásicos”, mostró treinta y cinco diseños españoles de los más destacados modistos que realizaron, como homenaje a aquella mujer perteneciente a los textos clásicos del Siglo de Oro. Entre los diseñadores de moda se encontraban: Elio Berhanyer, Jesús del Pozo, Francis Montesinos, Agatha Ruiz de la Prada, Devota & Lomba, Miguel Palacio y Ana Locking. Con la muestra se revitalizó el mundo figurinista teatral con el desafío de vestir, no a una mujer real, sino al personaje de ficción que inventaron los poetas para *La dama boba*, *El perro del hortelano* o *El alcalde de Zalamea*, entre otros. El objetivo era establecer nuevos nexos de unión entre el mundo de la moda y el teatro, con la idea de lograr revitalizar el figurinismo teatral y vincularlo a los creadores de moda actuales. Se celebró una pasarela en la famosa Plaza Mayor de Almagro por la que desfilaron, a manera de representación teatral, los personajes clásicos más reconocidos. Ello recordó las

---

<sup>177</sup>S. Borghesi, *Dalí, la fantasía surrealista del genio ampurdanés*, Barcelona, Electa bolsillo, 2004, p. 78.

<sup>178</sup>VV.AA., *Obras Completas de Federico García Lorca*, Vol. III. Fundación Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1986, p. 64.

<sup>179</sup>A. Rodrigo, *Ana María Dalí y Salvador, escenas de infancia y juventud*, Barcelona, Base, 2008, p. 119.

palabras del máximo impulsor de la alta costura, Paul Poiret<sup>180</sup> y es que teatro y costura han evolucionado ligados uno a otro.

A las agrupaciones teatrales del Siglo de Oro se las distinguía en función de la cantidad de hatos de ropa que tuvieran y se preciaban como tal, si dicho hato era de propio o de alquiler. No había representación que no mudase de traje, pues no gustaba al respetable volver a ver el ya conocido, siendo de obligada condición cambiar de atuendo en cada montaje. Un corral de comedias no tenía espacio para maravillar al público con decorados ni iluminaciones diversas, así que el peso de su juego visual recaía en la indumentaria. Tanto en el pase de modelos clásico, como en la exposición, se rememoraba y apreciaba todo esto. Las actrices siempre han sido los modelos a seguir o imitar por su vestuario o complementos y se convierten en icono de prendas determinadas. Antiguamente las grandes damas de la sociedad enviaban a sus costureras al teatro, no para disfrutar del espectáculo, sino para copiar modelos.

Otro ejemplo similar fue la exposición denominada, “Picasso y Dalí en el teatro” que conmemoraba el vigésimo aniversario de la muerte del genio catalán y en ella se mostraron los diseños de Picasso para *Le Tricorne*, que fue una adaptación de Pedro Antonio de Alarcón de *El Sombrero de tres picos* en el año 1919 estrenada en Londres, con música de Manuel de Falla, donde evoca las escenografías de Leon Bakst en los Ballets Rusos de los años veinte; también pudieron verse los vestidos diseñados por Dalí para sus *Tenorios*.<sup>181</sup>

Diaguilev quiso crear un ballet español y contó para ello con un pintor de la tierra, decisivo para la renovación y la vanguardia en el periodo de entreguerras. Se puede observar cómo a ellos se les debe en gran parte, según los comisarios de tales exposiciones, “no sólo la renovación de las artes escénicas sino la introducción de las vanguardias, ya que el teatro es un medio oportuno para que estas transformaciones sean aceptadas por un público mayoritario”.<sup>182</sup> Ambos artistas se suman a la corriente teatral, como también lo hacen Benjamín Palencia, Carlos Sáenz de Tejada, Néstor Martín Fernández de la Torre, Cristóbal Balenciaga, Emilio Burgos, Pedro Moreno, Aniceto Marinas, Elio Berhanyer y otros, para ampliar su experiencia, siendo además el escenario un espacio idóneo para mostrar sus trabajos, experimentar, disponer de libertad y contribuir con la modernización de tales artes escénicas.

Si el diseñador Yves Saint Laurent halló en la pintura vanguardista el estampado ideal para sus diseños, el pintor hizo que sus diseños fuesen verdaderos cuadros pictóricos en movimiento en plena pasarela. Configura la escena como una ventana netamente visual a través de la cual y con un gran trasfondo, se accede a otra dimensión que es la surreal. En ella intenta fusionar la moda y el arte, como hizo Saint Lauren.

---

<sup>180</sup>P. Poiret llegó a decir: “He vestido a las mujeres más hermosas del mundo. He ayudado a ser felices a las mujeres más elegantes. Y yo mismo he sido feliz. Pero quiero ahora los versos de Moliere, de Shakespeare o de Calderón y os demostraré que al vestir las palabras más bellas de la literatura universal podréis llamarme de verdad artista”, (*Vistiendo la época*, Barcelona, Parsifal, 1989, p. 121).

<sup>181</sup>A. Peláez Martín, *Picasso y Dalí en el teatro*, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>182</sup>*Ibidem*, p. 17.

Algunos de sus vestidos pueden clasificarse como ópticos o cinéticos, para los que necesita siempre combinar complementos o accesorios, ya sean gafas, tocados o bolsos. Esto puede equipararse al oficio de estilista, que es aquel que se ocupa de buscar esta combinación entre tejidos o prendas y complementos, que, sumados, generan un estilo.

El resultado en la búsqueda de tejidos por parte de Dalí es el de un vestido pictórico. El diseñador YSL (utiliza las siglas de su nombre como identificativo de marca) del que se ha estrenado una película en 2014 (demostrado el interés que suscita el tema de la moda), encontraba y acercaba la pintura vanguardista al estampado de sus diseños; Dalí ya hacía algo parecido, es decir, sus pinturas generan verdaderos diseños en movimiento para la escena y son capaces de configurar lo espectacular; igual que una ventana renacentista, a través de la cual, se accede a otra dimensión.

Un complemento como el de las gafas es histórico desde su aparición, pasando por el monóculo como el de Jaime de Mora y Aragón, hermano de la reina Fabiola de Bélgica, utilizado para ajustar la visión de un solo ojo y que consiste en una luneta circular, oval u oblonga de aumento, enmarcada en un anillo de alambre y sujeta con cadena o cordón para enganchar a la ropa (al igual que se hacía con los relojes). Se hizo muy popular en el siglo XVIII uniendo un mango de carey o nacarado para su sujeción. El aumento de la vista se conoce desde las civilizaciones clásicas que utilizaban para ello un vaso lleno de agua; pero para el sol ya existen, desde la China del siglo XII, o los inuit o esquimales, para protegerse del resplandor de la nieve cuando en ella refleja el sol. Desde aquel siglo del Barroco se experimenta con lentes tintadas en las islas británicas, donde también se potencia el uso del bastón y el bombín, elementos todos ellos de distinción y elegancia. El pintor no quiso desaprovechar la oportunidad en cuanto al diseño de gafas y estuvo influido por el movimiento óptico y popular <LÁMINAS 6 y 7>.

Además hay que tener en cuenta que la moda<sup>183</sup> está unida a la caracterización; por tanto la cosmética y la peluquería forman parte de la apariencia externa y creación de una imagen. A él, por ejemplo, siempre le gustó llevar melena como al hombre renacentista. Una de las invenciones dalinianas será la de querer eliminar las sombras que se generan bajo los ojos en las mejillas hundidas por medio del maquillaje. Se le ocurre para ello, crear unas gafas espectrales de lentes caleidoscópicas que recomienda para la conducción automovilística cuando se hace aburrida; igual que ahora trabajamos en seguridad vial tanto para el conductor como para el peatón, aportando inventos que faciliten la circulación y así evitar accidentes. Sabemos que el genio de Figueras no

---

<sup>183</sup>Para asentar unos conocimientos en este campo de la moda recomiendo una serie de manuales que considero esenciales como F. Baudot, *Moda y Surrealismo*, H. París, Kliczkowski, 2002; A. Lurie, *El lenguaje de la moda*, Barcelona, Paidós, 2009; J. Puiggari, *Monografía histórica de traje*, Barcelona, Librería de Juan Antonio Bastinos, 1886; J. Cassin- Scott, *The illustrated Encyclopedia of costume and fashion*, Londres, Vista, 2001; P. Calefato, *El sentido del vestir*, Valencia, Engloba, 2002; A. Racinet, *Historia del vestido*, Madrid, Libsa, 2001; C. Schmidt, *Costumes*, París, Laventurne, 2002; N. Squicciarino, *El vestido habla. Consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 2012 y VV.AA., *Moda fashion*, Madrid, Kliczkowski, 2002.

conduce y siempre lleva chófer, por lo que no daría uso a las gafas, pero dijo sería su aportación al tráfico como un bien social.

Pocos ponen en duda que la pasarela se ha convertido en un espectáculo donde se muestran los modos y el lenguaje del ser humano en su expresión más sofisticada, donde la moda es, el medio de comunicación no verbal que habla por sí solo. Un desfile de moda es una auténtica puesta en escena. En este campo de la moda y a través de ella como herramienta, se reflejan manifestaciones artísticas como la pintura, escultura, arquitectura, música, teatro, danza, etc. y Dalí participa en todas ellas diseñando múltiples y variadas creaciones ya bien de vestidos a tejidos, de perfumes a joyas, de publicidad a complementos. El pintor no rehúsa del mundo incipiente que le rodea y emerge en éste con fuerza; quiere tomar partido y así lo hace en revistas de moda y diseño de escaparates; todo le entusiasma, incluso los maniqués, a los que considera seres sensuales y mecánicos, y que se exponen en la fastuosidad eléctrica de los tales escaparates. Se trata de una influencia metafísica practicada por De Chirico y otros surrealistas, que verán en los maniqués “seres” fascinantes por considerarlos objetos de múltiple funcionamiento simbólico, porque se aferran a nuestros sueños, por el desasosiego que provocan, al ser un artefacto sin vida y por último por su ambigüedad sexual.

En la actualidad proliferan exposiciones temporales de creadores textiles y hay una gran creatividad en la indumentaria recogida en museos al reconocer el vestido como obra de arte. Dentro de la moda, Dalí no permanece ajeno a la seductora creatividad que ofrece, y es de destacar una de las colaboraciones que más despertó la atención durante los años treinta, como fue con la diseñadora Schiaparelli, cuya estética se vinculaba con el Surrealismo. Elsa es una diseñadora italiana,<sup>184</sup> nacida en Roma, un diez de septiembre de 1890, que llega a ser la firma del momento junto a Coco Chanel, trabajando con artistas surrealistas como Louis Aragon, Cocteau, Magritte o el mismo Dalí. Conoce a Marcel Duchamp estando en Nueva York y en París a Paul Poiret. Contrajo matrimonio con un hombre aristócrata de origen polaco llamado Wilhelm Wendt de Kerler y tuvieron una hija, Gogo. Él las abandonó por la célebre Isadora Duncan en 1920 y ellas pasaron su vida entre Nueva York y París. Se introduce en el negocio por el encargo de un comprador que consistía en un jersey negro tejido con un lazo blanco para producir un efecto óptico.<sup>185</sup> Se trata del llamado *sport wear*, donde el lazo, imita los pañuelos o tiras de los hombres alrededor del cuello. Dalí llega a comentar: “La constante trágica de la vida el hombre es la moda, y por eso he trabajado con gusto con miss Chanel y Elsa Schiaparelli”<sup>186</sup>

El resultado de la unión entre el pintor y la modista Elsa Luisa María Schiaparelli,<sup>187</sup> fue la genialidad con ocurrencias tan originales como la del sombrero-

---

<sup>184</sup>Ch. Seeling, *Moda, el siglo de los diseñadores 1900-1999*, Barcelona, Könemann, 2000, pp. 143-154.

<sup>185</sup>G. O'Hara Callan, *Diccionario de la moda y de los diseñadores*, Barcelona, Destino, 1999, p. 217.

<sup>186</sup>Silvia Borghesi, *Op. cit.*, p. 78.

<sup>187</sup>La modista y Dalí fueron presentados por la socia de la primera Bettina Shaw-Jones, esposa del político francés Gaston Bergery, a la que Dalí describió como una mantis religiosa y a la que llamaba “el alma y

zapato que exhibió Gala <LÁMINA 8>; el sombrero-chuleta de cordero terminada con volantes de papel; el sombrero-tintero con pluma clavada en el centro <LÁMINAS 9 y 10>; el vestido langosta roja <LÁMINAS 11 y 12>, que se estampó sobre algodón blanco, llevado por Wallis Simpson en 1937, antes de ser la esposa del duque de Windsor; o conjunto de chaqueta y falda con cajones <LÁMINA 13>, que recuerda el trabajo de Hussein Chalayan<sup>188</sup> con su silla maleta o su mesa falda <LÁMINA 14>. De esta forma, diseña un abrigo y un traje que dispone de unos bolsillos característicos siendo los populares cajones de escritorio que tanto utiliza y que llegó a exhibir en la colección de invierno de los años 1936-37. Juntos, Schiaparelli y Dalí, trabajaron para un esbelto traje de etiqueta de crespón negro con la silueta de un esqueleto y un traje de fiesta asimétricamente drapeado y estampado con la imagen de la carne desgarrada de un animal con velo recortado.

En un contexto complicado como el de la Primera Guerra Mundial, la mujer accede al campo laboral y se producen cambios que terminaron influyendo en el modo de vestir. Quedan atrás los corsés, la incomodidad sublime de la belle époque; ya no se marca la cintura de manera asfixiante, la falda comienza a ser más corta, la piel y las piernas son vistas con la invención de la seda artificial y el uso de las medias; los sombreros comienzan a ser menos aparatosos y más sencillos, los labios se pintan intensamente y las cejas son delineadas por la depilación. Llegan los locos años veinte, tras la guerra, los vestidos con flecos se mueven con el jazz. Es el auge de la vida nocturna, con cabarets, cine y teatro. Las mujeres también gozan al estilo garçon, con cabellos muy cortos y el flequillo recto, seguido de una figura estilizada y angulosa. Las cuatro damas que diseñen las nuevas líneas serán: Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, Elsa Schiaparelli y Coco Chanel.

Dalí trabaja con Elsa (abuela de la actriz Marisa Berenson, de *Cabaret* o *El jardín de los Finzi Contini*), inventando creaciones insólitas, cuando lo que imperaba en la moda era la “formalidad”, no la creatividad.

En el año 1927, la diseñadora italiana abre en la Rue de Paix, una tienda con el nombre de *Pour le Sport*, diseñando sweaters con motivos africanos y tatuajes marineros. Fue en 1929 cuando presentó su primera colección completa, siendo una ropa elegante, refinada y a la vez extravagante, provocativa e irreverente, ya que estará influenciada por las vanguardias que la impulsan a mezclar moda y pintura, obteniendo un gran éxito por ello. En los años treinta, entra en la alta costura utilizando las prendas para comunicar fantasía, humor, juego e insolencia. Combina la elegancia del traje tubular con chaquetas cortas o “toreras”, que imitan el esmoquin, la falda-pantalón, usando materiales como el cuero barnizado, el plástico, celofán, además de los innovadores rayón y látex. Es muy original y genera en 1933 la manga pagoda que es de hombro muy ancho; pone de moda el traje tirolés o engarza candados en los tejidos y se

---

la biología del establecimiento de Schiaparelli”. Mari Jose Mir Balmaceda, *La moda femenina en el París de entreguerras*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias D.L. 1995, p. 54.

<sup>188</sup>M. Fogg, *Moda, toda la historia*, Londres, Blume, 2013, pp. 505-506.

la considera una precursora de Paco Rabanne a quien le fascina trabajar con otros materiales que no sean propiamente tejidos, pero que hagan el mismo efecto. Así le gusta teñir pieles, o generar cremalleras de plástico para que se vean en vez de ocultarlas y pasen a ser elementos decorativos a la vez que funcionales. Esto último vuelve a estar de moda en el 2015. Hacia 1935, inaugura una boutique en la Place Vendome, que permanece abierta hasta 1939, donde las piezas más conocidas, son los sombreros diseñados junto a Dalí, como el llamado *shoehat* que causó escándalo en las calles parisinas cuando la diseñadora salió a lucirlo a la calle.

El camino que emprende el pintor en la alta costura sucede hacia la segunda mitad de esta década, porque no hay que olvidar que es en 1930 cuando muchas mujeres, tanto europeas como estadounidenses, comienzan a llevar la falda pantalón primero y el pantalón, sencillamente, después. Gala fue una de las primeras mujeres en usarlo.

Me permito indicar que en el mundo de la moda aún falta la conquista de la falda por el género masculino, a pesar de tanto intento y dejando de lado el mundo folclórico de otras culturas y las fiestas de carnaval, en las que casi todos ellos aprovechan para utilizar dicha prenda.

Schiaparelli presenta un vestido langosta de organza de seda para verano otoño de 1937, que se encuentra en el museo de Arte de Filadelfia: tiene tirantes con una langosta estampada en la falda, con cinturilla roja. Al año siguiente, en el verano de 1938 tratándose del mismo modelo, añade un complemento para convertirlo en vestido de noche con velo; también lo vemos en dicho museo. La creadora se ve, al igual que Dalí, con una imaginación desbordante y es capaz de diseñar hasta el más mínimo detalle; de esta forma genera broches fluorescentes y botones de lo más original, como los populares pisapapeles, llegando a crear una tela estampada de periódico de la que hace pañuelos para cuellos. También borda el zodiaco y vende bolsos que se encienden o emiten música al abrirlos; de entre sus sombreros más conocidos están los que tienen forma de cucurucho de helado.

El cuatro de febrero de 1938, Schiaparelli presenta una colección denominada "Circo"<sup>189</sup> para el verano, donde un vestido imita la piel desgarrada de un animal, que según ella trata de ser desenfadado y arrogante como describe en su autobiografía titulada *Una vida escandalosa*, esto ocurre a la par que la exposición internacional de Surrealismo en París. Le gustaba divertir por ingenio o sorpresa y así podemos observar la creatividad que derrocha en una de las chaquetas de esta colección, pues siendo de brocado de seda adornada con caballitos de tiovivo por estampado, presenta unos botones metálicos en forma de acróbatas saltando en su parte delantera <LÁMINA 15>. Los modelos fueron verdaderos artistas de circo que desfilaron por los salones del siglo XVII decorados por Jean Michel Frank; portaban altos sombreros de payaso con visera, velos de carpa de circo, estampados con caballitos de carrusel, fracs bordados con acróbatas... Realiza cierres muy decorativos, hombreras puntiagudas (en aquellos años treinta), hebillas de cinturón en forma de manos que se agarran recordando el engarce

---

<sup>189</sup>G. O'Hara Callan, *Op. cit.*, p. 218.

de los alamares del siglo XVI. Conoció a Salvador Dalí por su socia americana Bettina Shaw-Jones, esposa del político francés Gaston Bergery y a la que el pintor describía como una mantis religiosa.

Elsa llegó a decir en 1950, que las modas de las películas de entonces serían las modas del mañana, pues además la moda cinematográfica influiría mucho en diseñadores, intérpretes y modelos, ya que desde sus comienzos la relación entre la moda y el cine ha sido siempre muy estrecha. El llamado séptimo arte ha servido como medio difusor para innovar con nuevos looks o mofarse de otros hasta llegar a hacerlos desaparecer; sirva como ejemplo que algunas prendas tomaron el nombre de películas como la titulada *Rebeca*, o el cuello Perkins por el apellido del actor.

La diseñadora se introduce en los círculos surrealistas por su amistad con Man Ray.<sup>190</sup> La primera colección donde se percibe la contribución con la estética es en el invierno 36-37 presentada el seis de agosto, donde aparece el traje sastre de bolsillos en forma de cajones, que sale en la portada de *Minotaure* del quince de junio de ese año. Presenta su colección verano-otoño del 37, el cuatro de febrero, donde muestra un vestido de seda blanco y naranja con el dibujo de una langosta rodeada de ramitas de perejil. La colección invierno 37-38 presentada el cinco de agosto, expone el sombrero zapato con tacón alto en versión rosa *schocking* y negro, a partir de la foto de Dalí con un zapato en la cabeza y otra con un zapato en el hombro en Port Lligat <LÁMINA 16>. El sombrero será único en concepción y también en ejecución. Su tacón en forma de embudo es curvado. La diseñadora Schiaparelli lo lució en París y fue todo un escándalo.

La labor del genio de Figueras con su imaginario surrealista, puede verse con el conjunto de chaqueta y falda con cajones, en referencia al cuerpo femenino desde una perspectiva de diseño, permitiendo que cada miembro pudiera ser mostrado por separado. Le gusta investigar en la deformación y mezcla elementos, por lo que el pintor genera el cuerpo de la mujer a partir de pechos desplegados, cabezas de rosas o excrescencias dorsales en forma de cola de bacalao, como así recuerda el traje de doña Ana de Pantoja para su montaje de *Don Juan Tenorio*. Le fascina disgregar cualquier organismo en piezas y mezclarlas como si estuviese compuesto de un rompecabezas y al fusionarlo genera seres híbridos teatrales.

La italiana y Salvador hicieron proyectos en común como un traje de etiqueta de crespón negro con la silueta de un esqueleto, como he citado; pero además un traje de fiesta asimétricamente drapeado y estampado con la imagen de la carne desgarrada de un animal, llevado con un velo recortado con lágrimas de tela por apliques. Todo se conseguía tomando como referencia los históricos acuchillados del Renacimiento, que entreveían telas de color rosa, azul, blanco y magenta. En una segunda colaboración se crea el vestido de algodón blanco con la langosta roja estampada, dibujando Dalí la langosta original, aunque fue el diseñador Satche, experto en seda, quien trasladó el

---

<sup>190</sup>Akiko Fukai y otros, *La colección del instituto de la Indumentaria de Kioto, Moda, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Madrid, Taschen, 1999, pp. 482-49.



diseño a la fábrica. El popular *Vestido langosta*, se calcula tiene un valor de ochenta mil euros.

Llegaron entonces los sombreros para la muestra de agosto, que anticipaba la colección de invierno de 1937-38: uno en forma de chuleta de cordero que culminaba en volantes de papel y el zapato de tacón que llevó Gala. Para Elsa la moda unía magia y arte. En sus memorias puede leerse que diseñar moda no era una profesión, sino un arte. Realiza chaquetas y abrigos bordados en colaboración con Jean Cocteau, vestidos estampados de periódicos inspirados en los collages de Braque y Picasso. Dalí llega a utilizar este estampado sobre sí mismo <LÁMINA 17>.

Sus joyas tienen forma de insectos, botones en forma de labios o de caballos de circo y guantes con garras o uñas pintadas <LÁMINA 18>. Daisy Fellowes, o más conocida como Mrs. Reginal Fellowes, rica heredera de la empresa Singer (el actor estadounidense Isaac Singer fabricó la máquina de coser)<sup>191</sup> también se puso el sombrero zapato. Tenía fama por su extrema forma de vestir y sus atrevimientos en materia de moda; llevó puesto el famoso sombrero zapato cuando iba acompañada de un lord con pantalones rojos comprados en Arcachon.

El mecenas Edward James encarga al pintor el diseño de unos vestidos para su amiga la actriz Ruth Ford y los genera con rellenos. Toda la innovación que hoy existe en los laboratorios sobre la denominada ropa inteligente que cambia de color, produce sonido o nos avisa de un posible paro cardíaco, tiene su origen en estos pioneros diseñadores que buscaban en las prendas mayor variedad funcional.

En origen, cada filamento de la composición de un tejido es el hilo, y el conjunto de tales filamentos es lo que se denomina fibra. Esta tiene diferentes procedencias pudiendo ser natural o artificial: la natural se origina en lo vegetal, animal o mineral, pero lo artificial parte de celulósicos o proteicos. Los compuestos químicos generan tejidos sintéticos como las poliamidas o acrílicos y poliacrílicos, de los que vemos sus porcentajes de composición en los etiquetados de la ropa. Es en tales etiquetas donde explican con qué temperatura pueden ser lavados o si son tolerantes al planchado.

Lo textil se ha convertido en un campo de investigación científica, al igual que el arte se relaciona cada vez más con la ciencia o viceversa, y a través de la tecnología se consiguen tejidos que denominamos inteligentes, por ejemplo la planta del algodón es influyente en la humanidad e incluso motivo de conflicto bélico, pues siendo un cultivo esencial para nuestro uso, causa un gran impacto contaminante. No logramos crear una tela sintética similar al algodón, pues la planta tiene sus propias vías para generarlo y por ello se buscan otros materiales alternativos. La tela es algo que puede llegar a ser inteligente, pero no supera a la naturaleza, ya que una araña seguirá siendo la mejor tejedora del planeta y nada la podrá igualar. La micro fibra es el tejido sintético base de la ropa que usamos habitualmente, como el poliéster, la licra o el *goretex*. Podemos ver

---

<sup>191</sup>Con la invención de la máquina el vestir bien dejó de ser un lujo reservado a unos pocos privilegiados. P. Ventura, *Los vestidos, objetos, formas y usos en el vestir a través de los tiempos*, León, Everest, 1993, p. 53.

así luces en *maillots* para los acróbatas del circo del sol o bañadores del equipo de natación sincronizada que resisten al movimiento; el plasma que portan es un gas ionizado que repele agua, aceite, o gasolina. Pigmentos que cambian de color con temperatura, componentes químicos que pueden avisarnos de si tenemos exceso de exposición al sol; micro cápsulas como una nueva tendencia que liberan principios activos mientras usamos la ropa, como antiinflamatorios o ibuprofeno; telas que llevan incorporado un tratamiento contra la celulitis y tejidos científicos que incluyen aloe vera o anti ácaros en colchones.

Las nanofibras no permiten bobinarse para su transporte, pero su aplicación es el futuro y están en los aviones, los medicamentos o la industria petroquímica. Cada vez hay más tecnología detrás de los textiles, siendo algunos ya, muy resistentes por superposición de los mismos y se consiguen entremezclando fibras, utilizándolos para chalecos antibalas con las poliamidas y plásticos para proyectiles ligeros; pero también el *kevlar* para proyectiles pesados; tejidos en spray con aerosoles para su diseño de gran consistencia. Existe hasta un tejido denominado *omilch* hecho con leche por la diseñadora alemana Anke Domaskey; sirva todo ello como ejemplo de un largo etcétera para mostrar este campo como medio de investigación que viene de aquellos osados diseñadores.

Hay tal cantidad de innovación y tecnología en la ropa y los tejidos, que se hace difícil enumerar los textiles que necesitan inserciones con técnicas de impresión como la serigrafía, la evaporación técnica, fibras de carbono, resinas y tintas para imprimir, hilos conductores con dispositivos flexibles que generan electrónica, material fotovoltaico con sensores, baterías flexibles y eso con nuestros propios minerales que gastamos en el esfuerzo realizado; licra que puede tener un aditivo metálico o aleación como la plata para hacer de conductor eléctrico; calefactores para las lumbares, guantes o mantas; teclados bordados en mangas que permiten manipular un MP4 o IPAD. La innovación es costosa y se tienen que rentabilizar los resultados; también se amplían posibilidades de mercado con la incorporación de teclas, sensores, luz, calor o se integran dispositivos móviles en el tejido para crear interacción y confort. El sector textil pasa a ser una segunda piel que nos cuida y protege igualmente.

La famosa *Chaqueta afrodisiaca* que exhibe el propio Dalí<sup>192</sup> <LÁMINAS 19 y 20>, lleva relieve incorporado debido al licor que portan los 98 vasitos; lo clasifica dentro de las máquinas de pensar y se puede utilizar, según él, en paseos nocturnos de compromiso sentimental. La creación de esta chaqueta con vasos llenos de *pipermint* que oscila con el movimiento acompasado de la persona, tiene influencia del diseñador Rabanne (al que admira), en cuanto a la búsqueda de otros materiales como texturas <AUDIOVISUAL 2>.

El pintor impregna su inconsciente con la realidad consciente en este campo de la moda llegando a conocer a Coco Chanel y Christian Dior desde los años treinta. Dior

---

<sup>192</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. II *Textos autobiográficos: Confesiones inconfesables*, Barcelona, 2003, p. 549.

por entonces era galerista y exponía obras de Salvador Dalí; pero la crisis del 29 afectó al mercado del arte y tuvo que cerrar definitivamente la galería en 1934. Fue el aristócrata vasco afincado en México, Carlos de Beistegui e Iturbide, quién los unió de nuevo, encargándoles unos disfraces para un baile fastuoso.

El genio de Figueras viste esmoquin con pajarita blanca o negra, chistera, pañuelo en bolsillo, flor blanca en la solapa, y bastón negro con mango de plata. En cuanto a su pareja, de la que se dispone de fotografías en blanco y negro con el pecho al descubierto (lo que indica que para aquel momento se trataba de una mujer liberal), el vestir bien era una obligación. En su armario podían encontrarse vestidos de alta costura firmados por los grandes diseñadores, faldas largas que combinaba con chaquetas cortas cruzadas; en cuanto a los complementos le gustaban los bolsos de formato pequeño denominados “sobre”.

Otra gran diseñadora es Coco Chanel<sup>193</sup> que fue una feroz rival de Elsa. La primera más afamada y reconocida, era el sentido común, Schiap, como la llamaban sus más allegados, en cambio era lo extravagante. La francesa fue amiga de los cubistas y la segunda, de los dadaístas y surrealistas. Mientras la italiana era habitual de tertulias, Coco se mostró hermética. La italiana creó el tono rosa *shocking* en 1947, para lo cual se inspiró en el busto de Mae West; inventó una tonalidad como pudo experimentar en el campo pictórico Paul Klee aportando su azul. Su nieta, Marisa Berenson, cuenta como introdujo innovaciones tan utilizadas hoy como la cremallera, las hombreras, tejidos sintéticos como el ródogan, que es un plástico, la tela de tapicería en el vestir y también el rizo de la toalla. Sus botones tenían siempre formas originales como la de un abejorro por ejemplo.

Chanel también generó un diseño espectacular en botonaduras. Gabrielle se convierte en Coco en los cafés conciertos y después llegó la escuela de equitación, rodeada de sportmen, su boutique de sombreros chic, comienza a inspirarse en vestuario de gente humilde como marineros o ropa de trabajo. A continuación pasa a vestir a una clientela adinerada en el periodo de entreguerras, lo que la procura abrir su boutique en la Rue Cambon de París que amplía al gustar mucho en aquellos locos años veinte. Colabora con Poiret, Cocteau y grandes cineastas de Hollywood igualmente. A pesar de que en 1947 triunfa el *new look* de Dior, Chanel no tambalea en absoluto: perfumes, cosméticos, joyas, accesorios, todo es poco para ella y Dalí se deja contagiar por esta amplia gama de campos a conquistar. Ella dice: “En un cuarto de siglo he creado la moda, porque yo era de mi época y porque lo importante es hacer lo adecuado en el momento adecuado. La moda pasa, pero el estilo queda”.<sup>194</sup>

La afamada Coco Chanel fue una feroz rival de Elsa Schiaparelli. Mientras la italiana era habitual de tertulias y fiestas, Coco se mostró más hermética y Dalí supo tratar muy bien esta disonancia con sus formidables habilidades sociales, comentando

---

<sup>193</sup>Ch. Seeling, *Op. cit.*, pp. 99-116.

<sup>194</sup>F. Baudot, *Universo de la moda*, Barcelona, Polígrafa, 1998, p. 14.

en varias ocasiones que llegaba a comer con una y cenar con otra para evitar que coincidiesen. El once de mayo Dalí escribe en su diario:

Como el cómico Harry Landon, yo llegaba siempre a un lugar al que no hubiera debido ir. Por ejemplo, los Beaumont estaban enfadados con los López por culpa mía y de mi film *La edad de oro*. Todo el mundo sabía que no se hablaban, ni se saludaban por si casualidad [*sic*] coincidían, y todo por mi culpa. Pero yo, Dalí, imperturbable iba a casa de los Beaumont y después me presentaba en la casa de los López sin saber nada de sus rencillas, ni prestarles la menor atención. Como lo que había entre Coco Chanel y Elsa Schiaparelli, que se habían metido en una guerra civil de la moda. Comía con la primera, tomaba té con la segunda y cenaba con la primera otra vez. Todo esto levantaba grandes torbellinos de celos he sido siempre una de las pocas personas en vivir en los ambientes de ellos a mi antojo. Lo hacía por puro *snobismo*, es decir, por el frenesí de hacerme notar constantemente en todos los círculos más inaccesibles.<sup>195</sup>

Elsa revolucionó la alta costura en la época de entreguerras del siglo pasado e incluso sus diseños permanecen vivos. Entre sus seguidores actuales se encuentran el diseñador italiano Marco Zanini o Diego Della Valle, el cual compró la firma para darle continuidad en el siglo XXI y es dueño del grupo de lujo también italiano Tod's. Además fue la primera en abrir una tienda *Pret a Porter*; Paul Poiret, uno de los pioneros en el mundo de la moda, llega a decir de ella que es estilosa, imaginativa y audaz.

Balenciaga fue el maestro indiscutible, Chanel la creadora de nuevos códigos en la moda y Schiaparelli la vanguardia y la imaginación;<sup>196</sup> Dalí también la llamaba Schiap, al igual que otros muchos como Marcel Duchamp, Jean Cocteau y Alberto Giacometti. Ella supo, al igual que el pintor, traducir al éxito comercial los valores del Surrealismo. De esta manera los primeros suéteres que creó tenían efecto trampantojo, siendo muy teatral con un falso pañuelo incorporado en el tejido, y obtuvieron como resultado un éxito en la venta, originando ese espíritu lúdico en sus prendas, influye directamente en creadores de hoy que generan relojes que no dan la hora, tacones en forma de caniche o de botella de Coca-Cola, bolsos-objeto en forma de carrusel o de labios, etc.

El momento en el que se encuentran Schiaparelli y Dalí cambia el hecho de la moda para siempre, una colaboración que duró dos años comprendidos entre 1936 y 1938, mezclando lo ordinario y lo extraordinario. Ella convierte la confección en una forma de arte con diseños innovadores y conceptos que van más allá de la simple prenda <LÁMINAS 21 y 22>. Cuando a principios de los años veinte hacía su debut como diseñadora de moda en París, no imaginó las consecuencias; en una época donde reinaba el estilo minimalista y sencillo de su rival Gabrielle Chanel, Schiaparelli ofrecía color, humor, e innovación en sus diseños; Chanel la solía mencionar como “esa artista italiana que hace ropa” en cambio Brigitte Bardot, icono de los años sesenta y setenta, decía que vestir de Chanel era de viejas.

---

<sup>195</sup>S. Dalí, *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 155.

<sup>196</sup>Recomiendo que se lea su obra autobiográfica titulada *Schocking life*, Londres: V & A Editions, 2007.

El mundo de la moda no recupera a Schiap hasta 1980, año en el que otros diseñadores como Yves Saint Laurent, Christian Lacroix y Karl Lagerfeld la rescatan. Su trabajo se basó en incorporar elementos de la vida cotidiana perdiendo su funcionalidad para adquirir una estética determinada; así aspirinas como botones o chuletas de cerdo como sombreros; para Schiap, el diseño era un arte creativo donde derrochar la mejor de las herramientas artísticas: la imaginación.

Tras la Segunda Guerra Mundial la moda se volvió sobria y austera. Schiaparelli encontró en la estética surrealista un mundo donde inspirarse, campo libre donde poder escapar de la cruenta realidad o mostrar otra realidad inventada e idear estampados y creaciones originales. Una estética que parece no sucumbir a pesar del transcurso del tiempo como ocurre con el pop, ambos que parten de un dadaísmo que de no ser por éste, hubiera sido difícil llegar a conocer. En esas creaciones de moda que parten de vanguardias tienen cabida lo infantil y lo primitivo. La moda se convirtió de esta forma en una de las yuxtaposiciones entre lo ordinario y lo extraordinario, la desfiguración y el embellecimiento, el cuerpo y el concepto, la simulación y la realidad.

En Francia, la moda, el arte y los escenarios caminan de la mano, como es el caso del diseñador Christian Lacroix (cuya musa fue Schiaparelli), que realiza, como homenaje a la diseñadora italiana, una exposición que centra su contenido en el diseño de vestuario para los grandes teatros, denominada “obra expositiva de museo”. El trabajo de Lacroix está ligado a las grandes producciones de artes escénicas y nos cuenta que desde pequeño soñaba con crear el vestuario para la ópera, pues era mucho mejor que la alta costura, ya que todo el trabajo y refinamiento que requería esta última prefería ponerlo al servicio de la ópera o el ballet porque le aportaba mucho más. Así crea alrededor de unos doscientos figurines y eso le lleva a pensar que es la mayor de las pasarelas que se puede generar en la vida; Lacroix es admirado por Gucci u Oscar de la Renta.

La moda fue uno de los campos donde se interpretó el movimiento surrealista. De igual manera algunos artistas incorporaron imaginería de moda en sus obras pictóricas, como los maniqués de Max Ernst o los vestidos de Magritte. Salvador Dalí, hablando sobre la influencia de Elsa en los surrealistas, llegó a afirmar que la moda era una función simbólica de la vanguardia. El pintor de Cadaqués propuso hacer cosas que no se podían llevar a la práctica por falta de tecnología como ocurre con las bellas e imposibles acotaciones firmadas por Valle Inclán. Schiap trabajó con artistas como Jean Cocteau,<sup>197</sup> Man Ray, Meret Oppenheim,<sup>198</sup> o Francis Picabia,<sup>199</sup> que estaba casado con Gabrielle y fue quien la presentó al grupo dadaísta.

---

<sup>197</sup>Dramaturgo, poeta y cineasta francés 1889-1963, amigo de Diaguilev y de Bérard quien le hace las escenografías para *La bella y la bestia*, *la voz humana*, *el águila de dos cabezas*.

<sup>198</sup>Artista y fotógrafa suiza 1913-1985, participó en la exposición de los surrealistas en el salón de los independientes.

<sup>199</sup>Pintor francés 1879-1953, perteneciente al grupo dadaísta junto a su fundador Tristán Tzara. En 1922 Dalmau organizó una exposición con cuarenta y seis obras suyas con un catálogo editado por André Breton.

Schiaparelli, intenta mostrar provocación, ironía, y ser controvertida con sus diseños para romper esquemas. A ella se la relaciona con el término *Schocking* siendo el título de sus memorias, nombre que otorga a su tonalidad color rosa y con el que denomina su primer perfume comercializado en una botella que reproduce la forma del cuerpo femenino, pero no el de cualquier mujer, sino el de la actriz Mae West.<sup>200</sup> Jean Paul Gaultier<sup>201</sup> se inspira en ese frasco para crear su perfume a través de un busto femenino y otro masculino, como diferenciación por género. La diseñadora pretende convertir las prendas de ropa en piel, huesos, vísceras, como aquel vestido esqueleto que será referencia. Vestido que pertenece a la citada colección “circo” donde los estampados o abotonaduras son acróbatas, saltimbanquis, equilibristas y funambulistas, convirtiéndose en una obsesión por reflejar el mundo de los malabaristas, trapeceistas, etc. Como anticipo del *new-look* de Dior, que duró prácticamente una decena de años, Schiaparelli recupera bocetos de Christian Berard<sup>202</sup> tan significativo en los Ballets Rusos de Diaghilev. Él entendió como nadie lo que ella buscaba para su serie circense que no gustó nada a una Marlene Dietrich habitual de la firma Dior en la Place Vendôme.

En el mundo de las subastas parisino se encuentra mucho del trabajo realizado por Schiaparelli. Todo ello dentro de una época en la que la formalidad imperaba en el mundo de la moda, que remataba una afamada belle époque con jerseys de punto. Entre las piezas subastadas puede verse el estampado con papel de periódico, guantes pertenecientes a la colección denominada “música” conectados a una caja musical como idea de los locos años veinte, junto a bordados de la región de Lessage. Además se incluyen objetos privados de su hogar como una lámpara de Alberto Giacometti valorada en sesenta mil euros. La gama perfumera *pour homme* renovadora de fragancias veteranas, genera a su vez *Bois d'argent*, “pachuli imperial” o “Mizath”. La subasta, muestra vestimentas surrealistas donde la diseñadora hacía vestidos con esa gasa impresa con langostas, exhibidos por la duquesa de Windsor en 1935, partiendo con un precio de ochenta mil euros.

En Schiap es sorprendente la temática utilizada para sus estampados o apliques; así encuentra su inspiración en los estudios de su tío astrónomo. La influencia o fuente más lejana en ella procede de Doucet, que es a su vez maestro de Poiret, quien contacta con ella y que se relacionaba con las grandes figuras de arte que pintaban vestidos, como Dufy, Picabia o Man Ray con su fotografía sobre moda. Ella se inspira en épocas pasadas por lo que da a conocer su dominio de la historia de la indumentaria al conocer a Worth, la época victoriana, el segundo imperio o el polisón.

---

<sup>200</sup>Estrella hollywoodense 1893-1980, encarnaba una vulgaridad asumida, una sexualidad desinhibida y sentido de la irrisión, lo que fascinaba a la refinada Schiaparelli.

<sup>201</sup>Premiado por mejor vestuario para el cine. Colabora con el galardonado Pedro Almodóvar y es relacionado con la marca Puig y Hermés.

<sup>202</sup>Escenógrafo y diseñador de vestuario 1902-1949, trabaja en *La loca* de Chaillot, *Don Juan* de Moliere o *Las criadas* de Genet.

Todo esto en un contexto en el que en los escenarios españoles Vargas Ochagavía vestía a María Fernanda Ladrón de Guevara, antecesora de la saga de los Larrañaga; presenciar sus funciones suponía ver alta costura nacional de Pertegaz, Pedro Rodríguez, Marbel, Herrera y Ollero.

Un vestido de arterias, de huesos, de fibras y músculos. El tejido parece sangre, carne, vísceras. El textil se ha vuelto humano ¿lo es? La ropa tiene vida. Es la piel, va incluso más al interior todavía. El vestido es una radiografía. O un cuerpo despellejado; la crueldad y el gore. Lo interno se vuelve externo y viceversa. El vestido nos desnuda. El desnudo nos viste. Este juego barroco de espejos, este engaño a los ojos es un goce y un deleite; una de las experiencias más gratificantes, seductoras e irónicas.<sup>203</sup>

La diseñadora Ana Locking en una de sus colecciones denominada *Inside*, quiso estampar en sus vestidos sus arterias y musculatura, llegando a regalar como recuerdo en su presentación una gota de su sangre a los presentes. Defendía que esa colección era algo muy suya y personal <LÁMINA 23>.

En el III Salón Nacional de la Confección en la Feria Oficial e Internacional de Muestras de Barcelona es donde se expone todo lo relacionado con el sector textil y se muestra en un stand el tejido denominado “dalí”,<sup>204</sup> cesión de su nombre para generar una marca de confección, y donde se plasma, a manera de decorado, una fotografía de Dalí de gran tamaño con una imagen impactante, pues posee una abertura en el centro de su pecho, lo que nos recuerda sus creaciones para telones como en *Don Juan Tenorio* o *Laberinto*, que preside hoy su Teatro Museo y sobre la imagen se instala una pantalla cinematográfica. Allí se potencia el tejido “dalí” junto a una camisa que, como innovación, no se desgasta al ser planchada. En el verano de 1963 se produce la firma de compromiso comercial entre el pintor y el gerente de confecciones *Regojo* de carácter nacional e internacional, en el mismo Cadaqués, y allí, en su casa, el pintor le invita a champagne y aprovecha la ocasión para mostrarle su último cuadro *La batalla de Tetuán*.

No sólo se acercó al campo de la moda en lo relativo al diseño, sino como generador de un imperio textil al promocionar las *camisas Dalí*; dicho imperio solo era superado por *El Corte Inglés* y *Cortefiel*. La familia Regojo con José a la cabeza del grupo empresarial, confeccionó una camisa de algodón con poliéster que no hacía falta planchar. La fábrica, estaba ubicada en Redondela y solo se trabajaba tres días por semana. Pedro, el hijo de éste, propuso ampliar la distribución a Barcelona, las camisas se anunciaron por televisión y las ventas fueron internacionales. Esta fue la única vez que el pintor cedió su imagen a una fábrica textil, llevándose 125.000 pesetas más una peseta por cada camisa que se vendió, según el libro *La familia Regojo, los corales de Fermoselle*, recopilado por Juan Ángel Regojo, donde también puede leerse como el acuerdo estuvo a punto de truncarse cuando, casi cerrado, llegó Gala y le dijo que

---

<sup>203</sup>Texto extraído de la presentación de colección para pasarela denominada *Insides*, de la diseñadora toledana Ana Locking (Ana González Rodríguez) en el año 2011.

<sup>204</sup>Manuel Irurozqui, “El tejido Dalí”, *La Vanguardia Española*, 10 de marzo de 1963.

pidiera más dinero. Entonces Dalí, recuerda el empresario, zanjó con: “un trato es un trato. Yo ya le he prometido a este señor una serie de cuestiones”. Entonces firmaron.

El señor Regojo fue a su casa una noche de agosto y Dalí lo recibió con la siguiente frase: 'la Luna me dice que alguien me tiene que traer dinero"', cuenta que le enseñó la casa y le tuvo una hora en el estudio, algo que no solía hacer, mientras pintaba. Comenta que eran tiempos en los que la marca ya era muy importante, y el que Dalí saliese en la televisión diciendo que la prenda le encantaba hizo que se vendieran bastante más.

El genio de Figueras sabía que las creaciones de los diseñadores de alta costura no podían ser adquiridas de forma mayoritaria, pero sí eran consumidas visualmente en revistas como *Vogue* o *Harper's Bazaar*. Uno de los surrealistas más emblemáticos como Man Ray, vivía de hacer fotografías de moda. Para él los vestidos se convierten en ese lienzo a colorear y en ellos puede producir la relación que establece, con ideas que extrae de la irracionalidad concreta y la proyección que de ellos efectúa en el mundo de la realidad. Los vestidos son volúmenes escenográficos cuando ocupan un espacio escénico, pero en el día a día son muebles que decoran estancias y tales muebles son verdaderos estuches de joyas que habitar. En los archivos del Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou en París puede localizarse la opinión que Dalí tiene de las joyas que para él son flexibles y articuladas como los aparatos ortopédicos. En una sola pieza, como para enroscar cuerpos como una serpiente de seducción, brazaletes-collares-cinturón-pendientes. Así, con Poiret, vimos que la moda y el teatro vagaron juntos de forma inconsciente desde los inicios del Siglo de Oro. Ejemplo de ello son el traje de la tarasca del día del Corpus que aparece a finales del siglo XVI y que representaba a la gran puta de la ciudad de Babilonia. Ese traje se extrapolaba y se convertía en el de moda de mujeres madrileñas, toledanas, sevillanas o valencianas.

En los últimos años del siglo XIX los primeros actores compraban en las boutiques francesas para lucirlos en escena y eran creaciones firmadas por Lanvin, Dior, o Balenciaga. El actor Julián Romea trajo a España el traje príncipe de Gales; los perfumes utilizados eran de Patou y las creaciones de Tyffanys; en el diseño que realiza Dalí en sus figurines se observa que conoce la Historia de la Indumentaria y que echa mano de ella para inspirarse y crear a partir de ésta <LÁMINAS 24-26>. Muchos complementos son de carácter histórico; también obtiene información de los propios escenarios porque acudía como espectador al Teatro Principal con asiduidad, y allí veía a las más famosas compañías representando zarzuelas.

He de mencionar que Gala llevaba vestidos de alta costura muy elegantes en las fiestas a las que asistían u organizaban. Algunos fueron firmados por Elisabeth Arden en los años setenta o los de Dior en la década de los sesenta. Fue clienta asidua de estas casas, sus modelos expuestos en el castillo de Púbol, así lo ratifican. Un vestido rojo firmado por Christian Dior, fue elegido por Dalí para el último viaje de su musa. Actualmente, la firma parisina Lancel dedica una serie de bolsos en honor a la afamada



pareja, bajo el nombre de “Daligramme”, donde las piezas, elaboradas con jacquard bordado y cuero vegetal, presumen diseños vintage ideales para llevar al hombro o en la mano.

El ámbito de la perfumería discurre ligado al de la moda y también fue experimentado por el talento de este creador. Se adelantó a nuestro tiempo y colaboró muy directamente a que se haya convertido en lo que es. En 1983 fue lanzada “*Dalí*”, una fragancia de edición limitada contenida en un frasco-escultura de cristal. Este aroma fue creado en homenaje a su esposa Gala fallecida un año antes (aunque se llamara como él por su egocentrismo), pues consideraba al perfume como un buen mensajero de recuerdos y momentos felices. A partir de éste, nació toda una colección de fragancias para hombre y mujer. El profundo amor que Dalí manifestó hacia Gala inspiró además diversas colecciones de ropa y accesorios. Diseñó prendas para las relaciones públicas que Gala tenía que protagonizar al presentar la obra de su marido, como fue el vestido en forma de reloj de arena, de color azul con flores verdes. Muy similares a éstos, pueden verse bajo la firma de grandes diseñadores de los años sesenta, como la obra de Paco Rabanne. Estos vestidos disponían de una maya blanca ajustada al cuerpo debajo y se mimetizaban con la escenografía; además hay que añadir complementos que siempre son definitorios de cada personaje, de cada intérprete que lo porta y que condiciona los ademanes de todo aquel que lo lleve.

En la década de los años treinta fueron muchos los colaboradores que trabajaron con Dalí como Louis Aragon con quien diseña un complemento que consistía en un collar de aspirinas; con Leonor Fini, proyecta un frasco de perfume inspirado en el cuerpo de Mae West. Cuando Elsa Schiaparelli se traslada a la plaza Vendome, coloca en su local un oso con cajones en su espalda y el sofá labios inspirado en Mae West, todo de color rosa, pues su estrecha relación con Dalí, hace que se inspiren mutuamente. En 1937 el pintor diseña para ella un vestido desgarrón, formado por una capa con jirones y un vestido estampado con ellos, hecho andrajos, como aparece la mujer de la película *La mujer surrealista* protagonista de la película de los hermanos Marx.

Crea también un perfume que nos envuelve y a la vez emana distinción, inspirándose en Goya o en el rey Sol para generar su propio aroma. Algunos nombres de sus fragancias comienzan por la letra “d”, y llega a firmar su propio perfume como procuran conseguir tantos artistas hoy <LÁMINAS 27 y 28>. Lo denomina “Dalí” y lo crea en 1983. En el amplio mundo de los frascos de perfume puedo destacar el denominado “*Rock and Roll*”, que diseñó para Mrs. Mafalda Davis; una “eau de toilette” también para hombres, que se llegó a vender más cara que Dior, como el nombrado *sleeping*, basado en el cuadro de Magritte *La llave de los sueños*. La promoción de grandes firmas de alta costura, se hace por personajes del mundo de la interpretación o la canción. Además realizó también para Schiap el frasco de perfume denominado *Le roi soleil* y que se exhibe en el museo del perfume en el paseo de Gracia de Barcelona. Diseña recipientes que luego crea en tres dimensiones, como éste que conmemora la liberación de Francia, o como el llamado *desert flower*, en 1947, para el que ejecuta tres telas: *amantes invisibles*, *espejismo* y *oasis* denominados en conjunto

como *la trilogía del desierto*. Realiza un último diseño de frasco para su fragancia en 1981 denominado *Homme et Femme*, cuyo recipiente se inspira en su óleo *Aparición del rostro de la Afrodita de Cnido en un paisaje*, a partir de una escultura de la Grecia clásica de Praxiteles. “A partir del rostro sensualmente perfecto de Afrodita, Dalí esbozó lo que sería el frasco de su perfume, inspirándose en su nariz y sus voluptuosos labios”.<sup>205</sup>

El término “dalí” tuvo un gran empuje mediático y se hicieron flores, sillas de cuero, o elementos de moda, bajo esta advocación, sin tener nada que ver con su estilo, por lo que Dalí ya se había convertido en una marca comercial y aquello cuanto tocaba resultaba atractivo a todas las miradas, como si fuera el rey Midas. Similar a lo que sucede con un diseñador hoy, que al igual que firma una prenda lo hace con un complemento o fragancia. El aroma que crea para sí es la fragancia denominada *It is dream*, que define como un perfume que evoca sensaciones de suavidad, optimismo y alegría. “La mezcla de las notas de salida de la manzana y la grosella negra transmiten frescura en estado puro, mientras que el pomelo le da un toque de luz del sol a esta mezcla. Las notas medias son una mezcla floral de rosa, magnolia y jacinto rosado. De fondo, posee notas de madera de cedro blanco, almizcle y el rastro persistente de ámbar”. Con esta presentación, él mismo lo comentaba pues era de su agrado poner largos y poéticos títulos a sus invenciones.

Scabal es una firma fundada en el año 1938 por Otto Hertz, famosa por su comercio de tela y por ser proveedor de tejidos con gran calidad en materias primas y acabados. Para conmemorar el vigésimo aniversario del fallecimiento de Dalí se recuperan los trajes por medio de una docena de dibujos que el pintor realiza para *Scabal* en el año 1971, en los que refleja su visión de la moda de caballero<sup>206</sup> del siglo XXI. Se trata de una colección que según se describe tiene más peso que nunca, (unos trescientos gramos), y es destinada a sastres vanguardistas y clientes de Japón, Norteamérica, Reino Unido, etc. y otros más selectos de Italia o Alemania, además de crear botones personalizados con iniciales de cada individuo; sirva decir que uno de ellos es el presidente de los EEUU, Barack Obama.

En origen *Scabal* era un proveedor de tejidos de calidad como seda, mahair, cashmere, para los sastres más prestigiosos del mundo; pero de tener seis empleados en su origen pasa a seiscientos hoy, llegando a ser propiedad de los Thiessen, sucesores de la marca Hertz. Pese a su materia prima, no entra en un mercado de diseñadores de alta costura solamente (pasan sus encargos a un sastre que confecciona a medida, siendo pionera y líder en este sector), sino que además abastece al diseñador y fabricante de *pret a porter*. *Scabal* se renueva constantemente e inventa tejidos apostando por la investigación de nuevas fibras y telas lujosas. En origen el conjunto de filamentos que forman la fibra, era totalmente natural; hoy, un alto porcentaje de la industria textil investiga con elementos artificiales o formados por compuestos químicos generando

---

<sup>205</sup>M. Carol y J. Playá, *El enigma Dalí*, Barcelona, Plaza & Janés, 2004, p. 335.

<sup>206</sup>B. Roetzel, *El Caballero, manual de moda masculina clásica*, Barcelona, Könemann, 2005, p. 20.

ropa sintética. Cada temporada los diseñadores que trabajan para esta marca dan lugar a una treintena de nuevas calidades de tela y para cada una de ellas, cuarenta nuevos colores y diseños. Su centro neurálgico se encuentra situado en Bruselas y desde allí, se abre a la investigación del tejido, lo que hace, por ejemplo, que hoy hablemos de ropa inteligente. La firma tiene sede en Gran Bretaña y Alemania, recuerda la producción fastuosa de una época en Cataluña, lanzando además complementos como corbatas o cinturones confeccionados en Italia, para completar la imagen del caballero que puede elegir entre cinco mil referencias, así como el estilo del botón, bolsillo interior, tipo de forro o bordado con letras iniciales; todo ello para realzar la personalidad a través de una apariencia de la que tanto sabe sacar partido el propio Salvador Dalí. Diseñó el primer número de la revista *Scarab*, editada por Scabal, como sociedad belga distribuidora de tejidos dedicada a la moda masculina, donde plasma su visión del hombre futuro y la moda que éste llevará.

La relación que mantiene el pintor con el mundo de la moda es de lo más heterogénea y podemos mencionar los muchos diseños que realiza en forma de escritos y dibujos que no se llegaron a confeccionar, como vestidos con rellenos ficticios y calados falsos para excitar la imaginación erótica. En el mundo de la indumentaria siempre se ha de tener en cuenta el complemento y el genio lo personaliza de manera constante con su “dalí” o bastón, al igual que hace por ejemplo Antonio Gala con el mismo objeto, siempre distinto para cada ocasión. Dalí llega a crear unos zapatos musicales que sirven para amenizar los paseos primaverales, según él y también como extraordinario complemento; las joyas que exhibe la misma Gala serán diseñadas por su marido a partir de la imitación de las iconografías del mítico joyero Fabergé al que tanto ambos admiran.

Las fuentes utilizadas para sus diseños son sacadas de su arduo conocimiento en Historia del Arte donde aparecen personajes en los que se refleja la evolutiva de la indumentaria. Igualmente, aunque conoce la antigüedad histórica, también se fija en el vestuario de los espectáculos a los que asiste. Siempre se sintió fascinado por el mundo aristocrático en general, pues eran los que podían mejor vestirse. Le gustaba rodearse de duques o condes que fueron sus padrinos en sociedad. “Miró (...) me invitó varias veces a cenar, pero yo no tenía *smoking* y creo que le decepcioné mucho cuando descubrió que mi equipo de conquistador no estaba a punto. Así que tuve que darme prisa y ampliar mi guardarropa.”<sup>207</sup>

En una de esas múltiples fiestas organizadas por la pareja en su casa, se le ocurre lanzar la moda verano-otoño-clown <ARTÍCULO 6>. Para ello, recibe a los invitados con atuendo de payaso, portando un gran sol en la espalda (que recuerda el traje de gala que Lorenzo Caprile ha diseñado al torero Enrique Ponce en su vigésimo quinto aniversario), alpargatas de payés catalán, peluca con flequillo imitando el peinado de los Beatles, una flor de jazmín en la oreja derecha y un abanico de papel en la mano. El

---

<sup>207</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. II *Op. cit.*, p. 388.

pintor diseña vestidos para bailes de disfraces con máscaras a los que acude junto a Gala, como en el denominado “baile onírico” organizado por Caresse Crosby en el *Coq Rouge* de Nueva York en honor a la misma Gala, al que asiste con un atuendo cuanto menos polémico; también crea vestidos larguísimos para el baile de carnaval de Venecia en el Palazzo Beistegui, realizados por el insigne Christian Dior a partir de los diseños que hace el propio pintor.

Siempre quiere arriesgar y profundizar en cada cosa, por ejemplo vistiendo sus automóviles. El medio de locomoción ya había sido ensalzado por los futuristas, pero Dalí le añade este elemento fantástico. Quería lograr, como así lo describe, vestidos muy formales de tarde, con cuellos bajos, enormes; trajes de noche elegantísimos con grandes escotes que hiciesen resaltar sus radiadores ente frufús y organdí, y largas colas de satén. Utiliza para ello armiño que se trata de una piel utilizada por la monarquía, para capotas convertibles en los descapotables, con los tiradores de las puertas forrados con pieles de foca y manguitos de bisonte para cubrir los motores. Del mismo modo que se visten las casas por dentro con cortinajes y también por fuera se permite tender la ropa para secarse tras ser lavada (incluso ropa para vestir la cama) y esto es considerado algo cotidiano, el pintor viste sus cadillacs, cuando sólo participa como pasajero. Lo viste tanto por fuera como por dentro, pudiendo incluso hasta llover en su interior como sucede en el guion de la película que proyecta para los hermanos Marx o en el ejemplo de su *taxi lluvioso*: el paralelo que encuentro en nuestros días puede ser el tunear de los coches <LÁMINAS 29 y 30>.

En su novela *Hidden Faces, Rostros ocultos* <LÁMINA 31>, concibe una casa de modas para coches de líneas aerodinámicas, idea tomada además por Nicholas Jones, cliente de la firma *Scabal* de la ciudad de Manchester, para promocionar con un coche de la marca Fiat modelo 500, revestido de tejidos de varias colecciones. Hoy puede verse en ciudades francesas, automóviles tuneados por completo con el logotipo de una marca y, por ejemplo, en el museo del automóvil de la ciudad de Salamanca, se celebran exposiciones de moda histórica, haciendo corresponder el maniquí vestido con la década a la que pertenece el medio de transporte por excelencia. Siempre tiene que haber un “alguien” a quien se le ocurra por vez primera algo lleno de ingenio y que, seguramente, sea rechazado o pase desapercibido, hasta que otro “alguien” lo recupere y genere a partir de ello un lenguaje ya concebido previamente. Así, hoy, podemos aceptar en publicidad una vaca de color morado, gracias a que Gauguin que investigó con el color, dio lugar al nacimiento del Fauvismo sin él saberlo. Mucho de lo expresado por Andy Warhol con el *Pop Art*, lo había realizado Dalí, pero España no disponía del mismo contexto que América para que se aceptase y difundiese.

No se limitó a concebir modelos para las mujeres de grandes caderas que él clasificaba como “coccyx” y sin vello en las axilas como la nórdica Greta Garbo <LÁMINA 32>; llegó a generar vestidos de tarde con cuellos bajos, trajes de noche con colas de satén. Su relación con el mundo de la moda a lo largo de su vida y obra, fue más que intensa, teniendo un permanente deseo de materializar la capacidad inventiva que lo singulariza. Explora, para ello, los más heterogéneos registros creativos en torno

a lo relacionado con el vestir, dejando en cada uno de ellos su peculiar marca de fábrica. Los estampados de sus diseños serán muy creativos tratando el tejido como un lienzo en movimiento que le brinda vuelos, de tal manera que podemos ver variopintos dibujos: un muro agrietado, el craquelado de un cuadro, una mujer árbol danzando o copas de cristal rellenas de líquido. Entre los inventos en el ámbito de lo que podríamos clasificar de moda virtual (ya que sus diseños en forma de escritos y dibujos, no se han realizado aún), cabe mencionar vestidos con falsos intercalados y rellenos anatómicos ficticios, destinados a excitar la imaginación erótica, y, el maquillaje para eliminar las sombras bajo los ojos.

En 1936 pintó *Ropa de noche y de día* <LÁMINA 33> inspirado en los juegos de invierno, siendo un traje que puede servir a la vez para mostrar y ocultar: para poder ver la piel, para envolver, de vestidor, de armario, como ventana, abrigo, todo ello de forma simultánea, y que consiste en cuatro aberturas cuadradas a la altura de los pectorales y los muslos que disponen de una cortina enrollable para ver la piel de abajo: se trata de un vestido túnica con una cremallera frontal que permite girar el pestillo de cremallera sobre el que está dibujado y que recuerda un trabajo de René Magritte <LÁMINA 34>.

Cuando el *Daily Telegraph* le encarga en los años sesenta un reportaje de modas en Port Lligat, acepta, pero diseñado con sus propias ideas y es aquí donde muestra a su amiga Amanda Lear como modelo, vestida de santa Lucía <LÁMINA 35> y portando en un bandeja los ojos, haciendo referencia a su martirio; la viste en varias ocasiones y de múltiples maneras como con butifarras al cuello. *Vogue* le encarga un diseño especial y el artista escandaliza con una fotografía de Amanda esta vez crucificada; la revista tuvo que aceptarla ante la amenaza del pintor de no permitir publicar ninguno de sus trabajos que previamente ya habían sido anunciados.

Entre sus diseños destaco los sombreros costilla o en forma de tintero, el vestido langosta, vestido esqueleto y el traje de chaqueta con falda llena de cajones. El hecho de buscar formas antropomórficas, al objeto de fusionarlo con lo animado, dando lugar a seres fantásticos que se acercan a lo mitológico o legendario, es algo constante en Dalí. Todo ello nos recuerda al esperpento de Ramón María del Valle Inclán o el trabajo que lleva a cabo Francisco Nieva sobre los escenarios como gran admirador del primero con la cosificación o animalización. Esto también se aproxima al mundo del dibujo animado de Walt Disney y al mundo de Andy Warhol o al de Marcel Duchamp. Ya en el año 1939 realizó bocetos de esta índole para la compañía cristalera *Steuben Glass*, junto a otros grandes como Henry Matisse o el escultor Maillol.

En 1943 se hace un homenaje a Lorca con el estreno de la obra *El café de Chinitas* protagonizado por la Argentinita, y, al no quedar ningún vestido de los originales diseñados por el pintor, hubo que rehacerlos. Yvonne Blake fue la encargada de recrear el mundo de Dalí sobre sus tejidos para recuperarlos en el año 2004. En 1949 hace *El sombrero de tres picos* para Ana María y su ballet, que acabaron en manos de un coleccionista, el señor Grivory, que fue quien fabricó el perfume “Dalí” y cuyos vestidos los tiene almacenados en París. Sus tejidos eran de tafetán muy duro y la

figurinista Blake, premiada con un Oscar y varios Goyas, se encargó de recuperar muchas de ellas con telas como organza y tul, procurando que las imágenes que se generasen fuesen similares a las de los bocetos, mientras ella se preocupa por las futuras generaciones de figurinistas para que se sientan inspirados.

Sus propuestas en diseño de vestuario engloban diferentes materiales textiles lo que no hacía sencillo su confección manual, ni técnica en aquellos tiempos. Como si dominase el proceso de diseño de un figurín, elige nuevos materiales como hacía Rabanne al que tanto admiraba Dalí precisamente por esto. Es interesante observar cómo llega a plantearse la caracterización general del personaje incluyendo máscaras, tocados o complementos.

La reflexión sobre el vestuario en acción como signo escénico es un componente de amplia información ya que como he indicado facilita: época, estilo, sexo, edad, clase social, clima, lugar, oficio, género del espectáculo que presenciamos... La indumentaria tiene que ver directamente con la expresión y la escenografía del montaje, porque existe una ligazón teatral dando un mensaje a los espectadores y llegando a ellos a través de líneas previas elegidas. Para ello, debe tenerse en cuenta otra serie de elementos que lo modifican, pues el cuerpo de un actor hace que el vestuario sea distinto en movimiento y la iluminación puede transformarlo radicalmente transmitiendo cosas diametralmente opuestas, por lo cual es necesario hacer un estudio pormenorizado tanto de texturas como de tinturas o estampados. Tiene además un diferente tratamiento en función del tipo de espectáculo en cuanto a su género y la evolución de los tiempos; así dentro del mundo de la danza en el siglo XVIII que se independiza de la corte y del teatro, los miriñaques desaparecen para facilitar el virtuosismo corporal, que, por cierto, es lo que más interesa hoy en el campo de la danza, evidenciar el cuerpo y sus formas, para poder visualizar la elasticidad o flexibilidad de un organismo vivo en movimiento.

A principios del XX, Diaguilev empezó a contar con pintores, como Picasso, Braque, Matisse junto a diseñadores de vestuario, como León Bakst que con sus trabajos generan volúmenes, colorido, exotismo con la influencia oriental y el barroquismo en escenografías. Se crea el estilo de los Ballets Rusos que influyen en la moda;<sup>208</sup> las damas de París se visten tal y como han visto aparecer a los actores en las diferentes funciones en escena.

El ballet conocido como blanco, que es el romántico, con zapatillas de satén mantiene una estética y un repertorio histórico, porque se considera un diseño sin evolucionar, como puede ser igualmente el negro o los volantes para el flamenco, aunque sea algo distinto del tablao a la escena, ya que actualmente todas estas estéticas están adaptadas a nuestros días y perviven, y conviviendo además el purismo con la fusión.

En la plástica visual, el vestuario como segunda piel, tiene referencias culturales universales como el cuerpo y la iluminación con movimiento técnico, el trazado

---

<sup>208</sup>M. Fogg, *Op. cit.*, pp. 214-215.

abstracto, la emoción, y el erotismo, partiendo también de una partitura musical un diseño de luces, decorado, director y una intencionalidad de los personajes por parte de los actores...En definitiva, un gran puzle que hay que encajar, creando otra partitura donde cada elemento tiene su tiempo. Un cuerpo de baile donde cada personaje es encarnado por un intérprete diferente, llevando un vestido integrado o diferente para destacar, como en el caso de la obra *Carmen*, en donde, las cigarreras llevan vestidos blancos iguales, pero en cuerpos diferentes, y no es lo mismo iluminar la silueta de un flamenco, que la bata de cola de una bailarina, como tampoco es lo mismo caracterizar y vestir a los actores que vayan a intervenir en una obra del género que sea, desde la danza clásica a la española, contemporánea, escuela bolera, jazz, music hall, cabaret, etc. Es importante la tonalidad que se elige para los figurantes o, cómo de entre ellos, destacar al protagonista por un detalle de otro color, como hace el figurinista Paco Delgado en la película americana *Los miserables*, cuyo vestuario se confeccionó en Cornejo.

En el proceso, el figurinista, debe concebir la idea con el director y realiza para ello los dibujos que muestra junto a una breve pieza del tejido que va a llevar. Una vez dispuesto el figurín hay que confeccionarlo y siguiendo las medidas del individuo que lo porta, se corta, cose, tiñe, estampa, prueba y transforma. El sastre de teatro se responsabilizaba de un mantenimiento, arreglos o adaptación al actor o bailarín, siempre probando la textura de las telas en movimiento y si esto funciona o no, pues un vestido no es quietud sino acción, vuelo, hasta el encuentro de una línea, los ornatos de su estampado o el material seleccionado; todo ello condiciona una iluminación concreta. Se trata del proceso de construcción de los trajes originados a partir de ideas y dirigidos a una práctica que se construye en el taller.

Muchas de estas profesiones dedicadas a los complementos como tocados, joyas, *atrezzo* espacial, que conformaban el hecho escénico, han ido lamentablemente desapareciendo en los teatros; oficios artesanales de bisuterías, calzado, planchadoras de almidón, bordadoras, plisadoras, pelucas o plumistas, se han desgajado de lo escénico y se han convertido en negocio de sombreros (fedora, panamá, catite, musa, chistera o copa, bombín, canotier o salacot) con la elaboración de todas y cada una de sus partes: (copa, cinta, ala, badana y forro en interior), siendo España uno de los mayores exportadores de este complemento a nivel mundial, al igual que ocurre con la industria del calzado.<sup>209</sup>

Un vestuario siempre tiene que ir acorde con el mensaje que quiere lanzar un coreógrafo en cualquier tipo de danza, pues en el ballet clásico es importante la vestimenta al igual que la escenografía; pero ya en el contemporáneo el propio cuerpo se convierte en protagonista pasando la ropa a un segundo plano, no ya sólo como mensaje comunicativo en escena sino por funcionalidad. La indumentaria no es algo únicamente visual, sino que de forma directa transmite lo que el espectáculo requiere o

---

<sup>209</sup>P. Alonso Bahamonde, *Asesoría en vestuario moda y complementos*, Madrid, editorial Videocinco, 2008, pp. 141-146.

exige en cada momento. Es un valor extraordinario de fantasía, proximidad de sentimientos, armonía corporal y provoca efectos directos en el público.

El almacenaje y gestión del vestuario utilizado en la escena, ya bien sea para danza, ópera, ballet, zarzuela, musical e incluso el utilizado en un plató de cine, su conservación y archivo de datos, es costoso para las compañías; quiero pensar que será posible en un futuro la creación de museos que cobijen tanto material, en vez de ser destinado a su destrucción como se hace en tantos casos. Cada vez somos más sensibles y valoramos el trabajo creativo de estas personas, no queriendo perder esos vestuarios que portaban personajes que nos han llegado a emocionar. Por eso se organizan exposiciones temporales en los grandes museos sobre indumentaria utilizada por actores de un montaje ya sea escénico o cinematográfico, como las que pueden verse en el museo Victoria y Alberto de Londres. Limpiar, fotografiar y archivar su descripción como elemento histórico; dejar constancia de su elaboración y técnica con los materiales utilizados; registrar quién lo hizo cuándo y quién lo llevó puesto; conservar los figurines de cada traje al igual que mimar la conservación del propio traje con una funda 100% de algodón y con su ficha correspondiente, es algo que debía haberse hecho y así no habría que lamentarse de qué ocurrió con todo lo creado por Salvador Dalí. De esta forma, en todo momento, puede saberse en qué estado se encuentra, si se ha utilizado en más ocasiones y cuál ha sido la trayectoria de esa obra de arte. Russell Crowe, por ejemplo, es un actor que adquiere la indumentaria de sus personajes para coleccionarlos.

Hoy son más populares las denominadas *top model* en el argot de la moda que los propios diseñadores de alta costura. Así conocemos nombres como el de Naomi Campbell, Elle Mcpherson o Claudia Schiffer que estuvieron presentes en cualquier pasarela de alto nivel de la década de los ochenta y a las que se podría añadir Linda Evangelista y Cindy Crawford.<sup>210</sup> Hoy esas cinco mujeres pasan de los cuarenta años y a tenor de ese inevitable transcurso del tiempo siguen trabajando; la también modelo Carmen Dell’Orefice, que fue musa de Dalí a los trece años, llega a comentarnos que “si te quedas con un look toda tu vida, es un error”. “No tienes que decir soy vieja, tienes que vivir la vida y disfrutar el proceso de cambio”. Actualmente tiene ochenta años y sigue posando.

El pintor contribuyó con este incipiente mundo de los desfiles de moda a valorar su riqueza creadora y potenciarlo. Aportó muchísimo en lo que se refiere a la publicidad alimentando esa realidad paralela que tanto invade nuestro día a día, porque poco importa el producto en realidad, si éste sabe venderse se hará independientemente de su calidad. Dalí vivió esa transición como una nueva manera de mostrar las cosas. Primero la televisión, luego la publicidad dentro de la misma y en los escaparates. También experimentó la posibilidad de llegar al gran público a través de los anuncios publicitarios en todo tipo de medio comunicativo. Sabe ver lo que será nuestro lenguaje actual con emblemas, iconos, anagramas o marcas y la identidad de la misma,

---

<sup>210</sup>C. Blackman, *100 años de moda*, Barcelona, Blume, 2012, p. 385.



generando incluso la suya propia. Quiere ser inmortal por su obra, pero que también identifiquemos plenamente la mano que la ejecuta.

En el arte de las vanguardias, cada vez más, se tiene en cuenta el mundo de la costura y sus creaciones. El Surrealismo será el movimiento que valore todo cuanto se escapa de lo razonable y de la pura lógica: un maniquí, como objeto inanimado y teatral, cobra vida en sus manos, destacando lo artificial frente a lo natural, lo extraordinario por lo cotidiano y lo inesperado antes que lo evidente, siendo un elemento común a la costura y al Surrealismo. Gaultier siempre parece obsesionado con dar vida a los maniqués de sus exposiciones porque dice que sus modelos tienen algo que decir, así sobre cada traje aparece en una pantalla el rostro del diseñador reflejado o de otra persona, pero siempre en movimiento. Cocteau, influido por Dalí y Schiaparelli diseñó un vestido con garras de animal u otro de noche con manga *lessage* con cabellera rubia, inspirado en la historia de *Tristán e Isolda* para la que hizo la escenografía.

Él poseía una idea sobre el cuerpo femenino muy particular, porque lo veía como un “objeto desmontable”, lo cual es fácil de ver en las distintas obras y confecciones que realizó desde maquillaje y botellas para perfume, hasta vestidos, joyas y sombreros. Salvador Dalí desarrolla su inventiva, creando vestidos femeninos en los que quiere hacer desaparecer los senos y llevarlos a la espalda inflándolos con helio, o un traje de plata con una cúpula de plástico a la manera de sombrero poliédrico.

El figurinista, como parte fundamental del equipo de trabajo en un montaje escénico es quien realiza el dibujo que posteriormente ha de ser confeccionado. Su labor conlleva una invención; se experimenta con materiales que genera tras manipular elementos, hasta llegar a lograr en su confección con lo que se considera una obra de arte. En los últimos años del siglo pasado no era un oficio reconocido, pero en el presente cada vez más son las creaciones que se encuentran ubicadas en museos. El figurín teatral de por sí, debe resultar lo suficientemente atractivo como para ser elegido de entre varios; debe hacerse por la consonancia que presenta con el resto de elementos escenográficos, pues ningún signo es independiente y han de formar un todo, bajo un mismo efecto plástico. Son muy determinantes las texturas y estampados en su elaboración y también su relación con la iluminación, como ya he indicado, pues ésta modifica cualquier material sobre la que se proyecta. El figurinista presenta muestras al director del montaje sabiendo que el vestido será un símbolo, un signo biográfico para el personaje que lo porte. Por ello su patrón, textura y estampado definirán las cualidades que califiquen la forma de ser y el comportamiento de quien lo muestre; incluso hay que añadir la manera de llevarlo puesto o la forma de quitárselo.

El figurín debe tener en cuenta varias cosas como género para el que va a ser destinado (obra fantástica, musical, infantil, ópera o circo); fusionarse con el material utilizado para su confección; el movimiento que tiene que mostrar en escena, cuerpo del intérprete al que va a envolver y definir el volumen escénico que genera.

Para su creación, el figurinista conoce, por la dramaturgia, cuáles son las características dramáticas del personaje y del actor que lo va a portar y debe además seleccionar el material con el que se va a confeccionar. Además debe tener conocimiento del resto de signos escénicos que se van a mostrar como la iluminación, la escenografía y por supuesto el resto de personajes que aparecen en escena, por lo que el diseño del modelo necesita de una configuración imaginativa, anatómica, motora y escénica. Ha de tener una intencionalidad exacta, pues una vez confeccionado el traje ha de mostrar la fuerza visual suficiente que potencie el mensaje buscado para el entorno en el que está. Una vez finalizado el vestuario se convierte así en un símbolo identificativo y biográfico. Lo básico, como es el estampado, tintado o color, llegará al espectador directamente produciendo sensaciones inmediatas.

Esto es fuente de creación para los figurinistas que no son diseñadores de vestuario, no son un sastre, ni un estilista, ni un *coolhunter*, aunque debe tener un poco de todos ellos a la hora de crear, elaborar y concebir su trabajo. Un artista muy completo en este sentido fue Balenciaga, pues él mismo creaba los figurines y directamente, tras su diseño, pasaba a confeccionar la prenda con los materiales necesarios. Hoy cada vez más el artista se especializa, lo cual es una gran contradicción a la hora de sintetizar oficios que se relacionen entre sí para obtener un mismo acabado común, porque los teatros antiguamente estaban provistos de ese conjunto de profesionales como peluqueros, caracterizadores, modistos, personal responsable de *atrezzo*, maquinistas y tramoyistas, y todo ello, en muchos casos, ha de asumirlo el propio intérprete como trabajo complementario a su búsqueda de personaje.

En escena, el vestuario puede generar lo que se denomina un volumen escenográfico vacío o aéreo y también el denominado macizo, es decir, el primero corresponde a todo armazón (como un miriñaque) que está alrededor del cuerpo siendo hueco, pero que ocupa un espacio del propio intérprete y que condiciona el movimiento del mismo. El artificio puede ser desde un polisón, verdugado, o guardainfante hasta la cola, velo, un tocado, peluca, etc. El volumen macizo se refiere a una prótesis sobre el cuerpo añadida como por ejemplo una barriga de embarazada, joroba, senos o trasero prominente, tocado, peluca, siendo la prolongación del cuerpo del intérprete. Todo ello son formas que están hechas de una materia prima con texturas tan variadas como terciopelo, tules, gasas, sarga o arpillera que generan en el espectador una recepción concreta, al igual que el color para el que existe toda una psicología del mismo en cuanto a sus efectos. En conjunto, su estampado o tintado se modifica con la iluminación que incide sobre dicho volumen.

Un figurinista siempre forma parte de un equipo artístico dentro de un montaje escénico, independientemente del género tratado. Dalí conoce a la perfección la evolución histórica del vestido y su reflejo en la Historia del Arte como testigo de la moda. Las señales de sastrería que imponen algunos personajes como él con su bigote o bastón, resultaban ser imperativas en su eficacia mediática, como la camiseta de rayas marinera de Gaultier o la preparada imagen de Karl Lagerfeld con sus necesarios

accesorios de guantes, gafas, lazo en coleta, etc. Algo que ya no sólo es necesario se trate en diseñadores únicamente, porque es algo que se expande a todo el mundo para distinguirse, aunque sea más espectacular en los famosos.

En una entrevista le dice el genio ampurdanés a Javier Dalfó Hors<sup>211</sup> en 1954 en Figueras: “voy a vestirme de Dalí” y al poco aparece vestido con:

...una camisa negra, con puños, pechera y canesú color gris, con bordados en blanco y negro; en la muñeca derecha, un ancho brazalete dorado, con una rosa de piedras azules y rojas; los tirantes anchos, de color malva, con Venus pintadas; alpargatas de pagés, calcetines blancos y lleva su bastón de cristal, fino como un estoque y con un remate en el puño de cuerno de rinoceronte.<sup>212</sup>

No desarrollaré aquí la labor daliniana realizada en los figurines para las representaciones escénicas, pues son citados en cada uno de los espectáculos, pero si menciono la gran cantidad de ellos, desde los tempranos dibujos para *Mariana Pineda*, hasta los diseños para múltiples ballets y obras de teatro en que participa, y entre los que se destaca los realizados para *Bacchanale*, como el primer ballet paranoico-kinético con la participación directa de su amiga Coco Chanel.<sup>213</sup> Una prenda sobre las tablas de un escenario, adquiere una entidad en acción dotado de movimiento que se convierte en un volumen escenográfico ocupando un espacio y, su proyección, será el aire que genere, el artificio que lo forme y el intérprete que lo transporte, todo ello para lograr una ambientación ideal que acompañe el texto o historia que se transmite.

Parece que Dalí quisiera seguir la estela en la investigación de las texturas del artista que admira y que tanto experimentó e investigó en el mundo de lo textil. Trato ahora la influencia de un hombre ya citado, Mariano Fortuny y Madrazo, que fue igualmente, un hombre del Renacimiento, e hizo las veces de: “pintor, grabador, fotógrafo, escenógrafo, estudioso y reformador de la iluminación escénica; diseñador de lámparas eléctricas y muebles; creador de tejidos, alfombras y trajes universales”.<sup>214</sup> Del mismo modo le inspira Wagner,<sup>215</sup> que cambia su vida encontrando en el teatro las posibilidades más fascinantes, basándose en un mundo imaginario, con sirenas y monstruos marinos que recuerdan a Arnold Böcklin al que también considera uno de los grandes pintores del siglo XIX, y que como Dalí se deja influenciar por éste: “La decoración de teatro será capaz de transformarse en sintonía con la música dentro del dominio de esta última, es decir, en el tiempo, mientras que hasta ahora sólo había sido capaz de desarrollarse en el espacio”.<sup>216</sup>

---

<sup>211</sup>Periodista de la revista *Canigó* la cual dirige de 1954 a 1971.

<sup>212</sup>Salvador Dalí, *Obra completa*, Vol. VII *Entrevistas*. Barcelona 2006, Javier Dalfó Hors, *Canigó*, Figueras, marzo 1954, p. 369.

<sup>213</sup>VV.AA., *Moda, historia y estilos*, Londres, DK, 2012, p. 249.

<sup>214</sup>Guillermo de Osmá, *Mariano Fortuny, arte ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012, contraportada.

<sup>215</sup>*Ibidem*, pp. 108-110.

<sup>216</sup>*Ibidem*, p. 89.

“Mariano Fortuny siempre fue en busca de tejidos raros pues desde niño se divertía tiñendo trozos de tela de diversos colores”.<sup>217</sup> Fortuny descubre en el campo textil un medio para expresarse pero, lo verdaderamente creativo no lo encontró en la pintura, sino en el teatro. Al principio sus vestidos para la escena eran muy atractivos, tanto que obstaculizaban los movimientos de los actores y entre sus telas favoritas estaban las ligeras de alta calidad como la seda que disponía de las siguientes cualidades para él: “Fina, suave, lisa, crujiente, elástica, brillante y resistente”.<sup>218</sup>

La danza fue el medio donde se estrenaron sus trajes y donde gracias a ellos surgieron novedosos movimientos, hasta que apareció el “*delfhos*” (vestido denominado así por la célebre escultura griega del auriga que porta un peplos), prenda de satén plisada que caía hasta los pies y cuyo único punto de apoyo fueron los hombros, aunque a veces se ajustaba a la cintura recordando al estilo imperio. De la seda pasó al terciopelo y luego al algodón, pero mantuvo durante mucho tiempo el gusto por la inspiración clásica griega. Dalí al igual que su admirado Fortuny fue un pintor que creó escenografías, que diseñó vestuario, creador de estampados en tejidos, partiendo de un mundo interior lleno de imágenes que aportaron mayor diversidad al movimiento surrealista que él tanto defendió. El teatro ayudaba a diseñar vestidos con fantasía que no tenían por qué tener cabida en una realidad cotidiana dominada bajo el imperio de la lógica y el vestido hacía las veces de un atractivo envoltorio en el que se controlaba todo, desde la materia prima a la confección de múltiples accesorios, hasta su resultado final.

Fortuny ya utiliza la técnica de la estampación o impresión, tan en boga, llegando a plasmar hasta dieciocho colores diferentes sobre la misma prenda.<sup>219</sup> El museo del traje de Madrid le dedica una sala a la investigación a estas texturas y trabajo que desarrolla sobre las mismas. La proyección de este conocido pintor, pese a ser otras muchas cosas, demuestra lo poco valoradas que estaban esas otras materias, igual que le sucedía a Dalí. Hoy se puede ver en obras del diseñador japonés Issey Miyake<sup>220</sup> o en el rompedor y fallecido británico Alexander McQueen.<sup>221</sup>

Cuando se muestran retazos del Dalí más íntimo, en su apariencia se descubre que las lentes que utilizaba al igual que los chalecos no estaban del todo pulcros y esto sucedía con asiduidad. Manchas del desayuno que a él le recordaban mapas de extraordinaria belleza natural; esto podía verse de igual forma en las camisas bordadas que cambiaba a diario y que se acompañaban de un chaleco. Según su amiga y musa Amanda Lear hacía un ritual para elegir la corbata, así estaba la usada para los negocios, la erótica, la que era para viajar y la apropiada para acudir a una entrevista con el abogado. Tanta importancia le otorgaba al complemento corbata que el éxito o fracaso del día dependía de la que había enlazado en su cuello, pues los fetiches se convertían

---

<sup>217</sup>*Ibidem*, p. 127.

<sup>218</sup>*Ibidem*, p.139.

<sup>219</sup>*Ibidem*, p.136.

<sup>220</sup>L. Benaim, *Universo de la moda, Issey Miyake*, Barcelona, Polígrafa, 1999, pp. 8-10.

<sup>221</sup>G. O'Hara Callan, *Op. cit.*, p. 162-163 y Charlotte Seeling, *Op. cit.*, p. 479.

en supersticiones.<sup>222</sup> Los bastones eran también esenciales y procedían de regalos como el del puño tallado por Fabergé, que perteneció a Víctor Hugo, el blandido por Montesquieu en el retrato de Boldini o el de Sara Bernhardt; aunque siempre dudó él mismo de tales procedencias.

Al popular pintor le viste un sastre para los grandes eventos y en una de sus pruebas vio la chaqueta a medida, pero sin acabar, con las telas hilvanadas y grandes puntadas blancas y entonces comentó: ¡Es magnífico! ¡Habría que ir así por la calle, resulta mucho más creativo y espectacular que el mejor traje acabado!<sup>223</sup>

Para el montaje de la sala Mae West como apartamento, se construyó por el conocido peluquero Lluís Llongueras la peluca más grande del mundo como así lo corrobora el libro Guinness de los records del año 1992 por sus “setenta y cinco kg y cinco m de altura”.<sup>224</sup> En una *performance* que realiza dentro de una burbuja de plástico, al que considera el material del momento por antonomasia, aparece con bailarinas o modelos vestidas por el diseñador Paco Rabanne y con personajes emblemáticos que hacen cambiar la historia como Hitler, Stalin o Freud <AUDIOVISUAL 3>; que bailaban; siempre intentando actualizar en sus recreaciones personajes históricos como resucitándolos siendo testigos de aquel momento concreto, al igual que los espectadores y el material que utiliza para ello es de lo más innovador. El dandismo y divismo se unen en Dalí, al igual que el vínculo entre moda y arte: llegó a criticar la ostentación y frivolidad tras la guerra.

La ropa diseñada por el pintor está cargada de erotismo defendiendo la proclama de ¡esconder...proteger...provocar! No olvido cómo se autorretrata con su presencia como testigo en sus pinturas siendo aún muy niño y vestido de marinero con el aro de juego en la mano. El traje de marinero está simbólicamente relacionado con el acto católico de tomar la primera comunión, por la metáfora del barco con la iglesia y el hallazgo de los discípulos siendo pescadores.

Frente a la marca Scabal, relacionada con Dalí, existe la firma Brioni<sup>225</sup> italiana que atraviesa el Atlántico en 1954 para hacer su presentación en Nueva York, tras vestir al mundo del cine y del teatro en Roma. El pintor ya se había vuelto a España cuando Brioni diseña trajes masculinos a medida para celebridades de Hollywood que estaban rodando en los estudios cine città de Roma. Brioni se convirtió en el sastre de los americanos; hoy es sustituido por Giorgio Armani. En 1956 realizó un desfile en un transatlántico cuyo trayecto era Nápoles-Nueva York, trabajando para Gary Cooper, Clark Gable, John Wayne, Henry Fonda, Richard Burton, Kirk Douglas, Rock Hudson y Anthony Queen...<sup>226</sup> El *The New York Times* de septiembre de 1955 le llega a denominar el Dior de los hombres, el inventor del *New Look* masculino, equiparable a la

---

<sup>222</sup>A. Lear, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>223</sup>*Ibidem*, p. 33.

<sup>224</sup>*Ibidem*, p. 67.

<sup>225</sup>F. Chenoune, *Universo de la moda, Brioni*, Barcelona, Polígrafa, 1999, pp. 13-14.

<sup>226</sup>B. Roetzel, *Op. cit.*, p.12.

moda femenina de Balenciaga; también vistió entre otros a Nelson Mandela, Pavarotti o Sean Connery, incluso en 1995 al personaje de James Bond.

Recopilo apreciaciones sorprendentes con respecto a la opinión que el pintor tiene sobre su concepción de la moda, siendo la verdadera antítesis de “ir o estar a la moda”, como se refleja en este fragmento autobiográfico de uno de sus diarios con fecha 10 de octubre de 1919: “El sombrero por fin me ha dado el sombrero, un sombrero negro de alas anchas, tal como le dije que lo quería. Me sienta bien, pero sobre todo me aparta del sombrero de moda, tan irritante y antipático...”<sup>227</sup>

En 1953 diseña un traje sobre el futuro de la moda en la mujer, dibujo que presenta a un concurso de moda organizado en Nueva York con la temática de la moda en la mujer del futuro. Llega a generar algo que Philippe Halsman no puede fotografiar en un interior por su gran tamaño y se tienen que subir a la azotea del Roxy para immortalizarlo <LÁMINAS 36 y 37>. La modelo que exhibe el vestido sujeto por muletas, tanto en el dibujo como en la fotografía, es la hija del fotógrafo. Este trabajo es paralelo a los figurines para el ballet *Los vendimiadores*. En una entrevista dice:

La trágica constante de la vida humana es la moda, y por eso siempre me gustó colaborar con mademoiselle Chanel y madame Schiaparelli, para probar justamente que la idea de vestirse, la idea de disfrazarse no es otra cosa que la consecuencia del traumatismo del nacimiento, que es el más poderoso de los traumatismos que puede experimentar el ser humano, puesto que es el primero. La moda es también la constante trágica de la historia, pues a través de ella siempre podemos ver llegar la guerra observando sus revistas y sus desfiles de maniqués, que son auténticos ángeles exterminadores.<sup>228</sup>

Localizo otra imperativa premisa que él mismo declara: “Para mí el esnobismo, sobre todo en la época del surrealismo, constituía una verdadera estrategia”.<sup>229</sup>

En junio se presenta en la *Arquitectura League* de Nueva York, junto a otros seis artistas contemporáneos, relacionados todos ellos con el diseño textil. La colección se denomina *Stimulus Collection*, para la que presenta sus diseños denominados *Beste elenique* de 1954 y *Piedras de la tarde*. Se llegó a vestir de buzo en Londres y de astronauta en París, se transportó en un ovocípedo, especie de vehículo natural similar a una burbuja; calzó botines de piel de mono, le gustaban los cuernos y cráneos de elefante como tocados. En una ocasión, estando en el monasterio de Santo Domingo de Silos en Burgos para poder presenciar una ceremonia a la que solo acceden mujeres, Lorca y él se vistieron con ropa femenina.<sup>230</sup>

Describo a continuación ocho trabajos que como diseñador de moda recopila Descharnes siendo el primero de los figurines el numerado 1243 y titulado *astronauta amarillo (clerical)* que data del año 1965. En él aparece una figura con pantalón y un peto drapeado horizontalmente en pliegues de acordeón generando un escote palabra de

---

<sup>227</sup>S. Dalí, *Un diario: 1919-1920*, Barcelona, Destino, 2003, p. 179.

<sup>228</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Dalí la obra pictórica*, Madrid, Taschen, Madrid, 2012, p. 279.

<sup>229</sup>*Ibidem*, p. 269.

<sup>230</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, p. 126.

honor. El número 1244 denominado *extraplano proyecto para un bikini* de 1965, en el que sobre un dibujo de una figura femenina expone un bikini simulando la tela vaquera, ya que los senos serán únicamente cubiertos por las solapas de los bolsillos de una típica camisa vaquera y la braga será muy baja y recta. El figurín será acompañado de anotaciones que no son fáciles de descifrar en el margen derecho de la figura. Con el número 1245 aparece el *Imperio daliniano. Dibujo para un vestido de coctel de verano dibujo para un conjunto*, que data del mismo año que los anteriores. Se trata de una chica con pantalón azul y cuya camiseta tiene estampadas quince coronas de reyes e imperios. El figurín 1246 está de espaldas y formado por dos partes: en la inferior unos pantalones que tiene un bolsillo en la parte trasera del muslo y en la parte de arriba toda la espalda al aire salvo el cuello y los hombros con manga larga. Se titula *Coming Back Dibujo para un conjunto de playa de dos piezas* de 1965. El 1247 según Descharnes es una figura vestida de rojo con pantalón bombacho y peto sin tirantes con manga hasta el codo transparente. También tiene un verdugo en la cabeza por el que asoma el rostro. Igualmente lo denomina *Dibujo para un conjunto de playa* hecho en el mismo año. Con el 1248 nos muestra el que titula *Fifty fifty, proyecto para un traje de baño*, con un bañador a base de rombos de color beige con escote palabra de honor y gafas de aviador. La figura 1250 será la *Odalisca*, vestida con una especie de pareo que ciñe el cuerpo de forma cruzada en rojos y azules estampados, y por último el número 1251, *Proyecto para un conjunto de tenis*: se trata de un dibujo de 1965, en el que el color azul predomina en el figurín que parece llevar un pantalón corto mini y una blusa con cuello de barco y sin mangas con un retorcido en la cintura a manera de cordón. Todos ellos pertenecen a colecciones particulares, y son de lo más actual<sup>231</sup> <LÁMINAS 38-45>.

En mayo llega a un acuerdo con el fabricante industrial Jack Winter para diseñar ropa de playa, deportiva y para estar en casa. Algunos de estos modelos se presentan en París portando ligeros biquinis en los anuncios publicitarios, cuyo decorado se basaba en pinturas pertenecientes al movimiento *Pop Art*, y *Op* tan ligado a lo cinético. Así una señorita exhibió unos ojos fluorescentes sobre unos pechos inexistentes, otra un flotador alrededor de los hombros y con un paraguas blanco de plástico con la lluvia dibujada, prendas muy originales y creativas y que pudieran exhibirse en cualquier pasarela. No olvidemos que en esta década los papeles pintados que decoraban el interior de los hogares, tanto en paredes como en ropa de hogar, llevaban este tipo de estampación. A raíz de esto presentó en el hotel Maurice, una colección de trajes de baño cuyos senos aparecen en la espalda.

Se coloca sobre su cabeza a la manera de tocado todo tipo de variables como infinidad de seres o elementos como un erizo de mar, un pan, una careta de esgrima, la barretina a partir de los años cincuenta, una corona de rey con las iniciales del artista, una corona de flores...Se fotografía con chistera, trajes de lentejuelas y sombrilla chinesca como si del primer actor de una alta comedia se tratase. Con capa y bastón para salir a la calle como un personaje de otra época. El bastón es un complemento de

---

<sup>231</sup>R. Descharnes y G. Neret, *Op. cit.*, p. 560.

que posee múltiples variantes, así sus empuñaduras son de cabeza de perro en plata, cabeza de pato azul y naranja, de cristal, lapislázuli o piedras preciosas. Lo utiliza para saludar, aclamar, despedirse, como acompañante o apoyo como las muletas que pinta. “La vestimenta es primordial en sus apariciones públicas”.<sup>232</sup>

En su diseño de vestuario para el *Tenorio* destaca la osamenta externa por columna vertebral; los grandes diseñadores de alta costura no han querido dejar escapar oportunidades y se han visto influenciados por el gran atractivo de ciertos elementos. El desaparecido Alexander McQueen<sup>233</sup> seguidor de Galliano<sup>234</sup> y a su vez de la firma Givenchy,<sup>235</sup> crea en el año 1998 una colección cuyos modelos aparecen desfilando con costillas de hierro a la manera de corsé y cola de dinosaurio; hubo una exposición temporal de su trabajo en el museo Victoria y Alberto para conmemorar cinco años de su pérdida.

En la actualidad son muchos los diseñadores de moda que se inspiran en Dalí como icono del Surrealismo, entre ellos los británicos Julien Macdonald y Steward Parvin, quien viste a la reina Isabel de Inglaterra. Crearon una docena de diseños subastados en la ciudad de Londres y como resultado se vieron trajes espectaculares que por estampados tenían relojes blandos como el traje diseñado por Bora Aksu, los labios rojos del sofá Mae West por Parvin, que inspiraron diseños al propio Dalí, sus incansables ojos que todo lo miraban o el cortado por la hoja de afeitar creado por el diseñador indio Manish Arora, que juega con los trucos ópticos del genio. Además pudo verse el inspirado en sus esqueletos como fue la creación de Maria Grachvogel que diseña para cine, dando lugar a la forma del esqueleto de una mujer que parece transformarse en una planta o árbol, además de tener un fin solidario al luchar contra el cáncer de mama; todo ello se expuso en el museo Universo Dalí, al sur de Londres, que contiene más de quinientas obras del pintor, incluyendo esculturas, pinturas y dibujos para conmemorar el vigésimo aniversario de la desaparición del pintor.

Para presentar sus innovaciones ya sean libros, joyas, objetos, etc. preparaba escenarios impactantes que dejaban al público sorprendido ante la inagotable imaginación. Todo le servía para ser integrado, como sucede en el teatro, así cuando se enteró de que estaban modernizando el faro del cabo de Creus, siendo amante de los regalos originales, enseguida solicitó le cediesen la lente del faro para colocarla en la hornacina central de la caseta que corona la piscina.

Salvador Dalí llegó a ser elegido el hombre más elegante de Francia, donde se le acoge y admira más que en su lugar de origen, como se comprueba en los resultados estadísticos marcando un récord histórico en el museo parisino Pompidou con 790.000

---

<sup>232</sup>A. Bosquet, *Dalí desnudado*, Barcelona Paidós, 1967, p. 25.

<sup>233</sup>Diseñador de moda inglés 1969-2010, adelantado a su tiempo con varios premios en su haber.

<sup>234</sup>Diseñador de alta costura que siempre se disfraza en sus pasarelas como en su desfile de 2005 lo hizo de Napoleón, lo que siempre quiso ser desde la infancia Dalí.

<sup>235</sup>Diseñador francés y conde que funda su casa de modas en 1952, al que suceden J. Galliano y A. McQueen posteriormente.



visitantes, frente a los 732.000 recogidos en el monográfico dedicado a él en el Reina Sofía madrileño (aun así se sitúa como la más visitada en la historia de la capital).

El pintor llega a posar como modelo junto a las mujeres que profesionalmente se dedican a ello y que portan diseños de Paco Rabanne (esto sucedió en el año 1960), porque le gusta el hecho de que se defienda la utilización de materiales para vestir lejos del tejido tradicional como son metales o plásticos <LÁMINA 46>. Estos dos nombres se suman al del fotógrafo Jean Clemmer para reivindicar el papel que juegan los españoles en la vanguardia de la moda. Así se realiza una muestra en la galería de Robert Berman de Los Angeles en Estados Unidos; estas tres personalidades tenían en común un espíritu provocador, y su unión durante la primera década de los sesenta dio como resultado imágenes que despertaron la atención de medio mundo. La admiración mutua profesada entre los tres artistas, se refleja, por ejemplo, en las palabras de Dalí hacia Rabanne, de quien decía era el segundo gran genio español <LÁMINAS 47 y 48>. La atracción que el diseñador sentía por el futurismo, se vio plasmada en diseños innovadores, cuyas sinuosas formas causaron una auténtica revolución sexual. Sus icónicas creaciones vistieron, entre otras divas de la gran pantalla, a Jane Fonda en *Barbarella*.

Trabajadores de la escena española que han tenido que estudiar los figurines de Dalí de forma detallada son: Ivonne Blake,<sup>236</sup> diseñadora nacida en el Reino Unido en 1938 y que se formó en el Regional Collage of Art en Manchester, comenzando a trabajar con Cecil Beaton, en los diseños de la versión teatral para *My Fair Lady*. Está afincada en España desde los años setenta realizando diseños de vestuario para teatro y danza: *El sombrero de tres picos* y *El café de Chinitas*; pero sobre todo trabaja para cine tanto a nivel nacional como internacional, con directores como: Truffaut, Lester, Verhoeven, Vicente Aranda o Miles Forman; vistiendo a actores de la talla de Audrey Hepburn, Anthony Hopkins, Michael Caine, Marlon Brandon, Sean Connery, Robert de Niro o Al Pacino. Fue premiada con un óscar en 1971 por *Nicolás y Alejandra* de Schaffner, o con varios Goyas en su haber, por ejemplo el del año 1988 por *Remando al viento* con Hugu Grant y José Luis Gómez, cuyo director fue Gonzalo Suárez, o *Carmen* de Vicente Aranda del 2003.

Pedro Moreno<sup>237</sup> será otro figurinista que busque la recuperación de figurines dalinianos junto a la anterior. Madrileño nacido en 1942, realizó sus estudios de Bellas Artes entre Madrid y París. En el periodo comprendido entre 1968 y 1985 fue diseñador de vestuario y escenografía en el estudio de Bernhayer, creando para televisión, cine, ballet y teatro; recibe Goyas por *El perro del hortelano* y *Goya en Burdeos*. Fue premio Max teatral al mejor figurinista en la obra *Pelo de Tormenta* del año 1998 y premio Adriá Gual de figurinismo por la ADE con el ballet de *Yerma*. Su currículum es digno

---

<sup>236</sup>Recomiendo el libro titulado *Diseñado por...Yvonne Blake, figurinista de cine*, cuyo autor es V. Matellano, Madrid, Fundación autor, 2006, donde se recoge la labor hecha por esta premiada diseñadora.

<sup>237</sup>Figurinista cuyo trabajo se muestra en títulos como: *Las bicicletas son para el verano*, *La casa de Bernarda Alba*, *Comedias Bárbaras*, *Doña Rosita la soltera*, *El alcalde de Zalamea*, *La dama duende*, *El lindo don Diego* o *D Juan Tenorio*.

de mencionar para los escenarios, pues en ballet ha trabajado con la compañía Nacional de Danza, el Ballet Nacional de España, el de Cuba, Ballet de Víctor Ullate, Antonio Gades y Antonio Márquez. En teatro trabajó con los directores: José Carlos Plaza, José Luis Alonso de Santos, José Tamayo, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Denis Rafter, Ángel Fernández Montesinos y muchos más.

Los espacios escénicos generados por Dalí a partir de decorados elaborados, según el figurinista Pedro Moreno, siempre son desde la visión de un pintor, no dejando de serlo tampoco en sus diseños, tanto de figurines escénicos como de moda. El actor necesita de cierta movilidad, y siempre están reprochando a los figurinistas que den protagonismo a lo visual frente a facilitar el trabajo; ese método paranoico crítico daliniano es el que transforma tanto el espacio escénico como los tejidos estampados en ensoñaciones que ayudan a confundir el estado real, del ficticio, como muestra la propia obra teatral. Se trata de otra realidad, la del más allá, frente a la surrealidad o verdad absoluta tan defendida por Salvador. Genera jaulas gigantes que asoman tras los telones y que pueden observarse a la par en el trabajo de otros artistas como René Magritte. Vestuario tanto femenino como masculino, además de telones por decorado, que pueden recordarnos a los históricos momos de la corte del siglo XV.

En este momento recojo la entrevista realizada por Victoria Velázquez, especialista en diseño e historia del traje, a Yvonne Blake y Pedro Moreno por lo interesante de sus comentarios a la hora de afrontar la labor de recuperación del trabajo firmado por Dalí:

V.V. los dos habéis tenido la oportunidad de trabajar en proyectos donde Dalí era el eje principal ¿Cómo fue la experiencia?

Y.B. Yo hice dos ballets. En el primer caso, en el Sombrero de tres picos, no se encontraron todos los bocetos y claro para diseñar el resto tuve que pensar como si fuera Dalí. Fue un poco terrible al principio, pero luego muy interesante. Sin embargo para *El café de Chinitas* no se encontraron bocetos y diseñé todo basándome en motivos dalinianos.

P.M. A mí, cuando me lo propusieron tenía mis dudas, porque la obra de Dalí nunca me había interesado particularmente. Pero a raíz de la labor de investigación para el espectáculo, descubrí la obra del pintor menos conocido, pero de gran interés...incluso retratos realizados en Estados Unidos muy curiosos e interesantes.

Y.B. Los trajes originales los tenía un coleccionista en París y eran horrosos. Fabricados con telas típicas de los años cuarenta, pero muy baratas.

P.M. Yo en el espectáculo de Don Juan tuve la oportunidad de ver el original y los bocetos y eran terribles. No tenían nada que ver, la realización no era buena, los materiales estaban equivocados. En el caso de doña Inés la tuve que inventar entera porque Dalí había hecho el mismo espectáculo varias veces y la documentación estaba mezclada. Además había mucha documentación perdida o en manos de coleccionistas poco éticos. Así que intenté darle ese toque daliniano y elegir los tejidos que yo consideré más adecuados para cada boceto, gasa en el caso de acuarela por ejemplo y luego exagerar con los personajes que así lo pedían, Así, intentando introducirme con toda la imaginería daliniana, diseñé un personaje para el que no había ningún tipo de información. Un traje con una columna vertebral en la espalda como si fuera un molusco. Lo más divertido fue comprobar cómo el día del estreno hubo gente convencida de que aquel diseño lo habían visto antes en tal o cual colección. Para mí lo más importante fue recrear esta obra con la calidad que se merecía. Ocurrió lo mismo con el sombrero de tres picos en 1919 con decorados de Picasso, lo hubiera hecho gratis sólo para reivindicar un trabajo brillante pero con una realización equivocada.

Con estos fragmentos quiero dejar constancia del excelente trabajo de los dos figurinistas y su aportación teórica práctica al tema.

Como innovador, genera esa moda virtual entre la que hay que destacar vestidos con falsos intercalados y rellenos anatómicos ficticios, destinados a excitar la imaginación erótica, ya que, como apuntaba él mismo en la revista *Vogue*, todas las mujeres con falsos pechos en la espalda gozarían de un aspecto alado, pues estarían insertos en el lugar exacto que ocupan los omoplatos. Otro hallazgo donde investigar, fueron los trajes de baño femeninos que comprimen totalmente los pechos para camuflar el busto y así darles un aspecto angelical, según opinión del artista; con respecto al traje de baño femenino su aparición tal y como lo conocemos hoy data de 1930. Estaba confeccionado con lana y se trataba más bien de una camiseta de pico sin mangas unida a un pantalón muy corto y ajustado. El modisto Jacques Heim lanzó la prenda del bikini compuesto por dos prendas, una superior que cubría el pecho y la otra inferior, tapaba la entrepierna, dejando al descubierto, el ombligo, la espalda y las caderas. Su utilización fue prohibida en muchas partes del mundo pues era algo considerado pecaminoso. En los años cuarenta Louis Read redujo aún más sus dimensiones y eligió a una bailarina de “streptase” del casino de París llamada Michele Bernardini para su exhibición, la cual se produjo en julio de 1946. Recibió el nombre en honor al atolón de Bikini de las islas Marshall en el océano Pacífico, lugar utilizado por los americanos para las pruebas de las bombas nucleares. En los años sesenta lo lució Brigitte Bardot en la playa de Cannes y después Ursula Andrews o Raquel Welch <LÁMINA 49>.

Dentro de esa virtualidad, aporta los ya citados aparatos musicales, las uñas postizas hechas de diminutos espejos en los que poder contemplarse, especialmente adecuadas para los trajes de noche. Actualmente existen locales que están especializados, en decorar única y exclusivamente las uñas, existiendo también unas olimpiadas de manicura en Roma. Además, creó el maquillaje para eliminar las sombras bajo los ojos en las mejillas hundidas. Para toda esta inventiva encontraba una clara justificación de demanda social, que pese a la crisis económica que atravesamos, ciertamente se ha convertido en una demanda. Por tanto, y pese a la contradicción, no son necesidades superfluas para muchos asiduos consumidores que acuden a locales donde decorar sus uñas o adquirir únicamente gafas, algo impensable entonces, donde no existían las peluquerías, pues se acudía a la casa de la que ayudaba a peinar; tampoco había tiendas de ropa. Su ingenio creativo sobrepasa los márgenes artísticos para convertirse en verdadero motor económico y por tanto negocio.

A los cincuenta y ocho años vestía un abrigo con cuello de piel y le encargaba postizos a LLongueras para Gala en Barcelona y también en París. Desde los dieciséis años Dalí es un dandy,<sup>238</sup> y lo seguirá siendo toda la vida: el vestir es esencial para triunfar, escribe en 1952 y añade: “En mi vida son raras las ocasiones en que me he envilecido vistiendo de paisano. Siempre voy de uniforme de Dalí”.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup>VV.AA., *Moda, historia y estilos*, Op. cit., pp. 184-185.

<sup>239</sup>S. Dalí, *Diario de un genio*, Op. cit., p. 53.

Su relación con el mundo de la moda es intensa. Tiene un permanente deseo de materializar la capacidad inventiva que lo singulariza. Explora, para ello, los más heterogéneos registros creativos en torno a lo relacionado con la indumentaria, dejando en cada uno de ellos su impronta.

En cuanto a los estilos se han multiplicado con respecto al tiempo vivido por Dalí, que no modificó su dandismo. Se puede hablar de estilo *vintage* que se relaciona con lo hippie, el *hipster*, *homeless* sin refinamiento; o el metrosexual con demasiado. En el hombre la barba se pone de moda o pasa a ser un elemento *cool* sin conocer su origen histórico, de hombría decimonónica y supremacía blanca del siglo XIX en los EEUU, en la Guerra de Secesión. Toda apariencia física obedece a un contexto ideológico y político. En el siglo XX se utilizó por los movimientos de izquierdas y los colectivos obreros y sindicales. El *hipster* quiere una barba poblada y descuidada. Los afroamericanos disponían del floreciente negocio de las barberías, lo que comenzó a reportarles independencia, influencia en las comunidades y un estatus económico que muchos norteamericanos no estaban dispuestos a tolerar. Se hizo por entonces un boicot, a los barberos negros como así lo recoge Sean Trainor,<sup>240</sup> rechazando las ansias de libertad de los esclavos negros.

Su atuendo, siempre fue criticado, en este caso descrito por la que es musa en la década de los años veinte, su hermana Ana María que dice que cuando accedió a la Residencia de Estudiantes con dieciocho años su grado de extravagancia era alarmante pues la melena le cubría enteramente el cogote, la chalina asumía unas proporciones enteramente anormales, llevaba además una boina negra y peluda y una capa muy extraña.

Recuerda que durante una sesión cinematográfica a la que asistió con su familia todos se volvían para mirarle, como si fuera una cosa rara, con su chaqueta de terciopelo (prenda que ha vuelto a ponerse de moda); su cabello, que llevaba largo como el de una niña; su bastón de puño dorado, y las patillas, que bajaban hasta más allá de la mitad de las mejillas, el aspecto era tan exótico e insólito, que le tomaban por actor de teatro.

Siempre tildado de estrafalario, compró un gran sombrero de fieltro negro y una pipa que no prendía nunca, pero que mantenía constantemente colgando a un lado de la boca. Le asqueaba el pantalón largo, y decidió llevarlo corto, con medias y a veces bandas. Los días de lluvia llevaba un impermeable que había traído de Figueras, pero tan largo que casi llegaba al suelo. Con ese impermeable, llevaba el gran sombrero negro, del cual surgía el cabello a cada lado.

Todos sus compañeros de residencia coinciden en su descripción de estrafalario por su atuendo, y su actitud tímida le hace estar aislado del resto. Le conocen por los motes del pintor checoslovaco, el poeta, el músico o el artista. El ambiente era de un dandismo combinado con cinismo según él. El grupo le saca al exterior y se produce un cambio

---

<sup>240</sup>El investigador Trainor es un Historiador especializado en estudios culturales.

cortándose el pelo y alisándolo hacia atrás con brillantina, una nueva indumentaria completa su nuevo aspecto.

Salvador Dalí se viste con una camisa diseñada por él mismo de seda y un collar de perlas de bisutería; en cierta ocasión se llegó a cortar las axilas afeitadas para que escurriera el rojo de su sangre; también exhibía, entre sus excentricidades, las patillas, media melena, botas de cuero, chorreras en la camisa y hasta polainas.

María Soto Álvarez <sup>241</sup> fue la costurera que confeccionó durante décadas toda la ropa interior y las camisas que vestía; el día del entierro del genio llevaba una de las camisolas de batista que ella le cosió a mano. Aún recuerda, a sus 105 años que cumplió el veinticinco de marzo de 2015 (curiosamente coincidió con el quinto siglo del nacimiento de Santa Teresa de Jesús), que le hacía las prendas interiores cada vez que tenía un acto público. Le pagaban entonces la cifra de 104 pesetas por cada pieza, que a veces le llevaba cuatro meses de trabajo, recibiendo los encargos desde un comercio de Figueras donde se surtía el famoso personaje. La costurera, también nacida en esta localidad, fue elegida por él mismo por el cuidado y estilo con que cosía las prendas para las que utilizaba batista, una tela muy suave. Hizo para el artista camisolas largas para dormir (muy curiosas pues tenían la abertura por detrás, con 33 ojales y 33 botones de color blanco), calzoncillos y camisas de vestir. Nunca llegó a hablar con él, pero sí acudió en enero de 1989 hasta la capilla ardiente instalada en Torre Galatea de Figueras, donde comprobó que el cuerpo embalsamado del pintor llevaba la ropa hecha por ella, y dado que, además durante su enfermedad vivida en el castillo de Púbol, Salvador Dalí se vestía sólo con el camisón. El recuerdo que tiene la modista sobre su curiosa relación con él sigue en su memoria centenaria.

---

<sup>241</sup>Se trata de la modista que vistió al pintor hasta su muerte.

## **SEGUNDA PARTE**

### **CUESTIONES PRÁCTICAS: TRABAJOS ESCÉNICOS.**

#### IV. Contribución escénica en diferentes géneros:

## IV. 1. EL Teatro.



## IV.1.1. Espectáculos.

Las puestas en escena para teatro se inician a finales de la década de los años veinte con el estreno de *La familia de Arlequín*, pero se interrumpen debido a que el uno de febrero de 1927 el pintor debe incorporarse al servicio militar en el castillo de San Fernando de Figueras. *Tic Tac* será el siguiente trabajo escenográfico que no llegará a mostrarse al público, para a continuación, trabajar junto a Lorca en *Mariana Pineda*.

Su primera muestra escénica sobre un escenario sucede un doce de marzo de 1927 con el estreno de *La familia de Arlequín* en el Teatro Íntimo en Barcelona, con una única representación. Fue presentada como una velada de investigación teatral, según su director Adriá Gual. Éste era un renovador de las nuevas tendencias escénicas que genera el Teatro íntimo en 1898 en los salones del teatro Romea. Estaba formado por escritores y artistas unidos por un ideal estético y dramático que no pretendían un público numeroso, sino, más bien selecto. Colaboró con la actriz Margarita Xirgu que substituyó a Emilia Baró en *Los pobres menestrales*, al negarse a aceptar ésta el papel de criada. Esta pequeña colaboración fue un paso decisivo en la carrera de la actriz. La representación continuó con una introducción, a manera de conferencia impartida por el propio Gual, que trató sobre la historia de la commedia dell'arte italiana y sus personajes. Después comenzó la primera parte, que estuvo dedicada a la lectura de poemas, con Arlequín como protagonista, fueron escritos por López-Picó, Puig i Ferrater, Josep Lleonart y Gual. Posteriormente salieron a escena Arlequín junto a Colombina y demás personajes, fue entonces cuando se levantó la cortina negra y apareció: “un cuadro de Salvador Dalí, realizado escénicamente por Joan Morales, de una gracia y una modernidad encantadoras”.<sup>242</sup>

El director, Adriá Gual, dijo que el decorado representaba un triunfo del Parnaso en medio de una calle. A lo que los críticos comentaron en prensa: “de mucho mérito, porque se necesita clave para descifrarlo”.<sup>243</sup>

Ciertamente en el decorado podían verse una serie de elementos muy novedosos como retazos arquitectónicos neoclásicos: fustes de columnas, capiteles, cabezas, bosque de aparatos que recuerdan a De Chirico y unas palabras, como se solían utilizar en los carteles y manifiestos de los movimientos vanguardistas y que en este caso eran: “Bar”, “Dan” y “Metro” en letras mayúsculas <LÁMINA 50>.

Para Gasch, “refleja claramente las actuales preocupaciones de este joven pintor, que parece abandonar su etapa anterior tan condensada, y entregarse a un arte más libre, más expansivo”.<sup>244</sup>

La mayor parte de sus montajes escénicos tendrán su paralelo en el campo pictórico y así pinta *Arlequín y naturaleza muerta al claro de luna*, que trata de un personaje mítico, igualmente tratado por Pablo Picasso.

---

<sup>242</sup>F. Fanés, *Salvador Dalí, la construcción de la imagen, Op. cit.*, p. 72.

<sup>243</sup>Manuel Rodríguez Codolá, *Veladas de Teatro Íntimo*, La Vanguardia, 15 marzo de 1927, Barcelona.

<sup>244</sup>F. Fanés, *Salvador Dalí, la construcción de la imagen, Op. cit.*, p. 73.

Se incorpora al servicio militar y realiza la escenografía para el montaje escénico del dramaturgo canario Claudio de la Torre, que se titula *Tic Tac* y que estuvo a punto de verse en París en 1927, aportando para ello tres espacios diferentes; la dirección corrió a cargo de Lugné Poe. Aquí en España se representó en Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas, Bilbao y Madrid, pero sin el trabajo daliniano. El descubrimiento de los tres bocetos para los decorados se debe al trabajo de investigación de Roberto García de Mesa <LÁMINAS 51-53>.

En el primero de los bocetos escenográficos realizados en gouache con retoques de tinta sobre papel aparecen las palabras “garaje”, “farmacia” y “cine” también en mayúsculas. En el segundo de los bocetos las protagonistas son las llaves junto a las campanas y las velas, mientras en el tercero serán las escaleras.

Una vez más la historia se repite y el trabajo previo que el pintor realiza no es expuesto ni compartido con el público. Una labor truncada de la que la familia del dramaturgo muestra los bocetos de los que dispone y expone la conferencia que imparte el escritor para contar el periplo que supuso intentar llevar su texto a escena no solo en las islas.

Llega el estreno de *Mariana Pineda* el 24 junio de ese mismo año de 1927 en el teatro Goya de Barcelona. Tanto el decorado como el vestuario fueron elaborados por el pintor. En la correspondencia que mantienen Dalí y Lorca entre 1925 y 1936 se observa como el primero derrocha imágenes con cada frase, de hecho, su primer cuadro de carácter surrealista, titulado *La miel es más dulce que la sangre*, lo dedica expresamente a su amigo Federico. El poeta siempre hará referencia al cuadro denominándole: *El bosque de los aparatos*, y siempre lo tiene presente cuando con sus palabras deleita a su amigo, ya sea en teatro o en poesía. Lorca le dedica una de sus obras al pintor, titulada *Oda a Salvador Dalí* donde puede leerse:

No mires la clepsidra con alas membranosas  
Ni la dura guadaña de las alegorías.  
Viste y desnuda siempre tu pincel en el aire  
Frente a la mar poblada con barcos y marinos.<sup>245</sup>

Al hilo de esta introducción, cabe decir que, en el pintor español hiperrealista, Antonio López, que aunque él no está de acuerdo con tal clasificación, hace un paralelismo muy acertado, declarando que España es más goyesca que velazqueña desde el punto de vista pictórico. Tomando dicha referencia, añado, sin remontarme a tal lejanía en el tiempo y encontrando fuentes igual de básicas, que nuestra sociedad actual, es más daliniana que picassiana, sin olvidar en ningún momento la adoración que Dalí profesa por Velázquez <ARTÍCULO 7>.

Tras esta anotación compruebo que la colaboración que hay entre Lorca y Dalí para abordar la puesta en escena de *Mariana Pineda* es absoluta; también existe una gran complicidad entre Lorca y Margarita Xirgu, (la actriz que dará vida al personaje

---

<sup>245</sup>F. García Lorca, *Antología comentada*, Madrid, De la Torre, 1989, p.85.

protagonista). Ambos parecen dos hombres de teatro dispuestos a generar un espectáculo con ideas muy claras y concisas. Ninguno de ellos tiene una dedicación plena en este medio, pero ambos deciden zambullirse en el hecho escénico con todos sus riesgos. Para ello comienzan el trabajo de búsqueda e investigación mediante la narración e ilustración de Lorca a Dalí sobre la Granada de principios de siglo XIX, y en cuanto a la estética le sugiere formas estilizadas de acuerdo con el romanticismo de la época, como describe esta nota extraída de su correspondencia: “Aprovechar la máxima sugestión sentimental de los ligerísimos acordes cromáticos del decorado”.<sup>246</sup>

De esta manera casual se inicia seriamente Dalí como escenógrafo. A Lorca en cambio todo le parece poco para que el pintor traduzca a la imagen aquello que quiere transmitir en su conocido drama subtítulo *Romance popular en tres estampas*. Valora muchísimo cuanto el genio de Figueras le aporta, pero es como si el poeta quisiese facilitarle aún más el trabajo a su amigo. Veamos una descripción al respecto:

Todas las escenas enmarcadas en el marco denominada blanco de la litografía que tú proyectaste, en ese marco blanco, además del título, podría ir un verso, que cambiaría en cada acto. Los telones de los decorados tienen que servir de meros fondos a las figuras, con afiligranadas indicaciones plásticas de la escena, el color tiene que estar en los trajes de los personajes; por lo tanto, para que éstos tengan máxima visibilidad, el decorado será casi monocromo; las ligerísimas cambiantes de tono tienen que ser como desteñidas; todos los muebles, cornucopias, consolas, etc. dibujados sencillamente en el decorado; el clave, de cartón recortado y pintado igual que los demás muebles; en cambio, los cristales tienen que ser de verdad (me parece, ¿y a ti?)...El conjunto será de una sencillez tal, que (me parece) a los mismos puercos dejará de indignar, porque la impresión que dará al levantarse el telón y antes de empezar a analizar será de una calma y naturalidad absolutas.<sup>247</sup>

Con estas palabras Lorca pretende entregarle una pauta a seguir para que el espacio, los colores, los personajes y la textura de los materiales sean los que salgan a escena. El detalle es llevado al extremo y todo es meticulosamente cuidado por parte del dramaturgo, lo que logra una ambientación correcta de todo cuanto quiere contar. Destacar la importancia que el poeta otorga a los personajes, pidiéndole al pintor que sean los que lleven colores en sus trajes y, como contrapunto, el fondo sea monocromo, para que así destaquen aún más. La carga emocional la procura al advertirle de los “desteñidos”, aunque por encima de todo siempre prime la sencillez. Culmina su escrito con esta anotación: “Además, desgraciadamente, ya hay demasiada gente que tolera esas cosas; aquí todo Dios teme pasar por tonto y dice que le gusta pasar por inteligente”.<sup>248</sup>

Gracias a la cantidad de dibujos realizados por el dramaturgo, siendo meros bocetos, se los enseña a Dalí para que comprenda la entidad espacial que quiere generar, nos hacemos una composición del montaje <LÁMINAS 54 y 55>, añadiendo argumentos y descripciones que se publican en la prensa del momento como en la revista *L'Amics dels Arts* por el crítico Sebastià Gasch:

---

<sup>246</sup>A. Rodrigo, *Margarita Xirgu, una biografía*, Op. cit., p.153.

<sup>247</sup>*Ídem*.

<sup>248</sup>*Ibidem*, p.154.

Los decorados eran más pequeños que la embocadura, por lo cual resultaba un escenario dentro del escenario. Este decorado contiene latente toda la Andalucía intuida, presentida por un hombre que no la conoce... el amarillo de un vestido se conjuga con el negro del fondo. La ondulación del sofá se enlaza con las curvas de una silla. El reloj de pared prolonga la línea de una ventana. Las rayas de un vestido juegan con las rayas de la puerta. Y así hasta el infinito. Sinfonía total, orquestación constante.<sup>249</sup>

Añado que a este crítico no le gustaba el Surrealismo porque según él: “menosprecia en absoluto las preocupaciones plásticas para lanzarse desenfrenadamente a la plasmación de lo implasmable”.<sup>250</sup>

Por estas declaraciones, vemos que los proyectos para interiores de Federico coinciden con los elementos decorativos, distribuciones y huecos, como el corazón pintado sobre los balcones, las cortinas rojas, la fuente, un jarrón con flores y el ciprés. Salvador realiza las escenografías y los figurines en tinta y lápiz sobre cartulina, y en tinta y pastel, sobre papel. A Lorca le fascinó el trabajo que Dalí le entregó y quedó encantado con los decorados, pues admiraba su capacidad de plasmar una Andalucía desconocida para él, como así le cuenta el poeta al músico Manuel de Falla.<sup>251</sup> Una esencia que logra captar por fotografías y muchas conversaciones entre ambos. El público ante el resultado ovacionó tanto la belleza del texto como el trabajo visual logrado por los decorados y aquellos figurines.

El contexto en el que este espectáculo se genera es muy interesante ya que no sólo en prensa se reivindica y expone; así junto a Sebastiá Gash y Luís Montanyá, Dalí escribe el *Manifiesto antiartístico catalán*, que se publica en la revista *Gallo* (dirigida por Federico García Lorca), en el número uno de abril de 1928 en la ciudad de Granada. En dicho documento (en el cual el poeta colabora en la fase inicial de redacción, pero no aparece firmando el documento al final cuando se publica en la primavera de 1928), se critica el modo de vida de algunos artistas, se denuncia el estancamiento del arte, nace una nueva teoría estética antiartística y podían verse epígrafes tan sugerentes como: “se continúa vegetando idílicamente”, o encabezamientos en mayúscula y en negrita: “hemos eliminado”, “prevenimos”, “denunciamos” como en un intento de alertar y despertar a sus colegas del letargo en el que creían se encontraban <LÁMINA 56>.

Si seguimos analizando la correspondencia que mantuvieron entre estos artistas, se puede extraer parte de la información necesaria para completar cómo vivieron aquel proyecto de colaboración.

Querido Federico: Veo que parece cierta al fin la realización de tu Marianita Pineda. Mi padre está encantado; iremos toda la familia al estreno...además me dice que si dentro de dos meses no has publicado aún nada, va a escribirte una carta terrible. Yo siento mucho estar haciendo el Talién porque según lo pronto que fuese el estreno me sería materialmente imposible hacer los decorados, ya que si me encargara de ello, sería para hacer algo tan bien como supiera y naturalmente con bastante tiempo, a pesar de que tengo vista perfectamente su realización plástica ... No hay ni que

---

<sup>249</sup>Ídem.

<sup>250</sup>F. Fanés, *Salvador Dalí, la construcción de la imagen*, Op. cit., p. 68.

<sup>251</sup>I. Gibson, *Dalí joven, Dalí genial*. Figueras, Aguilar, 2004, p. 63.

hablar de que una cosa tan depurada como tu Marianita Pineda es imposible que sea realizada con un decorado estúpido; de los conocidos sólo Manuel Ángeles y yo te lo podemos hacer.<sup>252</sup>

Salvador Dalí confía en que el servicio militar le deje tiempo suficiente para crear unos decorados dignos.<sup>253</sup> Añade al final de su mensaje postal a manera de posdata: “(Nota para el decorado de *Mariana Pineda*) Aprovechar la máxima sugestión sentimental de los ligerísimos acordes cromáticos del decorado”.<sup>254</sup>

El personaje de Mariana <LÁMINA 57> fue interpretado por Margarita Xirgu <LÁMINA 58> donde aparecía junto a su ahijada, Ana Diosdado. A la menor ocasión Dalí arremetía contra Xirgu en sus cartas dirigidas a Lorca. Algunos lo achacan a los celos y envidia que sentía por ella al demostrar un comportamiento cariñoso hacia el poeta. Además la dedicatoria en esta obra es para “la gran actriz Margarita Xirgu”. Otros, sencillamente, creen que se debe a que no le caía nada bien porque no le pagaba. Así, a mediados de marzo de 1926, el pintor le escribe una tarjeta postal a Lorca con el siguiente comentario final: “Tampoco he comprendido nada, nada a Margarita ¿era tonta? ¿Loca?... Recuerdos a Margarita. Debe ser casi una chica grande y todo... ¡Qué coño haces en Madrid, piensas continuar con las Xirgus [*sic*]?”<sup>255</sup>

El genio de Figueras ataca a la actriz por no abonarle un céntimo por los decorados realizados para el montaje llegando a decir que con quinientas pesetas él y Lorca podrían lanzar su revista antiartística contra los valores putrefactos a los que tanto odian.<sup>256</sup> Las veinte representaciones en Madrid reportan a Lorca 2.804,15 pesetas.<sup>257</sup> El pintor escribe al poeta: “Ola [*sic*] señor; debes ser rico, si estuviera contigo haría de puto para conmoverte y robarte billetes que iría a mojar (esta vez, en el agua de los burros)...”<sup>258</sup>

Buñuel celebró el que el poeta granadino no triunfase con este montaje escénico, aunque el eco de la prensa en estas veinte representaciones expresaba todo lo contrario.

Los apellidos Xirgu y Dalí tienen varias cosas en común, pues en la zona del Ebro se denominan “sirga” y “dalí” a unas herramientas o aperos de trabajo. Además hacen alusión a los oficios de sirgador y daliner de la zona de Tortosa. Ya casi no se localizan personas que se apelliden así, pero en aquel momento había varios y estos dos artistas son ejemplo de ello.<sup>259</sup> El objeto denominado “dalí” era el bastón que utilizaban los habitantes de aquel lugar y que cae totalmente en desuso excepto por la particular función que le da el pintor como complemento, queriendo a su vez, de esta manera, recordar y materializar el origen de su propio apellido.

---

<sup>252</sup>A. Rodrigo, *Ana María Dalí y Salvador, escenas de infancia y juventud*, *Op. cit.*, p.125.

<sup>253</sup>I. Gibson, *Dalí joven, Dalí genial. Op. cit.*, p. 63.

<sup>254</sup>F. García Lorca y S. Dalí, *Querido Salvador, querido Lorquito, epistolario 1923-1936*, Barcelona, Elba, 2013, p. 95.

<sup>255</sup>*Ibidem*, p. 99.

<sup>256</sup>I. Gibson, *La Vida desafortada de Salvador Dalí*, Barcelona Anagrama, 1998, p. 241.

<sup>257</sup>I. Gibson, *Dalí joven, Dalí genial. Op. cit.*, p. 221.

<sup>258</sup>I. Gibson, *Ibidem*. p. 217.

<sup>259</sup>A. Rodrigo, *Margarita Xirgu una biografía, Op. cit.*, p.15.

La versatilidad de la Xirgu, como la llamaban, se dio a conocer en el teatro Romea de Barcelona. Mostrando que se adaptaba a todos los géneros. Su instinto dramático le llevó a apostar por los nuevos autores, entre ellos Lorca, el cual le dedica los siguientes versos:

Si me voy, te quiero más,  
Si me quedo igual te quiero.  
Tu corazón es mi casa.  
Y mi corazón tu huerto.  
Yo tengo cuatro palomas.  
Cuatro palomitas tengo. Mi corazón es tu casa.  
¡Y tu corazón mi huerto!<sup>260</sup>

La propia actriz declaró:

Preparar un estreno con Federico era algo extraordinario: un placer artístico incomparable, un verdadero regalo... me atrevería a decir un regalo de Dios... veía la escena maravillosamente, pero de un modo personal, que encantaba, y ahí residía seguramente esa fuerza de seducción que llegaba hasta el público<sup>261</sup>

Lorca también pronunció su opinión con respecto a ella:

Margarita Xirgu es una mujer extraordinaria y de un raro instinto para apreciar e interpretar la belleza dramática, que sabe encontrarla donde está. Va a buscarla con una generosidad inigualable, haciendo caso omiso de toda consideración que pudiéramos llamar de orden comercial.<sup>262</sup>

La actriz estuvo exiliada con su compañía por la guerra civil española, residiendo en Chile, Argentina y Uruguay. En Montevideo dirige la Compañía Nacional y crea la escuela de Arte Dramático y además se la puede atribuir la entrada en España de un teatro contemporáneo europeo. Acudía a visitar el Museo del Prado, no sólo por gusto, sino para ver cuadros de la época y analizar el atuendo que los personajes portaban, y que la servían para ambientarse en sus interpretaciones. Se inspira en el colorido, los complementos, como tocados, en la gracia y en la atmósfera de los grandes maestros de la época; trabajo de investigación previo que en la práctica suele realizar aquel que se dedica al hecho escénico, reconociendo en el arte plástico, el testigo primordial de cada momento. Si profundizamos en el tema disponemos de ejemplos como el de la compañía internacional Odín Teatre, liderada por Eugenio Barba; este colectivo, formado por miembros de distintas nacionalidades, parte de la pintura como base común para la búsqueda de personajes, salvando de esta forma una barrera al tener cada uno de ellos una lengua diferente. Las imágenes que nos proporciona la Historia del Arte serán la enciclopedia principal a la que acudir para facilitar su trabajo.

Otros intelectuales como Jacinto Benavente dijeron de la actriz: “Margarita Xirgu pone al descubierto bellezas de las obras que sus propios autores no sospechábamos”.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup>A. Rodrigo, *Ibidem*, p. 275.

<sup>261</sup>*Ídem*.

<sup>262</sup>*Ibidem*, p. 137.

<sup>263</sup>*Ibidem*, p. 387.

El actor Alberto Closas llegó a comentar:

Quando la conocí, lo primero que dije fue: “yo quiero ser actor”. Ella me miró y me dijo: “¿Cuánto aguantas sin comer?” Yo, con toda desenvoltura le contesté: “Pues como un año y medio”. “Tú vas a llegar a primer actor”, me dijo. A ella le debo todo lo que sé. Era una mujer maravillosa. Sus ojos negros, profundos, penetrantes, perforaban cuando miraban.<sup>264</sup>

También se la define de otras maneras como: “Fue una mujer activa en busca de nuevos valores, de temas originales y de formas de expresión no convencionales”.<sup>265</sup>

A todas estas opiniones es imprescindible añadir lo que ella misma decía de sí: “Nadie puede decir que me haya visto cansada en escena; nadie dirá que me haya oído pronunciar un verso, una frase con cansancio. ¡Nadie!”<sup>266</sup>

Recojo unos fragmentos de carácter epistolar entre Dalí y Lorca (en diciembre de 1927), en los que aparecen opiniones al respecto de la poesía que se está haciendo en el momento:

Estoy tentado de mandarte un retazo de mi pijama color langosta, mejor digo, color “sueño de langosta”, para ver si te enterneces desde tu opulencia y me mandas dinerito, ¿tú no crees, mono, que es inaudito que la Xirgu no se le haya ocurrido que tenía que pagarme, aunque fuera un poco, mis decorados (que por otra parte han gustado a los putrefactos y han hecho aparecer, sobre todo en Madrid, una obra de vanguardia mucho más de vanguardia de lo que hubiera sido con unos de Fontanals o Alarma?) Fíjate, con dinerito, con 500 pesetas, podríamos hacer salir un número de la revista Anti-artística, en la que podríamos cagar desde en el Orfeón catalán hasta Juan Ramón.<sup>267</sup>

Los padres de Lorca recibieron una carta de Salvador Dalí en la que pedía dinero, mientras el poeta se encuentra en Cuba. Federico le contesta lamentando no haya logrado sonsacar ese dinerillo a sus padres: “Me gustó muchísimo el timo que ibas a dar a mi familia, y es lástima que no te enviaran el dinero. Yo me enteré tarde, pues la carta me la enviaron a mí; si no, yo te hubiese girado el dinerito. ¡Escríbeme!”<sup>268</sup>

Otro fragmento epistolar del pintor al poeta desde Figueras en octubre de 1927:

Federico: He recibido los dos últimos números de “Verso y prosa”; es espantoso el marasmo putrefacto en que se mueve toda la promoción de Prados, Alto Laguirre, etc. Qué arbitrariedad más espantosa; y en el fondo de sus pseudointelectualismos, qué roñoso sentimentalismo. Me dan pena tus cosas tan únicas y verdaderas confundidas con todo esto.

Pronto recibirás casi un libro de poemas míos; poéticamente soy el anti-Juan Ramón, que me parece evidentemente el jefe máximo de la putrefacción poética; es su putrefacción la peor de todas ya que a su lado hasta el gran vulgar y puerco Rubén Darío, por su malísimo gusto adquiere una cierta gracia sudamericana parecida a la arquitectura de la casa de Colom [*sic*] en Cadaqués.

---

<sup>264</sup>*Ibidem*, p. 327.

<sup>265</sup>I. Quintana y J.M. Montero, *De la cazuela a la escena: tres siglos de mujeres en el Museo Nacional de Teatro*, Almagro, 2008, p. 46.

<sup>266</sup>A. Rodrigo, *Margarita Xirgu una biografía*, *Op. cit.*, p.159.

<sup>267</sup>F.García Lorca y S. Dalí, *Op. cit.*, p. 140. Aparece en audiovisual dirigido por Manuel Gutiérrez Aragón, *Coloquio en la Residencia*, 2010, Elpaís.com.

<sup>268</sup>I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003, p. 386.



La metáfora y la imagen han sido hasta hoy anecdóticas; tanto es así, que hasta las más puras e incontrolables pueden ser explicadas como un acertijo. En fin, ya te escribiré un largo ensayo sobre lo que pienso de la poesía.

Te abrazo, Dalí Salvador.<sup>269</sup>

Entre la correspondencia que ambos mantenían había muchas cartas que entraban de lleno en la intimidad y opinión que tenían sobre otros artistas como en el caso expuesto. Algunas de las misivas no se conservan, y otras tantas de Federico se pierden, debido a que la casa de Figueras estuvo requisada por las milicias; las cartas de Ana María Dalí estaban en su casa de Cadaqués donde pasó la guerra su familia.

En el margen izquierdo de la última carta descrita, el genio incluye recuerdos a Margarita y añade:

Adiós, el poema de las cositas que te mandé, ¿qué te pareció? Juan Ramón no ha visto nunca nada, sólo percibe de las cosas emociones roñosas. Saluda a la Xirgu, Muñones, Porredones, etc.

Recuerdos a los Clandres de goma, de los cafés y vístrulos [*sic*]. He releído “Platero y yo”, del que tenía buena idea; es un asco todo ese éxtasis emocional delante de las cosas que no ve, que no ve en absoluto.<sup>270</sup>

Lorca, lógicamente, sí que lee las cartas de su amigo, pero sobre Juan Ramón no se pronuncia o es más discreto, pues fue él quien le recomendó para su entrada en la Residencia de Estudiantes.

El epistolario del que disponemos nos ayuda a entrever la influencia que se ejercen mutuamente estos artistas: a Dalí le encanta escribir y su producción literaria es de lo más diversa; el poeta, en cambio, no hace más que acompañar sus escritos con dibujos, con los que llega a realizar una exposición en las Galerías Dalmau en Barcelona, celebrada desde el 24 de junio al 2 de julio de 1927 y en la que se ven por primera vez sus dibujos coloreados. Dicha muestra coincide con el día del estreno de su *Mariana Pineda* y allí también expuso Dalí, del 14 al 27 de noviembre de 1925 por vez primera y del 31 de diciembre de 1926 al 14 de enero de 1927 la segunda.

Lorca dibuja, al igual que Dalí escribe, y se piden opinión mutuamente sobre la exploración en tales facetas; por eso se ve, en la correspondencia, menciones a este respecto y el poeta envía al pintor sus dibujos y este le muestra algunos de sus poemas a aquél, para conocer cuál es la admiración que uno siente por el otro. El poeta llega a ser amigo íntimo de Ana María, la hermana de Dalí y es considerado como un verdadero hijo por el señor notario, cabeza de familia de los Dalí, sintiéndose en más de una ocasión orgulloso de Federico como si fuese un hijo más; a veces incluso más que a su propio vástago, Salvador. Todo esto puede observarse en la correspondencia.

---

<sup>269</sup>A. Rodrigo, *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981, p. 233.

<sup>270</sup>Cartas recogidas además en el libro *García Lorca en Cataluña* de Antonina Rodrigo. Se escriben en Figueras en el mes de octubre de 1927, Barcelona, Planeta, 1981, p. 127.

Dalí sabe que esta colaboración, ayudará al éxito del montaje teatral creado a partir del texto de su amigo, pero quizá no intuya la larga andadura y labor ingente que le espera en este campo. Su incursión escenográfica no hace más que comenzar con este texto de Lorca y luego llegarán amplios decorados para otras obras dramáticas, ballets, piezas operísticas e incluso decorados cinematográficos en el mismo Hollywood. En todos estos espacios, el pintor recurre a los mismos elementos que en el pequeño formato: aparecen hormigas, calaveras, ojos, todo lo que le turba y de una forma u otra le obsesiona.

Lorca elige el personaje de Mariana de Pineda porque desde muy niño cantaba ya en corros los romances que el pueblo le dedicó; además él solía decir de ella (de su Marianita como gustaba llamarle), que fue una de las grandes emociones de su infancia y que era la bandera de la Libertad. Muestro un ejemplo de ello: “Vestida de blanco, con el cabello suelto...Si tengo miedo de hacer este drama es precisamente por enturbiar mis recuerdos delicadísimos de esta viudita rubia y mártir”.<sup>271</sup>

Se me antoja pensar que en las últimas horas de vida del poeta este personaje tan admirado por él, volvió a su pensamiento para hacerle fuerte en aquella fatal adversidad.

Y la heroína de Granada  
La infeliz perdió su vida  
Por bordar una bandera  
En fervor de su ideología  
Tan solo por el delito  
Que no acabó de bordar  
La palabra sacrosanta  
De viva la libertad.<sup>272</sup>

A la figura ideal de la protagonista la describía así: “...una luna que adornaba el pecho de la heroína: falda de su vestido, la vega bordada en los mil tonos de verde y la blanca enagua...puntilla labrada a la dorada llama de un cobrizo velón”.<sup>273</sup>

Fue una mujer que luchó contra el absolutismo de Fernando VII, que vivió en la Granada de 1831 y defendió la causa liberal hasta morir a garrote vil al no querer denunciar a sus compañeros.

Al estreno de *Mariana Pineda* acude la que fue la musa de Dalí antes de aparecer Gala: su hermana, la cual posa en muchas ocasiones para el pintor, siendo la que está de espaldas mirando al mar en la ventana, como testigo de lo que ve a través de la misma, rememorando la etapa renacentista; otras veces sencillamente sentada en una silla, también de espaldas al espectador, como dando paso a todo cuanto hay en el fondo, técnica utilizada también en el cine denominada enfiladas. Recojo un comentario de Ana María que hace referencia a los paseos que daban juntos:

---

<sup>271</sup>A. Gallego Morell y Antonio Gallego Burín, *Biografía e historias reales*, Madrid, Moneda y Crédito, 1973, pp. 55-56.

<sup>272</sup>F. García Lorca, *Mariana Pineda*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 21.

<sup>273</sup>A. Rodrigo, *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, *Op. cit.*, p. 102.

Compañamos un grupo formado por Federico, la Xirgu, mi hermano, Moraguetes, (el periodista Rafael Moragas de “La noche”)...y algunos actores de la compañía. Fuimos paseando por el barrio Gótico, Plaza Sant Jaume, calle Ferrán, Ramblas. Hasta la terraza del café Lyon D’or, donde nos sentábamos.<sup>274</sup>

Lorca dejaba pasar tiempo entre la creación de sus obras y la publicación o estreno de las mismas en escena; pero la espera de su Marianita se hizo más que interminable. No es sencillo, para el poeta, ver como sus compañeros de Residencia obtienen reconocimiento por sus trabajos y él no. En espera de respuesta por parte de la actriz escribe a Marquina pidiéndole que interceda por él ante la Xirgu:

...no sé qué hacer, y además estoy fastidiado, porque como mis padres no ven nada práctico en mis actuaciones literarias, están disgustados conmigo y no hacen más que señalarme el ejemplo de mi hermano Paquito, estudiante en Oxford, lleno de laureles. Aunque sea una lata para usted, le ruego no me olvide en esta situación indecisa. El verano se acaba y yo sigo colgado, sin el menor atisbo de iniciar mi labor de poeta dramático, en la cual tengo tanta fe y tanta alegría.<sup>275</sup>

La misma Margarita presupuestó la obra en seis mil duros, según puede leerse en el epistolario del poeta, donde en una carta que dirige a su hermano Francisco García Lorca, Paco, le indica la cantidad que se calcula se va a invertir en el coste del montaje. Una vez hecha la obra llega a ser rechazada por Gregorio Martínez Sierra: “La obra recorrió varios teatros y en medio de los más calurosos elogios me la devolvían, unos por atrevida; otros por difícil”.<sup>276</sup>

Curiosamente los decorados de Salvador Dalí para este montaje también se quemaron, esta vez en Chile en el año 1943 al incendiarse el teatro en el que se encontraban.

Estando Margarita Xirgu en Montevideo en ese mismo año, le propusieron montase *Mariana Pineda* en homenaje a Lorca y le pareció muy buena idea, pero tuvo que hacerse sin decorados de Dalí. Esta vez el encargado de recuperarlos fue Santiago Ontañón, quien comentaba que cuando una obra tenía mucho éxito en Uruguay estaba cinco días en cartel, pero el texto de Lorca, llegó a estar quince y añade con respecto a su trabajo:

Uno de los decorados más bonitos que he hecho en mi vida ha sido el del tercer acto de *Mariana Pineda*. El del jardín aquel del convento...por un lado era una especie de alquería, que se suponía estaba en el Albaicín, debajo y al fondo un campanil andaluz y luego un muro blanco con unas ventanas y un ciprés negro, pegado al muro, con la sombra pintada...Era blanco, pero era una noche oscura, profunda, llena de estrellitas...Era sensacional, hubo un aplauso al levantarse el telón. Fue uno de mis grandes éxitos.<sup>277</sup>

Relato a continuación como se produjo la aceptación del papel por parte de la Xirgu:

---

<sup>274</sup>A. Rodrigo, *Margarita Xirgu una biografía*, Op. cit., p.155.

<sup>275</sup>*Ibidem*, p.140.

<sup>276</sup>VV.AA., *Obras completas II*, Op. cit., p. 1183.

<sup>277</sup>A. Rodrigo, *Margarita Xirgu una biografía*, Op. cit., p. 394.

En el mes de septiembre de 1925, Eduardo Marquina, el dramaturgo catalán, promete a Lorca que recomendará la obra a la Xirgu, pero no se la entregaron hasta finales de verano de 1926 en el Hotel Ritz de Madrid por mediación de la actriz Lydia Cabrera, amiga cubana de Lorca. Le llama a la Residencia de Estudiantes para presentarle a Margarita y ella misma se dirige a casa de Marquina para buscar la copia de la pieza. A la actriz catalana le gusta mucho, pero pasan meses sin noticias de su decisión y Lorca se desespera en Granada ante la presión de sus padres que ven que las múltiples actividades de su hijo no se concretan en nada útil. El trece de febrero de 1927, recibe carta de Cipriano Rivas Cherif comunicándole que la actriz estrenará su obra. Ella estaba teniendo mucho éxito en otras actuaciones de los hermanos Álvarez Quintero, Benavente o el propio Marquina, pero al final, actriz y poeta se encontraron (ella confesó que le supo a petróleo el whisky solicitado en la cita, lo que fue motivo de diversión por parte de Lorca). Cuando Margarita llegó a Barcelona, entregó el texto de *Mariana Pineda* a su hermano Miquel, en el que confiaba siempre por su buen gusto, pues leía muchísimo y tenía un gran conocimiento del teatro; la obra le entusiasmó, no tanto por el dramaturgo, aunque sí por descubrir a un poeta nuevo, porque no hay que olvidar que la respuesta que la actriz le dio a Lorca fue: “si me gusta la estrenaré” y esto a Federico le desespera y frustra. También Eduardo Marquina tuvo mucho que ver, pues como indiqué con anterioridad presionó cuanto pudo a Margarita para su estreno, ya que las actrices Catalina Bárcena y Pepita Díaz, declinaron previamente la oferta. Marquina tenía casa en Cadaqués y era amigo de los Dalí y esa coincidencia, hizo que Lorca y el pintor hubiesen preparado con anterioridad la escenografía del drama en ese mismo lugar. Marquina fue muy importante también en la vida de Salvador ya que fue por consejo de este poeta por lo que se instaló en la Residencia de Estudiantes.

La obra se estrena el 24 de junio de 1927 en el teatro Goya de Barcelona <LÁMINA 59>, representándose seis veces y costando la entrada cuatro pesetas. Se trata de uno de los primeros trabajos destinado a la escena con decorados y diseño de vestuario de Dalí, por encargo de su amigo y compañero de estudios y que pone en pie con su compañía *La Barraca*. Esta agrupación contaba con un escenógrafo llamado José Caballero, que es quien enseña el oficio de crear figurines y decorados al actor José Luis López Vázquez en el Teatro Español Universitario TEU, tras haber pasado por el Teatro de la Organización Juvenil <LÁMINA 60>. Aquella experiencia le facilitó enseguida el contacto con el ámbito teatral y cinematográfico profesional a los que ya entrega su valiosa capacidad como figurinista, ambientador y decorador. Durante dieciocho años dibujó mostrando su creatividad, sensibilidad y arte, dejando constancia de que José Luis López Vázquez, antes de meterse en la piel de tantos personajes, había vestido a muchos otros con un trazo limpio y suelto, de color justo. La interpretación nos privó de un figurinista brillante sin duda, pero nos regaló personajes inolvidables.

Existe una carta de contenido más que interesante del notario, padre del pintor, dirigida a su hermanastra y su cuñado Josep María Serraclara, informando de su viaje a Barcelona para asistir al estreno en el teatro Goya. El texto epistolar muestra la gran admiración que siente por el poeta, al que profetiza un gran futuro (si es que se le

permite existir) y a la vez manifiesta el orgullo de un padre pese a la difícil relación que mantiene con su hijo. Califica el trabajo de Salvador como “algo nuevo en escenografía” y ésta afirmación es más que certera y visionaria; en dicha carta indica que la Xirgu estrena una obra de un gran poeta andaluz, tan grande como desconocido, refiriéndose a Lorca y su *Mariana Pineda*, la heroína, nacida en Granada, como el autor, que dará mucho que hablar si tiene salud y años de vida. A continuación se refiere a la labor de su hijo, al que cita como niño, indicando que el poeta ha querido que pinte las decoraciones de este montaje, dos de las cuales son maravillosas por la gracia de sentimiento y novedad, mientras las otras dos no están todavía terminadas ni completamente resueltas. En otro párrafo de la misma carta expresa lo que a mi parecer es el reconocimiento y orgullo que siente públicamente por vez primera por su hijo, al comentar que tales decoraciones, como así las denomina, son las primeras obras que le muestran claramente que los elogios que de él se hacen por parte de los intelectuales de España son motivados, tratándose de algo nuevo en escenografía que ha de llamar poderosamente la atención.

Así el 12 de octubre de 1927 se estrena en el teatro Fontalba de Madrid, donde se llegaron a realizar veinte representaciones, a una de las cuales asistió la familia del poeta (quizá se trate del día 19, entresacando este dato de la correspondencia existente), llegando a estar en cartel durante diez días. La mañana del estreno Lorca publica en ABC las intenciones de la obra buscando un ambiente de estampas del siglo XIX por sus tópicos románticos, pero huyendo del drama romántico.<sup>278</sup>

En la prensa escrita de la época se pudo llegar a leer la crítica: “promesa tardía, aunque espléndida”, que aparece publicado en el *Blanco y negro* del 30 de diciembre de 1928. Tras la “Mariana” de Lorca y en el mismo teatro, la Xirgu estrenará *El hijo del diablo* de Montaner, un argumento romántico inspirado en el *Tenorio* de Zorrilla recurrente siempre y que cito por provocar un escándalo protagonizado por el dramaturgo Valle Inclán, que siendo espectador y no gustándole lo que veía en la escena vociferó el “¡muy mal!”, similar al personaje de Cyrano de Bergerac, lo que supuso su detención y el consiguiente traslado a comisaría. Esto fue un gran disgusto para la actriz por el gran aprecio y respeto que sentía por el dramaturgo.

En el año 1929 puede verse el montaje ya en su tierra, Granada y Federico escribe: “Es obra débil de principiante y aun teniendo rasgos de mi temperamento poético, no responde ya en absoluto a mi criterio sobre el teatro”.<sup>279</sup>

Lorca llegó a descalificar su trabajo de *Mariana Pineda* en el desconcierto que le produce la espera de si podrá ponerse en pie, diciendo que es un asunto “feo y odioso” y añade: “Desde luego si Mariana se representara, yo ganaría todo con mi familia”.<sup>280</sup>

En cambio Dalí refleja el sentido íntimo de la obra en unas declaraciones:

---

<sup>278</sup>I. Gibson, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Madrid, Plaza & Janés, 1999, p. 191.

<sup>279</sup>A. Rodrigo, *Margarita Xirgu una biografía*, Op. cit., p. 394.

<sup>280</sup>*Ibidem*, pp.140-141.

Para quien conozca la obra de García Lorca no le sorprenderá que yo haya pintado así el sentido íntimo de Mariana Pineda. Desde que conocí este “romance en tres estampas” sentí un culto misterioso por lo que iba a pintar. Simpatizo en extremo con estas suaves ideologías de García Lorca, tanto como con su culta sentimentalidad.<sup>281</sup>

Esas tres estampas a las que quiere hacer referencia el poeta en el subtítulo que acompaña, no son más que: La puerta de Elvira, El Arco de las Cucharas (con la perspectiva de la plaza de Bibarambla) y El convento de Santa María Egipciaca, popularmente conocido como “Las Arrecogías” <LÁMINAS 61-63>.

Cuando en el teatro Goya está en cartel el *Romance popular en tres estampas*, Lorca ya era conocido en los círculos artísticos catalanes por pasar los veranos en casa de Dalí. Esta vez incluso tomó parte en la puesta en escena, pues dirigió al coro infantil que cantaba el romance tradicional granadino, obteniendo grandes elogios del público que se sumó al de la crítica.

Según el estudio sobre escenografía realizado por el profesor José Luis Plaza Chillón de la Universidad de Granada, existían tres tendencias en la escena de los años veinte en España: la primera era la corriente *tradicional* que no arriesgaba ni tampoco innovaba en absoluto, dejándose llevar por lo que hasta entonces se había hecho hasta el momento; en segundo lugar, la que recoge la gran influencia protagonizada por la irrupción que producen los Ballets Rusos de Diaghilev en nuestro territorio; y por último, la *vanguardista* o moderna, siendo la que secunda todo lo que promueven los “ismos” europeos, con la resistencia del gran público ante las novedades en todos los ámbitos de la escena, ya bien fueran escenográficos, de figurines, coreográficos o interpretativos. *Mariana Pineda* se califica en esta última corriente, pues el profesor Chillón tilda el montaje de osado logrando cambiar el panorama trasnochado y marcado por la mediocridad. Obviamente la referencia son los trabajos que a nivel europeo se están haciendo en este campo y firmados por grandes maestros como Craig, Appia, Reinhardt, Meyerhold o Piscator. “Estos decorados supusieron una ruptura radical en el panorama mediocre de la escenografía del momento, por una nueva concepción estética claramente vanguardista”.<sup>282</sup>

Es de obligada mención, tener en cuenta el contexto teatral en la España bajo la dictadura de Primo de Rivera en el periodo concreto entre 1924 y 1931. La lucha protagonizada por Cipriano de Rivas Cherif y la propia Margarita Xirgu,<sup>283</sup> por evitar el prolongado cierre del teatro Español y del Real para su remodelación, es más que evidente; la crisis teatral se agudizaba y era preocupante. Muchas voces, entre ellas la de Ramón María del Valle-Inclán, Manuel Machado o Azorín, fueron las que se

---

<sup>281</sup>R. Moragas, *La Noche*, Barcelona, 23 julio 1927, p. 3. Extraído del Libro *Dalí joven, Dalí genial* de I. Gibson.

<sup>282</sup>J. L. Plaza Chillón, *Escenografía y Estética*, capítulo IV de la tesis sobre la escenografía de *Mariana Pineda*. p. 108 que extrae de la revista *L'amic de les Arts* de Sebastià Gasch en 1927.

<sup>283</sup>J. L. Salado, *Margarita Xirgu en el Español*, ABC, 12 febrero 1931 y *La vida en el teatro. El caso de Margarita Xirgu* HM, 2 enero 1931.

pronunciaron, ya que tras la restauración de los edificios por la deplorable disposición del propio escenario, se persistió en un repertorio poco novedoso y de viejos hábitos.<sup>284</sup>

Cipriano Rivas Cherif, amigo, administrador y consejero de Margarita, fue uno de los hombres más preparados teatralmente del momento y admiraba los modelos italiano y soviético por cuanto representaban de renovación y vanguardia. Había que apostar por esa ruptura y pocos eran los que se atrevían en una década agudizada por la crisis derivada de la Primera Guerra Mundial. El público optaba por otros espectáculos como el cine, la revista o el jazz y era necesario atraerlo de nuevo al teatro, aunque para ello era obligado un cambio dejando paso a las vanguardias en escena. Se acallaron intentos previos de dar oportunidad al evolucionado teatro europeo en España, como le ocurrió a Valle Inclán, porque existía riesgo y lo sabían, ya que los primeros montajes serían muy criticados y rechazados. De esta forma habría un intento práctico de recuperar espectadores, pero aún era pronto y no se atrevieron a innovar repitiendo a los clásicos de nuevo, salvo el excepcional trabajo pionero de los decorados de *Mariana Pineda* ideados por Lorca y Dalí. Ninguno de los dos era escenógrafo, y fue eso exactamente lo que procuró innovación y el cambio a una estética de vanguardia plástica <**LÁMINAS 64 y 65**>. Esta oportunidad de expresión artística en otro ámbito diferente al habitual, hizo que se abriese un abanico de incursiones de excelentes pintores como Picasso, Ernst, Miró... (a los que Dalí salva de los “putrefactos”) Sus trabajos serían previamente valorados en el extranjero, pues la vanguardia partía del mismo París con la proliferación de los “ismos” y allí estuvieron estos artistas con anterioridad a mostrar sus trabajos en nuestro territorio.

Xirgu y Cherif intentan revolucionar el mundo de la escena con grandes cambios ya que hasta el momento los actores declaran con gran ampulosidad los versos del Siglo de Oro. Al igual que sucede en el cine, con el paso del mudo al sonoro, en la escena se ven actores acartonados sin armonía ni naturalidad, algo que debía modificarse al igual que los espacios. Los escenarios no podían llenarse de aparatos de cartón piedra que estorbasen, ni bambalinas, ni bastidores; la tramoya había de simplificarse y apostar por un espacio desnudo que sugiriese un ambiente, así que se suprimieron la tradicional concha del apuntador y los ensayos no comenzaban hasta que el actor no se supiese el texto de memoria. Estas son cosas tales que hoy nos parecen obvias, pero que durante mucho tiempo fue una forma de hacer totalmente realista, donde imperaba la grandilocuencia y que no fue sencillo transformar. Tanto Dalí como Lorca, logran cambiar además no sólo la forma de hacer sino el reglamento o normas políticas por las que se regía el hecho teatral.

El realizar una crítica de un espectáculo teatral suponía hacerlo únicamente sobre la interpretación actoral, lo que irá poco a poco desapareciendo en interés de un análisis de lo visual también. El estudio del espacio y la apariencia de los personajes es indispensable desde esta perspectiva; antes el diálogo o la acción conflictiva bastaban, pero los signos teatrales de la escenografía y la indumentaria ganaron terreno y se

---

<sup>284</sup>J. Aguilera Sastre, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939) Ideología y Estética* Madrid, CDT (Centro de Documentación Teatral), 2002, p. 218.

hicieron primordiales en toda crítica; el primero para generar una atmósfera o ambientación envolvente y la transmisión de información al espectador en el segundo. No es lo mismo que el público lo perciba por el oído y de forma secundaria por la vista, que alterar el orden de estos sentidos. Esto comienza a cambiar a partir de este momento hasta hoy, donde compañías como La Fura dels Baus o Els Comediants muestran sus trabajos creando efectos visuales dejando relegado el texto. De esta forma nos acercamos a la fusión con la parte oriental del globo terráqueo que siempre ha dado prioridad a su expresión corporal frente a lo textual, siendo tal la importancia del peso que se le da a una forma u otra, que hoy las Escuelas Superiores de Arte Dramático bifurcan el camino por especialidades: de objetos, gestual, textual e incluso musical, para el intérprete.

Todos los elementos y signos que aparecen se vuelven definitorios para crear la magia imprescindible que conlleva todo espectáculo y surja la conexión emisor-receptor.

Los múltiples decorados de fondo pintados y que están almacenados en los teatros, quedan en desuso, obsoletos y los pocos que resisten, tienden a desaparecer para dar relevo a otras formas de expresión plástica que huyen de lo artificial y se acercan al verismo. Para ello sirvan como ejemplo la irrupción en nuestro territorio de los populares Ballets Rusos y los “ismos” expresionista y surrealista a los que se agregan otros muchos. Pueden verse tales ejemplos en diversas exposiciones conmemorativas sobre los citados ballets en lugares concretos de nuestro país como Barcelona, Madrid, o Salamanca. Hubo nombres en Europa que ya trabajaron estas transformaciones espaciales como Copeau, Brecht o Artaud y buscaron otro tipo de expresión en los escenarios; pero aquí en España se conocen muy superficialmente e incido en que lo visual se abre camino en los escenarios relegando aquellos otros signos escénicos que no apoyen esto. La arquitectura tradicional de la caja a la italiana en los teatros se transformó por los avances de una sociedad que requiere cada vez mayores comodidades. Así fueron llegando modificaciones a lo largo de los años con novedades como la calefacción, el fácil acceso, o la aplicación tecnológica en la luminosidad o la acústica.

Paralelamente representantes de lo innovador en el Arte como Mondrian, apuestan por la esencia conseguida desde lo geométrico, o como el propio Kandinsky, que encuentra la sonoridad del color y abren paso a que otras vanguardias investiguen en la escena como lo muestra el Constructivismo ruso, Futurismo italiano y escuela de diseño Bauhaus, donde el mismo Kandinsky imparte clases.

A España todo esto llega tímidamente y de la mano de artistas que sobre todo se identifican con la generación del 27, cuya aparición en la escena dará plasticidad y creatividad a las representaciones de aquellos años. Se derrumban lentamente los límites tradicionales como era el poner marcos a la pintura, por lo que se denominaban cuadros, y conviven con las arriesgadas y provocadoras innovaciones. También, comienzan a



fenecer la multiplicidad de oficios en torno al teatro que lo engrandecen, lo que es una verdadera lástima.

La Barraca, como agrupación teatral, en sus cinco años de actividad, liderada por García Lorca y Eduardo Ugarte, al que el poeta granadino considera un gran escritor de teatro con obras como *La casa de naipes* o *De la noche a la mañana*, será la encargada de recoger el testigo europeo de las vanguardias removiendo la forma de ver del espectador y la manera de hacer del artista.

Los textos que recogen esta transformación espacial son: José Planella con *Arte de la perspectiva* y su aplicación al palco escénico; Muñoz Morillejo con *La escenografía española* y también se refleja el cambio en Estévez Ortega con *Nuevo escenario*, como recoge su título. Los hombres que luchan por esta renovación son: Martínez Sierra con su *Teatro de Arte* o Gómez de la Serna, como recopila la tesis del profesor José Luis Plaza Chillón, donde podemos ver además como Salvador Alarma pronuncia “la base del pintor escenógrafo ha de ser la arquitectura”, lo que me lleva directamente a Dalí. Martínez Sierra trabaja en el Teatro Eslava de Madrid con nombres como Barradas, Fontanals y Sigfrido Burmann, pintor y escenógrafo este último que viene de Alemania y con el que Dalí dio sus primeros pasos como paisajista, y además de alguna colaboración juntos en montajes escénicos.

La incursión de directores de escena en el cine se practica de forma habitual hasta el momento, ya que las películas mostraban decorados de interiores. Igualmente existen escenógrafos que trabajan en ambos campos expresivos, donde cada vez más artistas plásticos encuentran su ubicación, como Maruja Mallo que nos llega a decir que el principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación convirtiéndolo así en un instrumento de creación escénica.

Al igual que en otras ocasiones genera un drama poético con el protagonismo de mujeres fuertes que Margarita Xirgu sabía encarnar a la perfección. Publica sus canciones y al año siguiente *Romancero gitano*, con la que obtuvo un éxito inmediato y que fue tan duramente criticada por Dalí. Cuando se publicó dicha obra, Salvador le dijo a Federico, “Tú eres un genio y lo que se lleva ahora es la poesía surrealista. Así que no pierdas tu talento con pintoresquismos”. Si Lorca no hubiera hecho caso a Dalí no se hubiera marchado a América y lo más probable es que no existiese su obra *Poeta en Nueva York*.

La famosa actriz le agradeció al poeta le dedicara el romance que más le gustaba a él. La labor de Dalí en *Mariana Pineda* cautivó a muchos y podemos recopilar las siguientes opiniones que el mismo Lorca expone en cartas dirigidas a amigos intelectuales del momento como al músico Manuel de Falla: “...el decorado de Mariana Pineda lleno de un maravilloso andalucismo intuido sagazmente por Dalí a través de

fotografías genuinas y de conversaciones más exaltadas, horas y horas y sin nada de tipismo”<sup>285</sup>.

Escribe al poeta vallisoletano Jorge Guillén: “Estoy con Dalí que ha pintado ya las decoraciones de *Mariana Pineda*. Son maravillosas. Ahora hace los trajes”<sup>286</sup>.

O la crítica que Sebastián Gasch publica en *L'Amic de les Arts* de Sitges: “Ritmo necesario, medidas exactas; dimensiones justas sin las cuales no hay obra de arte posible. Unidad, unidad. Llamada de los ojos ante todo, que es la antesala para penetrar en el corazón de la obra, hecho de imponderable efusión”<sup>287</sup>.

Lorca le dice a Gasch que Dalí es “la mayor gloria de la Cataluña eterna”<sup>288</sup> y el pintor reconoce en el poeta al único genio actual. Comienzan a pensar en proyectos e ilusiones que quieren llevar a cabo, escribiendo obras y diseñando decorados conjuntamente. Este tándem no fue tan fructífero como el que mantuvo el poeta con Margarita cuya complicidad traspasaba la mera amistad y que molestaba tanto al pintor. Los textos lorquianos que leía la actriz eran altamente estudiados y le decía que no les entendía o que no era capaz de verlos en escena como le sucedió con *Así que pasen cinco años*. Tras las explicaciones del poeta, Xirgu quiso ponerla en los escenarios y lo hubiese hecho de no ser por la falta de colaboración de Dalí en realizar los decorados, pues seguía molesto y esto hizo que su ilusión girase hacia otro texto lorquiano, la popular *La zapatera prodigiosa*.

En la publicación titulada *El Diluvio* se registraba una crítica sobre los modernistas decorados, como que éstos estaban en poca concordancia con el ritmo y el ambiente. Aquí muestro otras opiniones que dejan de manifiesto el adelanto que supone esta innovación escénica y que se está viendo fuera de nuestras fronteras:

En cuanto a la presentación escénica se ofrece el contrasentido de trajes de estricto figurín de 1831, y de un decorado concebido con arreglo a normas, y convenciones en algún caso, de cosa de un siglo después. Esto es remedador del arte de avanzada que priva ahora en algunos escenarios extranjeros.<sup>289</sup>

Es evidente que el periodista con o sin quererlo destaca con su comentario la innovación y el riesgo de artistas precursores en nuestro país. De igual forma sucede en la siguiente crítica de Emilio Tintorer en *Las Noticias*:

La obra se presentó bajo la dirección artística del joven Dalí. Algo parecido a lo que hacen en Francia los del llamado teatro de vanguardia. Decorados y accesorios para dar un ambiente artístico,

---

<sup>285</sup>A. Anderson y C. Maurer, *Epistolario Completo de Federico García Lorca*, Madrid Cátedra, 1997, p. 496.

<sup>286</sup>A. Rodrigo, *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, *Op. cit.*, p. 118.

<sup>287</sup>*Ibidem*, p. 78.

<sup>288</sup>A. Anderson y C. Maurer, *Op. cit.*, p. 508.

<sup>289</sup>M. Rodríguez Codolá, *La Vanguardia*, 26 de junio de 1929, extraído de la obra *Margarita Xirgu*, de Antonina Rodrigo.

convencional, pero que impresione y precise. El joven Dalí demostró ser artista sincero y elegante.<sup>290</sup>

Al igual que también recoge:

Hay que hacer especial mención del decorado. Discutible si cabe, pero de intención noble y efecto adecuado, dentro de su moderno arcaísmo y de su ya ida modernidad, por así decirlo. Es de celebrar que artistas jóvenes como Federico García Lorca y Salvador Dalí empiecen a trascender como representantes de una generación tan evidente como silenciada.<sup>291</sup>

Algunos periodistas lograron entrever al dramaturgo por encima del poeta como se recoge en la siguiente crítica: “un dramaturgo nuevo que ocupará, no tardando mucho, un lugar preferente en la escena española, cuyas filas no tienen demasiados veteranos”.<sup>292</sup>

En la tesis del profesor Chillón se apuntan los espacios escénicos del montaje, así como se tratan otros en los que las colaboraciones de los pintores vanguardistas del momento fueron principales para el cambio. Sirva como ejemplo el ballet titulado *Le Tricorne* de Falla y Massine, basado en *El sombrero de tres picos* en el que éstos trabajaron junto a Picasso y Diaguilev.

El estreno de Mariana Pineda en Barcelona fue un rotundo fracaso... Conocí en aquel entonces al director Peter Brook y al Marqués de Cuevas, que se había hecho famoso con sus ballets. Los dos me hicieron encargos y me facilitaron medios para que les decorase varios de sus ballets. Fue cuando estrené el coloquio sentimental. Los elogios que mereció la orquesta de Smallens contrastaron con los juicios referidos a mí “Dalí pésimo”. Así calificó algún crítico los decorados y los vestuarios. Y no hablemos del estreno de Salomé, en Londres, también decorado por mí. Se estrenó en 1949. Hubo discusiones, ovaciones, abucheos. Un gran escándalo en suma. Otro de los músicos para cuyas óperas trabajo a gusto es Wagner, que siempre me estimuló con su música en mi trabajo. Hice una interpretación de la escena de Venusberg en Tannhauser, en 1939. Tristán loco fue otra de las piezas que decoré por encargo de Jorge Cuevas...<sup>293</sup>

Hay que esperar a ciertos avances tecnológicos para llevar a cabo muchos de los proyectos ideados por Dalí, pues pretendía conseguir cosas imposibles a una velocidad tremenda. Dijo ser mejor escritor que pintor en varias ocasiones. Personalmente diría que mejor ocurrente porque vendía ideas sin realizarlas en sobrecitos blancos, como si de una tómbola se tratara y aprecio muy altos. Los ingredientes la sorpresa y la esperanza se aunaban...<sup>294</sup>

Tras el trabajo en escena de Lorca se conoce otra versión de la heroína para los escenarios de la mano del dramaturgo José Martín Recuerda titulada *Las arrecogías del beaterio de santa María Egipciaca* (siendo el lugar de espera a recibir su sentencia de muerte), con subtítulo *Fiesta española en dos partes*. La escribió en 1970, pero estuvo censurada hasta 1977.

---

<sup>290</sup>A. Rodrigo, *Ana María Dalí y Salvador, escenas de infancia y juventud*, *Op. cit.*, p. 156.

<sup>291</sup>*Ídem*.

<sup>292</sup>*La voz de Guipúzcoa*, 10 de agosto de 1927.

<sup>293</sup>A.D. Olano, *Cine en siete días*, Madrid 2 de diciembre de 1972, extraída de *Obra completa* de Salvador Dalí, Vol. VII, *Op. cit.*, p. 1242.

<sup>294</sup>O. Tusquets, *Op. cit.*, p. 210.

El 26 de noviembre de 1948 se estrena en el teatro Eliseo de Roma, *Rosalinda o Come vi piace*, de Shakespeare, cuyo título original es *As you like it (Cómo gustéis)*, dirigida por Luchino Visconti. Dalí será el encargado de realizar los decorados y el vestuario. La editorial de arte Carlo Bestetti publica el libro *Come vi piace* donde aparece, tanto el texto del pintor como reproducciones de la escenografía y la indumentaria realizados para este montaje, quizá por hacerse en Italia. Con este trabajo existen más posibilidades de visualizar los figurines dibujados por Dalí <LÁMINAS 66-68>. El vestido diseñado para la protagonista Rosalinda es de color naranja y tiene un escote cuadrado con peto estomaguero y manga larga con puntilla igualmente de ese color, en coderas y puños. Lleva una larga falda simulando un bodegón, con una flor en el pelo y muletas en las manos. Otro figurín de mujer parece tener de nuevo el peto estomaguero y a partir de la cintura un amplio guardainfante, por miriñaque, con distintas sobrefaldas que entreabre de tonalidades pastel. Hay otros dos figurines de caballeros vestidos uno de época y el otro con pieles de animal y tocado de ramaje sobre la cabeza, tiene un peto musculado y mangas con chorreras en codos. Le cubre el sexo la cabeza de un carnero con gran cornamenta y botas por calzado < LÁMINAS 69 y 70>.

El cartel para el montaje también fue realizado por el pintor y consistía en dos elefantes de patas estilizadas que están enfrentados con un obelisco sobre ellos. Esta imagen la extrae de las ilustraciones del libro *Songe de Poliphile*.<sup>295</sup> Pisan un suelo alineado que ayuda a dirigir la mirada al fondo, donde aparece un edificio que recuerda un templo, por sus formas clásicas con frontones <LÁMINA 71> Los decorados también reflejaban los elefantes de patas filiformes que tanto gustaron al público.<sup>296</sup>

Llega hasta nosotros el programa del estreno en italiano donde puede verse el título de *Rosalinda o Come vi piace* y los responsables del espectáculo en mayúsculas <LÁMINA 72>.

En cuanto a los espacios disponemos de tres escenas; la casa de Orlando, que consiste en un telón rasgado en el centro y tras el cual está el mismo edificio del cartel al que llegan los elefantes portadores del obelisco, uno por cada lateral. La escena segunda es el palacio del duque que se observa al retirar el telón anterior y ver que dos arcos de medio punto en diagonal a cada lado enmarcan el edificio central y por último, la escena del bosque está mucho menos definida, pero puede observarse que se trata del mismo espacio lleno de árboles y rocas en sus laterales. El director Visconti había invitado al pintor a ver su film *La tierra tiembla*; en él trabajaba con pescadores sicilianos y le encantó. Quedó fascinado con el resultado del trabajo de Dalí con un mismo decorado único e ingenioso, que serviría igualmente para sala del palacio y también de bosque de Arden. Realiza un único diseño de decorado que cambia por medio de la luz que se proyecta sobre él en una transparencia; concepto muy moderno que aún se utiliza hoy. De esta manera se convierte en el bosque, además de un patio y

---

<sup>295</sup>L. R. Armengol, *Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 286.

<sup>296</sup>I. Gibson, *La Vida desafortada de Salvador Dalí, Op. cit.*, p. 573.

de un palacio con arcos, columnas, y frontones clásicos que flotan ingrávidos.<sup>297</sup> Resulta innovador porque esto lo hace Bob Wilson<sup>298</sup> en sus espectáculos, siendo la luz la protagonista que genera una u otra atmósfera, ya bien sea interior o exterior, y provoca a través de ella sentimientos o incluso personajes.

Sabemos que los decorados gustaron mucho al público y que se llegó a organizar una exposición de los figurines de los personajes en la galería *dell'Obelisco*<sup>299</sup> <LÁMINAS 73-75>, los cuales provocaron un gran escándalo en los militantes de izquierdas.

Es el momento de tratar la puesta en escena de *Don Juan Tenorio* en sus tres versiones dalinianas. El montaje escénico trabajado por Dalí se vio en dos escenarios emblemáticos: el Teatro Nacional Español y el Teatro Nacional María Guerrero <ARTÍCULO 8>, que mantuvieron el objetivo cultural del oficio. Ambos nacieron del Teatro Nacional de Falange, dedicándose el primero, a los autores clásicos y el segundo a los contemporáneos (en este caso hubo cabida para dramaturgos extranjeros). La censura revisaba repertorios con sus criterios ideológicos y morales, que no influía solamente a los escenarios sino también en las críticas de prensa, existiendo un estricto control de autorizaciones para los teatros.

Para la reorganización teatral, Dionisio Ridruejo, entonces jefe nacional de propaganda, llegó a revelar interesantes aspectos.<sup>300</sup>

Luis Escobar pensó que lo que más urgía en el teatro, no era realizar grandes proyectos de organización, sino, sencillamente, empezar por hacerlo de modo diferente a como lo hacían las compañías comerciales que entonces, además, tenían un nivel muy pobre.

Tras diez años de la finalización de la contienda civil, en el territorio español la actividad teatral continuaba su ritmo cargado de comedias vacías de contenido y sin otra intención que la de la diversión. En cartel podían verse reposiciones, autores clásicos y, si se trataba de estrenos, iban acorde con el momento que se vivía. Uno de los autores que más se mostraba en los escenarios era Muñoz Seca. Gustaba resucitar a Calderón de entre los clásicos y servía el pensamiento del Siglo de Oro adaptándose al nuevo régimen.

El Teatro Nacional aportaba al teatro como institución, una continuidad, un estilo y un público. Hay que tener en cuenta el repertorio de teatro burgués que tenía Madrid en aquel periodo y la fuerte orientación católica. Durante la temporada de 1949-50 el teatro María Guerrero tuvo cinco estrenos, siendo el primero de ellos *Don Juan Tenorio*, que se hizo el día primero de Noviembre porque tenía que coincidir con la conmemoración

---

<sup>297</sup>J. Veysset, *Arts*, 21 enero de 1949.

<sup>298</sup>Director americano de teatro, polifacético en el mundo de la escena pues diseña la iluminación visualizando el entorno que envuelve los espacios.

<sup>299</sup>I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 573.

<sup>300</sup>D. Ridruejo, *Op. cit.*, p. 487.

de los difuntos. En ese mismo año, el teatro El Español se quedó sin *Tenorio* por el gran éxito obtenido por *Historia de una escalera* de Buero Vallejo. Al año siguiente ambos teatros rivalizaban con sus versiones del Don Juan.

En el teatro Español directores como Felipe Lluch o su discípulo Cayetano Luca de Tena, pretendían una organización global del teatro desde tres ángulos, como industria, como arte y servicio.

El teatro María Guerrero se inauguró el 27 de abril de 1940. Escobar trabaja a la par con Huberto Pérez de la Ossa, novelista y poeta que recibió el premio nacional de literatura en 1924 con la novela *La santa duquesa*.

La clientela<sup>301</sup> que acudía al teatro antes de la guerra, además de pagar, imponía a menudo sus gustos. En el teatro Español acudía la aristocracia que no admitía ningún tipo de libertad y debía seguir moldes preestablecidos.

El teatro extranjero que pudo verse en Madrid, en la segunda mitad de los años cuarenta, se debe en gran medida a Escobar Kirpatrick, miembro de teatro bien informado de la escena europea ya que por parte de madre, hablaba inglés y pocos españoles podían acceder a este tipo de teatro.

En cuanto al personaje protagonista muchas son las figuras masculinas universalmente míticas y originales, entre los que destacan Fausto, Hamlet, Don Quijote y Don Juan, sólo dos han nacido en España y la última de éstas es quien mejor merece el nombre de mito moderno <ARTÍCULO 9>. Hay figuras que sobrepasan la calidad de personajes literarios y entran en la de arquetipos colectivos, situándose más allá del acontecer histórico y trascendiendo el ámbito de la obra y del escritor inclusive. Para ello es necesario que toquen alguna fibra sensible, esencial de la condición humana.

Como sabemos, el personaje no es original, pues el poeta romántico toma como referencia adaptaciones de los ya existentes. Es el caso del barroco *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. La gran diferencia entre esta versión del mito y la de Zorrilla estriba en que doña Inés salva al protagonista y el seductor no cumple condena eterna en el infierno.

Otro antecedente fue *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, de Antonio Zamora del año 1744, cuyo teatro viera desde la butaca otro gran pintor, Francisco de Goya. La versión del *Don Juan* de Zamora modernizó la de Tirso, produciéndose en ella la salvación del protagonista, lo que se ajusta mucho más a los cánones románticos del momento, frente a lo didáctico y la moral. No habrá mito en la historia que haya sido protagonista de tantas refundiciones. De esta forma, será el arquetipo Don Juan, uno de los favoritos para los escritores de la generación del 98.<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup>R. de la Fuente Ballesteros, *Op. cit.*, p. 42.

<sup>302</sup>Es tan extensísima la bibliografía dedicada al mito de *Don Juan* que me limito a recomendar algún ejemplo de su estudio, aunque no pertenezcan a la generación citada, como Mercedes Sáenz-Alonso *Don*

El estereotipo se utiliza sin moderación en la primera década del siglo XX y como ejemplo nos sirve el de Cayetano Luca de Tena que llegó a montar en escena el *Tenorio* nueve veces, casi todos en la década de los cuarenta. Le sigue José Tamayo, con ocho montajes, que en 1956 tuvo la ocurrencia de reunir como escenógrafos a la plana mayor de la pintura española.<sup>303</sup> La figura de Don Juan sufre las más diversas metamorfosis en el lenguaje teatral, zarzuela, danza, poesía, novela u ópera, en donde alcanzará su mayor universalidad. El *Tenorio*, en pleno Romanticismo, es sencillamente un héroe que lucha por su libertad <ARTÍCULOS 10 y 11>.

Dalí busca un icono que defina simbólicamente la personalidad del héroe, sin olvidar el pensamiento romántico y conjugando su estética preferida, el Surrealismo. Encuentra en la calavera el anagrama idóneo que sintetiza el acontecer del mito, su devenir y destino fatal con el que consigue plena libertad como buen romántico. El texto original de 1545, también hace referencia literal a este elemento en su inicio: estando en una taberna de Sevilla dos hombres serán descritos como “grandes calaveras” y se encuentran para ver quién de los dos ha ganado una apuesta cruzada un año antes. Dalí se pone al servicio de un texto cargado de “pistas” que nos ayudan a imaginar tanto personajes como situaciones. El boceto del cartel de este primer montaje de *Don Juan Tenorio* estará protagonizado por dicha calavera, como si fuese un logotipo que muestra simbólicamente cuanto en esta obra se va a presenciar. Dicho cartel fue regalado por el pintor a su amigo Luis Escobar, director del montaje.

Uno de los caballeros será Don Luis Mejía y el otro Don Juan Tenorio; la apuesta consiste en saber quién de los dos ha llevado una vida más salvaje y escandalosa, contando número de mujeres seducidas y hombres asesinados en duelo. Gana Don Juan, treinta y dos muertos por veintitrés de su rival y setenta y dos conquistas por dieciséis. Don Luis, dolido por el resultado, advierte a su rival de que, aunque haya seducido a mujeres de todas las edades y condición social, parece que aún le falta el arquetipo más complejo: una novicia. Don Juan recoge el reto y añade dos dificultades, a saber: seducir a la que sea prometida de un amigo suyo a punto de casarse y que esto se haga en menos de un día <ARTÍCULO 12>. Se trata de Ana de Pantoja con quien Don Luis piensa casarse. La humillación para éste no puede ser mayor. El resto, todos lo conocemos, y de hecho, en más de una ocasión, de tantas representaciones que se han hecho sobre el *Tenorio* en el Teatro Calderón de la Barca en Valladolid, uno de los actores se sintió indispuerto y salió un espontáneo del patio de butacas, que sabiéndose el texto, como la mayoría de los espectadores, subió al escenario culminando la función sin necesidad de que hubiese que suspenderla.<sup>304</sup>

Este personaje protagonista es, sin duda, irresistible y de un gran atractivo para alguien tan creativo como Dalí. En cuanto a la estructura, las dos partes completamente

---

*Juan y el donjuanismo*, Madrid,Guadarrama,1969; I. Vallejo González y P. Ojeda Escudero, *José Zorrilla, bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*, Ayuntamiento de Valladolid, 1994.

<sup>303</sup>Me refiero a personalidades como José Caballero, Manuel Mampaso, Benjamín Palencia, César Pascual de Lara, Carlos Sáez de Tejada y Daniel Vázquez Díaz.

<sup>304</sup>VV.AA., *Testigo de la Historia, 135 años del Norte de Castilla*, Valladolid, 1990, p. 41.

distintas de las que se compone el texto de Zorrilla sobre lo humano y lo divino, son claramente diferenciadas y expuestas en escena también por el pintor. La primera en sus cuatros actos y la segunda en tres. Sintetizando vemos cómo los espacios, a su vez, también son respetados, de la siguiente manera: el primer acto (“libertinaje y escándalo”) sucede en la hostería de Butarelli, el segundo (“estreza”) en la calle, el tercero (“profanación”) en la celda del convento y el cuarto (“el diablo a las puertas del cielo”) en la quinta de Don Juan. Esta primera parte que se desarrolla en una sola noche y sobre la que el mismo poeta Zorrilla posteriormente llegó a comentar que eran demasiados sucesos en tan poco tiempo, da paso a una segunda parte habiendo transcurrido cinco años en la que Dalí, respeta de nuevo cada acontecimiento en su lugar. De manera que el primer acto (“la sombra de doña Inés”) se desarrolla en el panteón de los *Tenorio*, el segundo acto (“la estatua de Don Gonzalo”) en un interior pues se trata de la cena famosa en donde el protagonista no sabe si lo que sucede en ella es algo real o una pesadilla, enlazando directamente con el onírico mundo surrealista de Dalí, y el tercer acto (“Misericordia de Dios y apoteosis del amor”) en el panteón.<sup>305</sup>

Hay que tener en cuenta tres nombres y en este orden: José Zorrilla, Luis Escobar y Salvador Dalí.

Desde el estreno de *Don Juan Tenorio* en el teatro de la Cruz de Madrid, el 28 de Marzo de 1844, con José Zorrilla en el patio de butacas corrigiendo<sup>306</sup>, se han sucedido cientos de *Tenorios* en España, sin tener en cuenta óperas, zarzuelas, parodias o revistas musicales.

Zorrilla <LÁMINA 76> escribe este texto por encargo del director y actor teatral llamado Carlos Latorre (al igual que Dalí recibe el encargo de manos del director teatral Luis Escobar) y en su estreno fue anunciado como drama religioso-fantástico. Al ser la Semana de Pasión, no hubo representación el 29 Viernes de Dolores, de 1844, sí el treinta, y luego hubo de interrumpirse durante toda la Semana Santa, reanudándose las representaciones, el Domingo de Resurrección. Después, no volvió a ser representada hasta el año 1850.

Como era habitual, el primer actor Carlos Latorre que ejecutará el papel protagonista necesitaba un estreno para la Cuaresma en el teatro de la Cruz. Bárbara Lamadrid sería doña Inés, Calatañazor haría de Ciutti y la señora Flores, Brígida, entre otros. La obra se estrenó con poco éxito; Zorrilla nos cuenta que emprende el encargo con bastante premura e improvisación por la urgencia con la que le acometía el actor y director. Incluso comentó que no podría salir buena una obra tan mal pensada. Tras narrar en su artículo algunos datos curiosos sobre personajes reales que le inspiraron para otros secundarios del *Tenorio*, continúa con el análisis de los defectos que encuentra en la pieza teatral:

---

<sup>305</sup>J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Castalia didáctica, 2003, p. 29.

<sup>306</sup>J. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, Imprenta de los sucesores de Ramírez y Compañía, Barcelona, 1880, p. 199.



Reclamo el derecho de ver y reconocer los defectos de mi obra; Revilla y otros críticos juiciosos los han indicado ya, con la opinión de que deben corregirse y de que su autor está, no sólo en el derecho, sino en la obligación de refundirla. Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo tiempo sobre la escena, un genio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás *Tenorios*: la creación de mi doña Inés cristiana; los demás donjuanes son obras paganas, sus mujeres son hijas de Venus y Baco y hermanas de Príamo, las paganas van desnudas coronadas de flores y ebrias de lujuria; y mi doña Inés, flor y emblema del amor casto, viste un hábito y lleva al pecho la cruz de una orden de caballería. Quien no tiene carácter, quien tiene defectos enormes, quien mancha mi obra es Don Juan, quien la sostiene, quien la aquilata, la ilumina y la da relieve es doña Inés; yo tengo orgullo en ser el... creador de doña Inés y pena por no haber sabido crear a Don Juan. El pueblo aplaude a éste y le ríe sus gracias, como su familia aplaudiría las de un calavera malcriado; pero aplaude a doña Inés porque ve tras ella un destello de la doble luz que Dios ha encendido en el alma del poeta: la inteligencia y la fe. Don Juan desatina siempre. Doña Inés en cambio, encauza siempre las escenas que él desborda.<sup>307</sup>

Un “calavera” es el cliché nominativo de personajes en el siglo XVII, al igual que será siempre un elemento muy atractivo para el pintor y relacionado directamente con el texto de difuntos que se narra. Zorrilla hubo de defenderse de las duras críticas, al igual que les sucederá a Escobar y Dalí con su intento de sorprender al público por su puesta en escena.

El día treinta y uno de mayo de 1885, el poeta lee su *Discurso Poético* y en él recoge, al comienzo, una paráfrasis como contestación a la máxima del Evangelio “Humíllate y serás ensalzado”, que dice: “No te humilles para que te ensalcen, porque tu humildad será hipocresía; pero di de ti mismo la verdad como la sientas, aunque no te la crean como la dices: los que no te crean probarán que están desprovistos de tu modestia y que son incapaces de tu probidad”. Este texto pronunciado por el dramaturgo se presenta idóneo para Dalí.<sup>308</sup>

Ya anciano, comenta sobre su obra o mejor dicho sobre su emblemático personaje lo siguiente:

Don Juan no me deja ni envejecer ni morir: Don Juan me centuplica anualmente la popularidad y el cariño que por él me tiene el pueblo español; por él soy el poeta más conocido hasta en los pueblos más pequeños de España y por él sólo, no puedo ya en ella morir en la miseria ni en el olvido.<sup>309</sup>

El actor Pedro Delgado, nacido en la Carolina (Jaén), consigue ser contratado por Latorre y llega a primer actor y empresario del teatro del Príncipe. En el año 1860, pasados dieciséis años, recupera el texto de Zorrilla, y convence a Teodora Lamadrid (hermana de la que hizo de Inés) para reponerlo en el mes de noviembre. El destino o la casualidad hizo, que Pedro Delgado muriera pobre en el hospital de Sevilla, que fundó Juan de Mañara, una de las fuentes que inspiraron el personaje. El desdichado suceso tuvo lugar el 2 de noviembre de 1902, día de la reposición anual del *Tenorio*.

---

<sup>307</sup>A. Baquero Goyanes, *D. Juan, siempre D. Juan* Madrid, Fundación premios Mayte, 2005, p. 199.

<sup>308</sup>J. Zorrilla, *Discurso Poético leído ante la Real Academia Española* el 31 de mayo de 1885, Madrid, imprenta y fundición de Manuel Tello, 1885 p. 5.

<sup>309</sup>L. Zubiarain, “Zorrilla y su Don Juan”, *Ade Teatro*, (nº 93), Noviembre de 2002, p. 18.

El estado insatisfactorio de la maquinaria y decorados, así como un inadecuado reparto de papeles por la edad de los actores, en especial la señora Lamadrid, fueron causa de no ser un éxito, pero años siguientes se convertiría en el drama más representado de todo el siglo.

Podían llegar a veinte representaciones en los distintos teatros madrileños de forma simultánea y el público se paseaba de uno a otro para comparar los niveles interpretativos y variadas puestas en escena. En el año 1889, José Zorrilla fue coronado como poeta nacional laureado de España en Granada. Está presente en el Teatro Español con su reposición en 1890 junto a María Guerrero que, muy joven, hace de doña Inés. El poeta, mientras tanto, va siempre acompañado de su segunda mujer y su perro Ciutti en sus paseos.

Toda esta tradición y gusto por el mito es retomado por el que sería el Teatro Nacional de Falange fundado en 1938, reinaugurado en 1968 con el nombre de María Guerrero, dirigido por Luis Escobar conjuntamente con el poeta Huberto Pérez de la Ossa. Abrió sus puertas al teatro vanguardista internacional de la época, a sus jóvenes actores y creadores: Buero Vallejo con *En la ardiente oscuridad* del año 1950; Miguel Mihura con *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* del año 1943 y este último, junto a Álvaro de la Iglesia con *El caso de la mujer asesinadita*, del año 1946; u otros autores como Ruiz Iriarte y Suárez de Deza.

Asumidas las funciones de revitalización tradicionalista y búsqueda de los valores del pasado, como se hacía en la Italia fascista. Los nacionales irán hacia la producción de grandes espectáculos, aprovechando el pórtico de catedrales y otros monumentos. Las representaciones al aire libre llegaron a su punto culminante con la aparición de Luis Escobar.<sup>310</sup>

Si recogemos las opiniones que sobre Escobar se tienen por parte de otros directores habidos en nuestro país, con gran renombre como la del director teatral Miguel Narros, se comenta que Escobar significó la evolución en el teatro español, con un gran refinamiento e imaginación increíbles. Estaba en la vanguardia e introdujo el significado de la luz en el montaje; también fue un gran director de cine y como actor se interpretó a sí mismo. Por otra parte, Adolfo Marsillach le calificaba como el más importante director de teatro español de la inmediata posguerra y todos los que luego fueron sus seguidores entre los que se incluía. Otorgó, un sentido de profesionalidad al hecho de dirigir y cambió el teatro de este país. Era un director muy completo, no se quedaba en la cáscara del texto, sino que su trabajo con los actores era muy profundo; para recordar en este sentido la labor de otro discípulo de Escobar: José Luis Alonso.

Luis Escobar Kirkpatrick, cuarto Marqués de las Marismas del Guadalquivir, se formó como periodista en la escuela de *El Debate*, y durante algún tiempo trabajó como cronista de sociedad en *ABC*, al terminar sus estudios de Derecho. Se inicia en el teatro en Segovia con obras clásicas, y acabó dirigiendo el Teatro Nacional María Guerrero entre 1940 y 1953; a raíz de esto fue cuando fundó el Teatro Eslava <ARTÍCULO 13>.

---

<sup>310</sup>C. Oliva, *Op. cit.*, p. 123.

El tercero de los nombres a tener en cuenta es Dalí cuyo apellido es antecedente hispanoárabe de Adalid. El pintor busca e investiga para lograr un montaje romántico y apasionado con el Don Juan y encuentra, en el propio dramaturgo, la esencia espiritual descrita en la obra de cada uno de los personajes. En los años veinte accede a la Academia de San Fernando pero es expulsado, readmitido y echado de nuevo. En el veintitrés conoce a Lorca y Buñuel. Mantiene correspondencia con el primero entre 1925 y 1936, pero la escrita por el poeta desaparece, la conocemos gracias a que Lorca guardó las recibidas por el pintor. En el año 1927 conoce a Picasso, en 1937 a Freud. Realiza varias visitas a New York a lo largo de su vida y en 1929 conoce a Gala, hija de un abogado ruso.<sup>311</sup>

En España hubo grandes creadores surrealistas como Buñuel; otros en cambio como Aleixandre, Alberti o Lorca siempre negaron su filiación directa con el movimiento. En el año 1969, tres años después de la muerte de Breton, su fundador y quién expulsó a Dalí de las filas del movimiento, anuncia la defunción oficial del Surrealismo.<sup>312</sup>

Desde su juventud ya le diría su padre, de oficio notario, que sería mejor escritor que pintor. Los textos teatrales que se recogen escritos de mano de Salvador Dalí forman una trilogía compuesta por las piezas: *Bacanal*, *Laberinto* y *Sacrificio*; posteriormente escribe *Las nubes* y *Mártir*. Existen otras, todas ellas muy breves, de las que desconocemos si llegaron a ponerse en escena en alguna ocasión, entre otras cosas, por su carácter surrealista.

Cuando Luis Escobar, un intelectual formado en el extranjero, decide hablar personalmente con el pintor para proponerle su participación en el montaje del *Tenorio*, sabe muy bien qué es lo que quiere conseguir con su colaboración y por ello va en su busca; no se esperaba esa pronta respuesta satisfactoria y la implicación tan ilusionante; tampoco era la primera experiencia que tenía con el medio, pues ya había hecho otros espectáculos y fuera de nuestras fronteras otros títulos acumulados que ya eran numerosos en ballet.

---

<sup>311</sup>Es necesario manejar una mínima bibliografía dedicada a la vida y obra de Dalí y son muchas las que a ello se ocupan por lo que remito únicamente al mismo Salvador Dalí, en *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1998 y *Descubrir el Arte*, Año V, nº 59, enero 2004, pp. 20-59.

<sup>312</sup>Sus miembros anhelan alcanzar la surrealidad como el dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estoica o moral. El mismo Breton ayuda a definirlo en el año 1923: “A lo largo de los siglos se considerara surrealista en arte todo lo que, por nuevas vías, esté por la más amplia emancipación del espíritu”. El método “paranoico crítico” es el que transforma el espacio escénico en ensoñaciones que ayudan a confundir el estado real del ficticio, como en la propia obra teatral que en este caso se muestra. Se trata de otra realidad, el más allá, frente a la surrealidad o verdad absoluta tan defendida por Salvador. Abandonó el movimiento en los años cuarenta y pasó al misticismo nuclear. Fusionó arte y ciencia (física, matemática) con divinidad. (*Diccionario Historia del Arte*, Barcelona, Espasa, *Op. cit.*, p.1200).

El tándem Dalí-Escobar tenía otro acompañante primordial en el cometido que les unía, el personaje de don Juan <ARTÍCULO 14>, y que realmente fue el causante de la rápida y positiva respuesta en aquel encuentro en Figueras. A Dalí le gusta el mito y la obra aunque por encima de todo admira al poeta. Ambos conjuntamente sabían de que el texto sería idéntico, entre otras cosas, por el conocimiento que todo el mundo tenía del mismo y además por las represalias que el modificarlo en algún sentido, podría generar a los propios directores. Estando, por tanto, de acuerdo y conforme con la propuesta, el derroche de imaginación haría que la espectacularidad del montaje fuese de carácter visual. Su ilusión hizo que se llegaran a ejecutar tres versiones diferentes con el transcurso de los años, pero en muchas fuentes se localiza que son varias las ocasiones en las que el mismo pintor afirma querer hacer una versión distinta cada año.

Obra, poeta, pintor, directores, se sienten atraídos por la idea de poner en escena un Tenorio inolvidable para todos. Con tanta ilusión junta, el resultado no podía ser tan negativo como la prensa se encargó de recoger. Escobar fue por tanto la cabeza pensante, pero el pintor la mano ejecutora de su creatividad. Si conocemos su obra anterior en escena vemos que se dejó influenciar mucho por ésta y gran parte de lo exhibido en el *Tenorio* no era del todo novedoso. Lo que sí le aportó al genio figuerense fue el disfrute del recuerdo de aquella Residencia de Estudiantes donde junto a sus compañeros lo representó varias veces. Lo más difícil fue el día después del estreno de cada una de las versiones por el acopio de críticas destructivas que se publicaron. Tuvieron que defenderse reiteradamente como culpables de un delito no cometido, pero en la España del momento no era sencillo ser innovador y menos con el tradicional y emblemático mito patriótico.

Este estudio gira ahora en torno al mundo de la escenografía y los diseños de vestuario a través de las tres puestas en escena que se llevaron a cabo en cada uno de los montajes teatrales que realizó para el *Don Juan Tenorio*, dirigido por Escobar junto a Huberto Pérez de la Ossa. El pintor había colaborado con García Lorca en su agrupación teatral La Barraca<sup>313</sup> y en donde el mismo poeta invitaba a los pintores a trabajar con la compañía como si de un "laboratorio de experimentación" se tratara.

---

<sup>313</sup>La agrupación teatral dirigida por Federico García Lorca tuvo funcionamiento de 1932 a 1936 recorriendo muchos pueblos de la geografía española con los clásicos en aquel momento tan convulso en España.

IV.1.1.a) Análisis de *Don Juan Tenorio* de Dalí de 1949.

La primera versión se estrena el primero de noviembre de 1949 en el Teatro María Guerrero de Madrid; la segunda puesta en escena es del tres de noviembre de 1950 con nuevas escenografías y detalles más arriesgados, según menciona la crítica, siendo visto en el teatro María Guerrero igualmente; la tercera de las apuestas se fecha el treinta de octubre de 1964 en el Teatro Español de Madrid, con la colaboración musical del burgalés Regino Sáinz de la Maza <ARTÍCULO 15>. Escobar lo volvió a montar en 1972 y esta vez recurrió, en vez de a Dalí, a Burmann y a Emilio Burgos <ARTÍCULO 16>, los cuales, bien como escenógrafo y figurinista simultáneamente, son los que en más ocasiones lo han trabajado, cerca de una docena de veces cada uno.

Los bocetos originales de Dalí para el vestuario y la escenografía del montaje de *Don Juan Tenorio* en el año 1949, desaparecieron en su totalidad ese mismo año. De esta forma, cuando la obra quiere reponerse en 1950, el pintor se ve obligado a rehacerlos y de estos últimos tampoco se sabe en su totalidad, ya que dieciocho originales fueron a parar al Museo de Arte Contemporáneo, hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y algunos fueron colgados de las paredes del por entonces Ministerio de Información y Turismo del año 1974. Todos los originales debieron pasar por el Ministerio de Información, después denominado de Cultura y fueron propiedad del Estado, muchos de ellos fueron enmarcados y se mostraron en los despachos oficiales de los directores generales de cine y teatro. Otros terminaron en salas de reuniones y antedespachos del ministro.<sup>314</sup>

El decorador encargado para ello fue retribuido con un dibujo de Dalí, pues tampoco debían disponer de mucho dinero para pagarle. Se guardaban, cual tesoro, en la caja fuerte del Ministerio de cuya llave disponía el oficial mayor. Los figurines, al parecer, estuvieron en el Ministerio de Defensa del Paseo de la Castellana que luego se traslada a la Plaza del Rey; con posterioridad aparecen tres de estas reproducciones<sup>315</sup> que se encuentran en la colección privada de Luis Escobar. Hay constancia de que, en el año 1983, ya no colgaba ninguno de las paredes; fueron enmarcados por Toni Cortés y allí estuvieron expuestos. Sobre las múltiples hipótesis del paradero de los restantes se sabe que uno de los figurines del protagonista Don Juan, estuvo expuesto en China en 1978 según Andrés Peláez<sup>316</sup>. Se trata de obras que alcanzarían cifras millonarias en actuales subastas de arte, pues cada original está valorado en una horquilla que va de los cincuenta a sesenta mil euros. El ejemplo se hace presente en una obra titulada “plato con hormigas”, un acrílico sobre “papier maché” cuya cotización es sesenta mil euros concretamente y es una obra fechada en 1949. Dicho plato formaría parte del decorado del primer *Tenorio* en el teatro María Guerrero <AUDIOVISUAL 4>.

---

<sup>314</sup>Rosana Torres, “El extraño viaje de unos bocetos de Dalí”, *El País*, Madrid, 11 febrero 1989.

<sup>315</sup>*Las revistas culturales de la España de la posguerra (1940-1975)*, nº 256, Madrid, 1956.

<sup>316</sup>A. Peláez, director del Centro de Documentación Teatral, comentó en una ocasión sobre los bocetos dalinianos indicando que se trata de una historia que no resolvería ni el mismo Sherlock Homes. *El País*, Madrid, 11 de febrero 1989.

Luis Escobar comentó en 1989 que los dibujos de la primera puesta en escena de 1949, fueron enviados por el pintor a la marquesa del Quintanar a Madrid<sup>317</sup> quien viajaba acompañada, entre otras personas, por el dramaturgo Edgar Neville y Peter Brook <ARTÍCULO 17>, teórico teatral inglés. En este mismo año de 1949, Dalí trabaja con Brook para el montaje de *Salomé* de Strauss y el *Don Juan Tenorio* se estrena el primero de Noviembre de ese año con Luis Prendes y Mari Carmen Díaz de Mendoza como protagonistas <ARTÍCULO 18>.

El material con el que hoy podemos contar y que se recupera con motivo de la celebración de los cien años del nacimiento del pintor, a través de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y el Centro Dramático Nacional (se encuentra en los sótanos del Museo Reina Sofía y la colección de Luis Escobar), se completa con diez decorados distintos, otros tantos telones de gasa, una jaula de cuatro metros y medio que representa el convento donde está doña Inés en la segunda versión, un trono funerario con forma de cisne; setenta y cuatro trajes para veintidós actores y doce figurantes (entre los que aparece también el de paloma y el lirio invertido) además de máscaras nunca antes fabricadas. Otras muchas de las figuras, al parecer, no se llegaron a elaborar por la dificultad técnica que suponía hacerlas en aquella época y la falta de dinero.

Si los bocetos del trabajo de Dalí para Escobar están desaparecidos, al menos queda el cartel de la obra que el pintor firma dedicándolo al propio director, pues le regaló varios trabajos pictóricos como presentes. En los contratos que se firmaban en los teatros nacionales, los bocetos de los figurines y escenografías pasaban a manos del estado como algo habitual y corriente, pero debido a que el sueldo que se le ofreció al pintor era muy bajo se añadió la premisa de que estos dibujos, una vez utilizados, debían ser devueltos al artista.

En definitiva, los bocetos desaparecen y cuando se quiso montar el museo en Figueras se buscaron, pero no se encontró nada, salvo, el cartel de la obra con la calavera que Dalí llegó a firmar para Escobar.

Se produce un primer encuentro entre ambos; cuando Escobar, que recitaba el *Tenorio* desde niño con su hermano mayor José Ignacio, se plantea llevar a escena la obra en el año 1949, quiere hacerlo de una forma un tanto especial e innovadora y es por ello que encarga los decorados y figurines al pintor que más renombre tenía fuera de

---

<sup>317</sup>En el camino fueron asaltados por un conocido anarquista de la época llamado Facerías quien les ató a un árbol, a pesar de lo cual la marquesa se aferró a los bocetos". Facerías les robó el coche, pero no los dibujos. De eso ya se ocuparían otros después..." Me los mandó Dalí por medio de la marquesa de Quintanar, que venía acompañada, entre otras personas, de Edgar Neville y Peter Brook". "...en el camino fueron asaltados les ataron a un árbol y la marquesa no dejó de estar agarrada a los bocetos de Dalí"... "Desgraciadamente esos bocetos desaparecieron"..."pertenecían a Dalí, ya que tal y como figuraba en contrato tenían que devolverse al igual que los que realiza en 1950...Yo me fui del María Guerrero y sé que después el Estado no cumplió las cláusulas del contrato, se quedaron con ellos y según me han informado, parece ser que están en el Museo de Arte Contemporáneo". (*El País*, Madrid, 11 de febrero 1989).

nuestras fronteras en aquellos momentos y que estuviera en España, Salvador Dalí <ARTÍCULO 19>.

Escobar ya había dirigido antes este texto con fecha 23 de octubre de 1942, por lo que conocía muy bien el contenido del mismo. De esta forma, se trasladó a Cadaqués, mantuvo varias entrevistas con el pintor y, al fin, lo convenció. Lo más difícil de resolver fue el asunto económico, pues el Ministerio del que dependía la cultura teatral no podía permitirse las elevadas cantidades que solía cobrar el genio. El proyecto se fraguó en el verano de 1948; Gala y Dalí acababan de regresar a España tras su estancia en EEUU, para pasar las vacaciones en Port Lligat y Escobar estaba en Castell donde unos amigos, Alberto y Margarita Puig, en la finca Mass Juny que había pertenecido a José María Sert. Luis fue a visitar a la pareja y hablaron de teatro. Al principio les pareció prematuro plantearlo para ese mismo año por lo que decidieron aplazar el proyecto hasta el verano siguiente. Todos los trabajos de Dalí se forjaron en Port Lligat: la hostería, el convento, casa de doña Ana, cementerio, comedor de Don Juan, pero se olvidó de la quinta del Guadalquivir y en treinta segundos, según cuenta Escobar, convirtió el reloj que culmina la hostería, en la luna que brillaba sobre el río, siendo el monumento fúnebre del cementerio; entonces las tres parcas o el destino entrarían en escena.

Cada puesta en escena es una versión del texto original y dicha visión particular se debe a la dirección escénica, sin ser fácil ver si mantiene una mayor o menor fidelidad con ella. Escobar declara emplear la imaginación en ser fiel no sólo al texto, sino sobre todo a las acotaciones originales olvidadas por décadas de tradición. Es lógico, por otra parte, pensar en esa fidelidad a un texto que muchos espectadores conocían de memoria y que era de su gusto se respetase escrupulosamente como para seguirlo como si de una oración se tratase. Si hubo quejas o protestas sobre la ya mencionada lealtad al texto, éstas quedaron plenamente justificadas con los hallazgos plásticos que corporeizaban las metáforas textuales. Ya desde la década de los veinte, el tema de *Don Juan* era un tópico y eso fue potenciado al conmemorarse el centenario <ARTÍCULOS 20 y 21> del estreno de Zorrilla en 1944 que provocó *De lo pintado a lo vivo*<sup>318</sup>, en cuya trama se reconstruyen las circunstancias de su primera representación. Este primer montaje estuvo en cartel durante cuarenta días y el estreno fue un fracaso, pese a su positiva recaudación.

Por lo que respecta a la valoración del trabajo elaborado por parte de los pintores que eran contratados en aquellos teatros, en la exposición ya citada *Escenografía Teatral Española 1944-1977*, del año 1977 pudieron verse maquetas, carteles, figurines y otros recuerdos de la revolución que supuso entre muchos, por ejemplo, el primero de Dalí del año 1949 <ARTÍCULO 22>. En ella se rindió homenaje a pintores del

---

<sup>318</sup>Juan Ignacio Luca de Tena estrena en el María Guerrero, cuyo director es también Luis Escobar y los figurines son hechos por Víctor M<sup>a</sup> Cortezo y la escenografía de Burmann.



momento<sup>319</sup> y escenógrafos de la técnica moderna como Sigfrido Burmann, Cortezo, Burgos, Viudes, con el fin de exhibir y recordar lo que fue la escenografía de posguerra, reuniendo a los especialistas y a otros artistas expertos que influyeron en ella. Pudo verse además la gran relación existente entre pintura y escenografía. Allí fue donde se defendió que la diferencia fundamental entre la forma de hacer teatro antiguo y moderno, más que en la temática tratada, la forma de interpretar de los actores o incluso el gusto del público, residía en la escenografía.

Tales espacios escenográficos pueden visualizarse en el libro de Juan Gyenes<sup>320</sup> <ARTÍCULOS 23 y 24> donde aparecen múltiples imágenes de los dos primeros montajes de Dalí. Los decorados fueron calificados en la prensa como: “monstruosos, fabulosos, locos, divinos, insultantes, sugerentes e incongruentes”.<sup>321</sup>

Se recogen además decorados y vestuarios de Emilio Burgos, Redondela, Rivero, Burmann, Muntañola, Santamaría, Cortezo y Viudes, pudiendo realizar un estudio paralelo, analítico y comparativo entre pintores en cuanto a su originalidad, creatividad e ingenio.

La primera imagen que recibió el espectador fue un telón con una calavera como protagonista <ARTÍCULO 25>, símbolo del drama que se inicia. Si nos fijamos en la parte superior <LÁMINA 77>, aparecen los nombres de los protagonistas del evento y en la parte inferior se observa la firma de Dalí por dos veces, las mismas utilizadas para este escenario del María Guerrero. El boceto original del cartel es réplica del telón que fue regalado por el genio a Luis Escobar y que es guardado por su sobrina Elena Escobar. El pintor, con sus decorados, abre una vía ante la nueva tarea del escenógrafo, ya que los telones no sólo delimitarán los espacios, sino que van a adquirir la función plástica de envolver a los protagonistas en un ambiente o atmósfera concreta, generando de esta manera un clímax en la obra.

Dalí, también era conocedor a fondo de la obra de José Zorrilla. Además cuando aceptó el encargo ya llevaba tras de sí una dilatada experiencia en cuanto al diseño de escenografías y figurines para la escena como *Bacanal* de 1939, *Tristán loco* de 1944 o *Coloquio sentimental* también de ese año. Incluso tras esta práctica siguió trabajando para los escenarios y generando decorados y vestuario para otros tantos ejemplos como en obras tituladas *La dama española y el caballero romano* de 1961-62, que se trataba de un espectáculo operístico. Cuando comienza con el montaje de Don Juan, está recién llegado de la ciudad de Nueva York. Nos encontramos en la década de los años cuarenta y acaba de hacer los decorados para la película *Recuerda* de Hitchcock en 1945, pero las genialidades que concibiera para la escena siempre se cimentan en trajes sorprendentes y telones fascinantes, aunque, de entre todos ellos, Salvador solía afirmar que del trabajo del *Tenorio* era del que más orgulloso se sentía.

---

<sup>319</sup>Me refiero nuevamente a un gran listado de artistas que trabajan para la escena: Redondela, Sáinz de Tejada, Vázquez Díaz, Mampaso, Morales, Paredes Jardiel, Dalí, Benjamín Palencia, Mateos, Guinoart, Torner, Vela, Rivera, Mari Pepa Estrada, José Caballero...

<sup>320</sup>J. Gyenes, *D. Juan y el teatro de España*, Madrid, Mundo Hispánico, 1955, pp. 1-25.

<sup>321</sup>I. Gibson, *La Vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 571.

Toda esa experiencia que viene mostrando en los escenarios y publicaciones de moda, con trabajos previos a éste, influyen sin duda y directamente en la ejecución del *Don Juan*. Se pueden apreciar grandes similitudes, lo cual se demuestra al analizar la multiplicidad de bocetos que realiza para puestas en escena anteriores en el tiempo. De igual forma y a su vez, algunas de las obras realizadas para este montaje, influyen en otras posteriores, como por el ejemplo los trajes preparatorios para los espíritus de la muerte en el montaje de *Tristán loco*, que guardan coincidencias con los personajes que aparecen en el *Tenorio*, también representando a la muerte.

El pintor dispone no sólo de referencias artísticas previas, sino que también tiene sus recuerdos personales, no aún, de un primero de noviembre de 1920 en el que se hace una representación del *Don Juan Tenorio* en la Residencia de Estudiantes madrileña <LÁMINA 78>, donde entre los actores podemos ver a Federico García Lorca (primero por la izquierda en la fotografía) y a Luis Buñuel (quinto por la izquierda), aunque falta Dalí, dado que seguramente al principio se ganó la hostilidad de sus compañeros por su comportamiento austero y solitario. Esto lo comenta Pepín Bello, que fue el encargado de introducirle en 1922 en el círculo formado por Lorca, Buñuel, Barradas, Dámaso Alonso, Eugenio Montes y el mismo Pepín, aunque no podría recordar este montaje, porque en realidad, Dalí aún no había llegado a Madrid.

En dicha Residencia estudiaban alumnos de diversa procedencia nacional y lo hacían bajo el mandato de su director Alberto Jiménez Prau, que lo definió como un espacio de gente de élite. Allí se representaba el *Don Juan Tenorio* una vez al año y, al parecer, se reían mucho, según menciona Jiménez Prau <LÁMINA 79>. También hacían otras actividades anuales como visitar el museo del Prado o ir a la sierra de excursión. Según don Fernando de los Ríos, es aquí donde Lorca crea La Barraca con actores de la propia Residencia y del Instituto Escuela.<sup>322</sup>

Tras aquellos años de estudiante y con el transcurso del tiempo el pintor se convierte ahora en la mano derecha de un director como Escobar que quiere un nuevo *Don Juan* en la escena. Dalí nunca estuvo del todo contento con el resultado de su sinfín de pátinas y barnices; también dijo que el *Tenorio* era un personaje daliniano cien por cien y que se identificaba con él en lo místico, porque ya su vida empezaba en los bajos fondos del subconsciente de tipo infernal y verticalmente iba en ascensión hasta el cielo. Esta línea vertical es trazada en muchas obras pictóricas como eje separador, aunque en otros muchos casos esa misma línea divisoria de distintos mundos en uno mismo, será marcadamente horizontal.

En las múltiples declaraciones que concede a la prensa, se recogen opiniones muy personales al respecto como la que realiza Andrés Moncayo<sup>323</sup>. La finalidad del proyecto era modernizar su puesta en escena, ajustándose al original y potenciando el carácter fantástico-religioso que el propio dramaturgo señalaba para su drama. El medio

---

<sup>322</sup>Documental dirigido por M. Gutiérrez Aragón, *Op. cit.*, Puede visualizarse además en [abc.es/cultura](http://abc.es/cultura).

<sup>323</sup>Dalí comentó que “estaba escrito que yo tenía que hacer un *Tenorio*. Es una obra típicamente daliniana... estaba en mi destino” (*Informaciones*, 27 de octubre de 1949).

de conseguirlo no era, ni más ni menos, que guiarse por las acotaciones del propio dramaturgo. Una de las innovaciones más sorprendentes para todos fueron las parcas, de aspecto en todo momento, más que inquietante, en palabras del director, pretendían “quitar el polvo de la costumbre” a una obra ya conocida por todo el público; de manera que diera la impresión de verse en escena por vez primera. Con esta expresión, muestra su objetivo de romper con la tradicional escena e innovar al máximo. Por ello, cuenta con el pintor, como gran estrategia para revitalizar las costumbres y que éstas vuelvan a brillar. Esta ruptura conlleva contradicciones evidentes, pues sólo se hace en lo visual ya que, en lo sonoro, el respeto al texto es pulcro e impecable y la forma de declamación de los actores sigue siendo la misma, tan criticada en su momento por Ortega y Gasset<sup>324</sup>. No se logra, por tanto del todo, quitar ese polvo a la costumbre, pues se mantiene la declamación teatral de ensimismamiento que llegaba de atrás con el popular actor Julián Romea, quien comenta: “si sólo a fingir se redujere ¿qué le quedaría al arte?”<sup>325</sup>

Del fructífero encuentro entre Escobar y Dalí, se originan grandes innovaciones para la escena: un equipo perfecto para llamar la atención, dar un vuelco a lo visual en los escenarios y con un texto de gran arraigo tradicional; en definitiva, un riesgo que se permiten. El tercer acto de Zorrilla consiste en, como él dice, desvaríos, sueño horrible, fatídicas ilusiones, sentido y delirio, términos demasiado atractivos y a la vez manidos por el mundo surrealista. El director apuntó intencionadamente al proponer el trabajo de la escenografía y el vestuario de sus diversos donjuanes al pintor. Entre innovaciones, novedades o invenciones por parte de Dalí, aparece ese personaje de las parcas, que son explicadas en múltiples ocasiones como la personificación de la fuerza diabólica que empuja a *Don Juan* hacia su perdición.

Una de estas parcas fue interpretada por el actual director teatral Miguel Narros, quien comenzó su andadura a los catorce años, dirigido por Escobar en el María Guerrero, en donde permaneció diez años. También él dirigió un *Don Juan Tenorio* en el año 1983, siendo de los directores más prestigiosos; realiza, además, trabajos escenográficos y figurinistas. Con muchas obras en su haber y casi siempre grandes títulos de la dramaturgia, puede presumir de haberse codeado con casi toda la profesión y le fue concedida la medalla de oro de las Bellas Artes por el rey D Juan Carlos I en el año 2001. Carmen Seco fue su maestra, quien también lo fue del escenógrafo y figurinista Vitín Cortezo; aprendió un arte que ha compartido con la dirección de escena en muchas ocasiones. Tras rodar por varias compañías, en 1959 fundó con William Layton una escuela clave para los actores, el Teatro Estable de Madrid.

El trabajo daliniano gustase o no, repitió experiencia en octubre de 1950 primero en el teatro de la comedia de Barcelona y un mes después en Madrid, teniendo que rehacer los bocetos para este trabajo. Tanto el *Tenorio* del 49 como el del 50 fue

---

<sup>324</sup>J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Castalia, 2009, p. 221.

<sup>325</sup>J. Romea, *Ideas generales sobre el arte del teatro: para uso de los alumnos de la clase de declamación del real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Imprenta de F. Abienzo, 1859, p. 69.

montado, representado y pagado por el estado español debido a que el teatro nacional era sostenido y subvencionado por éste; además, Luis Escobar no pudo sacar a escena algunos figurines por falta de tiempo y dinero. El día del estreno, primero de noviembre de 1949, el trabajo concreto de Salvador Dalí, levantó tanto pasiones como odios, pero no dejó a nadie indiferente.

La escenografía en general pareció deliberadamente ingenua, pero aportó magia, sobretodo en la segunda parte, que estuvo llena de ensoñación y ritual, reforzando la obra y el texto en sí. Esto marcó un camino de innovación que fue seguido por artistas que también renovaron, a su manera, el tradicional mito como Mampaso. De esta manera, se rompió la línea clásica que todos venían siguiendo, a la que estaban acostumbrados.

A medida que transcurre el tiempo podemos observar los cuadros del pintor como si fuesen grandes escenografías, incluso aumenta el tamaño de sus óleos que podrían llegar a utilizarse como decorados de montajes escénicos, como el que realiza para Montecarlo. Es sabido que el pintor, para llegar a generar espacios en su pintura, creaba previamente maquetas como un teatrillo y las hacía cambiantes. Descharnes también recoge la imagen del *Teatrillo o Pequeño teatro* con el número 505, pintado en 1934 con su embocadura, un ciprés, sombras, elementos sobre cabezas, esculturas, rocas y fustes de columnas alineadas <LÁMINA 80>.

Dalí, con sus decorados, abre una vía ante la nueva tarea del escenógrafo, pues los telones no sólo delimitan espacios, sino que adquieren la versión plástica que enmarca a los protagonistas en una atmósfera envolvente, generando un clímax en la obra. Todo este trabajo en escena provocó grandes escándalos, incluso acusar a los responsables de los teatros como Escobar, Pérez de la Ossa, Igoa y otros colaboradores, de homosexuales, con lo que esto suponía en aquellos momentos.

El director, que hizo lo posible por el resurgimiento teatral en este país, se enfrentaba a una dura censura en esos años cuarenta y tampoco disponía de mucho dinero para grandes puestas en escena. Mostró en el teatro María Guerrero obras de Mihura, Lorca, Vallejo, Poncela, Benavente, etc y durante diez años, trabajó los clásicos respetando el argumento original y aportando un toque vanguardista si el presupuesto lo permitía. Debió de ser muy estricto con los actores lo que fue motivo de aprendizaje y admiración por parte de directores de la talla de Adolfo Marsillach. Luis pertenecía a una España rancia de cartilla de racionamiento, pero él procedía de la alta sociedad donde el lujo estaba siempre presente. Dalí, en ese contexto de pocos medios y muchos detractores, crea con artistas censurados, obras casi prohibidas, pintando grandes telones que era lo corriente en los espacios escenográficos del momento y que han quedado totalmente desfasados de la escena actual.

En realidad genera espacios y vestidos a partir de la idea del dramaturgo. El pintor ampurdanés, junto a otros artistas plásticos, introdujo las vanguardias en los teatros; hubo *Tenorios* anteriores y otros muchos posteriores a su vez, pero éstos últimos no fueron vistos de la misma forma después de la aportación daliniana. Se generó una

nueva manera de observar el mito a la hora de ponerlo sobre la escena y buscó nuevas formas de expresión plástica que tradujesen el carácter de un texto, el cual se había creado un siglo antes. En resumen, fue muy provocadora y arriesgada su puesta en escena, lo que recopiló toda clase de críticas despectivas que hicieron salir en su defensa al propio director del montaje. El genio busca e investiga desde el propio texto dramático, de tal manera que concibe genialidades para la escena, encontrando ideas que parten del dramaturgo y la esencia espiritual descrita de todos y cada uno de los personajes que conforman el texto.

Salvador Dalí se define a sí mismo como pintor, pero en este caso hemos de verlo como un hombre de teatro por su creatividad a la hora de plasmar visual y plásticamente lo que la mente de un dramaturgo genera para la escena. Creador en un espacio como el teatral desde la escenografía y también desde el diseño de vestuario. Grandes decorados serán realizados para generar diferentes ambientes y atmósferas, pero también será el responsable de vestir a los personajes, según él lo ve y las cualidades e intencionalidades que el dramaturgo les concede a través de diálogos y descripciones. Tiene muchas influencias de otros proyectos anteriormente elaborados, a las que hay que añadir el momento exultante vivido por el pintor y las circunstancias que le rodean; todo ello, resultó ser condicionante y generador de la complicidad que Dalí mantuvo con los textos teatrales. Resolvió en escena a partir de las propias descripciones literarias del poeta y de ahí surge su creatividad. Según Domingo Miras<sup>326</sup>, los símbolos del mito de *Don Juan* ya aparecen en Zorrilla desvelados y manifiestos. La escena en general, debe al catalán sus ricas aportaciones en cuanto a su trabajo creativo se refiere, partiendo del texto dialogado, porque bucea en las palabras que se ponen en boca de cada uno de los personajes; teniendo muy en cuenta lo que estos dicen unos de otros particularmente.

El teatro, el arte y la costura han crecido muy ligados. Un ejemplo de cómo la escenografía busca la funcionalidad puede verse en una acotación del texto original de Zorrilla que Dalí interpreta tal cual y aparece en el acto segundo, escena primera: “Exterior de la casa de doña Ana, vista por una esquina. Las dos paredes que forman el ángulo, se prolongan igualmente por ambos lados, dejando ver en la de la derecha una reja y en la izquierda, una reja y una puerta”.<sup>327</sup>

El artista de Figueras, es sin duda, un hombre de teatro, como también lo fue en su momento Picasso, ya que mucha finalidad de su obra fue dirigida a la escena. Analizo los diseños escenográficos y de vestuario realizados para el *Don Juan Tenorio* en esta primera versión, sin olvidar que se trata de un encargo que recibirá con gran entusiasmo, tal y como reconoció con sus propias palabras.

Ciento cuarenta y nueve piezas exactamente fueron diseñadas por Dalí para el *Don Juan Tenorio*; también realizó el diseño escenográfico y el correspondiente a la

---

<sup>326</sup>Domingo Miras, “La noche de San Juan”, *Primer Acto, cuadernos de investigación teatral*, (nº 209) 1957, p. 10.

<sup>327</sup>J. Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Yepes, 1846, p. 32.

indumentaria de los personajes entre las que se encuentran: esculturas, máscaras, vestidos y elementos de escena. La conservadora del museo de Almagro, Isabel Quintana y el responsable de vestuario Antonio Fernández, así lo confirman. Todos los figurines amplían el concepto y sentido espiritual de Zorrilla, captando perfectamente la psicología de los personajes como es evidente en el caso de doña Inés.

Las parcas llegan a estar presentes en escena mucho tiempo siendo tres comparsas que siguen a Don Juan a todas partes, y éste se encuentra a su merced mediante hilos que lo dirigen simbólicamente a su desenlace. Todo ello bajo una gran parca a su vez, abierta en pecho como gran decorado, muy similar a la que aparece en el gran telón utilizado para *Laberinto* y que puede disfrutarse en el Teatro Museo de Dalí en Figueras, parece que abraza a todos los personajes; se trata de un único decorado, pero cambiante porque se pliega y abre sobre sí, gracias además a los efectos de luz. La opinión sobre los figurines no se dejó esperar como la recogida por el señor Higuera:

Los figurines buscaban los colores vivos que destacaran sobre los negros, así la hermana Tornera iba de amarillo, Brígida aparecía sin cara, había escenas de máscaras e íncubos que se arrastraban por el suelo, Inés iba con un traje de azucena o lirio invertido, en la cena los telones estaban pintados de grandes mariposas, todo es difícil de describir y las fotografías sólo pueden sugerirnos una pálida idea.<sup>328</sup>

Para Díez Crespo:

La polaridad entre Zorrilla y Dalí era de lo más acertado para la expectación, la pasión, el aplauso y el escándalo, pero Dalí no rebasó los límites de su pintura más elemental... ¿Defecto fundamental de este Tenorio? Tener un marco excesivamente movido, que distrae demasiado la atención del espectador hacia el cuadro...<sup>329</sup>

Una vez levantado el telón, apareció un grupo de personas en corro, algunos con máscaras, riendo y rodeando a un personaje disfrazado de gallo. No estaban solos, pues eran rodeados a su vez, por otros seres extraños donde el artificio de la máscara toma gran protagonismo por su tamaño y espectacularidad, ocupando prácticamente el cuerpo entero. Al igual que la obra de Zorrilla la escena arranca en un interior concreto, la hostería sevillana de “El Laurel”, con gente que acude allí en plenos carnavales sevillanos. Los carnavales, son sin duda alguna, la mejor época del año para que se derroche imaginación en disfraces increíbles como los de oso, gallo, camellos, gigantes y cabezudos, tortuga, o seres de dos cabezas. El decorado pintado es el de un enorme árbol en la parte superior y de una de sus ramas cuelga un plato de cerámica sevillana que cae al suelo haciéndose añicos y presagiando a su vez augurios de tragedia; las paredes laterales también están decoradas con grandes platos, elemento cerámico que en sirve como decoración junto a macetas, llenando grandes paredes verticales en tierras andaluzas. Una casa con dos paredes en chaflán <LÁMINAS 81-83> en el centro, y dos grandilocuentes puertas laterales con una llave puesta en la cerradura. El marco que

---

<sup>328</sup>L. F. Higuera, *El teatro Nacional María Guerrero (1940-1952) La creación de un público*, Madrid, CDT. (Centro de Documentación Teatral), 1993. pp. 81-84.

<sup>329</sup>Manuel Díez Crespo, “María Guerrero: Don Juan Tenorio, de Zorrilla, con vestuarios y decorados de Dalí”, *Arriba*, 2 de noviembre de 1949.

forma la boca teatral está rodeado de tondos renacentistas a la manera, de nuevo, de grandes platos; en el fondo se disponen varias guirnaldas que lo rematan. De las paredes surgen raíces que pertenecen al árbol, cuyas ramas superiores poseen hojas; del tronco estilizado pende uno de esos platos, que al caer al suelo y romperse, da el pistoletazo de salida a la primera escena, tras asustar a las parcas que dejan de rodear a Don Diego Tenorio, testigo presencial con antifaz de este sintético carnaval. Los hombres aparecen acompañados por dos damas; todos ellos vuelven a ser rodeados por una procesión de testigos con original sombrero, enmascarados y embozados a su vez. Las máscaras son de expresión neutra y colores claros.

Aparecen, pues, los cuatro individuos que disponen de plumaje en el sombrero, elemento esencial en el siglo XVI, que tras la época de los descubrimientos, se importa como hallazgo del nuevo mundo y como accesorio o complemento corporal esencial, que acompañará toda la indumentaria europea de varios siglos posteriores. No olvidemos que será España junto a Italia la que imponga la moda al resto de territorios europeos en este momento. Lechuguillas, golas, golillas y gorgueras, que envuelven los cuellos como signo de distinción y poder adquisitivo; además había otros modos de adornar el cuello en aquel momento por medio de valonas o puntillas; pero la gorguera era la que más espacio ocupaba siendo de carácter unisex estando formada por abanillos, que almidonados, eran rematados en oro por su parte externa.

Las damas de compañía poseen largos faldones hasta el tobillo sin dejar vislumbrar el calzado que ha de tener punta de pico de pato y bajo tacón, ceñidos corpiños, escotes cuadrados, pañoleta por tocado una y la otra con plumaje decorativo. En cuanto al peinado se solía despejar ampliamente la frente y el rostro en general, dejando que los bucles o tirabuzones cayesen por laterales en recogidos. Si las féminas son de fuera, como indica el texto, están siguiendo la moda española y no traducen más en su indumentaria, como si Dalí obviase este dato.

Este montaje del año 1949 fue el causante de que el *Tenorio* de Zorrilla pasase a denominarse comúnmente el *Tenorio* de Dalí y muchos acudiesen al teatro directamente a ver “una extravagancia”. Escobar siempre defendió el trabajo realizado por el pintor, pues suponía una gran denuncia a la monotonía y rompía a su vez con la mediocridad en la que los teatros españoles se desenvolvían. La primera figura a analizar detenidamente es la del protagonista y se puede hacer partiendo de una acuarela <LÁMINA 84> en donde se puede apreciar la figura de un hombre cubierto con sombrero de ala ancha y pluma en él. El sombrero fue siempre signo de poder y distinción. Las plumas de aves exóticas no sólo se utilizaban para los sombreros, sino que podían verse en abanicos. Mangas abombadas o abullonadas, cintura estrecha que simulan gregüescos por su anchura. Medias que cubren piernas y guantes en manos como complemento. En el rostro, Dalí caracteriza al *Don Juan* con bigote y perilla. Bajo la acuarela puede verse en el margen izquierdo, según miramos, un boceto de otras figuras que simplemente perfilados son las futuras estatuas de los difuntos como si ya pesaran en la conciencia del protagonista.

Don Juan es reducido a una figura más, dentro del conjunto en la decoración de la escena. Según la prensa “tenía poco de señorito sevillano salvo en el acto de la quinta”. Gallo de pelea en la primera parte, con sombrero de plumas para su prestigio y sobrio y penitente en la segunda, con un traje adornado de bolas de azabache negro, vestido de oscuro con adorno en pecho dorado, con una especie de ornato en relieve que sobresale, ya en el interior de su casa sevillana invadida de estampaciones de enormes mariposas. Esta labor del atuendo genera desigualdad entre los figurines, pues al parecer había una combinación de colores sin armonía entre los demás personajes. También fue muy criticado el personaje de Centellas, porque no se cambió de atuendo en toda la obra y sabemos que transcurren varios años en ella.

Ricos jubones con pedrería en el atuendo masculino era lo corriente del siglo XVI<sup>330</sup> y mangas repolludas, capas cortas o largas en función del estatus social del personaje, pues en eso se traduce la posibilidad de obtener mayor longitud en el tejido. Gregüescos con acuchillados, puños con puntilla denominados puñetas de gran laboriosidad y de donde procede la popular expresión “vete a hacer puñetas”, debido al mucho tiempo que llevaba su ejecución de encaje. En cuanto al calzado de aquel siglo ha de señalarse que se utilizaba mucho la bota pues era más funcional al montar a caballo; era alta y llegaba al muslo, dando a veces la vuelta en la parte superior, de diferentes maneras; aunque esto sucede mayormente en la evolución que se produce en el siglo siguiente; en el *Don Juan* de Dalí la utilizarán otros personajes en vez del protagonista. Por tanto, calzas, botas de embudo o media vuelta, zapato con brillante hebilla, que igual pisa madera que tierra por su suela gruesa de piel o corcho, guantes de la mano, que no puestos, o enguantados o doblados en la pretina donde se portaba la espada a desenvainar, eran un accesorio de distinción y refinamiento con ribetes que debían ir perfumados para ser agitados.

El acuchillado consiste en jirones del propio tejido para dejar entrever la tela interior y cuyo origen es militar por una victoria acontecida en el siglo XV de tropas suizas frente al ejército borgoñón, festejada cortando a jirones estandartes, tiendas y vestidos del ejército contrario y atando dichas tiras resueltas a los desgarros de forma deliberada. El almidonado de las puntillas en aquel siglo se hacía con polvo de arroz que concedía al tejido un color amarillento o azulado según cantidades y tiempo.

El vestuario renacentista<sup>331</sup> es conocido por el artista ampurdanés a la perfección, a lo que hay que añadir su aportación creativa para reflejar su estética surrealista y sin olvidar la funcionalidad que estos trajes han de tener al ser manipulados por el uso de los actores. A mediados del s. XVI la moda de prendas ceñidas y colores oscuros se afianzaron en toda Europa, debido al gusto personal del monarca Carlos V, conocido por la sobriedad en su indumentaria. Cuando llega su sucesor Felipe II, esto se potencia

---

<sup>330</sup>Existen múltiples manuales sobre indumentaria de este siglo XVI, pero recomiendo el tomo segundo dedicado únicamente a este siglo de M. Von Boehn *La Moda. El traje y las costumbres en el siglo XVI*, Barcelona, Salvat, 1928 y del mismo autor *La historia del traje en Europa. 2 Vols.* Barcelona, Salvat, 1929; Añado por último F.de Sousa Congosto *Introducción a la historia de la Indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.

<sup>331</sup>M. Beaulieu, *El vestido moderno y contemporáneo*, Barcelona, Oikos- Tau, 1987, p. 13.



aún más influyendo, incluso en la monarquía francesa; se utilizaban muchos rellenos para hacer los jubones ampulosos y prominentes como lana, algodón para de esta manera, eliminar pliegues y arrugas; técnica que se conoce con el nombre de emballenados. Sucedió de igual forma en los gregüescos, que lo que conseguían era que el talle fuese en apariencia mucho más fino, siendo el efecto primordial de rigidez y ayudando mucho al personaje de Don Juan a mantenerse erguido, en su altivez. El truco queda potenciado con el uso de la denominada gorguera como signo de privilegio y se percibe muy bien en la observación de los retratos de la corte europea. Dicha gorguera constituía un elemento que servía como ejemplo de la tendencia humana a demostrar que quienes la usaban, no necesitaban trabajar o no se dedicaban a ninguna ocupación laboral para poder subsistir.

Luís Mejía lleva capa larga más oscura, jubón en pecho con salientes del propio tejido, punzantes, como si se tratara de pinchos de erizo, con dos picos salientes hacia arriba en hombreras que están infladas hasta la codera y resto de manga rayada al igual que los gregüescos, con puños de encaje y gran plumero en sombrero, oscuro también, con botas de embudo provistas de flecos en su vuelta, más una gorguera en cuello.

Los alguaciles aparecen con trajes similares a cubiletes y fichas de dominó, buscando un reflejo del azar y juego en la vida; el capitán tiene una capa clara y corta que remata en ribete de flecos y del centro de su espalda pende un bordón, llevando también un jubón claro con estampación en craquelado de rombos, influencia francesa, que no italiana. Además las hombreras eran altas y oscuras, sombrero con plumas, gorguera, calzas y botas de media vuelta.

Así mismo existen en escena dos testigos del desafío que permanecen silenciosos y que se encuentran situados en los laterales, fuera del semicírculo que forman los personajes de la parte central. Ellos tienen antifaz, elemento carnavalesco esencial para cubrir su identidad, con el que tapan su rostro desde el principio, siendo de avanzada edad. Con el paso del tiempo, los colores en la indumentaria se apagaban en el siglo XVI para la gente con muchos años. Al lado izquierdo del espectador, se encuentra don Gonzalo retenido por tres personajes cubiertos, como si fuesen alegorías y están tejiendo con un huso, para que de modo simbólico le mantengan inmóvil, le descubren el rostro y le coartan movimientos, rodeándole cada vez más, según avancen escenas, hasta que logre deshacerse de ellos.

Lleva guantes oscuros, jubón con cruz al pecho como gran distinción y orgullo, gregüesco con topes, mangas con rayas, capa larga, calzas oscuras y zapato plano. En el otro lateral está don Diego, con un jubón de rombos, gregüescos rayados, calzas, sombrero y capa larga oscuras, pero decorado con plumaje de color claro y el calzado negro y bajo.

Las parcas, que no aparecen en el texto original, llevan como vestimenta unas mallas muy finas y adaptadas totalmente al cuerpo, de tal forma que, si se tratara de bailarinas, sus movimientos conseguirían el efecto deseado. La forma corpórea no se vislumbra con facilidad pues de ella penden variedad de jirones; cubren la cabeza con

una capucha y las tiras que cuelgan están confeccionadas en un tejido de arpillera, estameña o esparto, es decir basto, grueso y dando sensación de aspereza, como de lija. El tejido le proporciona al personaje una corporeidad que le delata, siendo de color marrón oscuro o tierra húmeda lo que refuerza su significado, simbolizando una fuerza diabólica que arrastra a los personajes hacia su fatal destino, que es la perdición. Algunas de ellas están provistas de alas con garras traseras de color azul, dispuestas de igual forma; otras disponían de un cordel que le salía de la parte posterior de la capucha que cubría la cabeza, como si pudiesen ser tomadas de una rienda para domarse. El rostro quedaba tapado por una máscara similar a un ave porque tenía pico; no tienen texto que pronunciar porque otra cosa sería si por razones de dirección emitiesen sonidos guturales u onomatopéyicos que pudo ser el caso, pero no se recoge en la grabación fílmica de esta representación teatral. La imagen de este personaje era potente y recuerda los hombres musgo que se envuelven en él y que forman parte del folclore de zonas españolas. Llevan alpargatas en los pies, hechas a retazos o tiras, como si fuesen momias y una de ellas con varillas sostiene una máscara de cartón piedra, cuya decoración es, mitad insecto y mitad fantasma; la parca central en el cuadro primero de la película rodada por Alejandro Perla años más tarde, tiene una cabeza muy pequeña sobre un cuello larguísimo, pareciendo a una mantis religiosa, animal que fascina al pintor. Tejen y destejen los hilos que atenazan a los personajes, con múltiples funciones, pues, ofrecen a Don Juan la pistola con la que ha de dar muerte al comendador; sujetan a Mejía para que sea alcanzado por la espada de su contrincante; acompañan a doña Inés en sus apariciones o preparan el asiento que simboliza la clave amorosa de la obra. Todo ello con enorme figura por decorado que con su túnica parece cubrir el espacio.

Cambia el decorado visiblemente, pues siendo constante, se modifica con leves movimientos y gracias a los efectos lumínicos; en chaflán se muestra una pared, en el lateral izquierdo del espectador, con fondo claro hay pintada una ventana con rejas y en la otra, de fondo oscuro, hay una puerta con una cruz encima. Se trata de la fachada de una casa, concretamente la de doña Ana de Pantoja. Las otras paredes oblicuas al chaflán contienen estampaciones de mariposas gigantes y grandes hojas o plantas, que según la simbología de lo surrealista son mensajes de lo oscuro. Sobre las citadas paredes se proyectan sombras con efectos lumínicos muy vistosos; el vértice generado por el chaflán culmina en una torre con reloj, pues la cita conseguida por el *Tenorio* con la prometida del señor Mejía, es lo importante de esta escena.

Ana de Pantoja se muestra con pañoleta sobre cabeza ya que en el siglo XVI la mujer, tanto en interiores como en exteriores, ha de cubrirse, también luce un vestido con pliegues curvos a la manera de volantes de ricos y tejidos lujosos (raso quizá por los brillos salmón), frente al acompañante de Don Luís, cuyas prendas son de muy bajo coste, paño o estameña, indicando su condición social. La espalda que Dalí diseña para el vestido de la mujer, debía tener un apósito marcando cada una de las vértebras de la columna como si la tuviese externa a su cuerpo.

El emblemático Ciutti se presenta con rayas verticales en el pecho del jubón, con hombreras y rayas horizontales en antebrazos de manera inversa; también lleva puestos

los gregüescos; capa corta oscura, cinto, calzas y bota vuelta, el cuello y los puños pequeños de puntilla de color claro y blanqueadas en añil. Tanto en cuello como en los puños, servían de falso complemento y se tenían que almidonar para que quedasen rígidos y consiguiesen mayor empaque.

Brígida viste de monja con hábito oscuro, con una media que cubre su rostro, como comúnmente se lo cubre un ladrón para deformarse la cara y no ser reconocido; destacan grandes ojos oscuros como cabujones de azabache cosidos en la propia media, en lugar de los suyos, lo que le aporta una cierta imagen alienígena.

Se produce entonces un cambio de decorado, apareciendo una torre con un reloj central que preside el convento y en los laterales, divididos en dos frisos, arquerías de medio punto superpuestas, con siluetas de féminas que alzan sus brazos abiertos, aclamando. Todo recuerda la visión claustal de un convento medieval en el que reside la novicia y donde la abadesa aparece con gran cruz en el pecho, hábito claro y capa oscura.

Doña Inés de Ulloa entra en escena y se recogen en ella interesantes innovaciones en la evolución de las tres puestas en escena, siempre obligados a hacer referencia a la reclusión conventual. El pintor genera innovaciones impregnando el tejido de descripciones literales del texto original, haciendo referencia a las cualidades del personaje. Hoy esto no es sorprendente, pero si nos trasladamos a lo que se hacía en los escenarios de aquellos años, no carece de cierto riesgo e iniciativa.

En el año 1949 podíamos ver a una doña Inés sencilla con un hábito blanco y sobre su pecho aparece una cruz roja como anagrama de su orden, imagen que todo el mundo tiene por referencia protagonizada por la actriz María Guerrero como doña Inés en 1891, pintada por Raimundo Madrazo, y que se encuentra en el museo nacional del Prado en Madrid, de la que Dalí, sin duda, tiene conocimiento <LÁMINA 85>. Ya el *Tenorio* de Zorrilla será el que proporciona imágenes pintadas de sus personajes principales, así, Don Juan y doña Inés, serán pretexto para retratar a los conocidos actores que los dan vida. Otros pintores de finales del s. XIX no tan conocidos como Egusquiza, Barbudo, Llaneces o Salaverría, dejan imágenes del mismo Don Juan.

Su hábito ha de ser de tonalidades claras por ser novicia y pende un largo rosario, mostrando como novedad que no llega a los tobillos, pues los bordes de la tela se voltean hacia arriba con pliegues del mismo, como si de pétalos de una flor se tratara al parecer de lirio, otros la describen como una azucena, en ambos casos sería correcto ya que en el texto original de Zorrilla, Don Juan la menciona como flor y la abadesa se dirige a ella en texto original, como lirio. Se entiende que la flor que porta por vestido está boca abajo, siendo la cabeza de la actriz el tallo de la misma. Después asoma un hábito oscuro a manera de remate que la llega a los pies, y, por tanto, las líneas amarillas que penden corresponden a los estambres de la flor citada <LÁMINAS 86-88>.

El cambio que se produce en este personaje femenino es el más llamativo en la obra, con su aparición fantasmagórica en la que aparece una doña Inés envuelta con gasas y tules claros muy volátiles, para dar mayor sensación de ingravidez, esta vez con el pelo suelto, sin toca y rodeada de las parcas; el vestuario va siempre acompañado con unos decorados pintados.

La Tornera, con traje amarillo, sale, al igual que Brígida, sin rostro, pues al estar tras el torno, nunca mostrará su cara y sólo se oirá su voz. Aquí queda expresada la clausura del convento en la que viven.

La quinta de Don Juan protagoniza el último cuadro de la primera parte a orillas del Guadalquivir, donde se encuentra la novicia secuestrada y engañada. Dalí diseña un telón de gasa negra con una gran luna redonda y, sobre él, brillan los destellos de la misma, en el agua del río Guadalquivir; el aposento, decorado con telas oscuras transparentes; un antifaz gigante, con flecos colgando y almohadillas en los huecos oculares, conforman el famoso diván o asiento sobre el que se produce la popular escena, del “no es verdad ángel de amor...”; y con ella la mezcla de realidad y ficción, engaño y verdad: el mueble obliga a los actores a una pose antinatural.

Transcurren cinco años, según el texto, al inicio de la segunda parte del drama; para traducir en escena este tiempo, sencillamente se descorre la tela de gasa transparente y aparece el panteón sevillano que anteriormente fue la quinta. Una gran silueta de cuerpo humano, que Dalí utiliza en varias ocasiones fuera del *Don Juan*, sostiene la tela con sus brazos extendidos, abriendo y cobijando el sepulcro que se levanta sobre una escalinata en el mismo centro; en su pecho abierto, un hueco, y, en la tela que cuelga de los brazos, aparecen pintados los cipreses. Dos estatuas son ahora las protagonistas: la del comendador a la izquierda, en cuyo pecho está clavado un rayo y la de Don Luís a la derecha. En los laterales, la doble arquería de medio punto superpuesta de nuevo, es aprovechada esta vez, para mostrar calaveras que se forman con guirnaldas tan características del Renacimiento, sujetas por siluetas femeninas con lazo en el cuello a la manera geométrica de la mariposa situada encima y, enganchan con sus manos, telas que forman la curva de los rostros de las enormes calaveras que todo lo llenan. En conjunto produce cierta ambigüedad y una mezcla de imágenes superpuestas que invitan a la dualidad <ARTÍCULO 26>.

En esta segunda parte, Don Juan, adquiere protagonismo con tonalidades más oscuras; se presenta en escena <LÁMINA 89-91>, con sombrero con pluma, cuello con lechuguilla a juego de puntilla almidonada y plisada en las muñecas, lleva guantes oscuros en manos, capa larga sobre un hombro, dejando libre el otro y pretina con espada; los gregüescos no tienen esta vez el ornato del acuchillado, siendo muy cortos también y lleva calzas ajustadas que cubren sus piernas. En el pecho del jubón, que no es de carácter bicolor como ocurría en el traje anterior en las mangas por su tonalidad, hay un bordado que sobresale en relieve a la manera de una gran escarapela, pero parece ser un enorme trébol de hojas plisadas. La pedrería se limita a la pechera quedando lisas

las mangas; el zapato es muy similar al de la primera parte y él se encuentra en el interior de su casa sevillana, invadida de estampaciones de grandes mariposas.

Cualquier prenda, independientemente del destino para el que haya sido confeccionada, puede definirse por las siguientes premisas: patrón, material y tinte o lo que es lo mismo; forma, tejido y color. La indumentaria destinada al espectáculo multiplica cualitativamente tales premisas y su presencia ha de tener muy en cuenta la iluminación que sobre ella se proyecta. La información que el personaje transmite al público se debe en gran medida a la simple imagen visual producida por su vestimenta. Las prendas habrán de cumplir su función de identificación del personaje por su estatus social, estado de ánimo, colores o estampados, texturas, y a la vez, ser funcional para permitir movimientos de los actores con la mayor naturalidad posible.

Dalí tenía que hacer a don Juan una capa especial, ya que la moda imperante en la que sitúa Zorrilla la acción, en Sevilla, tiempo de carnaval y en el año concreto de 1545, todo caballero, así la llevaba. Don Juan se cubre con dicha capa al final de la obra. Hay una innovación en cuanto a la longitud de la misma pues es demasiado larga, y lo corriente es, que aunque fuese capa larga por su clase social elevada, no llegase hasta los tobillos, como ocurre en este caso, o incluso que arrastrase y el actor haya de ponerse zapato con alza. La capa es un elemento indispensable para un caballero y su longitud se acorta también por el hecho de tener que montar a caballo, pero se utilizaba tanto dentro como fuera de las casas y solía ser de telas muy ricas al ser lo más vistoso. El cuello de la capa se bordea con una especie de puntilla o tableado del propio tejido que puede llegar a hacer las veces de una incipiente golilla o lechuguilla; se abrocha al cuello con larga lazada que deja suelta, cuando lo tradicional sería que se anudase bajo uno de los brazos, dejando al descubierto dicha hombrera para facilitar la acción del desenvaine.

Cuando se comienza el proceso de confección de los trajes, partiendo de los figurines mencionados, los materiales llegaban con retraso y no eran tan ricos, ni variados como los que hoy podemos utilizar para realizar este tipo de vestuario tan complicado. Según el director de escena, Fernández Montesinos, Escobar temía que los presupuestos se elevasen y que el Ministerio no siguiera adelante con el proyecto por lo que decidieron economizar no llegando a realizar todos los figurines propuestos y otros se sustituyeron por ropa de almacén.<sup>332</sup>

El escultor bohemio, encarnado por Federico García Lorca en aquella famosa Residencia de Estudiantes, se muestra ahora con camisa clara, calzas y banda cruzada con fajín, cubierto igualmente, pero en este caso con boina oscura.

La nueva aparición de doña Inés, esta vez con gasas y tules claros muy volátiles para dar sensación de ingravidez y con el pelo suelto sin toca, está rodeada de las parcas. Es el momento en que se descubre, en el pecho abierto del cuerpo gigante que

---

<sup>332</sup>A. Peláez, *La Historia de los actores en España*, capítulo V, *Op. cit.*, p. 129.

preside el decorado, la silueta de una mujer con los brazos en alto como orando al cielo <LÁMINAS 92 y 93>. Tras esta visión se produce la popular cena en el interior de la casa, la cual es la acción del siguiente cuadro, con un mantel, estampado de nuevo con mariposas. El decorado es, a su vez, una gran mariposa gigante centrada y otras de menor tamaño que la rodean, aunque aparecen hojas también, siempre con las presentes alusiones naturales; las sillas están forradas por tela pintada, cuyo respaldo, tanto en la parte delantera como posterior, es la calavera que, también en forma de peineta, desciende sobre la mesa del convite, tapando la mariposa central, y las patas estarán forradas con faldilla que son la dentadura de la misma. Doña Inés yacente es conducida por unos fantasmas en una litera cubierta de tela negra.

El panteón de los Tenorio será el tercer cuadro de esta segunda parte. De nuevo se cubre con personajes extraños que nos recuerdan a las figuras que aparecen en la obra del Bosco, uno con nariz de pinocho exagerada, otro con la cabeza pequeña, seres deformes<sup>333</sup>, también reaparecen las parcas, la bailarina de oscuro con gomas en las muñecas que engancha una tela oscura, transparente y volátil; la mesa está sujeta por dos personas con medias negras y velo sobre la cabeza, que hace el efecto de levitar en el espacio sobre la arena del suelo. Todos ellos, en conjunto, vienen a ser las sombras que menciona Zorrilla. El protagonista se debate entre la condenación o redención y al salvarse, los amantes se besan como símbolo triunfante del amor. Una procesión fúnebre como final, llevan un hábito oscuro que arrastran, cual cofrades, portando cirios y velas encendidas, cubiertos con máscaras.

La prensa del momento caricaturiza el espacio <LÁMINA 94>.

El telón que desciende con figuras sugerentes, hace referencia de nuevo a las sombras, portadoras de alas que elevan las almas de los amantes; si a esto añadimos el trabajo lumínico y sonoro, ayudaba a ser un más que apoteósico final <LÁMINAS 95 y 96>.

El lugar en el que se encuentran estos telones dalinianos es el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid<sup>334</sup>, y es aquí, donde se pueden mostrar los datos técnicos como las medidas exactas que presentan.

---

<sup>333</sup>Es muy recomendable la visita al Museo Teatro Dalí de Figueras en donde hay un pasillo, alrededor de un patio circular, lleno de figurines que hacen referencia a este tipo de personajes que pueden ser inspiración mitológica o sacados de un ideario sobre bestiarios del medievo.

<sup>334</sup>A propuesta de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y, en aplicación de los artículos 38 de la Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español, y 41 del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero de desarrollo parcial de dicha Ley, dispongo: Primero: ejercer el derecho de tanteo para el Estado, sobre el bien mueble que fue incluido en el catálogo de la subasta pública celebrada por la Sala Retiro, en Madrid, el día 9 de octubre de 2007, con el número y referencia siguientes: Lote número 577. Salvador Dalí. Figurines para *Don Juan Tenorio*. Boceto. Tinta sobre papel. Medidas: 17 x 24 cm. Segundo: para el abono a la sala subastadora del precio de remate de siete mil quinientos euros (7.500 €), más los gastos inherentes, que debe justificar mediante certificado. Tercero: que dicha obra se deposite y asigne al Museo Nacional de Teatro de Almagro, de titularidad estatal, que debe proceder a su inclusión en el inventario del patrimonio propiedad del Estado que allí se custodia. Madrid, 17 de octubre de 2007. El Ministro de Cultura, P. D. (Orden CUL/2591/2004, de 22 de julio), la Subsecretaria de Cultura, María Dolores Carrión Martín.

Como resultado del trabajo en el CDT (Centro de Documentación Teatral) de Madrid se localiza en registro la ficha con los datos que corresponden a este primer montaje del año 1949:

Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa.

Escenografía y Figurines: Salvador Dalí

Luminotecnia: Rafael Martínez Romarate

Intérpretes: Luis Prendes, Elvira Noriega, Gaspar Campos, Carmen Seco, José M<sup>a</sup> Rodero, Pepita Calvo Velásquez, Teresa Molgosa, Gabriel Miranda, Antonio Queipo, José Alvarez, Miguel Angel González, Antonio González, José Luis López Vázquez, Miguel Villalta, Enrique Cerro, Ricardo Lucia, Manuel Márquez, Justo Sanz, Fernando Guillén, J.J. Sandoval, Amparo Gómez Ramos y Berta Riaza.

Estreno: 1/11/1949 en el Teatro María Guerrero de Madrid <LÁMINA 97>.

Algunos de los grandes autores de la literatura española opinan sobre la obra de Don Juan y el pintor no hizo sino plasmar cuanto del mito se pensaba, pero no se mostraba, quizá por miedo a no gustar o ser demasiado novedoso. Gonzalo Torrente Ballester, gran donjuanista decía:

Es la más discutida, quizá, de las obras teatrales modernas, la más alabada y denostada, pero la única verdaderamente popular (...) no existe una obra teatral tan popular en nuestra literatura. (...)Muy cambiante en gustos y estéticas de las sucesivas generaciones que se han visto en escena y que ha llegado a convertirse en una verdadera institución.<sup>335</sup>

Unamuno pone el acento en uno de los puntos clave, al considerar el drama del *Tenorio* desde su vertiente religiosa, al relacionar su popularidad con las creencias de la religiosidad popular española.

Acto de culto del catolicismo popular, laico de España. Es por tanto, un acto religioso y artístico. Misterio (...) en lo erótico, lo sexual si se quiere, no es más que una somera envoltura de lo íntimo de él (...) Lo religioso, lo 'misterioso' sigue siendo lo extrañado, lo que atrae al público (...) El auditorio ciertamente no carece de un alto grado de morbosidad.<sup>336</sup>

La opinión de Ortega y Gasset publicada en *El Sol*<sup>337</sup>, muestra una identificación del drama de Zorrilla con el invento literario valleinclanesco del esperpento.

*Don Juan Tenorio*, es una obra deliberadamente dedicada a papanatas. Los personajes, en fin, están trazados con rasgos claros y definidos, de forma que se convierten en una especie de caricatura: Se procura deliberadamente el convencionalismo en la psicología de los personajes que

---

<sup>335</sup>G. Torrente Ballester, *Don Juan*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 151.

<sup>336</sup>M. de Unamuno, *El hermano Juan o el mundo es teatro*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 78.

<sup>337</sup>T. J. Salas, *La Estrangulación de Don Juan*, publicado con fecha 17 de noviembre de 1935, donde hace referencia a que el drama es "estrangulado" por un actor que, a fuerza de naturalidad y moderación declamatoria, quita lo que a Ortega le parece lo más sabroso y propio de la obra, su artificialidad, su carácter convencional y de farsa. El actor artífice de este asesinato estético y escénico es afamado en su tiempo, el Sr. Calvo. Refiriéndose a Ricardo Calvo Agustí (1873-1966), nacido y muerto en Madrid. Pertenece a una famosa saga que se extiende sobre la escena española durante varias generaciones. Hijo, nieto y sobrino de actores, trabajó en los principales teatros de España y América y se especializó en el teatro clásico español. Ortega y Gasset hace referencia también a su padre, "el gran actor romántico" Ricardo Calvo; y hace notar el cambio de estilo de una generación a otra. Del estilo más declamatorio y romántico se pasa prosaico y natural. Por supuesto, prefiere el de la generación más antigua. (*Analecta Malacitana*, Vol. I (nº1), 1978, p. 2).

son figurones, puro chafarrillón, mascarones de proa, los rostros sempiternos de feria y verbena. (...) Zorrilla hace de la prosa verso, y el señor Calvo deshace la faena de Zorrilla, volviendo a poner el verso en prosa. Este señor no comprende que quien se fatiga en fabricar cosa tan absurda como es un ovillejo lo hace por algo y no para que el actor se lo chafe y retraduzca en pura charla de café.<sup>338</sup>

El texto de Zorrilla no sería más que un esperpento, como resultado de este *Tenorio* de Dalí, que recuerda con su deformación en pintura, a un Greco o a un Goya y en escena, a un Valle o un Francisco Nieva. Este sería el resultado, sin tener en cuenta la declamación, verso tan característico de Zorrilla, de fácil sonoridad, de música pegadiza, que tantas veces se ha criticado, ni la interpretación actoral, sino sencillamente la estética visual <ARTÍCULO 27>. El Teatro es una realidad que, como la palabra, llega a nosotros por medio de la audición, pero en el teatro no sólo oímos, sino que antes de oír, vemos. El espacio teatral es lo primero, luego viene lo que nos cuentan, versos, en este caso, que junto con otros elementos ayudan a llenar ese espacio. Existía una defensa a ultranza de su declamación exagerada, antinatural, musical, frente a una recitación que le quitase artificio a estos versos y los hiciese más cercanos a la prosa y al lenguaje coloquial. Los actores de Escobar en el montaje mostraron la verdad de cómo en época de Zorrilla se hablaba de “verdad poética” o “poetizar la verdad”. “Se puede acusar a estos personajes de mecanización, rigidez o caricaturización y se llega a hablar de personajes no humanos, caricaturizados, los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos”.<sup>339</sup>

En un pequeño fragmento de Zorrilla, estando en polémica con Julián Romea a propósito de *Traidor, Inconfeso y mártir*, y que el actor insistía en protagonizar, le amonestaba:

Tú crees que la verdad de la naturaleza cabe seca, real y desnuda en el campo del arte, más claro, en la escena: yo creo que en la escena no cabe más que la verdad artística. Desde el momento en que hay que convenir en que la luz de la batería es la del sol, en que la decoración es el palacio o la prisión del rey D. Sebastián, en que el jubón, el traje y hasta la camisa del actor, son los del personaje que representa, no puede haber en medio de todas estas verdades convencionales del arte, y dentro del vestido de la creación poética, un hombre real, una verdad positiva de la naturaleza, sino otra verdad convencional y artística; un personaje dramático, detrás y dentro del cual desaparezca la fisonomía, el nombre, el recuerdo, la personalidad, en fin, del actor (...) Eso quiero: que representes, no que te presentes (...) Salió a escena (...) pero salió Julián; presentó y no representó a su personaje.<sup>340</sup>

Hubo quien encontró la actitud de Zorrilla de lo más oportunista escribiendo el tipo de teatro que reclamaba la burguesía de su época, cada vez más moderada, española y cristiana. Esto pudo suceder también en aquel año de 1949 con el público asistente al espectáculo liderado por Dalí y malinterpretó un oportunismo premeditado en tal representación.

---

<sup>338</sup> *Ídem*.

<sup>339</sup> A. Buero Vallejo, “De rodillas, en pie, en el aire”, *Revista de Occidente* (nº44-45), 1966, pp. 132-145. Paralelo a Valle-Inclán cuando describe ver personajes desde abajo (épica clásica), de frente (novela moderna) y desde arriba (su propia perspectiva).

<sup>340</sup> J. Zorrilla, *Obras Completas*, pp. 1819-1820. Igualmente lo recoge E. Caldera, *El Teatro español de la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001, p. 240.



A la ficha del CDT se agregan reseñas de prensa seleccionadas y recogidas en apéndices.

El público no acudió al teatro a ver *Don Juan Tenorio* en aquel noviembre del año 1949, como hasta entonces había hecho de forma rutinaria cada año por esas fechas, sino que acudían al “*Tenorio* de Dalí”, como se le denominó, por parte del gran colectivo. La expectación que causó fue tal, que sin llegar a presenciar el espectáculo, el público acudía predispuesto y condicionado por las actitudes y fuerte personalidad de un creador que obtuvo éxito en la escena de Nueva York.

“Acontecimiento”, es cómo se denomina al evento cultural producido en el teatro María Guerrero, refiriéndose al *Tenorio*, en el artículo firmado por Andrés Moncayo, en donde podemos llegar a leer, que el montaje teatral “despierta una singular curiosidad”<sup>341</sup>. En el *ABC*, de igual forma y en la misma fecha, se refleja lo siguiente: “Desde hace tiempo se viene anunciando una presentación original debido a una escenografía especialmente creada para la obra por el pintor Dalí, la noticia se confirma ahora”.

Para continuar: “Dalí se marcha a Londres a presentar su escenografía para Salomé”.<sup>342</sup>Montaje éste último que presentó en los escenarios justo después.

Toda esa expectativa podía llegar a ser alentadora por parte del gran público, pero desde la dirección ya se advirtió la ruptura que este trabajo suponía, y se ofreció apoyo necesario e incondicional de personalidades intelectuales del momento, como lo fueron los dirigentes del propio teatro e impulsores del montaje teatral. Tras el estreno, las opiniones llovieron desde diferentes perspectivas, pero todas ellas con carácter y vehemencia, sin faltar críticas constructivas como comentarios despectivos. Las reacciones del público se plasmaron en forma de artículo en los distintos medios periodísticos, algunos de ellos aún existentes: *La Vanguardia*, *ABC*, *Marca*, *La Gaceta*, *el Mundo Deportivo*...y también en revistas de sociedad como *Semana* o *Lecturas*.

El tándem Escobar-Dalí sabía con antelación lo que podría llegar a suceder, aunque tuvieron alguna sorpresa con respecto a las previsiones de que disponían. Es obvio que querían que su trabajo gustase y tenían para ello un resultado lo suficientemente atractivo como para que el espectador quisiera presenciarlo y se sintiese atraído por cuanto veía, para que en definitiva, disfrutara y se dejara seducir.

Se produjo una gran contradicción entre el efecto visual y el sonoro en las tres versiones dalinianas que existen del *Tenorio*; no me refiero a que no hubiese conexión entre ambos lenguajes, sino a la innovación en uno y la falta de riesgo en el otro. Ciertamente la estética surrealista puede encajar perfectamente con el recitado del verso romántico del siglo XIX, como así se hizo, pero lo que resulta contradictorio es la osadía en modificar un vestuario con absoluto respeto a la indumentaria del siglo XVI,

---

<sup>341</sup> Andrés Moncayo, “El acontecimiento del María Guerrero”, *Informaciones*, 27 octubre 1949.

<sup>342</sup> Donald, “Salvador Dalí en Madrid”, *ABC*, 27 octubre 1949.

como enmarca ya el poeta, llena de simbolismo por el pintor o arriesgarse en decorados que envolviesen a los personajes y no hacerlo a su vez con el recitado del texto. Esto tiene su motivo que desarrollo detenidamente en el apartado dedicado al contexto cultural de entonces, que trato en las cuestiones teóricas contextuales de esta tesis.

Al parecer, como reflejan múltiples artículos de prensa que adjunto, Escobar respetó fielmente el verso de Zorrilla, lo que es comprensible, ya que una cosa era imaginar el texto para la escena, y otra muy diferente modificar la forma interpretativa del texto o directamente las palabras del insigne poeta. La responsabilidad como gestor de la programación del teatro María Guerrero le permitía ciertos atrevimientos, pero también con muchos reparos; la ocasión para poder lograr que las puestas en escena se modernizasen en este país y se mantuviesen, se debía a las vanguardias. Modificar el texto original de alguna manera y sin las suficientes justificaciones, estaría abocado al fracaso, ser eliminado de cartel y que se siguieran programando textos de otros dramaturgos, a lo mejor extranjeros, que tanto ayudaban a la apertura cultural de nuestras fronteras bajo el régimen franquista. Eso es algo que ni Escobar ni Pérez de la Ossa les interesa en ese momento y ni se plantean, defendiéndolo en muchas ocasiones; sirva de ejemplo lo que el propio Luis Escobar dice: “La obra de Zorrilla es respetada hasta en sus más mínimos detalles. Simplemente lo que se pretende es hacer resaltar su significado”.<sup>343</sup>

También se refleja considerándolo como un elogio: “El drama gracioso y eterno sobre su facilidad y sus ripios, se brindó intacto (...) En su parte literaria no se mudó ni una coma”.<sup>344</sup>

A lo que hay que agregar:

Ni una sola localidad vacía. Tal era la expectación (...) Sabido es que la dirección de ese teatro parece el secreto de las presentaciones inteligentes, tan modernas como de buen gusto. Y desde hace mucho tiempo se venía hablando de la originalidad y mérito de las declaraciones y los trajes....<sup>345</sup>

Otro ejemplo a incluir: “Sin que el texto de tan popular drama haya sufrido la menor variación (...) Con esta versión escenográfica de *Don Juan Tenorio*, los directores del Teatro Nacional “María Guerrero” se han apuntado tal vez el mejor de sus conseguidos triunfos”.<sup>346</sup>

El texto no se modifica por tanto en ninguna de las tres versiones evolutivas lideradas por Dalí, en cambio si se hace en los espacios, decorados, vestuario y actores. De hecho en la crítica puede llegar a leerse que la inmortal obra de Zorrilla fue respetada íntegramente en su texto, como es lógico y natural... Claro que la citada lógica en nuestro siglo XXI no es por lo general interpretarla como lo harían entonces:

---

<sup>343</sup>Juan Manuel García de Vinuesa, “El Tenorio número dos de Dalí” *ABC*, 29, octubre, 1950.

<sup>344</sup>Andino, “Sobre la novísima versión escénica del Tenorio” *El Alcázar*, 2 noviembre 1949.

<sup>345</sup>Emilio Morales de Acevedo, “El doble Don Juan Tenorio del María Guerrero” *Marca*, 2 noviembre 1949.

<sup>346</sup>Pepita C. Velázquez, *Diario de Barcelona*, 21 octubre 1950.

“...pero en invención de figurines y decorados toda una fantasía, su imaginación poderosa y su talento de gran pintor” (...) “Decorados y trajes dentro de una unánime significación simbólica”.<sup>347</sup>

Las fechas son siempre cita obligada y ver noviembre en el calendario era sinónimo de pronunciar los versos del *Tenorio* en aquella España de los años cuarenta. Podían verse múltiples don Juanes a la par en distintos escenarios, e ir a compararlos; muchas veces coincidían hasta cuatro o cinco compañías en el mismo Madrid interpretando dicha obra y todos ellos llenaban. Se comparaba el brío de los distintos actores protagonistas y la dulzura de las diferentes actrices que interpretaban a Inés. Escobar, junto a Pérez de la Ossa, quiso innovar en este sentido, de tal manera que se atrevieron con la costumbre teatral más tradicional en la escena española y con su mito por excelencia más internacional <ARTÍCULO 28>.

Se acentúa el hecho de que la versión de Dalí es un estreno escenográfico sobre todo por los telones pintados, los cuales resaltan la labor como pintor y la de otros muchos que trabajaban para el escenario como cita Claudio de la Torre Tamayo, con Benjamín Palencia, Mampaso, que en temporadas no salían a trabajar fuera de los teatros. Lamentablemente no se tiene en cuenta el vestuario y el *atrezzo*, siendo un trabajo injustamente valorado y casi marginal dentro de la profesión. No son pocos los trabajadores de este sector que reivindican su reconocimiento.

Es de agradecer críticas que tienen a bien mencionar el trabajo de Martínez Romarate en la “luminoplastia” o la realización de López Sevilla. Todos los halagos recopilados van dirigidos a los intérpretes, así por ejemplo: Luis Prendes <ARTÍCULO 29> “aire fantasmón y cuerpo heroico”, Elvira Noriega “humanos y movidos matices”, Gaspar Campos, Ciutti, “sobrio y concedido de entendimiento magnífico”, Carmen Seco como Brígida, José María Roderó como Luis Mejía y resto “trabajaron mucho y bien”, pero no es la labor de los actores lo que aquí me ocupa.

Como reacciones recogidas por parte del público se mostró, “sorpresa y disconformidad con el experimento escenográfico” para añadir a continuación que la mayoría reaccionó favorablemente y aplaudió con entusiasmo y color y que los propios Escobar y Dalí saludaron en el escenario agradeciendo la ovación. Algunos críticos como es el caso de Manuel Díez Crespo, no dudaron en plantearse la intencionalidad previa que tuvo Dalí al abordar el trabajo de Zorrilla. Lo que sí se sabía es que el pintor conocía muchísimo la obra y el proyecto le había cautivado, desde sus tiempos en la Residencia de Estudiantes, en la cual incluso la interpretó en varias ocasiones junto a Buñuel y Lorca. El primero haría del protagonista mientras que él, dentro de la faceta artística interpretó al escultor.

En el ¡Arriba!, se puede leer que un crítico se sienta herido al pensar que lo que se produce en escena llegue a ser una ofensa:

---

<sup>347</sup>Alfredo Marquerie, “En el María Guerrero se estrenó una versión escenográfica del *Tenorio*”, *ABC*, 2 noviembre 1949.

¿Se ha acordado Salvador Dalí con ofensiva actitud hacia el Don Juan? (...) con lo que todos sabemos el genial pintor sirve en su línea pictórica con los mismos elementos plásticos que siempre utiliza (...) ¿Es lícito acercarse a lo clásico... o por el contrario conviene dejar lo que consagró el tiempo...? <sup>348</sup>

Hoy, desde nuestra perspectiva, es un eterno debate y muestra el miedo que se tiene a tratar a los clásicos y lo inmaduros que nos sentíamos. Una actualización de un texto del pasado no puede ser completamente fiel, pues resulta imposible conocer la mentalidad de aquel momento o saber a ciencia cierta cómo lo representaban; por tanto qué hay de malo en rescatar su mensaje y desde el respeto actualizarlo para que podamos aún más identificarnos con ello; siempre justificando esa actualización podremos volver a llenarnos de conocimiento y mejorar al resucitarlo. En el siglo de Oro los propios poetas sabían que sus textos se acoplaban a unas exigencias prácticas necesarias para ponerlo en pie, lo cual no era motivo de asombro.

Sin cerciorarse de estas cuestiones que se plantea y que hacía públicas en su artículo, Díez Crespo, nos dice que sirven de testigo para observar que las actualizaciones, versiones e investigaciones de nuestros clásicos en escena, son hoy, de lo más solicitado existiendo así festivales dedicados a este tipo de género y con resultados de gran calidad.

Tales reflexiones son las que nos hacen llegar a percibir la importancia que pueden tener las críticas que se muestran a un público en general y al que condicionan. Hasta aquí lo constructivo que aporta el señor Crespo, pero si seguimos desmenuzando su artículo, con carácter destructivo llega a exponer su dura opinión con respecto a los decorados, “el menos logrado el del claustro”, “defecto tener un marco excesivamente movido, le faltó sobriedad”. Es interesante el que encuentre en el juego de luces que se produce en el escenario cuando aparecen las calaveras, un paralelismo con el poema de Jean Cocteau titulado *El Sepulcro de Don Juan*. También la alusión que hace de los elementos plásticos: mariposas, flechas, tortugas, peces, personajes de máscaras, nazarenos, animales de pesadillas, velas y sombras, decorado sintético con muros cargados de mariposas y la transparencia de los mismos: “Hay símbolos que no llegan a tener la profundidad deseada (...) En cuanto al vestuario predomina el buen gusto. Bellísimo el traje de Don Juan, así también la idea del de doña Inés (...) el atrevimiento ante la obra por su casticismo...” <sup>349</sup>

Otro término común bastante reiterado en las críticas periodísticas para tildar esta clase de espectáculos junto al de “acontecimiento”, fue el de “experimento”; lo que demuestra hasta qué punto Dalí apostaba por la innovación y con ella la renovación de los espectáculos.

Tecglen intenta encajar de forma positiva las dos estéticas romántica y surrealista y ve a los personajes como arquetipos, como él dice, o más bien alegorías o

---

<sup>348</sup>Manuel Díez Crespo, “María Guerrero: Don Juan Tenorio de Zorrilla, con vestuario y decorados de Dalí”, *¡Arriba!*, 2 noviembre 1949.

<sup>349</sup>*Ídem*.

personificación de ideas intangibles. Añade que en el intento de conseguir esto, unas veces acertó y otras, no; también hace referencia al traje del protagonista, azul en la primera parte y de tonalidades oscuras en la segunda, mientras el de doña Inés como azucena, es un buen símbolo para el crítico, pero apostilla que “mejor ideado que realizado”, y, con respecto a la indumentaria dice: “Nunca podré comprender porque Luis Mejías viste con pinchos de erizo. En cambio entiendo bien a Brígida con semblante amorfo, buena expresión de su oficio”.<sup>350</sup>

Haro Tecglen como crítico especialista <ARTÍCULO 30> ayuda a la comprensión del montaje siguiendo la cita anterior:

La mariposa por la inconstancia simboliza en el decorado la presencia de Don Juan. La celda del convento no es convincente... Hay aciertos y desaciertos. Dalí se ha contenido en muchas cosas y resulta una falta de ritmo entre lo real y superreal, que no da una idea demasiado expresiva... nunca pasará de ser un experimento... no hay más que una manera de representar el Tenorio... y esa manera es románica (...) Gustó sobre todo el decorado de la calle sevillana y defraudó el de la quinta sobre el Guadalquivir (...) los actores acusaron varios defectos.<sup>351</sup>

Esto último creo que es debido a la desorientación producida por el mundo extraño en el que estaban inmersos.

En un artículo titulado “Autores y escenarios” del *Diario de Madrid*, podemos ver como se reflejan también opiniones al respecto por parte de otro crítico, De Castro:

Realiza con el decorado y los figurines una exégesis plástica de todo tipo ético y estético (...) al pecho fichas (símbolos de la suerte y el azar) promovieron gran regocijo alegre y confiado (...) La reja de Lucía es una casa aislada, sin calle (...) Brígida dotada de cara y careta de resorte (verdad y mentira) (...) Los cambios de decorado se hacen por medio de graciosos diablillos (...) Se desarrollan las violentas escenas de duelo y muerte, entre el Comendador y D. Luis, prendidos por los hilos de las parcas, con un simbolismo imperante, bellamente resuelto.<sup>352</sup>

Se localizan antecedentes en la escenografía de Dalí con máscaras, seres fantásticos con mezcla animal y forma humana, hablándose también, en cierta prensa, del impactante vestuario trabajado por Dalí, aunque no tanto como de decorados pintados. Así adjunto opiniones publicadas en fechas posteriores al estreno como las de Bayona, donde el periodista se explaya sin poder saber a quién dirigirse, si a los directores, pintor o técnico de luces <ARTÍCULO 31>:

Los trajes hemos de calificarlos de maravillosos. Los decorados de magníficos (...) Si no es mucho pedirle optamos por un poco más luz en alguna escena. Con el sólo reparo de que a nuestro juicio los actores que las representan (refiriéndose a las parcas) habían de ser más “parcos “en los movimientos (...) La dirección escénica a cargo de hombres con sensibilidad artística, inteligente y atinada (...) El telón en los saludos hubo de levantarse en reiteradas ocasiones.<sup>353</sup>

Localizo además otras apreciaciones:

---

<sup>350</sup>Eduardo Haro Tecglen, “Don Juan Tenorio interpretado por Dalí” *Informaciones*, 2 noviembre 1949.

<sup>351</sup>*Ídem.*

<sup>352</sup>Cristóbal de Castro, “Autores y escenarios” *Diario de Madrid*, 2 noviembre 1949.

<sup>353</sup>José Antonio Bayona, “El carro de las manzanas en la quinta de Don Juan” *El Pueblo*, 2 noviembre 1949.

En doña Inés, se nota el artificio del traje (...) Vimos libertades que exceden a los derechos que pueda arreglarse el escenógrafo (...) No se ha visto ni se verá jamás una tornera vestida de amarillo (...) Nos remontamos a los tiempos prerrevolucionarios, cuando los que aplaudían eran los modernos y los que protestaban los retrógrados.<sup>354</sup>

El tema del vestuario al igual que el de *atrezzo* requiere, de una investigación policial, más que académica, por los grandes avatares que se suceden para que al final terminen perdiéndose de forma misteriosa. La información está muy enrevesada y se publican fotografías de un año como si fuesen las pertenecientes al montaje del año siguiente; los datos aparecen mezclados y la labor para deshacer el entuerto sería de un detective, pues es fácil encontrarse con la frase “en paradero desconocido” y no sólo con el montaje, sino con otros muchos decorados de más obras hechas fuera de España.

Volviendo al artículo comentado y publicado en *Informaciones* firmado por Andrés Moncayo, a quien Escobar denomina cariñosamente “el enemigo” y en el cual se expone el encuentro que éste tuvo con los creadores, se refleja cómo defiende el montaje diciendo que es “sorprendente, pero no extravagante” <ARTÍCULO 32>. En paralelo Dalí comenta que en él hay “imaginación, pero no fantasía”; Moncayo resalta: “Elvira Noriega comprueba ante el espejo un extraño y bellissimo traje blanco... todos ellos fueron cuidadosamente confeccionados. Los colores más vivos, admirable, prodigiosamente combinados, ofrecen a la vista un raro y bello conjunto”.<sup>355</sup>

Les pregunta a ambos por la pretensión del montaje y responden las frases más publicadas en referencia a los objetivos del *Tenorio*: “Quitar el polvo de la costumbre” dijo Escobar y Dalí “Para que aparezca la tradición viva”.

Gracias a este artículo sabemos también que todo el trabajo fue elaborado en Port Lligat y que tras el estreno de éste se produce otro, el de la ópera *Salomé* en Londres con sus decorados y vestuario. “Estaba escrito que yo tenía que hacer un *Tenorio*. Es una obra típicamente daliniana. Era absolutamente inevitable”. A continuación Dalí insiste: “estaba en mi destino. Siempre he tenido preferencia por las cosas conocidas” y efectivamente en su trabajo pictórico puede verse que es muy cierta tal afirmación. Otra pregunta por parte del periodista fue si este texto se ajustaba al original y lo que el artista contestó fue que se habían guiado de las acotaciones del poeta, a lo que apostilló Escobar que “es el de Zorrilla pero que con las genialidades de Salvador dará la impresión de que se ve por primera vez”. Además nos informamos de que es la primera obra de teatro para Dalí en España (el pintor ya había trabajado en Roma concretamente en la obra *Como gustéis* y participó también en nueve ballets en Nueva York), por tanto tiene suficiente experiencia previa en lo que es el trabajo para la escena; más tarde se acuerda y añade que también hizo *Mariana Pineda*.

---

<sup>354</sup>Jorge de la Cueva, “Don Juan Tenorio según la escenificación de Salvador Dalí” *Ya*, 2 noviembre 1949

<sup>355</sup>Andrés Moncayo, “El acontecimiento del María Guerrero” *Op. cit.*

En el diario *ABC* se puede leer: “representaciones a las 7 y a las 11 lleno todos los días”.<sup>356</sup>

Luca de Tena expresa su sobresalto por la aparición en escena de la figura del pez, que ya anteriormente había sido un recurso utilizado en la escena, pero que seguramente el periodista desconoce. Al pintor le parece de lo más socorrido y cotidiano pues la imagen del monstruo anfibio que engulle es algo ya muy conocido por una iconografía en toda la pintura medieval en constante advertencia del siguiente mensaje, “mira que te mira Dios, mira que te está mirando” (en la derecha del cuadro y en letras blancas), “mira que te vas a morir, mira que no sabes cuándo” (a la izquierda y en letras negras).

La moralina es clave y Dalí la hace suya en diversas ocasiones con la presencia de tales seres anfibios y amorfos, muy al estilo de aquella pintura que tenía un fin pedagógico y advertía para corregir comportamientos.

Continúa Torcuato: “Otro endriago infernal de muy difícil clasificación para mis escasos conocimientos zoológicos entra en escena por el lado opuesto”.<sup>357</sup>

Habría que recordar al señor Luca de Tena que por muchos conocimientos que se tengan de zoología difícilmente podamos identificarlos pues dichos monstruos no existen más que en la inventiva de Dalí, como también lo estuvieron en la del Bosco o los famosos Brueghel, como él mismo indica a continuación:

Todos los abortos de Satanás salen de los infiernos al camino del comendador para llevarse a don Juan (...) hablando del mostacho de Salvador al compararlo con los de los individuos que vivieron el Siglo de Oro. Guillermo Díaz Plaja también hace referencia a la solidificación de los sueños con formas fantásticas que crea Dalí y que serían la envidia de El Bosco o Brueghel (...) Por decorado una gasa que a pincel es una apoteosis celestial. El pataleo generalizado grita ¡El *Tenorio* ateo!<sup>358</sup>

Como vemos le sobran calificativos para sentenciar:

En la visión tan difícil del *Tenorio* Escobar-Dalí, el arte nace de la visión mística entre los creadores del objeto artístico y los espectadores del mismo. Arte para quien supo conectar su sensibilidad (...) Los creadores Escobar-Dalí han realizado una gran obra (...) Me produjo una imborrable emoción de arte (...) Muchos llevaron una opinión que allí desahogaron como el pateo o el aplauso (...) La realización teatral ha dado desde la noche del estreno un salto gigante.<sup>359</sup>

Definitivamente expone su opinión personal y cito <ARTÍCULO 33>: “La presentación fue calificada de monstruosa, genial, disparatada, divina, insultante, sugestiva e incongruente”.<sup>360</sup>

Casi los mismos adjetivos se le atribuyen al propio pintor por su personalidad.

---

<sup>356</sup>T. Luca de Tena, “José Zorrilla, Luis Escobar y Salvador Dalí” *ABC*, 5 noviembre 1949.

<sup>357</sup>*Ídem.*

<sup>358</sup>*Ídem.*

<sup>359</sup>*Ídem.*

<sup>360</sup>*Ídem.*

Entre las muchas críticas en prensa sobre los tres espectáculos del Don Juan protagonizados por la labor del creador de Figueras adjuntadas, pueden encontrarse reseñas interesantes como la que a continuación señalo y no por hablar de los montajes, sino por presentar un paralelismo de la obra de Zorrilla con uno de los cuadros más conocidos de la historia de la pintura española:

Existen dos mitades para M. Fernández Almagro, perteneciente a la Real academia de la Historia. En la primera parte hay factores reales e históricos, es comedia de capa y espada, la segunda es fantasía (religión de los autos, símbolo, alucinación, ensueño, lección moral) al igual que el Entierro del Conde Orgaz, desorbitados, encomios y censuras.<sup>361</sup>

El historiador recuerda que Zorrilla, sin ninguna apoyatura verbal, nos sitúa en la España del Emperador Carlos V.

Ante múltiples acusaciones, el pintor hubo de salir en su defensa y comentó a un grupo de periodistas sobre las críticas obtenidas en prensa. Se le pregunta que cómo enjuicia los comentarios de los críticos teatrales madrileños y responde: "...mal porque no comprendieron nuestra versión. Por ejemplo, para citar un solo caso, la interpretación de las parcas".

Marquerie, en *ABC*, hizo una crítica concreta <ARTÍCULO 34>, pero la de Cueva es contradictoria. Esto puede verse además en *El Pueblo* del 3 noviembre de 1949. El pintor de Figueras llegó a comentar que un empresario norteamericano le había propuesto llevar el montaje a Nueva York, esto no se hizo y que tras el *Tenorio* trabajaría en los decorados de *La vida es sueño*, de lo que tampoco hay constancia, como de los muchísimos proyectos que quedaron en varias conversaciones.

Quiero reflejar a continuación el debate, que a través de la prensa, se originó entre un periodista denominado Acorde y los propios directores de escena, que salieron a la luz para contestar sus imprecaciones en varias ocasiones:

¿Admirable o abominable? El *Tenorio* de Dalí nos arranca una repulsa del tipo de la de Centellas. Y además añadimos que, perdónenos lo aventurado de la hipótesis si no resulta cierta, no era precisamente la de divertir a las gentes con excentricidades de montaje escénico la finalidad perseguida por Dalí y por los directores responsables del María Guerrero. Es demasiado esfuerzo y demasiado dinero el invertido para que todo eso no sea más que una chuscada... y con esto creemos haber dicho todo. Para más claridad, añadiremos que el fracaso del "Tenorio" de Dalí estriba, en que siendo idea y obra de un artista genial, sólo se ha logrado un "pisto" de aciertos y errores...pero todos muy del nivel vulgar.<sup>362</sup>

Con respecto al coste cuantitativo al que se hace referencia de forma inevitable presento una relación más adelante. Este duelo continuó en el tiempo y en 1950 prosiguen contestándose a través de la prensa. Firma Escobar junto a Pérez de la Ossa dirigiéndose a Acorde la siguiente provocación: "no podíamos suponer, como el arte de

---

<sup>361</sup> *Ídem*.

<sup>362</sup> Acorde, "Estreno en el María Guerrero de la nueva versión escénica del *Tenorio*" *Hoja de lunes*, 7 noviembre 1949.



Dalí que servía tan maravillosamente a la música wagneriana, iba a considerarse tan inadecuado para los versos de Zorrilla”.<sup>363</sup>

Los directores del espectáculo no se achantaron y contestaron al ver a Acorde ensalzando el trabajo en Londres con el montaje de *Salomé*, del cual se recoge de forma contradictoria, en otro diario <ARTÍCULO 35>:

Desde España se recoge la opinión de la *Salomé* en Londres de caprichosa y extravagante pero el público no opinó igual y sus aplausos hicieron que se levante el telón en repetidas ocasiones... los decorados y vestuario del propio Dalí, son algo que llega a extremos de inconcebible acierto<sup>364</sup>.

El crítico utiliza un juego de palabras con su nombre Acorde, diciendo que está en “desacorde”.

En la publicación denominada *Pueblo* del 8 de noviembre de 1950 también llegan a la misma conclusión, Acorde está en “desacorde”, comentando <ARTÍCULOS 36-39>:

Comparativa que se hace que si ensalza el ballet demuestra no tener animadversión contra la obra de dicho artista, que no se puede comparar en un ballet loco caben muchas cosas que no pueden admitirse en un Don Juan pagado por el estado español -“tan maltratado por las extravagancias piruetas del señor Dalí. El causante, yo Acorde, de que contrataran al señor Dalí (...) Don Juan es una lección de moral católica dada con el más crudo realismo desde el tablado de la farsa.<sup>365</sup>

Otro análisis que muestro, a parte de las opiniones acerca de este montaje fue el planteado por el señor J. Camón Aznar en un artículo titulado *De arte*, a raíz de los decorados en la escena en el que aparece el siguiente párrafo <ARTÍCULO 40>:

Desde Diaghilev la labor del pintor se confunde con la del escenógrafo igual a creador. A los telones que delimitan el espacio y localizan y ambientan el juego escénico hay que añadir el juego de luces y perspectivas y las sucesiones de formas simbólicas. El texto necesita, demanda de apoyaturas plásticas que lo vivifiquen y hagan más penetrante su sentido.<sup>366</sup>

Un periodista comenta haber vivido una experiencia dialéctica con una espectadora al finalizar la función. El crítico que lo publica es Alfredo Marquerié<sup>367</sup>. Se trata de un recurso muy utilizado para captar la atención y es de gran enriquecimiento para plasmar distintas perspectivas. El autor ha de explorar su visión como que es la de un mero espectador sin experiencia en este sentido. Hace por tanto las veces de testimonio más que esclarecedor, no ya de entendidos en la materia, sino de personas de a pie, como representante de aquellos que fueron testigos y fueron a ver el espectáculo expresando su reacción al mismo:

---

<sup>363</sup>Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, “La escenografía de Dalí en el tenorio y la crítica” *ABC*, 8 Noviembre 1950.

<sup>364</sup>Jesús Andrés Solís, “Dalí y el Tenorio” *La voz de Asturias*, 1 diciembre 1949.

<sup>365</sup>Acorde, “El crítico Acorde contesta a los directores del Teatro María Guerrero”, *ABC*, 10 noviembre 1950.

<sup>366</sup>José Camón Aznar, “Un año de arte” *ABC*, 28 diciembre 1950.

<sup>367</sup>Alfredo Marquerié, “En el María Guerrero se estrenó una versión escenográfica del Tenorio” *ABC*, 2 noviembre 1949.

...Al salir del María Guerrero una espectadora airada me increpó violentamente:

-¿Es posible que le haya gustado este disparate?

-Señorita, perdóneme -le contesté-, pero el experimento que acabamos de presenciar no es nada disparatado, sino un intento tan original como loable para renovar la anquilosada escenografía de nuestra mejor obra romántica, sobre la cual -respetando el texto, como se ha hecho- es lícito ensayar nuevas interpretaciones plásticas.

-¡Ah! ¿Sí?... Y ¿quiere usted decirme para qué intervienen las Parcas?

-Ya se lo explica una nota del programa: "Las Parcas representan en este montaje la fuerza diabólica que empuja a Don Juan hacia su perdición". Ellas inician la acción del drama mientras cae al suelo el gran plato de cerámica sevillana como anuncio de catástrofe. Tejen y destejen los hilos que atenazan o dejan sueltos a los personajes, ofrecen a Don Juan la pistola con que ha de dar muerte al comendador; sujetan a Mejía para que pueda ser alcanzado por la espada de su contrincante; acompañan a Doña Inés en sus sucesivas apariciones; preparan el sofá que simboliza la clave amorosa de la obra, y abren y cierran las puertas de los decorados, que en realidad son las esclusas del drama.

-¿Y por qué la quinta de Don Juan está resuelta con unas cortinas negras, una luna y un cielo en las aguas del río?

-Porque el escenógrafo ha entendido que con sólo esos elementos se puede dar la sensación perfecta del clima de la escena donde, efectivamente, el río y la luna son los factores decisivos de la acción.

-No me dirá usted que tiene sentido la caída de los platos que dejan en su lugar unos nichos. ¿Qué locura es esa?

-Nada de locura. Un símbolo facilísimo: como caen las hojas en el otoño indicando el paso del tiempo, esos platos se vienen al suelo justo cuando los años pasan, los muros de la casa solar de Tenorio se derrumban y surge el panteón.

-Pero la hermana Tornera va tocada y vestida de un modo muy extraño.

-Otro símbolo sencillo, señorita. La Tornera de un convento es siempre una voz sin rostro.

-Brígida no tiene cara.

-Celestina no tiene rostro. Si acaso, un vago recuerdo de raposa en sus facciones. ¡Gran acierto!

-¡No me diga!... Entonces, ¿también le gustaron las máscaras del primer acto y los incubos que se arrastran en el cementerio?

-¡Naturalmente!... Son de un acierto y de una valentía totales, como el paso de Doña Inés en una negra y funeral silla de manos transportada por fantasmas; o el traje renacentista del escultor, o el dar calidad de lirio y azucena a la virginal figura de la novicia. O la construcción andalucísima de la casa de doña Ana de Pantoja, de un sabor meridional absoluto.

-¿Es usted superrealista?

-No, señorita.

-En ese caso, explíqueme por qué los alguaciles van vestidos y caracterizados de modo tan raro.

-Pues, porque son, en realidad, unas figuras burlescas, en un momento de la obra de trampa y de engaño, de celada y de carcajada.

-Usted dirá lo que quiera, pero yo no acierto a comprender por qué se transforman las paredes del cementerio en un decorado de calaveras, ni por qué abundan tanto en la escenografía esos motivos de las mariposas.

-Señorita: usted olvida que Don Juan Tenorio es un drama religioso-fantástico, y esa misma calificación de "fantasía" dada por el autor a su producción, deja un libre margen a las interpretaciones plásticas y escénicas.

-Pues yo prefiero el Tenorio tal y como lo he visto siempre.

-¿A los ciento y pico años de su estreno?

-Sí.

-¿Niega en ese caso la posibilidad de toda renovación escenográfica en las obras del teatro universal?

-Lo que estoy es indignada.

-Pero, ¿por qué?

-Porque me parece una broma, una burla cambiar la decoración usual de Don Juan.

-Al contrario. El pintor y los directores de escena han puesto en su trabajo el mayor cariño y la mejor poesía, han colaborado con la intención que tuvo el autor; salirse de la realidad en la presentación de su drama. Usted se asustaba antes del surrealismo. Pero lo cierto es que el Tenorio fue una obra precursora de esa tendencia literaria y que tal vez Salvador Dalí ha sido un recreador plástico más exacto y más justo con el sueño del poeta.

-No me convence usted.

-Pues lo siento de veras. Hice cuanto pude para conseguirlo.

Al respecto añado la opinión que sobre el tema tiene Gordon Craig pues ya clamó contra el intrusismo de dibujantes y pintores de cuadros en el teatro, diciendo concretamente: “más lógico sería contratar a un pintor de paredes”, en clara defensa de los escenógrafos: “la decoración en el teatro no es más que el fondo del cuadro y es de gran dificultad dar con el certero. Los artistas son las figuras”.

Dalí, entonces, no anduvo afortunado en su trabajo porque no es un poeta de la escenografía. Mucho se citaron tales decorados del primer montaje y reflejo algunos ejemplos en cuanto a la descripción de los mismos: “cortina negra transparente traduce la luna al rielar sobre las aguas del río y el sofá, nada más”.<sup>368</sup>

Tengo en cuenta que en su obra pictórica aparece la idea de grandes personajes que se abren con cajones o puertas, tratándose en este caso de la inmensa parca que abraza la escena.

Es interesante plantearse si el público, en realidad, se cuestiona previamente qué es lo que puede llegar a ver tras el pago de una entrada o sencillamente acude arrastrado por influencias externas y ajenas completamente a su gusto y parecer. Quizá, en el caso del *Don Juan* es algo obvio porque se trataba de un texto popular y el público lo sentía tan suyo, que cualquier versión debía ser vista y analizada. Motivo éste también, para que cualquier cambio en los versos, justificado o no, fuese de muy difícil aceptación.

Para culminar esta primera versión del *Tenorio* quisiera completar la búsqueda con el reflejo de otras críticas que se llegaron a publicar y se exponen en los apéndices junto al recopilatorio ilustrativo y fotográfico.

Los registros que aparecen en el CDT referidos a los montajes que se hacen del *Don Juan Tenorio*, antes de la participación en la puesta en escena de Dalí (que pudo haber visto y disfrutado como público), y estrenados en Teatros Nacionales aparecen en la tabla número 1.

---

<sup>368</sup>José Antonio Bayona, “Don Juan Tenorio en el María Guerrero según la versión escenográfica de Salvador Dalí” *El Pueblo* 8 noviembre 1949.

<b>FECHA</b>	<b>TEATRO</b>
31/10/1941	ESPAÑOL
23/10/1942	MARIA GUERRERO
30/10/1942	ESPAÑOL
30/10/1943	ESPAÑOL
30/10/1944	ESPAÑOL
31/10/1945	ESPAÑOL
25/10/1946	ESPAÑOL
29/10/1947	ESPAÑOL
29/19/1948	ESPAÑOL
01/11/1949	MARIA GUERRERO

Tabla 1. Espacio y tiempo de representación de *Don Juan Tenorio*.

Como valoración indicar que la potente imagen de una calavera en el cartel anunciador, también en el telón del comienzo, además de en la peinetas que pende sobre la mesa, en la popular escena de la cena, nos proporciona, con su visión, el mensaje primordial de la obra y su esencia.

El espectáculo fue el resultado de un trabajo lleno de creatividad, imaginación y fantasía (aunque este último calificativo no fuese de total agrado para el pintor) por parte del figuerense y una dirección inteligente y astuta que sabía perfectamente lo que quería conseguir, con el previo acuerdo de colaboración con dicho artista.

Logró un gran espectáculo visual: una creación elaborada enteramente bajo una perspectiva surrealista que no pasó inadvertida entre el público asistente, ni tampoco ante la crítica. El pintor recrea estampados en gasas enormes con iconos que todo lo dicen a la manera de símbolos. Elementos animados pertenecientes al mundo natural como son vegetales o animales y que tanto se admira dentro de la fascinante naturaleza, sirven de hallazgo para generar paralelismos. Como lo hubiesen hecho otros muchos artistas anteriores o posteriores a Dalí, como el mismo Gaudí. De esta forma estará presente la inconstancia por medio de mariposas que envuelven a los personajes; telas decoradas a la manera de los papeles pintados que cubren las paredes de los interiores, en busca de lograr un espacio que proporcione la sensación de acogimiento o distanciamiento, lleno o vacío, apacible o inestable.

Estos estampados podían verse en pequeño formato en sus famosos cuadros, así como en el diseño de sus vestidos, aunque no estuviesen destinados a la escena, en los que busca constantemente el relieve para su volumen y mayor corporeidad. Que el actor, en este caso, enfundado en su traje, sintiese que ocupa un espacio y sus movimientos le facilitan un empaque sobre otros personajes o distanciamiento de los mismos; que al estar enfundados y ser sencillamente portadores de tales tejidos, dejen de ser ellos y pasen a sentirse otros.

Elefantes, hormigas, langostas, mariposas y toda suerte de imágenes surrealistas relacionadas con su obra pictórica, seres de otro mundo, otra realidad, como necesita este texto teatral, que denomina sombras o ánimas, irrumpen en la escena para dirigir y manipular el alma de los presentes. Hay en ellas mezcla de teatro y danza, pues al tratarse de dar vida a seres mudos se expresan con movimientos, que pueden recordar incluso coreografías tribales de nuestros orígenes. Encuentran en sus gestos e indumentaria una comunicación no verbal con su fantasmagórica presencia. Dictaminan movimientos, condicionan espacios y limitan al personaje que rodean con su mero hecho de estar presentes; lanzan hilos invisibles como las telas que originan las arañas, rostros con pico de ave, provistas de alas y el cuerpo con aletas o simples jirones porque se componen de múltiples fragmentos; esta era la visión que tenía de sí mismo: "tal vez sea menospreciado e incomprensido, pero seré un gran genio, estoy seguro de ello".

Todos aquellos que le conocieron también emitieron su opinión sobre él, como Sigmund Freud: "Hasta ahora había considerado a los surrealistas, quienes al parecer me

han convertido en su patrón, unos completos idiotas (...) Sería sin duda muy interesante investigar analíticamente qué le ha movido a crear esa pintura...”<sup>369</sup>

Considero esencial el acercamiento a su obra, antes de emitir cualquier juicio de valor sobre su personalidad, pues ambas están estrechamente ligadas y es imposible separar los resultados artísticos de su circunstancia personal. Toda su vida mantuvo una actitud de admiración y, al mismo tiempo, de distancia con otro gran pintor contemporáneo, Picasso <ARTÍCULO 41>. Premiados en vida, pero nunca lo suficiente con respecto a su legado, se le concede a Dalí, en junio de 1981, la Cruz de la Orden de Carlos III, como a Zorrilla; justo un año antes, el Museo Dalí de Figueras, es declarado monumento histórico artístico.

La contraposición generada entre lo visual y lo sonoro en aquel *Tenorio* fue lo que hizo que las críticas en prensa fuesen más destructivas que analizadoras. El choque de los decorados y la indumentaria que portaban los personajes, no coincidía en absoluto con su forma de recitado y declamación. El texto original fue siempre defendido, pues a pesar de ser también muy criticado por su baja calidad literaria, el pueblo hizo suyos los versos y contra el público es difícil pronunciarse. La osadía de Escobar en este sentido estuvo dirigida a lo meramente visual, porque necesitaba romper la puesta en escena tradicional, que quedaba obsoleta, para alguien que veía espectáculos y montajes fuera de nuestras fronteras. Su pretensión, de modernizar el escenario, sería cubierta con la elección de un artista que mostrase un trabajo vanguardista y que entendiese y compartiese el objetivo que el director perseguía. El fin último fue logrado por parte de ambos y su cometido no finalizó aquí, pues de no ser así, no se hubiesen encontrado de nuevo al año siguiente.

No tuvo que ser fácil volver al mismo texto para darle otra visión, aunque en esencia fuese similar y el estilo surrealista inconfundible protagonizase cada escena. A Dalí no pareció resultarle complicado, pues generaba material con muchísima velocidad y él mismo había ofrecido ser capaz de hacer un *Tenorio* diferente cada año por noviembre <ARTÍCULO 42>. Esto no se cumpliría porque otros espectáculos requirieron de su creatividad, pero no defraudó en ningún momento al director de estos montajes, el cual parecía estar cada vez más entusiasmado con las aportaciones que el pintor le mostraba.

---

<sup>369</sup>D. Ades, *Salvador Dalí*, Barcelona, Biblioteca ABC, protagonistas de la historia, 2004, p. 100.

IV.1.1.b.Puesta en escena de *Don Juan Tenorio* de 1950 y reposición de 1951.

El segundo montaje del año 1950, fue calificado por el propio director, Luis Escobar, como más certero y emotivo, siendo éste la resultante de una genialidad tan atrevida como extraordinaria. Tras el breve oscuro inicial, aparecerían danzantes con las máscaras de un vasto animalario (gallos, pájaros, elefante... cargados de simbolismos y tan propios del carnaval), tras el transparente telón, mezclados con fantoches blancos cubiertos con amplios chambergos. En el primer montaje estaba todo más abigarrado, en cambio aquí ya no; Dalí buscaba limpiar aquello que en su momento quizá hubiese resultado excesivo. Había elementos nuevos, personajes a cuál más exótico y original y todo estaba plenamente justificado en el espacio pues es carnaval. Un enorme hombre-tortuga <LÁMINAS 98 y 99> ocupaba gran parte del estrecho escenario, casi más imaginario y fantástico que aquel pez del primer montaje que, recordemos, tanto entusiasmó al director y crítico Torcuato Luca de Tena. Este comienzo prometía no defraudar en absoluto sobre el derroche imaginario del pintor. Todos, y Dalí el primero, sabían que, inevitablemente, el resultado de este espectáculo iba a ser comparado con el trabajo del año anterior.

En cuanto al vestuario y sin entrar al detalle por ahora, enumerar que hubo ciertas y significativas modificaciones, como el personaje de los alguaciles, que llevaban uniformes carnalescos, llegándose a decir de ellos que tenían una grotesca y estrafalaria traza.

El mismo Don Juan al principio portaba un gorro de plumas como si de un gallo de pelea se tratase, y que aparece por la simbología pagana que este animal tiene en el mundo iconográfico, además de su carácter chulesco, mientras que en la segunda parte viste de un rotundo negro con bolas de azabache. Siempre busca en los personajes protagonistas una corporeidad volumétrica de relieve que de alguna u otra forma les proyecte.

El vestido de doña Inés, ahora pasa a ser de paloma (ampliando el animalario) sustituyendo al de lirio del año anterior. El manto de doña Brígida, como una monja alcahueta, dotada de alas, no precisamente angelicales, llevaba además pintados los ojos de una lechuza, como si fuese un pájaro. Los animales siempre atrajeron mucho a Dalí y no solamente en su obra pictórica, ya que tanto su casa de Port Lligat, como el castillo de Púbol y el Teatro Museo, están llenos de tales animales disecados llenando espacios. Rememoramos con ello la cosificación de Valle Inclán y vemos a los criados que son visualizados como percheros; el personaje de la tornera se trata como si fuese un mueble más, pues ciertamente por su peso en la obra, carece de identidad corporal.

Aparecen esqueletos y danzas de la muerte <LÁMINA 100> en el propio telón de fondo en esta segunda versión de 1950, que se encuentra en el Centro de Arte Reina Sofía y que el mismo Zorrilla cita en su primer elenco. Dalí como buen conocedor catalán de este antiguo género callejero medieval y la tradición que hay sobre el tema en aquella zona hasta hoy, no quiere pasar por alto y le da la importancia y peso que merecen en este texto y que es primordial; el pintor despliega su riqueza creativa con el cortejo del carnaval siendo totalmente surrealista.



De igual forma en la escenografía, todo se resuelve tras un decorado único cambiante con muchos efectos lumínicos a medida que avanza la obra. El conjunto sepulcral del final, es monumental, frente a los telones pintados y el espacio toma volúmenes presentándose sombras; las rejas delimitan el espacio, el sillón es tildado en muchas publicaciones de prensa como “alucinante”.

En cuanto a la interpretación del elenco, por ejemplo, se llegó a decir que el ritmo y tono románticos en los intérpretes fue con un don Juan consecuente y pertinaz; en cambio doña Inés estuvo cándida e inocente, sin ser una adolescente descerebrada, mientras que de Brígida se destaca su serena picardía. Don Gonzalo de Ulloa sobrio, Buttareli afable, sobre don Luís Mejía nada, aunque también estuviera como otros tantos; el destino y la muerte obtuvieron gran amplitud de elogios en detrimento de lo sentimental.

Para el estudio y la reinterpretación de estas versiones de los años 1949, 1950 y 1964 hay que tener en cuenta que la documentación visual se encuentra en un material fotográfico en blanco y negro <LÁMINAS 101-108>, por lo que se ha tenido que recuperar el color a través de la obra pictórica de Dalí. Se ha comprobado que predomina el azul en una gama muy amplia y con figuras que se repiten mucho en sus cuadros. La mayor parte del material proviene de archivos de la agencia EFE, o periódicos de la época. Si del año 49 existen tres decorados originales, del 50 se datan los demás, de los que siempre se ha dicho hay más audacia por parte del artista.

Dalí tuvo de nuevo esta vez la impresión de que el público no había entendido nada de nada y como ya se ha expuesto, Luis Escobar junto a Pérez de la Ossa publicaron una carta en varios periódicos para defenderse de las duras acusaciones del insistente crítico Acorde, en *La Hoja del Lunes*, al estreno de 1950. Se hablaba además de la pobreza de materiales utilizados, como el uso de mucho papel, o incluso adulteraciones que empequeñecían el texto romántico.

Doña Inés es cuidada por Brígida y esa cercanía es la que da pie a comunicarse con ella por medio de un lenguaje más familiar; de esta forma la llega a denominar como a una pobre garza enjaulada; el mismo Don Juan llama a Inés, Paloma mía. Dalí no tiene que pensar, pues le gusta mucho el mundo animal; entre una garza y una paloma el pensamiento de Dalí discurre en cubrir todo el cuerpo de plumaje, incluida la cabeza de la actriz que la dé voz, dejando únicamente al descubierto el rostro y los pies para su desplazamiento. Esto es novedoso con respecto al año pasado, pues doña Inés pasa de ser vista como una flor a un animal según refiere el texto original en más de una ocasión. Dalí, por tanto, esta vez, estudia mucho más el texto profundizando en él, siguiendo con la tónica de 1949, es decir, respeto absoluto al original de Zorrilla. Luis Escobar hizo lo mismo que el poeta romántico y fue tener un ojo puesto en el gusto del público y otro en las circunstancias políticas en que vivían. “Ambos crearon una obra que pudiera satisfacer las necesidades del sobresalto”.<sup>370</sup> A Dalí la imaginación le fluye

---

<sup>370</sup>D. Thatcher Gies, *El Teatro en la España del Siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 189.

constantemente y hubo de ser Escobar quien frenase sus ideas. En el año 1949 quiso que la jovencísima actriz Mayreta O'wisiedo saliese completamente desnuda en el Don Juan, a lo que Escobar le recordó que, bajo el régimen franquista, existía una censura y no era posible hacer ciertas cosas. Dalí entonces insistió con que lo solucionaría cubriéndole el pubis de perlas. Sabemos del gusto del artista por diseñar joyas y es en esos años precisamente 1951 y 52 cuando empieza a crear elementos cubiertos de perlas como bocas u ojos, como puede observarse en su colección de las mismas.

El vestido que más polémica ha suscitado en la última gala de los Oscar americanos del 2015, ha sido uno elaborado por entero con seis mil perlas que fue robado de la habitación del hotel en el que se encontraba la actriz que lo portaba, Lupita Nyongó, siendo modelo de Francisco Costa para Calvin Klein; tras comprobar el ladrón que eran falsas lo abandonó en el baño del hotel. Dalí se anticipa, de nuevo, en cuanto a la materia prima con que elaborar vestuario.

En cuanto al trabajo elaborado sobre el mobiliario en escena por Dalí parece tener en cuenta: “El concepto de *atrezzo* o utilería, más simbólico esta vez, agrupa todo el conjunto de muebles y elementos más o menos accesorios que constituyen el decorado de la acción teatral o simplemente a su ambientación general”.<sup>371</sup>(...) “Las acotaciones son el texto de las indicaciones varias que el autor escribe generalmente para “dirigir” desde la distancia, la representación del texto dramático de su obra”.<sup>372</sup>

Si fusionamos ambos términos definidos con anterioridad veremos que en alguna acotación podemos observar que indica la presencia de una mesa con culebras de fuego y cenizas o así un gran reloj de arena que mida el tiempo. Algunas serán fáciles de fabricar, pero otras nos recordarán al maestro en este sentido, Ramón María de Valle Inclán que anotaba tales, como que un gato cruzara del lado a lado la escena. Don Juan se mueve en un ambiente irreal rodeado de difuntos, sombras y esqueletos que quieren también como espectadores presenciar la posible derrota del protagonista.<sup>373</sup>

En el año 1950 pudo disfrutarse este montaje de experiencia surrealista, tanto en Madrid como en Barcelona, repitiendo algunos de los elementos del año anterior y recibiendo, peores críticas en la propia tierra del pintor. Para ello se utilizó el mayor empleo de técnicas que se advierten, desde la distancia de más de sesenta años de tramoya teatral. Mientras tanto en otros teatros madrileños como el Calderón podían verse otros *Tenorios* paralelos más convencionales y al uso. En el año 1951 se repuso de nuevo la versión de 1949, en Madrid y de nuevo en el teatro María Guerrero.

Del año 1949 al 50 Dalí desarrolló aún más su imaginación para el mito y ver personalmente hasta dónde podía llegar. De esta forma, el primero, fue algo tímido y en el segundo hay un mayor derroche de imaginación que busca lo arriesgado, decorados distintos totalmente surrealistas y oníricos. De igual forma sucede con los figurines, que si repasamos los de los protagonistas en 1949, doña Inés era un lirio, aunque en muchos casos se va a describir como una azucena y en 1950, pasa a ser una paloma enjaulada.

---

<sup>371</sup>F. Nieva, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>372</sup>F. Gutiérrez Flórez, *Op. cit.*, p. 78.

<sup>373</sup>E. Caldera, *Op. cit.*, p. 192.

En cambio el Don Juan del 1949 tenía ya incluso dos modelos, uno de color azul en el que le rodean mariposas que vuelan y el segundo de tonalidades oscuras, con una cresta de gallo en la cabeza.

El montaje surrealista llegó a ser bastante viajero, pues llegó a verse en Río de Janeiro, en el año 1952 en la sala regia con una versión lírica en portugués por el poeta Manuel Bandeira, cuya recaudación de la función inaugural fue a parar a la casa de recuperación de las madres sin hogar, cuya embajadora fue Carmen Mendes Vianna y los comentarios fueron positivos: "...bajo la experta e inteligente dirección de Escobar (...) los decorados antitradicionales del pintor Dalí"<sup>374</sup>.

También fue visto en la Fenice de la misma Venecia y bajo el gran titular periodístico podía leerse: "triunfo resonante del teatro español en el XXI Festival Internacional de Venecia" <ARTÍCULO 43>.

El artista catalán, de nuevo, encontró su fuente de inspiración en el propio texto, pero esta vez su trabajo no partía de la nada pues su experiencia en noviembre del año anterior le había enseñado lo que le funcionaba en escena y lo que no. Cuáles eran aquellos elementos que habían de ser sacrificados y sustituidos por otros que pudiesen tener mayor efectividad. Las parcas este año de 1950 no existieron como tal, se sacrificaron, pero se las echo de menos y al año siguiente en 1951 se volvieron otra vez a retomar en la reposición de aquel primer montaje del 49.

¿Qué estilo querría mostrar ahora el pintor? le preguntaban al director Luis Escobar y pensando en responder con referencias a lo pictórico contestaba con humor, que entre un Murillo y Valdés Leal, pasando por Dalí. El pintor no buscaba un estilo concreto, era ya de por sí una forma de ser, de comportarse surrealista y por tanto era difícil salirse de los márgenes de esa ensoñación que tan, al anillo al dedo, venía para este texto teatral concreto.

Según opinión de Francisco Nieva, a quien hay que mencionar, le disgusta soberanamente el mito, por su tópico desangrado de interés, manido y exhausto, es un tema que dice ya da vueltas sobre sí mismo. En cambio fue la primera pieza que vio en verso en escena y con trajes históricos, lo que le causó gran impacto que hizo que al día siguiente reprodujera a dibujo las escenas más impactantes para él y anota lo que le debe:

Lo más curioso es que hizo que me interesara por el aspecto plástico y anecdótico de dicha representación y que los personajes o acontecimientos con los que más simpatizase fueran Ciutti, Brígida, los padres severos, las estatuas que hablaban, los cambios de cuadro, las apariciones y en definitiva la tramoya romántica, el específico carácter romántico y sus medios de sugestión"(...) "El mito folclórico sigue existiendo, pero ya no como realidad social porque el don Juan está ya en todas partes de la vida moderna y se ha disipado en verdad. El mito de don Juan siempre fue

---

<sup>374</sup>Julián Cortes-Cavanillas, "Triunfo resonante del teatro español en el XXI Festival Internacional de Venecia", *ABC* (nº18420), 13 de septiembre de 1962.

apariciencia, sublimación erótica de una apariciencia, con menos alma o vida interior que cualquier anuncio comercial televisivo actual. Pues lo que más admiraba de don Juan era lo desalmado de su actitud vital. Don Juan carecía de intimidad reflexiva alguna y se daba a los placeres con una libertad escandalosa para su tiempo. Pero hoy mismo, nadie ya se escandaliza por ello... donde toda clase de infiernos están a nuestro alcance en estos días.<sup>375</sup>

De lo que compruebo que para el estilo de Francisco Nieva la veta romántica, mezclada con el Surrealismo y el absurdo, tiene que ver mucho con su trabajo poético.

El 3 de noviembre de 1950, se estrenó en el teatro María Guerrero la segunda versión del Tenorio (también de estilo daliniano) y hubo a quien le pareció una reposición simple del año anterior, con algunos cambios.

La Dirección General de Cinematografía y Teatro se vio con la necesidad de publicar la siguiente nota para conocimiento popular:

A esta Dirección General le interesa hacer constar que aun cuando los directores de los teatros nacionales tienen libre iniciativa para elegir su repertorio y sus colaboradores artísticos (siempre dentro de una norma superior previamente meditada), en el caso del "Tenorio" que actualmente representa el teatro María Guerrero, sus directores consultaron con esta Dirección General, que aprobó la propuesta de volvérselo a encargar al pintor Salvador Dalí, actitud perfectamente justificable dado el renombre universal y la categoría artística de nuestro compatriota.<sup>376</sup>

Me cuestiono el motivo por el que se hace público este comunicado, pues no se hace en otras ocasiones en las que sucede algo similar. Quizá, siendo esto una especulación que no llega a hipótesis y por tanto mucho menos a tesis, fuese una estrategia como respaldo al director Escobar frente al resto de directores del territorio nacional, para poder trabajar con quién él mismo eligiese, al ser ésta ya una segunda vez y pudiese resultar sospechoso o cuando menos extraño. Era visto de una forma excepcional, quizá también por la multiplicidad de críticas adversas obtenidas en el primero, o, tal vez, el fundamento era para resarcirse o vengarse. Estos planteamientos atraían aún más a un espectador cargado de curiosidad y ávido de polémicas, como ocurre de forma enfermiza en la programación televisiva.

Cambios que aparecen abismales con respecto al montaje anterior, como si de otra concepción a la tradicional se tratara, se aprecia en las demarcaciones espaciales; así sucede en la Hostería, que es vista desde fuera, situándose la mesa donde Don Juan practica la tertulia con sus amigos en plena calle. De esta forma se da más rienda suelta al bullicio carnavalesco; personajes disfrazados más al gusto italiano de la *Commedia dell'arte*; el comendador y Don Diego Tenorio se encuentran en el interior y les vemos tras las ventanas laterales. El telón pintado por el genio de Figueras se describe como una fachada con ventanas laterales que dan al exterior y una puerta central que permite el acceso al interior de la estancia. En la parte superior hay un rótulo que dice "LAUREL" <ARTÍCULO 44>, pero colocado de tal manera que la "ele" final ocupa una segunda línea debajo de la primera "ele" de la palabra. El juego de la perspectiva en

---

<sup>375</sup>F. Nieva, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>376</sup>Donald, "La propuesta del Tenorio de Dalí, la aprobó la superioridad", *ABC*, 11 de noviembre de 1950.

sí ya es algo enigmático, ya que al pintor le gusta revolver los diferentes puntos de mira, como hace con su conocido Cristo, admirando el velazqueño y como hiciese previamente Mantegna con el suyo acostado.

De igual manera la casa de doña Ana de Pantoja fue tratada esta vez desde el interior justo al contrario que en el primer montaje; a ella y a Lucía las vemos en su totalidad y serán los visitantes los que intuyan entre los enrejados ventanales <LÁMINAS 109 y 110>. Al fondo, un paisaje en el que figuras con traje de cola se dirigen por un camino a una montaña poblada de cipreses que ascienden de forma diagonal hacia un cielo de nubarrones negros <LÁMINA 111>.

La celda del convento y el traje de doña Inés hicieron aún más referencia literal al texto, como he indicado previamente, cuando Brígida se refiere a Inés como la garza enjaulada o la abadesa, la cita como mansa paloma o el mismo Don Juan como “hermosísima paloma privada de libertad” <LÁMINAS 112-114>. El pintor diseñó un traje de paloma con plumas de color blanco, toca por cabeza y larga cola. Su celda conventual, sencillamente es una jaula en la que se cobija a una paloma. En la puesta en escena del año 1950, potencia a Inés como una garza enjaulada. Magritte, otro pintor figurativo surrealista, firma una obra concreta cuyo protagonismo es una jaula gigante denominada *El terapeuta*, muy similar a la gran celda de doña Inés en escena <LÁMINA 115>. un individuo cuyo cuerpo sentado es una jaula del año 1937 con su capa y sombrero.

El antifaz, que según algunas fuentes como la de la película rodada por el director Alejandro Perla<sup>377</sup>, estaba en el primer montaje dentro de la quinta de Don Juan, es sustituido en este caso, por un barco o góndola, cuya proa es un cisne cerca del río Guadalquivir. Al fondo se ven torres de castillos y la enorme luna <ARTÍCULO 45>; a la izquierda del telón aparecía un ser mitad pez, mitad hombre, simbolizando a Neptuno y la derecha una esfinge alada de las culturas de la antigüedad; un paisaje surrealista, por tanto, desde todas sus perspectivas.

Detalle más sobre la película mencionada, pues es un elemento visual que apoya la descripción del espacio escenográfico de ese año de 1950. Sirve de gran ayuda en la descripción del vestuario y decorados de los dos primeros montajes de los años 49 y 50. Muchas escenas de la película fueron rodadas directamente en las tablas del teatro María Guerrero, mientras que otras, de planos medios y primeros, subieron la cámara al mismo escenario que servía de plató. Contiene mínimas escenas de exterior y se grabó mayoritariamente en los estudios Chamartín; la película es uno de los máximos ejemplos de lo que se conoce con el nombre de “teatro fotografiado”, y cuya duración es de una hora treinta y seis minutos. En esta filmación podemos visualizar la escenografía y *atrezzo* que el pintor gerundense utiliza para su segunda puesta en escena del año 1950.

---

<sup>377</sup>Director de la versión fílmica de *Don Juan Tenorio* de Dalí, rodada en 1952. La primera de las versiones se proyectaría para Franco en su pequeño cine del palacio de El Pardo.

En el interior de la casa del Tenorio sigue la enorme peineta con forma de calavera que tanto impactó en su día <LÁMINAS 116 y 117>, pero como novedad desaparecen las gigantescas mariposas sobre paredes, que son sustituidas por dos grandes floreros en forma de cisnes sobre peanas. En el techo se ve el cielo y aparece un rayo presagiando tormenta. Un elemento curioso es la silla de manos con la que cruza la escena el fantasma de la novicia en el cuadro de la cena.

En el panteón, los nichos laterales contenían la figura de los muertos en actitud orante y ángeles enyugados en orlas blancas. El féretro de Don Juan era un cisne de grandes alas, ante la mirada del protagonista.

En el tiempo transcurrido para este segundo encuentro entre Escobar, como director, y Dalí, escenógrafo y diseñador de vestuario, amplía su curriculum con una labor artística llena de aspectos culturales, como el hecho de llegar a otras ciudades como Río de Janeiro, París, Milán, Bruselas y principales capitales latinoamericanas. Todo este trabajo le fue compensado al director, aunque más tardíamente, con el premio Nacional de Teatro concedido en 1957 por *La Celestina*, así como el premio Nacional de Comedia en 1959 por *Elena Osorio*.

Tras la experiencia del teatro María Guerrero, Luis Escobar se hizo empresario y reabrió el teatro Eslava, donde dio paso a una ilustre pléyade de actores que comenzaban como Eulalia Soldevila, Nati Mistral, Arturo Fernández o Carlos Larrañaga. El espacio se encontraba en estado de abandono absoluto; algo muy similar realiza Dalí con el teatro de Figueras. Escobar reabre el teatro con una versión de esta *Celestina*, protagonizada por Irene López de Heredia y dirige este Teatro Eslava durante siete años.

A partir del año 1978, su trabajo como actor, sobre todo en las películas de Luis García Berlanga, le dio gran popularidad, como *La escopeta nacional*; su voz característica e identificativa, buen porte, mucho humor y grandes dotes interpretativas. En 1981 obtuvo además el premio Valentino y en 1982 el de Fotogramas; además realizó varias series televisivas, destacando entre sus últimos trabajos relevantes el papel de Dios en la obra *Miau* de Benito Pérez Galdós, en el teatro Lara.

Como autor teatral es variada la lista de títulos como *Elena Osorio*, *Fuera es de noche*, *El amor es un potro desbocado*, *Un hombre y una mujer*, *Eslava 1961*, *La voz amada*, (en colaboración con Hans Rothe), *Los endemoniados* (con Arvid de Bobisco) y *El vampiro de la calle Claudio Coello* (con Juan Ignacio Luca de Tena).

Ante la pregunta por parte del crítico Cayetano Luca de Tena de qué cuántos *Tenorios* había dirigido, Escobar dijo que además de los tres con el genio, en el 71 para la televisión, en el 72 con Burmann y Emilio Burgos <ARTÍCULO 46>, las versiones de Mozart y de Da Ponte en el Scala de Milán y en Valladolid, donde se le obsequió con la medalla de oro de la ciudad, y también otro para la Zarzuela.

Dalí, con su segundo montaje de *Don Juan*, consigue que lo clásico transmita a través de una imagen contemporánea, lo oscuro de aquella época. La tradición de lo histórico se suma al vanguardismo y a una imagen simbolista. Sigue estrechamente ligado a su Figueras natal, aunque también viaje con asiduidad, ya que hay ligazones en su mente imposibles de borrar, como la de su hermano primogénito fallecido, cuyo retrato estaba en la habitación de sus padres junto a un Cristo de Velázquez. Este terrible suceso causa su primer autorretrato, *El niño enfermo*, lo cual nos lleva a que si queremos analizar su obra, como la de cualquier artista genial, nos obliga a desplazarnos a su entorno físico y personal; de esta forma se pueden captar en sus creaciones, elementos básicos que le obsesionan como el estudio de la matemática o la luz.

El genio es un fabricante de su propio “yo”, que convierte en un personaje teatral, se hace permeable e invade el mundo mediático, aunque esto de ser su propio fabricante no es del todo cierto, al tener junto a él a Gala, la musa inspiradora del artista que contribuye a la misma creación del ser conocido “Dalí”. Quizá también ella evoque el personaje, si bien es cierto que la cualidad de la extravagancia ya formaba parte de él antes de conocerla; sabe y entiende de imagen y de publicitar la suya propia, sabe más que nadie, como bien apunta el director teatral Albert Boadella.

El mismo se define como “genio”: sus declaraciones afines a la actuación del régimen franquista, la polémica sobre sus firmas en hojas en blanco, su afán de protagonismo narcisista demoledor donde se presenta, su considerable amor por el dinero, hacen que no conozca el significado de la palabra humildad; quizá, por el tanto amor que a sí mismo, dice, se procesa.

Entre las manías del pintor, que provienen de su infancia en la mayoría, está la de la muerte, reflejada en su primer montaje, y su estado consecuente de putrefacción; los insectos como el saltamontes, animal que no se podía ni mencionar, pero que lo llega a pintar, y sobre todo las hormigas y las moscas que rondan la carroña. Esto lo vemos en sus muchas imágenes cinematográficas y en el último.

Luis Escobar, también con experiencias intelectuales en su haber fuera de nuestras fronteras y formado académicamente en el extranjero, decide hablar de nuevo personalmente con el pintor para una segunda proposición. Si bien la primera vez no esperaba esa pronta respuesta satisfactoria y la implicación tan ilusoria, en ésta segunda ocasión no carece de entusiasmo por ambas partes. Decididos a ser aún más creativos y aportar otra visión de la misma historia que todos conocen, pero sabiendo que acudirán por ser la versión el tradicional y a la vez de nuevo, por intentar ser vanguardista ensalzando el texto intocable del poeta vallisoletano.

Un vez más, por tanto, Dalí se dispone a buscar nuevos espacios y figurines para el mismo texto teatral. Los espacios y vestidos que se observan a través de la ya citada película de Alejandro Perla, son los que ambientaron el escenario del teatro María Guerrero en el año 1950. El vestuario se modifica con una apreciación poética e igualmente simbólica. Los trajes se encuentran en el Museo Nacional de Teatro de

Almagro cuyo director es Andrés Peláez, según decisión de sus verdaderos propietarios que son el Ministerio de Cultura y la Caja Duero, tras haberlos guardado durante años la conocida empresa de vestuario Cornejo. El pintor sigue respetando elementos esenciales de la indumentaria que caracteriza y define el siglo XVI en nuestro país para la mayoría de los personajes, ya que tanto director como pintor quieren seguir manteniendo ese momento cronológico al que hace referencia Juan de Mañara, poeta de 1545, pero sobre aquel momento y en ciertos personajes, la imaginación surrealista termina dominando.

Se conserva un panfleto de anuncio del *Don Juan Tenorio* donde en portada puede verse, de nuevo, un dibujo del protagonista bajo la presentación del Teatro Nacional María Guerrero cual pasquín informativo. El personaje está provisto de sombrero de ala ancha colorado y traje de color azul abombando en hombreras y muslos, mientras se ciñe en cintura; lleva puesta gorguera y puños de encaje y bajo el dibujo se añade “Temporada 49-50” <LÁMINA 118>.

Dalí toma las indicaciones referidas en el texto y realiza un traje de paloma por tanto con plumas de color blanco, con toca por cabeza y larga cola. Su celda en el convento es una enorme jaula. Un vestido todo él de plumaje <LÁMINAS 119 y 120> da la sensación de fragilidad, tan volátil que pueda llegar a escapar con facilidad, cuya carga es más espiritual que corpórea y su color blanco define la pureza y virginidad del personaje. Dispone de cola como toda ave y recuerda al gallo que en el carnaval del año pasado portaba Don Juan. El plumaje, por tanto, aparece alegremente en sombreros o forrando cuerpos enteros como disfraz.

En una entrevista<sup>378</sup> realizada a Enrique Diosdado, que interpreta al protagonista, advierte que el romperse el plato al inicio ya simboliza la mano del destino, (a la manera profética como ocurre con la vida de Jesucristo) que sus dos trajes son preciosos y que los tránsitos son muy originales, o el hecho de que le gusten inmensamente los decorados y vestidos a Elvira Noriega, que hace de doña Inés. Le preguntan a la actriz protagonista si le gusta más vestir de lirio que de paloma y ésta responde que son tan bonitos los dos trajes, que todo le parece una maravilla, la jaula, los paisajes. “... ¡Pobre de la actriz que esté pendiente del traje! (...) lo que me parecía extrañísimo es interpretar a Doña Inés con un sencillo hábito de monja”.<sup>379</sup>

Dalí llega a transformar tanto el gusto de los intérpretes que necesitan de ese aire renovador. Estaban cansados de aquella rutinaria tradición hecha siempre de la misma manera con insignificantes modificaciones; gracias al trabajo del genio que era un buscador e investigador incansable, se pudo presenciar una nueva “revolución visual” porque lo tradicional quedaba revenido y obsoleto. Nuevamente el texto queda intocable y es transmitido de la misma manera, justificado ya en el primer montaje, pues tan solo transcurre un año entre uno y otro.

---

<sup>378</sup>José del Castillo, “Doña Inés, Don Juan, Don Luis, Centellas y Avellaneda opinan de las declaraciones y del vestuario de Dalí” *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 7 de octubre, 1950.

<sup>379</sup>Corifeo, “Elvira Noriega no tiene libertad de movimientos”, *Ya*, 3 de noviembre de 1950.



Aparecen unas cabezas <LÁMINAS 121-123> con las que vemos llega a retratarse orgulloso Luis Escobar; y no es para menos, pues según mi opinión se trata de uno de los mejores vestuarios por su valor teatral, contenido simbólico y lo que aportan para la investigación del teatro de la época. En cuanto a la utilería un elemento esencial en la cena, es la mesa y el mantel con el que ésta se cubre. Los candelabros que Dalí recrea de una forma barroca han tenido luego mucha influencia en espectáculos posteriores. Al igual que le influye Gaudí con sus diseños de muebles, cuberterías o incluso lámparas. El estampado de las sillas consiste en una dentadura perteneciente a una calavera como muestra en otros dibujos <LÁMINAS 124 y 125>, con esta clara influencia e igualmente la forma barroca de los candelabros que en acción serán agarrados por detrás de la tela y tendrán movimiento.

Anoche en el teatro María Guerrero, don Juan no pereció a manos del capitán “a la puerta de su casa”. El señorito sevillano (muy poco señorito sevillano; acaso solamente en el acto de la quinta) el irreverente y petulante burlador, pereció bajo la gloria de una escenografía deslumbrante, agresiva, a ratos bellísima y a ratos equivocada.

Es curioso anotar que lo único que quedó en pie, en su purísima validez fue la encendida y cándida “escena del sofá”. Porque don Juan que suele arrebatar a sus más fieles conocedores, ganando año tras año la popular porfía, se nos escapa de entre las manos cuando reduce su figura a una masa más en la decoración. Y Salvador Dalí, sin duda alguna, “le puede” a don Juan, a ratos, claro. Así, en la hostería, el deseo de centrar las figuras paralizó el acto, congelándolo. Y en toda la segunda parte la magia funeraria, tuvo algo de prestidigitación inocente e infantil. Con una excepción: la pasada de doña Inés, impecablemente cargada de certeras y maravillosas alusiones.

En cambio, en la primera parte el cargamento escenográfico fue ponderado y bellísimo. La casa de doña Ana, la pura delicia, mereció un hondo y cálido aplauso. Y la celda, aún con el lastre de resolver demasiado literalmente la metáfora de Zorrilla “sobre la paloma encerrada” fue otra limpia sorpresa. Y finalmente, la quinta constituyó una grande y noble lección de cómo se realiza un decorado. En los figurines, desigualdad. Don Juan, impecable. Gallo de pelea en la primera parte y sobrio y penitente en la segunda. En los demás figurines, todo un alarde de combinar colores de casi imposible combinación teórica. Con Centellas, un leve desliz. ¿Es que estuvo siete años sin cambiar de Traje?<sup>380</sup>

Era difícil para todos tratar de hablar sobre este nuevo montaje de Dalí sin mencionar, comparar y tener muy presente el que se había visto hacía apenas un año antes en escena. Eso sucede en palabras descritas por el insigne Alfredo Marqueríe, crítico y a su vez director del teatro María Guerrero en la temporada 1953-54, quien comenta que las tres originales parcas de Dalí del año 1949 eran además, las que hacían las veces de tramoyistas disfrazados, pues tenían una amplia función como la de abrir y cerrar las puertas de los decorados o sacar y meter mobiliario de escena. “La quinta de Don Juan se sustituye por una luna, reflejos del agua del río, estrellas y grandes labios por asiento (...)”<sup>381</sup>

Además en el texto original nada se dice de un sofá y en contradicción, nada hay más popular en un *Tenorio* que la denominada “escena del sofá”.

---

<sup>380</sup>Enrique Llovet, “Don Juan Tenorio (María Guerrero)”, *El Alcázar*, 4 de noviembre de 1950.

<sup>381</sup>L. Escobar, *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar (1908-1991)*, Madrid, Temas de hoy, 2000, p. 216.

En la segunda parte de este arranque de 1949, se pecaba de escenas estáticas al ser demasiado pictóricas. Para el ya mencionado Marquerie <ARTÍCULO 47> se produjo un “flojo efecto” cuando una figura cubre con su gran capa el sepulcro de doña Inés y sale a escena por un lateral de la misma:

Esta nueva aparición del Don Juan innova, con respecto a la del año anterior, en la jaula de la novicia con manto de plumas blancas, en situar del revés la perspectiva del espectador, así en la visión de la hostería desde la calle, no desde el interior. La casa de Ana de Pantoja en su interior, nichos con muertos orantes en el interior del cementerio y el entierro de Don Juan sobre los muertos. La góndola del segundo cuadro tan criticada por su cisne blanco en proa y esfinge en popa. Hubo problemas de dirección al no conjuntar el espectáculo con la interpretación actoral.<sup>382</sup>

Los trajes que se vieron en este Teatro Español, llegaron a causar inseguridad y ridículo en los actores como la trusa blanca y rizada de Don Gonzalo de Ulloa; todo ello hizo que se calificara en general como de broma hartamente pesada e irrespetuosa.

Algunos de los bocetos para decorados pertenecientes al *Tenorio* de 1950 y que también se encuentran en el Centro Nacional de Arte Reina Sofía junto a los telones, vemos que están cargados de figuras de esqueletos rodeados de transparentes telas y que portan velas. Existen láminas con figurines de personajes variopintos firmados por Dalí y fotografías de espacios llenos de magia <LÁMINAS 126-128>.

Como resultado de un segundo trabajo nuestro a continuación la ficha con los datos recogida en el CDT de Madrid que corresponde a este montaje del año 1950:

Título: Don Juan Tenorio/País producción España/Teatro María Guerrero  
De José Zorrilla. Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Escenografía y figurines: Salvador Dalí. Luminotecnia: Rafael Martínez Romarate.  
Intérpretes: Elvira Noriega, Enrique Diosdado, Mercedes Albert, José María Rodero, Carmen Seco, Gaspar Campos, Gabriel Miranda, Miguel Angel, José Pedro Lobete, Amelia de la Torre, Enrique Cerro, Enrique Rodríguez, Ramón Elías, Emilio Ferrer, J. L. López, F. Pérez Ángel, Alfredo Muñiz, Dolores Bremón, Concha López Silva, y Enrique Cerro. Estreno: tres de noviembre de 1950 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

El elenco no es el mismo que se recoge en la película de Alejandro Perla existiendo variantes al ser una suma de las dos primeras versiones y recuperando con la reposición del año 1951, la versión de 1949 pero con las parcas. Obsérvense así la presencia o no de ciertos intérpretes para una cosa u otra:

---

<sup>382</sup> Andrés Moncayo, “De Zorrilla a Escobar pasando por Dalí”, *Informaciones*, 28 de octubre de 1950.

Presentación del elenco que lo forma la compañía del Teatro Nacional María Guerrero.

D. Juan.....	Enrique Diosdado
Doña Inés.....	Mari Carmen Díaz de Mendoza
D. Luís Mejía.....	Jose María Rodero
Brígida.....	Carmen Seco
D. Diego Tenorio.....	Gaspar campos
D Gonzalo de Ulloa.....	Pablo Álvarez Rubio
Capitán Centellas.....	Adolfo Marsillach
Doña Ana.....	Pepita C. Velásquez
Lucía.....	Amelia de la Torre
La Abadesa.....	Mercedes Albert
La Tornera.....	Berta Riaza
Ciutti.....	Rafael Alonso
Buttarelli.....	Gabriel Miranda
D. Rafael de Avellaneda.....	Angel Gil
Un escultor.....	Miguel Cerro
Gastón.....	José Pulido
Alguacil primero.....	Jose Pedro Lobote
Alguacil segundo.....	Luis Crespo
Las Parcas.....	Granzo, Narros y Marquez
Bailarina.....	Mª Luisa Ramos
Regidor escénico.....	Mariano de las Heras

En vez de analizar el trabajo realizado por Luis Escobar con Huberto Pérez de la Ossa eligiendo de nuevo, pese a todas las polémicas habidas en el año anterior, a Dalí para una nueva muestra de espacios a través de decorados y de vestuario de personajes, lo que más interesa a la prensa no es su descripción, sino sus gastos o sus beneficios hasta el momento.

Al periodista Leocadio Mejía le preocupan los cálculos de ingresos anuales que se obtienen por el *Don Juan Tenorio* desde su origen y en general. El tirón que ha supuesto el trabajo daliniano proporciona que el mito esté más presente que nunca en las carteleras y las taquillas se queden sin localidades a la venta en cada una de las representaciones. Sólo en Madrid se recaudan 250.000 pesetas por los diversos Don Juanes que hay en temporada, pero a éstas hay que sumar las otras 250.000 recogidas en Barcelona. En el conjunto de provincias, expone este estudio que se llegan a recaudar unas 300.000 pesetas a las que no hay que olvidar sumar las obtenidas en Hispanoamérica, que son 200.000 pesetas. Todo ello proporciona un millón de pesetas, que entonces era una cifra escalofriante. Como si esto fuese vital, el estudio no finaliza aquí, pues en vez de obtener como resultado la obviedad de que con tales cifras el mito estaba más vivo que nunca, comienza Mejía a mencionar, a los actuales herederos del poeta Zorrilla: son cinco sobrinos, siendo el representante de los mismos, Joaquín Arimón; uno de ellos dice ser un industrial, el otro un militar y las otras tres son mujeres; añade, sin timidez, que todos ellos tienen medios propios y desahogada vida y cuatro viven en Madrid y uno de ellos en Tetuán. Para rematar el estudio nos afirma que entre todos ellos se reparten de unas cien mil a ciento ochenta y cinco mil pesetas anuales. No deja de ser una información interesante desde el punto de vista económico, pero lo sería más, si junto a esto se incluyera una aportación cultural y las innovaciones que el mito de nuevo permite y se adapta plenamente. Las cifras no sobran, pero es mayor la fama de que disponía el mito entonces, a hoy que es puesto en pie el uno y dos de noviembre en la última década, por los incansables amigos del teatro de Valladolid, en el mismo teatro Zorrilla, sin conseguir, como era su objetivo, los decorados de Dalí para su recreación.

En cuanto a las reacciones generadas y la recepción de críticas vertidas diré que a la ficha del CDT,<sup>383</sup> se agregan reseñas de prensa que son seleccionadas y recogidas en los apéndices y de las que comento sólo las más destacadas.

Hago constar algunos de los titulares de prensa que ya de por sí son lo suficientemente despectivos e hirientes, aunque también los hubo positivos en mucha menor medida como ocurrió en la ocasión anterior:

Fracasa el segundo Tenorio de Dalí, (*Hoja del Lunes*, 6-XI-1950);  
Crónica de Madrid. Por favor, un poco de formalidad (*Destino*, 11-XI-1950);  
Una escenografía discutida, (*Pueblo*, 11-XI-1950);  
¡Agárrate, que viene curva! La segunda acometida de Dalí al desgraciado "Tenorio", de la mano de don Luis", (*Barcelona Teatral*, 12-XI-1950);  
Sigue la farsa, (*Domingo*, 12-XI-1950);  
Fracaso del segundo Don Juan de Dalí, (*España*, de Tánger, 12-XI-1950);  
Luis Escobar contraataca y defiende a Dalí y su Tenorio (*Triunfo*, 15-XI-1950);  
Un año de arte, (*ABC* 28-XII-1950);  
Muestro la ficha con datos de la temporada de 1951 de que dispone el CDT.

---

<sup>383</sup>CDT (Centro de Documentación Teatral) que continúa la labor del *Boletín de información teatral*, más tarde denominado *Teatro en España*.

Título: *Don Juan Tenorio*

País producción: España

Compañía del Teatro María Guerrero

De José Zorrilla. Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Escenografía y figurines: Salvador Dalí. Luminotecnia: Rafael Martínez Romarate. Intérpretes: Enrique Diosdado, María del Carmen Díaz de Mendoza, Enrique Guitart, José María Roderó, Pablo Álvarez Rubio, Carmen Seco, Adolfo Marsillach, Rafael Alonso, Gabriel Miranda, Mariano de las Heras, Gaspar Campos, Joaquín Martitegui, Rafael Pulido, José Pedro Lobete, Pepita C. Velázquez, Claudio de la Torre, Mercedes Albert, Berta Riaza, y Enrique Cerro. Estreno: Uno de noviembre de 1949. Reposición: 31 de octubre de 1951 en el Teatro María Guerrero de Madrid. Observaciones: reposición de la primera versión escenográfica de Dalí <ARTÍCULOS 48 y 49>.

Muchos fueron los actores que formaron parte del elenco en las tres versiones; a destacar: los que interpretaron a los protagonistas de forma consecutiva como Elvira Noriega, Enrique Diosdado, Luis Prendes, Mari Carmen Díaz de Mendoza, Enrique Guitart y Conchita Velasco; se localizan distintas entrevistas donde se puede entresacar más información. Igualmente fueron la fijación de muchas de las críticas y comentarios como puede verse en el *Noticiero Universal* del 16 de octubre de 1950 firmado por Manuel Cala.

El *Tenorio* del año 1949 se hizo en Barcelona (donde había muchísima afición por esta obra), igual que al año siguiente, 1950, y además en el escenario de la Comedia. Su inauguración fue a las 10.45 de la noche, y la prensa recoge que podía verse todos los martes, jueves, sábado y domingos a las 6.45 de la tarde y 10.45h por la noche, ya que se hacían dos sesiones al día denominadas “vermú y nocturna”.

En otra publicación decía Huberto Pérez de la Ossa: “El hecho de que Dalí fuese de la tierra fue una circunstancia que lo mismo podía darse en sentido favorable como derivar hacia un mayor rigor en el juicio, como así fue”.<sup>384</sup>

Efectivamente la prensa no ayudó mucho al genio ampurdanés. En el *Solidaridad Nacional* del 15 de octubre de 1950 aparece: “En el Comedia se vivieron silbidos, murmullos de asombro y risas aunque al final el telón se levantó ocho veces al final de la primera parte y cinco al terminar la función. Excelentes la luminotécnica y el movimiento escénico.”<sup>385</sup>

La ciudad de Barcelona, quizá por estar más cerca geográficamente del resto de Europa, abandera compañías que por su forma de trabajar contribuyen al teatro alternativo y a la escena en general, la ciudad no difería mucho del centro del territorio y se demuestra en opiniones como las que se publican:

El *Tenorio* de Dalí tuvo el desacierto de no convencer a nadie. Los actores lucharon por salirse de los cauces tradicionales y dar a sus interpretaciones un aire de novedad acorde con las ingentes travesuras de Dalí. La dirección inteligentísima. No nos entusiasmó el *Tenorio* de Dalí con esas

---

<sup>384</sup>Sempronio, “*El Tenorio de Dalí se está gestando*”, *Destino*, 7 octubre 1949.

<sup>385</sup>Luis Marsillach, “La compañía del María Guerrero presenta el Don Juan daliniano” *Solidaridad Nacional*, 15 octubre 1950.

concesiones plásticas y pictóricas de tan acusada extravagancia... hay cosas que es mejor dejarlas como están, si no se quiere profanar su propio espíritu<sup>386</sup>.

Aunque no fue el único caso, sino que, por desgracia, proliferaron opiniones similares como la siguiente: “el éxito de Dalí es, a mi juicio, un tremendo fracaso”<sup>387</sup>, pues da su opinión según las reacciones observadas en las diferentes clases sociales, señalando que parecía haberse dado la vuelta a la tortilla con respecto al pasado debido a este montaje y “el público burgués se dejó conquistar”.

Quizá si no hubiera innovado tanto en trajes como en decorados, no podríamos aceptar tan fácilmente actualizaciones de clásicos, como es el caso del CDN, Centro Dramático Nacional, por ejemplo, con *La estrella de Sevilla* en la que aparecen vestidos con trajes del diseñador de alta costura, Lorenzo Caprile (siguiendo la línea del corte inglés), o con *atrezzo* como una lata de coca cola o bolsa de plástico, mientras el texto se recita en verso del siglo XVII, provocando contrastes anacrónicos.

*El Mundo Deportivo* comunica: “parte del público ha visto caer hecho trozos su ídolo”<sup>388</sup>, refiriéndose al emblemático personaje de Don Juan. En otro diario se puede leer: “Ruidoso disparo contra el espíritu tradicional, contra en rigor, las ancestrales esencias de lo que se tuvo por guía y norma hasta aquí, la idea de Dalí no puede, en buena lógica artística admitirse”.<sup>389</sup>

No es de extrañar entonces que con los comentarios que obtuvo por este montaje en la prensa, le quedarán ganas de presentarse al estreno, como vemos en este comentario firmado por Sempronio: “Dalí no fue al estreno se quedó en Cadaqués”.<sup>390</sup> A lo que añade seguidamente Luis Escobar: “Grave error psicológico considero, no venir hoy”.

No fueron todas opiniones negativas porque así como ocurrió el año anterior en Madrid, había voces que aclamaban justo lo contrario. Eso sí, el término medio apenas existió. En *Triunfo* del 1 de Noviembre de 1950 J. Fernández Gómez <**ARTÍCULO 50**> nos dice en su defensa: “Dalí es pura inteligencia, es alianza con una gracia prodigiosa y un talento comercial de primer orden”. Otro caso similar se registra en *La vanguardia* del 2 de Noviembre del mismo año por Noel Clarasó, más interesante, ya que no se refiere a la personalidad del artista sino a su riesgo en este trabajo, proclamando: “estamos en el buen camino, sólo al principio pero en el bueno; espero que esta “tímida versión del *Tenorio* será superada por otra más libremente concebida, con menos respeto para la mitología de estar por casa”. Algo visionario, Clarasó se

---

<sup>386</sup>José María Junyent, “Don Juan Tenorio” *El correo catalán*, 17 octubre de 1950.

<sup>387</sup>Héctor, “El fracaso de un éxito”, *Solidaridad Nacional*, 17 de octubre de 1950.

<sup>388</sup>Adolfo Nieto, “Don Juan Tenorio con decorados y figurines de Salvador Dalí”, *Mundo deportivo*, Barcelona, 25 octubre 1950.

<sup>389</sup>Enrique Rodríguez Mijares, “El Tenorio de Dalí no ha vencido al Tenorio de los grandes maestros de la escenografía”, *Diario de Barcelona*, 28 octubre 1950.

<sup>390</sup>Sempronio, “Las tres noches de Sempronio”, *Destino*, Barcelona 21 octubre 1950.

atreve a vislumbrar el futuro y le hubiese gustado que el pintor se implicara más en este sentido, sin miedo alguno; aunque ciertamente fue frenado en varias ocasiones por Escobar.

En la publicación *El Alcázar* del 19 de Octubre de 1950, Leocadio Mejía recuerda que Ricardo Calvo es el actor que más veces ha interpretado el Don Juan en la escena española. Su opinión acerca del montaje daliniano es la siguiente: “un pintor no puede venir a servirse del *Tenorio* para su arte sino a servir al *Tenorio* con su arte”. Se trataba del mito que más dinero había producido en el territorio nacional con los montajes de Madrid, Barcelona, diversas provincias e incluso Hispanoamérica; y esto pasaba en parte al heredero de Zorrilla, su sobrina Blanca Arimán de Pacheco, pero administrado por la SGAE. Ricardo Calvo conoció a Zorrilla, se lo presentó un amigo suyo llamado Enrique Paradas también escritor.

En el mismo *Alcázar*, pero en otra fecha <ARTÍCULO 51> comenta del montaje: “de lirio a paloma enjaulada. Un *Tenorio* vuelto del revés porque en vez de ver interiores se ven exteriores”.<sup>391</sup>

El carnaval es protagonista siempre en la calle y éste, por sus disfraces nos recuerda a las pinturas negras de Goya, de Ensor o a la de Solana. Plasmó comentarios al vestuario y los decorados: “El segundo traje de D. Juan azul tachonado de bolos de azabache negro, la escena del cementerio con los nichos llenos de individuos en actitud orante”.<sup>392</sup>

Muy similar es la decoración actual existente en el patio de entrada del Teatro Museo Dalí en sus arquerías, aunque en vez de en actitud orante están de pie. Culmina su opinión: “Más certero y emotivo que el del año pasado”.<sup>393</sup>

De las doscientas cincuenta mil pesetas que se cobraron, cincuenta mil, fueron íntegras para Dalí. En *Informaciones*, Andrés Moncayo recoge este comentario del propio Luis Escobar que como siempre recurre a la ironía que le caracterizaba “50.000 pesetas es mucho. Dalí exige sumas considerables. Ese dinero se hace pagar en EEUU del señor caprichoso por pintarle su corbata”.<sup>394</sup>

En *La Hoja del lunes* del 6 de noviembre de 1950, Acorde pronuncia como titular: “Fracasa el segundo *Tenorio* de Dalí”.

Cabe reconocer a los directores del Teatro Nacional para invertir considerables sumas y ocupar la escena del teatro María Guerrero durante buen espacio de tiempo con la producción daliniana. Fue sencillo digerir todas aquellas opiniones que se

---

<sup>391</sup>Leocadio Mejías, “El secreto de Dalí y su *Tenorio* del María Guerrero”, *El Alcázar*, 23 octubre, 1950.

<sup>392</sup>*Ídem*.

<sup>393</sup>*Ídem*.

<sup>394</sup>Andrés Moncayo, *Informaciones*, 28 de octubre de 1950.

publicaron acerca de su trabajo, pero si bien comentaba querer hacer un *Tenorio* cada año, no llegó a cumplirse por tener otros compromisos que tampoco llegaron a cuajar en muchas ocasiones o como él dice en alguna entrevista, porque tiene que estar recordando el acuerdo anual al que llegaron y que parece olvidaron. Al no localizar documento escrito del acuerdo, que sospecho fue verbal, puede que Dalí subiese el caché y le fueran dando excusas por no poder afrontar el coste.

Así puede leerse en la revista *Semana*, que Antonio Díaz Cañabate comenta <ARTÍCULO 52>:

Si Dalí persiste en hacer todos los años un nuevo decorado para el Tenorio quizá dentro de diez o doce logré uno que no esté mal del todo. Aunque sospecho que tal vez, ni aun intentándolo toda su vida lo vencerá, porque le falta lo principal para una empresa escenografita: gracia e ingenio talento creador, fantasía.<sup>395</sup>

Pocos días antes, concretamente el cuatro de noviembre de ese año aparece escrito por Cristóbal de Castro <ARTÍCULO 53>:

Dalí intentando infundir en el decorado nuevos elementos de poesía en doña Inés “pobre tórtola enjaulada” tropezó con “la razón práctica” de una jaula nada poética, con reminiscencias pantomímicas. El desencanto del encanto inició una jornada procelosa, lamentable y lamentada.<sup>396</sup>

En *Pueblo* y con la misma fecha que el anterior, el señor Bayona se pronuncia en cuanto al vestuario:

Don Gonzalo que siempre ha sido una persona seria sale vestido con pantalón con cintas blancas de organdí con volantes. D. Diego, también señor respetable lleva un sombrero en forma de una gallina o cosa parecida. D Luis Mejía con una capita de tul y un lacito del mismo tejido en sombras. D Juan viste traje lleno de plumas y forma de extraño pajarraco en sombrero. La hermana Tormera tiene vestido cuajado de llaves pintadas y en cabeza todo un escritorio: carpeta, cuartillas, tintero y pluma. Los alguacilillos uniforme de fantasía carnavalesca. El escultor con mangas de tul. Doña Brígida lleva vestido en forma de pajarraco. Los nichos llenos de moradores.<sup>397</sup>

Esta tónica continúa en *Dígame* del 7 noviembre y con las siglas F. C. P. “La mayor parte de los figurines fueron recibidos con risas y las risas llegan siempre por el ridículo: ojos de lechuza en el manto de Brígida, grotesca capelina de tul de D. Luis Mejía y tantas otras faltas de lógica”.<sup>398</sup>

En otro medio puede leerse: “Fue tal la mofa y la burla que en la distinción de los diferentes *Tenorios* que había en cartel a la par se decía y existe un quinto *Tenorio* que ha prometido los decorados serían *D`aquí y no D`alí*”.<sup>399</sup>

---

<sup>395</sup> Antonio Diaz-Cañabate, “La semana del *Tenorio*”, *Semana*, 7 Noviembre 1950.

<sup>396</sup> Cristóbal de Castro, “Autores y escenarios”, *Diario Madrid*, 4 de noviembre 1950.

<sup>397</sup> Jose Antonio Bayona, “El apasionante Tenorio de Dalí, fue estrenado anoche en el María Guerrero”, *Pueblo*, 8 noviembre 1950.

<sup>398</sup> Las siglas corresponden a Francisco Castán Palomar.

<sup>399</sup> Carlos Soldevila, “Mas Tenorios que nunca”, *Semana*, 7 noviembre 1950.



Francisco de Cossío es capaz de lanzar una opinión sin haber asistido al montaje porque ya vio el del año pasado. El don Juan de Zorrilla no es precisamente el escaparate de una zapatería de Nueva York. Como puede leerse entre líneas, no se aceptaba muy bien lo que Dalí defendía desde el Surrealismo y que iba contra toda lógica, no sólo en la escena sino en todos los ámbitos que éste pudo tratar, como la moda y su incursión en el diseño de vestidos, zapatos y complementos que también analizo.

Para culminar con las variopintas opiniones sobre el montaje del año 1950, en *Destino* del 11 noviembre y en plena Crónica de Madrid se exige: “Por favor, un poco de formalidad. Los españoles señor Dalí, somos gente seria y lo admitimos todo. Incluso las bromas graciosas, pero no las de mal gusto”. “Dalí pinta decoraciones de esplendidos efectos, pero que no se ajustan enteramente a lo que el libro exige”.<sup>400</sup>

Siguiendo con las exigencias que cada uno libremente cree que el espectáculo tiene que tener, en *Pueblo*, con la misma fecha: “Este *Tenorio* no dice nada nuevo y es peor que los otros. Este año ha pasado a una cosa ambigua y desmadejada”.<sup>401</sup>

O ya en el *Correo Catalán* del 25 noviembre Ventura de Curtido tampoco se intimida y espeta: “Al *Tenorio* confiado este año a Dalí cabe aplicarle la vulgar expresión de “mucho ruido y pocas nueces” que difícilmente podrá prolongar demasiado tiempo estas extravagantes representaciones de don Juan”.

A Dalí le atrae el mundo de la fotografía y en los años cuarenta colabora con el fotógrafo Philippe Halsman, conocido por las portadas para la revista *Life* como la denominada *Dalí Atomicus* de 1948 o *Dalí y La calavera* de 1951. Esta última, muy popular, está formada por siete cuerpos femeninos que generan una calavera con la cual, el mismo Dalí, se retrata y puede deberse a la influencia que sobre su vida vuelve a tener ese primer *Tenorio* de 1949, donde tanta presencia tenía el elemento de la calavera.

En el manuscrito que escribe en francés titulado *La vida secreta* (contiene setenta mil documentos), se recoge todo lo que opina sobre el trabajo realizado para la escena. En este segundo montaje el pintor está más receptivo, si cabe, en cuanto a la aplicación de sus conocimientos de geometría espacial. Ya los críticos no le podrán decir que el espacio queda reducido, y parece que los múltiples personajes que coinciden en ciertas escenas esten como hacinados. Al pintor le preocupan cosas como la matemática o la mecánica cuántica; era un gran pensador de cultura universal al igual que el director Luis Escobar. En toda su obra, da igual el calibre, todo su pensamiento queda reflejado, pues se trata de una mente en constante búsqueda e investigación; le atraen, cada vez más, los medios de transporte, la prensa, la publicidad, como los anuncios, la decoración en general y le obsesiona el hecho de la muerte. Algunas veces, según la

---

<sup>400</sup>Antonio Bellón, “Una escenografía discutida” *Pueblo*, 1 noviembre 1950.

<sup>401</sup>Jesús Pardo, “El *Tenorio* de Dalí”, *Pueblo*, 11 noviembre 1950.

etapa de su vida y lo que esté trabajando en esos momentos fuera del teatro, utiliza más un campo u otro para dejarse influenciar en cuanto a su inspiración. Para él todo tenía cabida, sólo había que justificarlo y darle el sentido idóneo que el texto requería.

Dentro de la estética surrealista, que no abandona y que defiende la “no lógica” como un estado real del ser humano, la gran novedad de las cabezas andantes, eclipsa las parcas anteriores que tanto impactaron. Cabezas con patas para trasladarse que recuerdan disfraces de muñecos a tamaño natural. Una cabeza grande, anónima, cubierta sobre la escena, miembro del carnaval, era importante para un *Don Juan* en donde lo que prima es la decisión a tomar, su rostro podía recordar por su gran nariz al pico de las parcas. Un hombre-tortuga y una similitud o inspiración clara en nuestros típicos muñecos de calle en las fiestas, como los “gigantes y cabezudos”. Nos hace recordar también lo que ocurre con los personajes en algunos trabajos como “La Bella y la Bestia” de su amigo Walt Disney.

En este afán de superación por parte del pintor, no le deja rendirse hasta encontrar una fórmula definitiva, auténtica e idónea para que el *Tenorio* esté completo. No puede olvidarse de unas constantes vitales en su estilo surrealista, pero que en este caso, le sirven plenamente para la figura del seductor y su doble mundo real e irreal, el amor y la fe. Todo le parece poco para el mito universal. La sucesión de cuadros donados por el poeta se reconstruyen nuevamente a la perfección, con su riguroso orden y ceñidos a la acción principal. Al pintor le fascina idear el artilugio que cobije la mayor escena de amor del teatro español, aunque a muchos les parezca un ataque contra la propia quinta o casa de Don Juan y que culmine con el inevitable trágico final de la muerte. Un enorme y apacible cisne blanco a la manera de góndola que navegue por el río Guadalquivir, sobre el que se proyectan los brillantes reflejos de una luna, testigo presencial de emociones y sentimientos. Esto al pintor le parece más que poético o lírico, funcional, además por su carácter simbólico de inocencia personificada en doña Inés, ante la altanería del bravucón conquistador, que termina igualmente enamorado.

Para el panteón prueba con acartonadas y flotantes nubes que cuelgan y ocupan demasiado espacio, para mostrar cielos abiertos a ras del suelo. Todo esto se observa con la nostalgia que produce aquel momento y que refleja sencillez y pobreza en la ambientación de la escena. Con ello genera una atmósfera que simplifica y aúna dos zonas que han de estar claramente diferenciadas por el público: la celestial y terrenal. La caracterización de los personajes alrededor de la tumba es sobria y austera, negra y enjuta; hombres enlutados con perillas y hasta penitentes portadores de grandes cirios simulando recrear una seria Semana Santa.

IV.1.1.c) Montaje escénico daliniano para  
*Tenorio* en 1964.

Ciertamente el dicho “no hay dos sin tres”, se cumple en este caso, pero el pintor ha de plantearse qué visión nueva dar del que había mostrado anteriormente, lo más original que podía tener y que no hubiese hecho en los dos montajes anteriores. Se plantea qué mensaje transmitir esta vez.

De esta puesta en escena de 1964 se llegó a decir que la representación fue bastante desigual y tuvo una revisión negativa para el montaje en general, siendo realmente el triunfador, José Zorrilla.

En ese citado año se repuso cuyos protagonistas eran Guillermo Marín y Conchita Velasco, como intérpretes destacados. Salvador no rehízo sus bocetos sino que la noche del estreno pintó un gran cuadro ante el público (emulando lo ya hecho en una ocasión anterior) y que desapareció a las pocas horas. Salvador lo quería para su museo de Figueras, pero no lo llegó nunca a recuperar. El pintor, por tanto colaboró la misma noche del estreno elaborando un gran cuadro del que queda una grabación en uno de los NO-DO que se grababan en el momento y se conserva en la Filmoteca Nacional de Madrid.

El cronista A. Laborda <ARTÍCULO 54> le preguntó a Salvador Dalí:

- ¿Qué novedad nos ofrece en este su tercer *Tenorio*?
- Muchas novedades.

Laborda queriendo sacar mayor información le replicó:

- Me aseguran que usted va a intervenir durante el ensayo general de esta noche.
- Sí. Por lo pronto voy a dibujar algo ante el público. Después voy a adivinar el número de la lotería de Navidad.
- ¿Admitirá usted sugerencias del público?
- Desde luego no seré tímido en responder durante el ensayo a todo cuanto se me pregunte.
- ¿Cómo era D. Juan?
- Un apasionado. Un precursor de los grandes amadores-financieros actuales.

Con esta última cuestión resuelta por parte de Laborda se retira. Lo mismo ocurrió al concebir en el mismo teatro, según las necesidades surgidas u ocurrencias del propio artista, con el castillo en ruinas con ojos floridos para el montaje de *Tristán e Isolda* en Nueva York.

Laborda añade una pequeña intervención que tuvo Luis Escobar al indicar: “¡He puesto mi mejor voluntad en esta versión de Don Juan!”, y en el programa de mano de la reposición tras quince años Escobar publicó:

Pocas cosas hay tan extravagantes para un surrealista como el llamado “sentido común” que, pese a verse continuamente convicto de injusto, de iluso y de falso, sigue (quizá gracias a no ser jamás confeso) dando y quitando patentes de talento y sinceridad”.

Para este “sentido común” Dalí es el enemigo público número uno. Todo en él, su vida, sus frases, su atuendo, su bigote (que hubiera sido altamente estimado por el “sentido común” de hace medio siglo) sus fotografías, sus libros, sus objetos, todo en fin, con la sola excepción de su pintura, despierta el alegre instinto de la caza. ¡Venid, vamos todos a cazarle a desenmascararle! Sin

embargo esto no es tan fácil. No es fácil desenmascarar a quien se mueve siempre con ingenio, bajo el arco de una solidísima cultura.

Cuando se anunció un don Juan Tenorio con decorados y trajes de Dalí los “cazadores” creyeron llegado su momento. El *Tenorio* es una de las pocas tradiciones conservadas por el país (pese a lo que piense el “sentido común” menos tradicional que existe; el Tenorio pertenecía a los inmovilistas a quienes no se les ocurría pensar que si Zorrilla lo criticaba era quizá por haberle vendido, pero también en parte por la forma en que se representaba; que el Tenorio es un drama “religioso-fantástico” que admite infinitas versiones y que las acotaciones del propio Zorrilla son de una fantasía a la que aún no ha llegado la técnica escenográfica”. Al volver, pues, a montar el don Juan Tenorio en la misma línea general del realizado en el escenario del teatro María Guerrero, buscamos que los eternos “cazadores” desistan, por el momento en su afán; que no vengan a ver una extravagancia que nadie pretendió y se detengan, en cambio, a considerar cuánta belleza y qué gran sentido teatral hay en este Tenorio que la gente ha dado en llamar el Tenorio de Dalí.

Todo cuanto Escobar apunta resulta ser certero, pero no se tuvo muy en cuenta.

Al levantarse el telón Dalí pronunció unas palabras para ambientar la representación y mientras ésta empezaba, siguió en el escenario pintando de nuevo, una original calavera, mientras salían los primeros figurines de la comparsa, que fueron aplaudidos por el público allí citado. Según el periodista Nicolás González Ruiz <ARTÍCULO 55>, Dalí publicó su opinión acerca de la asistencia al ensayo general y dirigió unas breves palabras al público invitado; prometiendo una nueva interpretación suya del drama de Zorrilla a base de submarino y helicóptero, persiguiendo así la vertical del abismo y la vertical del espacio.

Van ya pasados unos cuantos años, para el María Guerrero y sus intenciones y simbolismos resultan más claros que resultaron entonces. Las mutaciones están bien resueltas y se tolera sin gran esfuerzo la aparición de seres fantasmales como las parcas en el final del acto IV.<sup>402</sup>

La recuperación de las parcas como personaje fue esencial, pues ya en la reposición del 51 hubo que utilizarlas de nuevo en escena por el gran éxito adquirido en la primera de las versiones.

Los trajes fueron descritos además de sorprendentes, de increíbles, debido a que las capas aparecían con las famosas y polémicas hormigas, siempre tan presentes en su obra pictórica e incluso en el cine; además aparecían las telas estampadas llenas de estas hormigas gigantes, habiéndose sustituido las enormes mariposas de la primera vez por las hormigas protagonistas en *Un perro andaluz*. La capa <LÁMINAS 129 y 130> es de un tejido traslúcido como gasa, para lograr el efecto de que las hormigas gigantes, no sólo juegan entre los vuelos y dobleces, sino que recorren el propio cuerpo del actor que lo encarna. De esta manera, el visillo que proporciona las cualidades de volátil, ligero y vaporoso, ayuda a que el estampado de hormigas se mueva y potencien el momento final que vive el protagonista: la escena de doña Inés en el convento fue calificada como la más impresionante.

---

<sup>402</sup>Nicolás González Ruiz, “Don Juan Tenorio, en el Español. Decorados y figurines de Salvador Dalí”, *Ya*, 31 de octubre 1964.

Los cambios esenciales producidos se observan en lo compilado por el periodista Pablo Corbalán, quien comenta que en esta tercera versión se presentan algunas innovaciones con respecto a las anteriores. La más notoria es la incorporación del elemento televisivo en la escena del cementerio: los gestos y lamentos que padece Don Juan ante la tumba de su amada doña Inés, están siendo reproducidos en una pequeña pantalla encajada en un nicho. Es el momento en el que el televisor comenzaba a entrar en los hogares y de igual forma en la vida de sus moradores, como hoy lo hacen los ordenadores. Con el tiempo no hubo casa española en la que no hubiese más de un televisor, pero entonces era de lo más innovador y no quiere que esta oportunidad se escape para que forme parte de su decorado. Dalí es un visionario con este elemento que comienza a irrumpir en la vida de los españoles en el año 1947, pudiéndolo haber utilizado entonces, en su primera versión, pero no tiene tal necesidad, que sí llega en 1964, cuando el aparato ya comenzaba a formar parte esencial de todos los hogares españoles, siendo demandado hasta por el más humilde. El uso de este elemento le hace comportarse ya como un artista del siglo XXI, pues se anticipa a su momento como si fuera Julio Verne, en algo que para el año 2015 es algo más que cotidiano.

El televisor, será el medio de comunicación utilizado y odiado por Dalí. Me permito por ello una pequeña reflexión pues siempre está presente y encendido aunque no se vea, ni escuche, ya que solemos decir que si el aparato está funcionando se debe a que hace compañía; es cierto que jamás en la Historia, el ser humano había estado tan comunicado como hoy: con medios de transporte tan veloces, televisión, radio, prensa, teléfono móvil, internet con redes sociales, los mass media, pero tampoco nunca se había sentido tan solo. Los mensajes que lanza nuestra sociedad son números de teléfono, como el de la esperanza, el de acoso o el de emergencias, es decir, el terminar hablando con alguien, porque en definitiva hemos de vencer el exacerbado individualismo debido a la necesidad que tenemos del otro; esto antes estaba solventado con las tertulias. La imagen de las pantallas tan poderosas destruye la sencilla delicia y enriquecedora tertulia en vivo y en directo que se daba en el pasado entre los seres humanos; está claro que la tecnología proporciona un antes y un después en la comunicación existente entre nosotros. Dalí no deja pasar este elemento como bomba de relojería que es y le hace estar presente en su tercero.

En España, la primera imagen que se tuvo de Don Juan vino dada por la mano de otro insigne pintor, Goya <LÁMINA 131> en la escena de la aparición del comendador, que la incluye entre las escenas de brujería pintadas en 1798 para la Alameda de Osuna, ilustrando la comedia de Antonio Zamora *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*. Lo pinta, dicho año de 1798 y se encuentra en paradero desconocido, siendo una escena que causa expectación pues se encuentra con frecuencia como en Fragonard o Ricketts; también el *Don Juan* de Lord Byron inspira a pintores de la talla de Delacroix, Madox Brown, Corot, Rops...

El Museo del Teatro de Almagro <LÁMINA 132 y 133> posee algunos de los bocetos de decorados y vestuario para distintas puestas en escena del Don Juan, desde las de José María Barrial de 1848, o la de Giorgio Busato de 1889, hasta la de Salvador

Dalí para el Teatro Español de 1950. En la ópera de París se guarda mucho de lo utilizado en los montajes de la ópera de Mozart y también en varios archivos de teatro europeos y de fuera de nuestro continente, como es el caso de los de la rusa Exter, que preparó para el ballet *Don Juan* y que se encuentran conservados en Houston. Denuncio la dejadez y desidia de la que es protagonista España en todo cuanto se refiere a cultura, y la ignorancia que nos define por no saber mantener y conservar aquello que nos identifica y podría reportarnos la mayor de las riquezas; en otros lugares y sin necesidad de ir lejos, saben cómo generar un gran atractivo turístico, de la pieza más insignificante. Aprendamos, por tanto, pues como bien indica nuestra sabiduría popular “el que guarda, halla”. El saber valorar una cosa, por nimia que ésta sea, requiere de un arte del que aquí, en España, aún se carece. Tras el valor concedido viene su repercusión y con ésta, además del deleite, la riqueza material y espiritual.

Un artículo de prensa publicado en *El País* con fecha 7 de marzo de 2010 comentaba la cantidad ingente de contenedores cargados de material escenográfico y de vestuario que espera el transcurso del tiempo en la sierra madrileña para ser quemado, tras su utilización en el Teatro Real de Madrid. Ante la estupefacción y la consiguiente pregunta que nos hacemos, la respuesta fue la falta de espacio para su almacenaje; mi impotencia e indignación ante todo ello no puede ser mayor.

Luis Escobar protagoniza un tercer encuentro con Dalí para trabajar sobre el escenario y será testigo de grandes momentos en la Historia española con la monarquía de Alfonso XIII, la II República, Guerra Civil, Franquismo y el periodo de transición a la democracia, ya que todo ello lo refleja muy bien en sus memorias.

Si nos planteamos el origen de este acercamiento entre artistas y seres emblemáticos para nuestra cultura, Escobar forma parte del círculo cultural del Madrid de los años veinte y treinta, cuyo epicentro es la Residencia de Estudiantes, donde fue amigo de Federico García Lorca y de Luis Cernuda, siendo amante de la literatura y teniendo como autor favorito a Marcel Proust.

En el año 1938 se le nombra jefe de la sección de teatro dependiente de la jefatura de propaganda del Ministerio del Interior del gobierno de Franco. Seguidamente forma la compañía de Teatro Nacional de FET y de las JONS, impulsando con ello el resurgimiento del teatro, que hacía falta en aquellos años cuarenta en los que no había dinero, para realizar vestuarios deslumbrantes, junto al proyecto de Lorca con *La Barraca*, yendo por provincias y haciendo llegar el teatro a las masas.

Durante sus diez años al mando en el teatro María Guerrero se mostró un teatro de gran calidad. Escobar sabía rodearse de artistas que ayudasen a generar un espectáculo completo y vistoso; como ejemplo los autos sacramentales de Calderón, cuyos decorados y diseño de vestuario corrieron a cargo de Vicente Viudes, trabajando con muchos artistas plásticos, aunque uno de los más certeros fuera Salvador Dalí.

Los medios, siempre fueron escasos y la crítica no escatimaba en comentarios, detractores con casi todo, como hemos visto con el *Don Juan*, en plena posguerra, que

desató gran polémica en su estreno por su puesta en escena innovadora y subversiva; pero no eran los únicos obstáculos en la España del momento, ya que también hay que mencionar la férrea censura que prohibía constantemente.

Luis Escobar fue quien descubrió a grandes actores para la escena como a Paco Rabal que le facilitó su primer protagonista <ARTÍCULO 56>. Cualquier personaje emblemático que viniese a España, él ya lo conocía de sus periplos externos sobre todo en París, siendo gran amigo de personalidades de la talla de Jean Cocteau, Cukor, Elliot...

Fue gran impulsor del tercer proyecto daliniano para el *Tenorio*, llegando a hacerlo posible a pesar de las numerosas dificultades con las que nuevamente se encontró. Cabecilla indiscutible de una apuesta muy arriesgada por renovar la anquilosada escenografía que cubría nuestros escenarios y que, como calificaba él mismo, era muy pobre.

Se ha escrito y hablado mucho acerca de la relación entre la pintura y el cine en la obra de Dalí. El interés que el artista plástico tiene por el séptimo arte, es trascendental como lo demuestran varias de sus obras. Con este tema se expuso en el MOMA neoyorquino un compendio de dicha obra<sup>403</sup>; pudimos ver un centenar de pinturas y documentos sobre su manera de concebir el arte del cine desde el punto de vista de la faceta como guionista, realizador o mismo director, siendo ese mismo museo donde Dalí expuso su obra pictórica por vez primera en América, en el año 1941, contando con treinta y seis años; se expusieron trabajos que protagoniza el genio de Figueras con su amigo Walt Disney, de origen español, para la película titulada *Destiny*.

El pintor se convierte en actor, apareciendo por primera vez como tal en un cortometraje documental, en el noticiario de cine-club de 1930 y haciendo de cura en su película con Buñuel; en 1965 interviene también en dos eventos: *Screen test* (se trata de un par de documentales de cortometraje que componen una breve serie de Andy Warhol) y tantos *performances* que realiza para vender su imagen. Influirá directamente en obras teatrales como la cercana *Daaalí* del director Albert Boadella, formado en Francia y que dirige múltiples puestas en escena para el Teatre Lliure y su agrupación Els Joglars de quien dice, “devuelve el teatro a sus auténticos propietarios que son los actores”.

Jean Tinguely en el año 1961 organizó un *happening* daliniano en Cadaqués en el que colaboraron además Niké de Saint-Phalle y el mismo Duchamp. En la obra titulada *Las extrañas amistades del genio* de D. Olano, se aprecia como Dalí hubo de padecer también duras críticas en los primeros años de la posguerra, como por ejemplo en la intelectual revista *Vértice* de 1939, donde su obra surrealista es tachada de “expresión de un arte decadente, que carece de los valores espirituales que hoy deben ser nuestra norma de vida y constituyen una expresión soez de materialismo pagano”.

---

<sup>403</sup>Exposición titulada: *Dalí: pintura y cine*, celebrada en el periodo 29 de junio -15 de septiembre de 2008, en la sede del MOMA en Nueva York.



A Dalí le gustaba mantener la amistad con Escobar, fuera del trabajo, pero a éste último le llegaba a resultar un tanto pesada a veces y huía de aquél. Al parecer adoraba a Luis y le regaló varios de sus cuadros en vida, pero también se comentó que el director era muy esquivo con él, siendo ya un pintor célebre y cotizado; el primer problema fue el económico, pero Escobar le convenció y aceptó el encargo por una cantidad muy inferior a la que normalmente cobraba. El hecho de que los bocetos de los figurines y escenografías pasasen a manos del Estado era algo corriente, pero debido a que el sueldo que se le ofreció era muy bajo se añadió la premisa por la que “estos dibujos debían ser devueltos al artista”, aunque no llegaron a sus manos jamás, pues desaparecieron.

En el año 1964, hubo de volver a inventar espacios y trajes; se hizo una suma de los tenorios vistos en las dos ocasiones anteriores, con mínimas pero atrevidas novedades que quiso resaltar, como en el caso de las escenas finales con los televisores funcionando, y se significó que esta versión para algunos fue descafeinada y que pasó totalmente desapercibida <LÁMINAS 134 y 135>.

En lo referente al vestuario hubo algún diseño que no llegó a tiempo y no se pudo introducir en el montaje de mediados del siglo XX. Por parte del equipo de trabajo pudo ser sacrificado, pero, también cabe la posibilidad de que fuese rescatado para esta tercera versión.

El pintor seguramente, conociese el hecho de que los dramaturgos románticos concebían plásticamente sus dramas y en algunos casos, como el Duque de Rivas o Bécquer, fueron incluso estimables pintores. Zorrilla se sintió identificado con esta concepción del teatro y mantuvo íntima amistad con los pintores significados de la época como Villamil y Esquivel<sup>404</sup>. Podemos ver que ese fue el motivo por el que Zorrilla llena el texto de acotaciones que tanto dice utilizar Dalí, y que facilitan la labor del pintor-escenógrafo. Entre los amigos del poeta sobresale Jenaro Villamil<sup>405</sup>, paisajista estimable y pintor de historia, al que Zorrilla le dedicó el poema titulado *la noche de invierno*, donde expone sus ideas sobre la pintura histórica del siglo XIX con gran carácter teatral y sus relaciones con la fantasía.

Fue una idea realizar el escenario como un “gran cuadro” que aparece invitando al espectador a que lo admire y se deleite con ello. Ahora prima la idea técnica de “balsa” sobre la escena, en la que equilibrar pesos y así potenciar una armonía visual, como si de una nave a la deriva se tratase, flotando sobre el enorme océano; en ella se ha de mantener un orden de colocación de elementos tanto de atrezzo, como personajes o incluso puntos lumínicos, donde el espectador encuentre una composición armónica que no produzca desasosiego, a no ser que sea este su fin.

Como resultado del tercer trabajo expongo la ficha completa con los datos que aparecen en el CDT madrileño:

---

<sup>404</sup>J. Rubio Jiménez, *Op. cit.*, p. 36.

<sup>405</sup>E. Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Torrejón de Ardoz, Madrid, Akal, 1987, p. 175.

Temporada 1964/Título: D. Juan Tenorio/País producción España

Compañía del Teatro Español.

De José Zorrilla. Dirección: Luis Escobar. Escenografía y figurines: Salvador Dalí. Música: Regino Sáinz de la Maza.

Intérpretes: Guillermo Marín, José Franco, Anastasio Alemán, Luis G. de Páramo, Francisco Pierrá, Antonio Queipo, Jacinto Martín, Santiago Bares, Manuel Salguero, Javier Franquelo, Rafael Gil Marcos, Jesús Molina, Alicia Altabella, Amparo Martí, Olga Peiró, María Rus, Conchita Velasco, María José Fernández, José Caride, Francisco Cecilio, Claudio Sentís y Francisco Casares. Estreno: 30 de octubre de 1964 en el Teatro Español de Madrid.

Es en estas fichas que he mostrado en cada una de las versiones del *Don Juan Tenorio* de Luis Escobar, donde se refleja el elenco principal de intérpretes, aunque caigo en la injusticia que denuncio, pues sé a ciencia cierta que el teatro es llevado a cabo gracias a la labor de un equipo de técnico de luces y sonido, utilleros, maquilladores, peluqueros...que no quedan reflejados y sería ardua la tarea para poder encontrar a todos ellos, para como mínimo citarlos. A todos, disculpas por no lograr profundizar en este sentido y sacrificar de nuevo la labor de grandes profesionales, que sin cada uno de ellos la puesta en escena no sería la misma. Todo en conjunto generó un producto estético único dotado de gran riqueza plástica y calidad. Ofrecer un arte globalizado y total, incluso hoy día que existe tecnología a disposición del espectáculo, requiere, como vemos, de una estrecha vinculación entre varios oficios al servicio de lo escénico; oficios que muy lamentablemente se pierden quedando olvidados en el pasado.

Gracias a esta visión, el mundo teatral fue abriendo poco a poco sus puertas a otros tipos de expresión, buscó espacios que no fuesen naturalistas incluso con la presencia de otros medios plásticos y con el apoyo de la tecnología citada, aportando nuevas formas, como es el denominado teatro alternativo, o el uso cada vez mayor de lo audiovisual en escena con ayuda de diaporamas. De esta forma comienza una evolutiva lenta, pero decidida a que los escenarios sean lugares de experimentación como lo estaban siendo fuera de nuestras fronteras los grandes teatros como en París a través de los postimpresionistas, Roma con los futuristas, Berlín con el Expresionismo, Weimar con la Bauhaus, los Ballets Rusos, Simbolismo, Modernismo y tantas otras ricas vanguardias artísticas de aquellos momentos.

Ante un texto teatral, el conjunto de signos en escena como la interpretación, vestuario, decorado, caracterización, distribución del espacio escénico, movimiento de los actores, iluminación y música, generan un arte totalizador, tomando un significado global. “Es muy importante conocer todas las artes de cada momento histórico, para dar la importancia de cada objeto en los diferentes ambientes. El conocimiento de los estilos es fundamental”<sup>406</sup>.

Para romper con la escenografía más ortodoxa de la época, hay que tener en cuenta los teatros alternativos e iniciativas como el Teatro de las Misiones Pedagógicas; o también teatro universitario de La Barraca, con su trayectoria de 1932-37 y multitud de pintores de vanguardia como: Santiago Ontañón, Ramón Gaya, Ponce de León, Manuel

---

<sup>406</sup>M. Maroto, *Cuadernillos teatrales*, Valladolid, Diputación Provincial, 1990, p. 19.

Ángeles Ortiz, Norah Borges, José Caballero o Salvador Dalí; aunque con la llegada de la guerra civil española el pequeño gran avance se trunca.

En este tercero no cambiaron mucho las cosas con respecto a la publicación de críticas alusivas al montaje, ni tampoco en sus reacciones y descripción pues indicaban era repetición del primero del año 1949. En *Pueblo* del 1 de noviembre, pero esta vez de 1951 el señor Bayona únicamente expone “Tercer *Tenorio*, repetición del primero con Enrique Guitart y María del Carmen Díaz de Mendoza”. O en la publicación *Ya* del 2 de Noviembre de 1951 J. de la C. se refiere al montaje como “el primero de las parcas”. Con respecto a las mismas recojo una anécdota curiosa extraída de *La Vanguardia* con fecha 19 de Febrero de 1999 en donde se comenta que el carnaval estaba cargado de fantasía, como único decorado cambiante a base de efectos de luces, la gran parca que abrazaba la actuación de los personajes al fondo. El jefe de tramoyas llamaba por equivocación “carpas” refiriéndose a las parcas, y, en un encuentro entre Dalí y Escobar, le recordaba Dalí preguntándole por las “carpas” a Escobar de forma cómplice, que recuerdo eran tres personajes inventados por Dalí que manejaban a don Juan con sus hilos. Jacint Alcañiz, el autor de este texto añade que “la creatividad, superó la rutina”.

Con respecto a las críticas y opiniones del montaje del año 1964 sintetizo lo más destacado en *Informaciones* del 31 de Octubre de ese año firmado por Pablo Corbalán <ARTÍCULO 57>:

El *Tenorio* de Dalí, así apodado por el público, en la tercera versión se incorpora la televisión en la escena del cementerio. Don Juan se declara a doña Inés y sus gestos se reproducen en la pantalla encajada en un nicho, otras como la peineta calavera que desciende en la cena. Formada por números 5, 9, 4, y dos 7, crea el rostro de la muerte. Como aquel juego escolar “un 6 y un 4 y aquí tienes el retrato.”<sup>407</sup>

El elemento televisivo es una innovación en aquellos años y Dalí, pese a no gustarle como medio, cree necesario utilizarla como aparato de *atrezzo*, como sucede en espectáculos contemporáneos, en los que los propios artistas son grabados y reproducen la filmación en en escena con ellos presentes para ser observados doblemente. Por otro lado el juego de los números en Salvador Dalí es de lo más común y su trabajo obsesivo por el número phi. Añade Corbalán: “Decorados para una obra donde se permite todo lo humano y lo divino, lo terrestre y lo celeste para eso es un drama religioso-fantástico. Dalí no ha sabido ni en esta versión ni en las anteriores, aprovechar la mina inagotable de lo que es, por definición la fantasía, misma”.<sup>408</sup>

En *Informaciones* también, pero con fecha anterior, 29 de octubre de ese año, se informa de que Dalí interviene en el ensayo general de aquella noche dibujando ante el público. Después es cuando dice el artista, al que no le falta humor, lo de la lotería: “voy

---

<sup>407</sup>Pablo Corbalán, “Desde la butaca. Don Juan Tenorio, con Dalí, en el español” *Informaciones*, 31 octubre 1964.

<sup>408</sup>*Ídem*.

a adivinar el número de la lotería de Navidad”. En *Ya* del 31 de Octubre de 1964 se redacta:

En el ensayo general de este Tenorio, Dalí dirige unas palabras al público invitado con la promesa de una nueva intervención suya del drama de Zorrilla. Siempre habrá algo, propio del género que a nosotros simples mortales se nos escape, pero en general todo resulta bastante comprensible al final del estreno Escobar excuso la presencia de Dalí por encontrarse indispuesto.<sup>409</sup>

Muchos de los críticos ciertamente recogieron cuantas reacciones del público observaron, “grito y pateo; el *Tenorio* caudal de arte e ingenio escenográfico hacía que el sentido de la obra quedase desbordado pero, “aquello” ¡era nuevo!”. Es de agradecer que se den cuenta de lo que supone esa puesta en escena y se resuma en esta última expresión con el calificativo de “novedoso”. Otros periodistas fueron fieles a su propia experiencia como espectadores y no supieron valorar la novedad que se mostraba, doliéndose más por el cambio de lo tradicional.

*El Noticiero de las Artes* haciéndose eco de una exposición, anota como ejemplos históricos de los años de posguerra, la gran revolución que supone el montaje del 49 a sabiendas de que, cuantos menos medios se dispone más se derrocha la creatividad y la imaginación. A esta representación se añaden *Marat Sade* de 1968 o decorados de varios artistas.<sup>410</sup>

Para culminar con las críticas y la recepción de las mismas anoto la apreciación que se obtuvo de la grabación fílmica del montaje escénico.

Es una mezcla de los dos tenorios dalinianos y Alejandro Perla, el director no hizo sino limitarse a colocar unas cámaras en el estudio y reproducir, entera la obra teatral, Y esta vez no he de ser yo quien le reprocha ese criterio, ni la idea puesta en práctica de verter sin variaciones, un empeño escénico célebre porque con ello lo que se brinda es un documento y de tal manera hay que tomarlo.<sup>411</sup>

Seguramente influyera para la creación del programa dramático, producido por Televisión Española, denominado *Estudio 1*, que se emitió entre 1965 y 1985.

Con respecto al elenco que fue variando se recoge en la cartelera: “En el teatro María Guerrero puede verse a Elvira Noriega, Luis Prendes, por protagonistas y Gaspar Campos como Ciutti, Carmen Seco de Brígida, José María Roderó como Don Luis”.<sup>412</sup>

Con algunos años de diferencia el reparto cambió: “Conchita Velasco, Guillermo Marín, Paco Pierrá, Anastasio Alemán, Olga Peiró, Amparo Martín, Manuel Salguero, Alicia Altabella en el teatro español”.<sup>413</sup>

---

<sup>409</sup>Nicolás González Ruiz, *Ya*, 31 octubre 1964.

<sup>410</sup>Me refiero a Redondela, Sainz de Tejada, Vázquez Díaz, Mampaso, Morales, Paredes, Jardiel, Mateos, Guinovart, Torner, Vela, Rivera, Mari Pepa Estrada.

<sup>411</sup>Donald, “El segundo Tenorio de este año ha sido cinematográfico”, *ABC*, martes 27 octubre 1953 p. 37.

<sup>412</sup>Cartelera *ABC*, 23 noviembre 1949, p. 16.

<sup>413</sup>Cartelera *ABC*, jueves 5 noviembre 1964, p. 84.

A la primera se la podía ver simultáneamente en la cartelera cinematográfica con la película *La boda era a las doce* del director Julio Salvador. “Tengo establecido un proyecto vitalicio, mientras viva voy a pintar cada año nueva decoración para el *Tenorio*”.<sup>414</sup>

Personajes	Año 1949	Año 1950-51	Año 1964	Color
JUAN	Pez	Gallo	Hormiga	Azul
INES	Lirio	Paloma	Paloma	Beige
LUIS	Erizo	Espino	Espino	Claro
BRIGIDA	Mantis	Búho	Búho	Oscuro
DECORADO	Mariposas	Cisne y flores	Cuadro	Luz

Tabla 2. Paralelo de fauna y flora que utiliza Dalí para estos montajes dalinianos.

<sup>414</sup> Agencia EFE, “Dalí pintará un decorado anual para Don Juan Tenorio”, *ABC*, 17 mayo 1950.

IV.1.1. d) Recuperación de puestas en  
escena de Dalí en 2003.

La labor de reconstrucción en el año 2003 hizo que se recopilasen fotografías y bocetos existentes de los montajes dalinianos, desde fotografías del artista junto a sus personajes creados <LÁMINA 136> como los bocetos de los mismos <LÁMINA 137-139> para lograr su reconstrucción <LÁMINA 140>; la famosa escena del sofá inexistente <LÁMINA 141> hasta los figurines de los personajes <LÁMINAS 142 y 143>, para, a partir de ellos, generar una versión en su honor <LÁMINA 144>.

Los términos de moda y teatro,<sup>415</sup> han estado ligados desde los inicios del Siglo de Oro. En momentos puntuales de la historia, los actores debían aportar a la compañía para la que iban a trabajar, sus propios trajes como si de una dote se tratara. Cuando Francisco de Goya retrata a la actriz M<sup>a</sup> Rosario Fernández, conocida por “La Tirana”, le importa mucho más plasmar el detalle de los adornos de su traje que mostrar su talento captando la psicología o carácter, muy acostumbrado a ello, que definía a la cómica.

Ya en los últimos años del siglo XIX los actores llegaban a comprar las grandes creaciones de firmas importantes, para lucirlas en escena, de manera que el espectador acudía a los teatros a deleitarse, no sólo con el trabajo de un equipo de personas para lograr una puesta en escena de un montaje concreto, sino para admirar el corte de Lanvin o los primeros diseños de Mackintosh.

Dalí con sus trabajos de vestuario para estos personajes de Zorrilla, utilizó distintos tejidos para la búsqueda de diferentes texturas. En cada uno de los montajes fue experimentando en este sentido. Así, en el tercer montaje, destacan las capas de tejidos fluidos y volátiles que se recogen en voluminosos pliegues; telas transparentes a base de volantes de gasa y sofisticados jubones ajustados en el pecho de los varones. Siendo más cuidadoso en este sentido, origina con estos materiales múltiples relieves y los otorga tonalidades brillantes de carácter multicolor que tendrán como resultado gran vistosidad. Al artista le fascinan los escaparates, las revistas de moda y la publicidad, no pudiendo olvidar sus obsesiones que refleja en sus estampados, como si fuese un diseñador actual, mostrando su colección en la pasarela Cibeles. La totalidad de los figurines fueron reconstruidos por el figurinista Pedro Moreno en el año 2003 <LÁMINAS 145-157>.

En conjunto, como pintor y escritor mantuvo una fuerte relación con la denominada cultura de masas por sus aportaciones con objetos, acuarelas, dibujos, documentos fotográficos, anuncios, películas, diseños, collages, *performances* o productos de encargo para moda, cine, publicidad o lo que nos ocupa en este caso como es la escena. Esto se puede ver en sus trabajos, con esa evolución y su experiencia en diferentes

---

<sup>415</sup>La relación entre moda y teatro es tan estrecha como la de la moda y la historia de la pintura en el Arte porque son los espacios donde se refleja y sirven como espejo o escaparate, siendo los testigos donde visualizar la indumentaria, al igual que en el espectáculo cinematográfico. Como manuales a consultar considero: VV.AA., *El vestuario en el Siglo de Oro*, Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico (nº 13-14), 2000; VV.AA., *Vestidos y armaduras, moda de ayer y hoy en seda y acero*, Madrid, Fundación, 2002; VV.AA., *El zapato, 50 siglos de historia a nuestros pies*, Madrid, Fundación Museo del Calzado, 2003; VV.AA., *Indumenta: evolución del traje femenino*, Madrid, Ifema, 2004 y M. Belluscio, *Vestir a las estrellas. La moda en el cine*, Barcelona, BSA, 1999.

ámbitos, hasta llegar a 1964. Toda su obra produjo muchas reacciones en contra y fue tildado de “futurista”, sucediendo en la escena algo muy similar, pues los trabajos para los que fue contratado eran textos consagrados y los espectadores no estaban familiarizados con que les modificasen su forma tradicional de disfrutar de sus personajes mito. El pintor demuestra un interés por la poesía como vemos en el último *Tenorio*, pero a su vez, también por la nueva cultura industrial y se deja influenciar por cuanto le rodea en sus ilustraciones. Coleccionista compulsivo y obsesivo, lo cual deja que se perciba en sus elementos decorativos, adquiriendo mucho peso sobre el escenario y en su vida personal como puede ser una dentadura, sirenas o maniqués, como “seres sensuales y mecánicos”.

Lo que supone el tercer montaje es el recuerdo de aquellos anteriores y la suma de elementos, aunque con licencias mucho más atrevidas y por tanto criticables, que hacían referencia al contexto en el que vivía, intentando una modernización y acercamiento a nuestro tiempo. El hecho de generar anacronismos es algo que se acepta cada vez más, pues ayuda a estar cerca de los personajes y sentirlos nuestros logrando mayor empatía.

El hecho de que el pintor se ofreciese a realizar un *Tenorio* cada año, demuestra que la visión que se tiene de un mito a la hora de refundirlo para un genio creador es infinita, y que el artista es capaz de mostrar una cara distinta del poliédrico mito cada vez, de la multiplicidad de cualidades que desentrañar de un texto que fue una fuente inagotable de creación, que generó tres ricas, polémicas y controvertidas puestas en escena dalinianas, que ayudaron a ver al mito sobre los escenarios de otra manera. Dalí, con su trabajo y aportación surrealista nos definía una nueva forma de tratarlo y adaptarlo a una nueva estética o plástica para su renovación; otros proyectos le impidieron seguir innovando con el personaje, pero estos, nos enseñaron mucho de ambos mitos el literario ficticio y el pintor real. Personaje inagotable pues Escobar volvió a llevarlo a escena posteriormente en los años setenta.

Con el primer centenario del nacimiento de Salvador Dalí, se hace necesario contemplar una nueva versión recopilatoria de sus *Tenorios*, así que en el año 2003 Ángel Fernández Montesinos <ARTÍCULO 58>, intenta recuperar tanto la escenografía como los figurines confeccionados por el pintor, adelantándose a la celebración de dicho centenario.

Dos de los colaboradores principales en esta recopilación son: Wolfgang Burmann que recibe varios premios por mejor escenografía, en los decorados y Pedro Moreno, diseñador en el estudio de Bernhayer, por vestuario. Montesinos, quien se dio a conocer con la obra de Lope de Vega, *Libro de Buen Amor y la viuda valenciana*, en el citado año de 2003, pone en pie la suma de los trabajos de 1949 y 1950, y resultó, cito una vez más, “el quitar el polvo de la costumbre” para Escobar y el “para que aparezca la tradición viva” que pretendía Dalí.

Burmann conocía personalmente a Dalí de pasar una semana en su casa de Port Lligat en el año 1955, y comenta haberse basado en los colores de sus cuadros para suplir las carencias de los originales y utilizar los medios actuales de iluminación,



maquinaria y nuevos materiales, para hacer aún más vistoso el espíritu del que Dalí impregnó al *Tenorio*. Pedro Moreno, por otro lado, asume los riesgos que afrontó el día que empezó el proyecto.

En definitiva, Fernández Montesinos como director, respetará el texto de Zorrilla y plásticamente la estética surrealista para un drama romántico que impactó en su momento. Habrá amplitud de espacios, limpieza y pulcritud; telones pintados que se mueven y ocultan, suben y bajan: el verdadero protagonismo de aquellos montajes se lo llevó su paleta.

Además hay que agradecer al asesor documental, Arcadio Baquero Goyanes, periodista, crítico teatral y premio Nacional de Teatro en 1960, que en su carrera ya ha tratado todo lo referente al mito de *Don Juan* en el teatro Español, rescatándose incluso algunas máscaras que no llegaron a utilizarse en el montaje original. Arcadio es el crítico que fue testigo directo del primer montaje de finales de los años cuarenta, y fue quien asesoró al CDN (Centro Dramático Nacional), para que reprodujese y resucitara el estreno de 1949 <ARTÍCULO 59>.

“En el año de 1965, Baquero Goyanes recibe la pensión March por su obra comprendida en dos volúmenes”.<sup>416</sup>

Fue jefe de redacción y crítica teatral desde 1945 en diversos diarios, revistas y agencias y miembro del Consejo Superior de Teatro y del Institute Internationale du Theatre de la UNESCO.

Dalí llega a crear un sello inconfundible en las escenas finales con esqueletos, apariciones y efectos especiales, y a pesar del limitado presupuesto ofrecido, accede, y la expectación, con su consentimiento, fue creciendo hasta el día de su primera muestra, pero la curiosidad no fue menor en ésta última representación.

Los que esperaban al héroe romántico en sus lugares habituales salen espantados, no entienden nada y comentan que todo es disparatado, calificándolo de desfachatez. En cambio los que les gusta la imaginación y el riesgo aplaudieron, admirando la búsqueda de nuevas estéticas para los viejos textos. Para éstos últimos todo era ingenioso.

Lo que comenta Ángel Fernández Montesinos respecto a esta labor de recuperación es de lo más significativo para todo el recopilatorio anterior:

Ha costado muchos meses de estudio para poner color, a través de la obra de Dalí, a unas escenografías y figurines de los que sólo se conservan fotografías en blanco y negro (...) Hemos cogido lo más novedoso de los dos montajes, el del 50 tenía más audacias y lo hemos integrado en una sola obra, pero yo creo que la diferencia más radical está en la forma de contar la obra. La de Escobar era otra época y por tanto disponían de otros medios. Yo he intentado suprimir telones, fundidos, algo tan propio de esa época para dar más ritmo a las escenas. Nosotros no queríamos hacer una reconstrucción arqueológica sino recuperar el espíritu onírico y surrealista de Dalí. Además vamos a utilizar figurines que Escobar no pudo sacar a escena por falta de tiempo y medios. Ha sido todo un reto muy apasionante. He ido redescubriendo los personajes y las historias

---

<sup>416</sup>A. Baquero Goyanes, *Op. cit.*, p. 202.

a través de la visión de Dalí (...) El material encontrado (...) nos ha servido para recrear e interpretar lo más fielmente posible, sin traicionar nunca, el mundo surrealista y onírico creado por Salvador Dalí para este espectáculo.<sup>417</sup>

Adjunto una de las entrevistas encontradas al director de este montaje recopilatorio del año 2003 muy significativa:

-¿Cuál es la interpretación daliniana del mito de Zorrilla?

-Es curioso porque ningún figurín de Dalí iba en contra del espíritu de la obra de Zorrilla, sino que ampliaba su concepto y su sentido. Dalí captó perfectamente la psicología de los personajes y eso lo demuestra bien el personaje de Inés, que él vio como una paloma enjaulada. Creo que le debía apasionar y el mismo debió ponerse el reto de hacer algo que hasta ese momento ni se había intentado. Me atrevo a decir que parte de la escenografía es deliberadamente ingenua. La obra tiene el perfume de las cosas pasadas que mantienen su vigencia.

-¿La fuerza del imaginario de Dalí no ensombrece la propia obra?

-Al contrario la refuerza, la escenografía aporta magia porque la segunda parte del espectáculo esta llena de ensoñación, magia, rito. Dalí supo captar perfectamente la esencia de los personajes.

-¿Cuál es el resultado de la mezcla de un clásico drama fantástico-religioso de Zorrilla y el genio vanguardista de lo surreal y la ensoñación?

-Un montaje romántico y apasionado

-¿Por qué cree que en cincuenta años no se ha recuperado esta puesta en escena?

-Si no se ha recuperado este montaje hasta ahora también es porque las dificultades que se presentan son muchas ya que requiere una labor minuciosa de investigación y recopilación.

Hubo un afán de innovar y renovar el mito como lo hace Mampaso, pero Dalí sigue la línea clásica a la que todos estaban acostumbrados.

-¿Ha descubierto algo más del Dalí creador a raíz de este montaje?

-Que era un grandísimo escenógrafo. Todos sus cuadros son como grandes escenografías, enormes fondos que podrían utilizarse como decorados de montajes para ballets. De hecho así lo hizo.

Uno de los participantes en aquel estreno del año 1949 citado fue Miguel Narros, que con catorce años ingresa en la compañía del Teatro Nacional María Guerrero y fue una de las populares parcas. Añado una entrevista en la que aporta su opinión al respecto y al incipiente cambio en la forma de abordar el trabajo teatral en nuestro país:

Tras rodar por varias compañías, en 1959 fundó con William Layton una escuela clave para los actores, el Teatro Estable de Madrid.

-Fui una de las primeras personas que Layton conoció cuando llegó a Madrid y conectamos muy bien. Creamos la escuela y creo que algo positivo sí se ha hecho.

-Layton procedía del Actor's Studio de Strasberg, así que fue un pionero del método en nuestro país.

-Bueno, él había estudiado el método Stalitsnavski que utilizaron los americanos en aquella época para que el actor, en su carrera cinematográfica, pudiera defenderse por sí solo porque el director no les ayudaba lo suficiente o no contaba.

-¿Y es el método de Narros?

-A mí me gusta y en eso se basa mi trabajo de dirección. Busco que el personaje tenga entidad por sí mismo, que no sea un muñeco, sino algo serio. Es importante la forma de ser y de estar del personaje. Estoy en contra de la actuación, me interesa que el personaje sea.

-¿Cuál es exactamente la labor del director?

---

<sup>417</sup>Entrevista de la periodista Itziar de Francisco a Ángel Fernández Montesinos en la revista *El Cultural* (El Mundo), 21 de noviembre de 2003, pp. 38-40.

-Es dar las pautas al actor. Tengo que convencer a la actriz y al actor de que tenemos que darle categoría a lo que está escrito en el texto, ver como son estos personajes. Hay que buscar juntos, la justificación de por qué pasan las cosas.

-¿Ha cambiado mucho la forma de interpretar de los actores?

-Muchísimo, creo que el cine ha contribuido positivamente. La televisión menos, pero antes en TVE hubo gente muy interesante y se hicieron dramáticos y novelas que tenían una gran consistencia.

-Narros tiene fama de ser un director muy fiel a sus actores.

-Me gusta trabajar de joroma cómoda y utilizo un lenguaje en el que algunos actores me entienden y otros no. Pero a lo largo de mi trayectoria he trabajado prácticamente con toda la profesión. Los actores son muy buena gente. He tratado a otras gentes del mundo de la cultura, como pueden ser los cantantes, y la bondad y la simplicidad del actor no la tienen. Hay actores complicados, pero esa modestia del actor se echa de menos.

-Siempre suele introducir actores noveles en los repartos.

-Sí, eso me gusta. Unir la experiencia profesional a gente que no la tiene pero que puede aportar espontaneidad, ha funcionado bien.

-Después va a dirigir *el burlador de Sevilla* para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), que ya hizo en los años 60. Hay algunas obras que ha hecho dos veces.

-No tengo por costumbre hacerlo, pero cuando lo hago, normalmente intento rescatar cosas que han quedado olvidadas y sobre las que me apetece volver. Por ejemplo, ahora con *El burlador* se me plantea un problema. Hice un burlador del que estoy muy contento, al menos del que tengo en el recuerdo. Los decorados y el vestuario eran de Paco Nieva y eran muy bonitos e interesantes. José Luis Pellicena era el burlador. En cierta forma aquel burlador era un héroe, mientras que ahora el problema que Tirso me plantea es que el burlador no es ningún héroe, es un hijo de Satanás, un niño maleducado, un escándalo dentro de la familia y de la sociedad. Así creo que lo pensó Tirso, quiso criticar la mala educación de una juventud y su libertinaje.

-¿Cómo ha podido cambiar tanto su opinión sobre el personaje?

-En aquella versión no pensé que era una crítica a la juventud. Entonces la gente joven era más discreta, no era tan escandalosa como ahora. Hoy la juventud quiere que se le escuche, es consciente de que tiene un gran poder y hace uso y abuso de él. Y eso es lo que hay que contar en este burlador.<sup>418</sup>

A continuación comento que pude entablar un pequeño diálogo con Pedro Moreno en el salón de los espejos del Teatro Calderón de Valladolid. Los figurinistas del teatro y cine español fueron citados para afianzar una exposición que se denominó “Vestir los sueños” (título que encaja plenamente con este trabajo) y que organizó la Seminci (Semana Internacional de Cine) de Valladolid, donde se expusieron sus trabajos. Tras la mesa redonda donde los figurinistas estuvieron muy reivindicativos, Pedro Moreno tuvo a bien responder las dudas que le planteé sobre su trabajo de recuperación para el montaje en 2003.

Pedro Moreno, me indico que desde su especialidad, no deja de ver en ningún momento a Dalí como pintor, con escasos conocimientos del trabajo que requiere la escena, porque no es ni escenógrafo, ni figurinista. Se trata por tanto de un vestido pictórico, al igual que unos telones pintados, todo ello conseguido a través de sus espacios escénicos generados a partir de unos decorados elaborados, según Pedro Moreno el trabajo lo hizo desde la perspectiva, mente y visión de un pintor, no dejando de serlo tampoco en sus diseños.

---

<sup>418</sup>A. Alfageme, elpaís.com, 3 septiembre 2005.

El actor ha de disponer de cierta movilidad y comodidad, muy reprochable por éstos a los grandes diseñadores de vestuario que quieren dar protagonismo a lo visual frente a facilitar el trabajo del intérprete. El conocimiento que se tenía entonces de esta profesión era escaso por la falta de formación de la misma.

Muy recientemente, el diseñador Francis Montesinos, homenajeó a Salvador Dalí sobre la pasarela Cibeles con una colección plagada de referencias al artista, donde se podían ver plumas de color hueso y verde esmeralda, elefantes, ocas, moscas, incluso el propio diseñador recorrió la pasarela caracterizado del mismo Salvador Dalí.

El método denominado “paranoico-crítico”, es el que transforma el espacio escénico en ensoñaciones que ayudan a confundir el estado real del ficticio, como la propia obra teatral que en este caso se muestra. Se trata de otra realidad, el más allá, frente a la surrealidad o verdad absoluta tan defendida por Salvador. Las jaulas gigantes que asoman tras telones, pueden observarse a la par en el trabajo de otros grandes artistas surrealistas como René Magritte. Vestuario femenino, masculino y telones por decorados, pueden recordar a los momos teatrales. Al final, la obra es una advertencia para los seductores o es un consuelo para los maridos engañados y padres burlados.

Ivonne Blake también estuvo presente en aquella charla-coloquio de la Seminci en el Teatro Calderón, que fue de lo más enriquecedora. Opinaba de forma similar a Pedro Moreno sobre su trabajo de recuperación para la escena cuando detrás está la mano de Dalí.

Como he indicado con anterioridad Dalí tuvo que ver con el mundo de la moda y en diversos momentos diseñó complementos con la capacidad de inventiva que lo caracterizaba, como fueron las gafas con lentes caleidoscópicas, uñas hechas de múltiples espejos que acompañen trajes de noche y en las que se pueda uno contemplar, bañadores femeninos que comprimen los pechos para camuflar el busto <AUDIOVISUAL 5>, un esmoquin recubierto de vasos de licor, corbatas con motivos iconográficos dalinianos como: labios, teléfono langosta, hormigas, relojes blandos, huevos, bigotes antenas, etc.

El pintor es muy consciente del vestir suyo personal y hace de ello un auténtico arma: cuando el grupo surrealista se plantea expulsarlo del movimiento entre otros motivos, por la figura de Lenin en el enigma de *Guillermo Tell* en el salón de los independientes, ya que les pareció un verdadero atentado contra la causa revolucionaria y citan a Dalí para que se explique, éste se presenta precedido por Gala con un amplio gabán de piel de camello, los zapatos sin cordones y un termómetro bajo la lengua. Lucía una especie de chándal que le engordaba anormalmente y es porque llevaba siete, puestos uno sobre otro que fue quitando y arrojando a los pies de Breton: con el torso desnudo y la rodilla hincada en el suelo, besó la mano del fundador del Surrealismo y le pidió perdón.

Todo esto eran pequeñas *performances* surrealistas que le ayudaban a llamar la atención allí donde estuviera, pues era actor de sí mismo, como tantos otros que

experimentan con su propio yo y ceden su personalidad al mundo del arte y teatral, para ofrecerlo a los demás y provocar con ellos todo tipo de reacciones, sirva como ejemplo los artistas que entregan parte de su vida y modifican su cuerpo como Tom Hanks en *Náufrago* o representantes del Accionismo Vienés o el *Body Art*.

Gran objetivo inagotable por su parte es sorprender al público como lo hace en varias ocasiones, como en el vestíbulo de la gran gala del Surrealismo el 17 de enero de 1938 en la galería de Bellas Artes de París con su taxi lluvioso en el que coloca dos maniqués: el chófer y la rubia desmelenada con traje de noche en el asiento trasero, entre escarolas, lechugas y plantas verdes. El vehículo, hoy, se encuentra en la galería “Claude Otelero” en París. En la propia galería se sigue una calle con veinte maniqués de veinte artistas a cual más original, el de Masson tiene la cabeza dentro de una pajarrera, el de Maurice Henry se pierde en una nube, el de Ernst se trata de una viuda que pisotea a un hombre en el suelo, el de Man Ray es una llorona con lágrimas de cristal y por pelo pipas de arcilla, todos ellos muy teatrales.

A nadie resultaba indiferente su personalidad, por su forma de ser, presencia física, cualidades, trabajo artístico, mentalidad, actitudes, comportamientos, etc; todo hace de él un ser excepcional. Como si de su nombre hiciese “gala” y “salvase” el alma de todo aquel que de una u otra forma, intentase acercarse a conocer algo sobre él. ¿Salvase? Sí de la mediocridad y la vulgaridad ante todo. El grupo musical Mecano (cuyos discos se convirtieron en un género musical de la escena española de principios de siglo XX), le dedican una canción, en concreto, de su amplio repertorio a modo de despedida y en cuya letra se advierte el ya cercano final de su vida<sup>419</sup> y por tanto con él, el de la ejecución de su obra.

Una obra, tanto la de Dalí como la de Zorrilla <**ARTÍCULOS 60 y 61**>, que se dirige a todos los colectivos sociales, de todas las edades y circunstancias. Un trabajo que puede ser observado por cualquier habitante del planeta de diferentes contextos y situaciones y al que no dejará indiferente.

En la actualidad está de gira por nuestro país la versión del *Tenorio* de Juan Mayorga dirigida por Blanca Portillo, donde se desenmascara al personaje. Para la directora, Don Juan no es un héroe sino todo lo contrario porque “atropella la razón, escarnece la virtud, burla la justicia y vende a las mujeres, personificando el mal pese a ser tratado con tanta admiración y cariño, siendo ejemplo de destrucción y desprecio por la vida tanto propia como ajena”, como expresa ella misma en el folleto explicativo de su versión, lo que recuerda a la de Ángel Fernández Montesinos del año 2003.

---

<sup>419</sup>Julián Gallego, “Salvador Dalí: la vocación de genio”, *ABC*, 24 de enero de 1989.

IV.1.2. Escritos teatrales: *Delirio erótico  
místico o Mártir.*

En el año 1954 comienza a escribir una pieza dramática en tres actos con versos alejandrinos, clasificada como tragedia erótica, que titula *Delirio erótico místico*, cuyos tres únicos personajes son una virgen llamada Hederieta que tiene diecinueve años, un príncipe Populus Alba, y un confesor católico Hílex; los dos personajes masculinos tienen treinta y dos años. La obra está compuesta de versos franceses y está inacabada por lo que no tiene final como ocurre en *Turandot*, la ópera de Puccini. Después la adjudicó otro título: *Mártir*, añadiendo *Tragedia lírica en tres actos*, como subtítulo, y que después de transcurrir tres décadas, queda inacabada.<sup>420</sup> En realidad se trata de un drama lírico, que llegará a ser representado en la intimidad y en su inicio sonará la marcha real española y estará ambientada en dos coordenadas de espacio y tiempo singular pues la ciudad elegida donde transcurre la acción será Delft, en Holanda, donde nació Vermeer, al que tanto admira, y en cuanto a la cronología lo sitúa en el año en el que nace éste mismo pintor flamenco. En el año 1987 la revista *El paseante* publica en su número cinco la tragedia *Mártir*, donde se contrapone al dramaturgo Racine.

Para el papel de la virgen protagonista pensó de forma inmediata en la actriz francesa Catherine Deneuve: el príncipe querrá casarse con ella y el cura, como nos indica, tendrá que ver con Spinoza. La virgen al final se transformará en un viejo albino de ojos ensangrentados. Su estreno fue proyectado en París<sup>421</sup>.

Sigo escribiendo mi tragedia, que será mucho más importante para la posteridad que toda mi obra pictórica reunida. Me reafirmo en la opinión tantas veces manifestada por mí de que es superior a las tragedias de Corneille, que es el autor que más me gusta....Mi obra será la obra de mi vida<sup>422</sup>

“...y por la noche escribo en mi cama una tragedia. Se titula *Mártir* y sucede en la época de Vermeer de Delft, en Holanda. Hay sólo tres personajes. Tiene unidad de tiempo y lugar y está escrito en alejandrinos. Clasicismo total”<sup>423</sup>.

En la escena que describo, gracias al guion que llega hasta nosotros, se muestra una habitación encalada muy pulcra, cuya puerta de entrada está situada en el mismo centro. A la izquierda se utilizan tres elementos que son un reclinatorio, una silla y una ventana con vidriera de colores, mientras que en la derecha puede verse una puerta que comunica con otra habitación. Se trata de un espacio único donde se desarrollan los tres actos y el texto describe situaciones complejas de llevar a cabo.

En vez de hacer caer los excrementos en el fango común de la humanidad, es necesario que, a través de la carne celeste de la esposa, asciendan contra corriente hacia Dios: únicamente invirtiendo el árbol genealógico de la humanidad existirá la posibilidad de poder volver a iniciar a la inversa un nuevo ascenso a los cielos.<sup>424</sup>

---

<sup>420</sup>I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 595.

<sup>421</sup>A. D. Olano, *Cine en siete días*, *Op. cit.*, p.1244

<sup>422</sup>*Ibidem*. p. 1243.

<sup>423</sup>J.L. Rubio, “El último show de Dalí”, *Cambio 16*, Madrid, 16 de diciembre de 1979, extraída de *Obra completa* de S. Dalí, Vol. VII *Op. cit.*, p. 1573.

<sup>424</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol.III *Op. cit.*, p. 1014.

Los diálogos entre los personajes en verso tienen un contenido escatológico explícito, así dice Hederieta: "...Quiere cagar en mi ano y obligaros, al sodomizarme, a hacerme entrar su zurullo por detrás..."<sup>425</sup>

En el acto primero se produce el diálogo entre un personaje que hace las veces de confesor y la virgen que declara abiertamente que quiere ser violada. En este impactante momento desciende el telón. Para el segundo cuadro se produce un acto de sodomía en una herejía y tras éste se ubica un entreacto de quince minutos de duración. El acto tercero es el de la resolución con la aparición de la funesta muerte, mientras la marcha real española de nuevo es el efecto sonoro final. En escena podrán verse otros elementos decorativos que de faltar se hubiesen echado de menos, como arañas, una tortuga-teléfono o muletas. Todo ello aparece descrito en cuatro hojas mecanografiadas en francés, que se convierten poco después en ocho traducidas al español por Ignacio Gómez de Liaño.

En 1959 el director del teatro Scala en Milán Francesco Siciliani, llamó a Dalí para la representación *Atantida y el nuevo mundo* con música de Falla. Su labor consistiría en realizar los figurines, estrenándose el dieciocho de junio de 1962 con la colaboración de Ernesto Haffter, pero el pintor declinó la oferta con anterioridad.

Una obra de teatro que gustó mucho a los surrealistas fue el trabajo del dramaturgo Alfred Jarry con *Ubú rey*. Tanto se llegó a identificar con su personaje que al escritor le llamaban Ubu. Siempre defendió que sus personajes tuviesen máscaras para que el espectador pudiese ver más profundamente el alma de los mismos. El oro es motivo de preocupación en este texto y lo arroja a sus súbditos una vez coronado. Se representó en París en 1896 y en el año 1937 se vio *Ubú encadenado* con decorados de Max Ernst, entre los espectadores estuvo Dalí, quien tiene también mucho que ver con el personaje.<sup>426</sup>

---

<sup>425</sup>*Ibidem*, p. 1026.

<sup>426</sup>L. R. Armengol, *Op. cit.*, p. 314.



<b>TITULO</b>	<b>AÑO</b>	<b>OBSERVACIONES</b>	<b>ELEMENTOS</b>	<b>RESULTADO</b>
<i>LA FAMILIA DE ARLEQUÍN</i>	1927	Teatro íntimo Director: Adriá Gual	Letras en carteles	12-03-1927 BARCELONA
<i>TIC TAC</i>	1927	Director: Lugné Poe	Tres bocetos escenográficos	1927
<i>MARIANA PINEDA</i>	1927 1927 1929	Teatro Goya Teatro Fontalba Teatro Cervantes	Vestuario y escenografía	24-06-1927 BARCELONA 12-10-1927 MADRID 29-04-1929 GRANADA
<i>ROSALINDA O COME VI PIACE COMO GUSTEIS</i>	1948	Teatro Eliseo Director: Luchino Visconti	Elefantes con obeliscos	26-11-1948 ROMA
<i>DON JUAN TENORIO</i>	1949 1950-51 1964	Director: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa Rio de Janeiro, Venecia	Mariposas, paloma, cisne, gallo, hombre tortuga.	01-11-1949 María guerrero 03-11-1950 María guerrero 30-10-1964 Español

Tabla 3. Relación de espectáculos teatrales.

## IV.2. La Ópera.

## IV.2.1. Espectáculos.

Tras su experiencia en los ballets crea una ópera<sup>427</sup>, género del que opina lo siguiente: “En la ópera los espectadores, tiene que armarse de paciencia, de gran capacidad de aguante, han de prepararse para una larga sesión de aburrimiento, y al final aplauden hasta que sus palmas están ensangrentadas”<sup>428</sup>.

No resulta sencillo entresacar de la información existente, lo dirigido a los escenarios por la escasez de su cita y lo poco fiable en cuestión de datos que utiliza el propio artista. Pese a ello, vemos que presenta la ópera *Salomé*, escrita por Oscar Wilde como tragedia en un acto, en noviembre de 1949 en el Covent Garden de Londres, tras haber regresado de América un año antes. Con música de Richard Strauss y siendo protagonista Ljuba Welitsch,<sup>429</sup> que será dirigida por Peter Brook, gran admirador del pintor, que había estado en Port Lligat durante el verano para recoger unos dibujos previos.

El genio no asistió al estreno del montaje en Londres y el director le dijo a Gala que de no ir, sería difícil materializar sus ideas de manera satisfactoria. Al genio esto no le afectó, pues no tenía que esperar la aprobación de nadie. A veces, buscaba la desaprobación, considerándose el rey de la provocación<sup>430</sup> <LÁMINA 158>. En este caso concreto dio por finalizada su labor y se desconoce el motivo real de su ausencia en el estreno. Cuando los críticos comentaron los decorados dijeron que eran bastante aguados y el director salió en su defensa describiendo las imágenes que representaban espacios, como un cañón rocoso, con una tienda, una carretera en malas condiciones, un mueble-bar bíblico, etc, siendo todos ellos, muy aptos a su juicio. Brook añadió en la publicación *The Observer* que había escogido a Dalí por motivos muy concretos ya que “su estilo natural contiene la decadencia exótica de Strauss y las imágenes poéticas de Wilde.”<sup>431</sup> Años después, asumida la falta de apoyo por parte del pintor para la puesta en escena de aquella *Salomé*, añadió que debería “haber trabajado hasta el final,”<sup>432</sup> indicando con ello, que el día del estreno se ha de estar presente como responsable de una obra que no se debe considerar finalizada hasta no ser compartida con el público por vez primera. Además, incluyó, que el artista era “demasiado difícil y anticuado.”<sup>433</sup> De esta forma el director se resarcía de la experiencia vivida tiempo atrás tras depositar su confianza en el creador del Ampurdán.

---

<sup>427</sup>En el campo de lo musical hago una breve referencia de textos básicos: R. Alier, *Historia de la ópera*, Barcelona, Ma non troppo DL. 2002; L. Orrey, *La ópera. Una breve historia*, Barcelona, Destino-Thomas & Hudson, 1993; R. Wagner, *Ópera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, asociación sevillana Amigos de la ópera, 1997. Igualmente hago reseña de dos artículos que se recogen en la revista teatral ADE. A. Appia, “La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente”, Madrid, ADE, 2000 y Hormigón, Juan Antonio, “La música y la puesta en escena” en *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, 2ª Ed. Madrid, ADE, 2002, pp. 271-304.

<sup>428</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 108.

<sup>429</sup>Soprano búlgara 1913-1996, debutó con el personaje de Salomé.

<sup>430</sup>... Y coincidiendo con el *Tenorio* en Madrid ha decorado en Londres una *Salomé* que también le puso los pelos de punta a un determinado número de asustadizos. “Pretendo que me insulten”, declaró, más o menos paladinamente el pintor, en la víspera de ambos estrenos” (crítico Sempronio publica en *Destino*).

<sup>431</sup>I. Gibson, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 571.

<sup>432</sup>*Ídem*.

<sup>433</sup>*Ídem*.

Una *Salomé*, según la versión de Wilde que sigue a su vez la de la Biblia, que trata de una princesa de Judea, hijastra de Herodes y Herodías, que se enamora del profeta Juan el Bautista, el cual proclama la llegada del Mesías. El la rechaza y ella jura venganza pues no está acostumbrada a que no se cumplan sus deseos, resolviendo el conflicto al solicitar su cabeza en bandeja de plata, tras bailar la danza de los siete velos; así que Herodes, finalmente, ordena su muerte. Este argumento se desarrolla en un solo acto en el libreto de la ópera con trabajo daliniano.

Los decorados fueron bastantes conflictivos incluso para el propio director, que envió un telegrama en el que decía que acababa de ver por vez primera los decorados para *Salomé*, y eran absolutamente inadecuados por requisitos de la música y también de los cantantes. Ciertamente hay que realizar un trabajo en equipo ya que, tanto el espacio como más directamente el vestuario, puede condicionar el resultado de los intérpretes. El director estaba decepcionado por no acudir como apoyo en la realización de las ideas esbozadas, y como asesoramiento a los técnicos para lograr los efectos propuestos; faltó culminar el trabajo una vez entregado como partes independientes que había que hilvanar obligatoriamente sin pruebas previas. Quizá por ello la luna de *Salomé* fue comparada con una vieja mujer en celo que persigue a sus amantes; los efectos de las luces que simulaban sangre por el escenario se eliminaron directamente en el ensayo general. La producción tuvo gran repercusión en los medios de comunicación porque no se había anunciado nada previamente, algo que causó gran división en los críticos, ya que para unos los decorados eran menos surrealistas de lo que esperaban, o los que fueron a ver otro *Mad Tristan* de 1944 en Nueva York se indignaron, pues siempre se esperaba mucho más donde aparecía el nombre de Dalí. Esto último era el riesgo constante, ya que dejaba el listón alto y era difícil superarse a sí mismo en cada puesta en escena, aun así, siempre lo intentó.

En un artículo de prensa español utilizaba como encabezado la expresión de que los londinenses habían quedado perplejos con *Salomé*. Visto el escenario, el vestuario y los efectos especiales fueron calificados de bastante extraordinarios, pero no estaban seguros de lo que representaban los personajes, hubo quien los interpretó, según recoge la agencia EFE de la prensa escrita, como “insectos gigantesco”.<sup>434</sup> Estas opiniones se contraponen con las que se recogen en el *Daily Mail* y el *Daily Telegraph*, pues afirman que disfrutaron más de la obra los que pudieron oír sin ver. Otro comentario a este montaje:

Ha encendido ya la discordia en Londres, donde algunos periódicos publican detalles y hasta algunos croquis de la “nueva exposición imaginativa” de nuestro compatriota. Se afirma que la audacia de Dalí es “menos salvaje” en esta oportunidad: que la obra se desarrolla en un solo acto, sin descansos, y que el pintor español presenta un decorado que solo a los espectadores más

---

<sup>434</sup>Agencia EFE, “Los londinenses, perplejos con el *Salomé* de Dalí”, *ABC*, domingo 13 de noviembre de 1949.

optimistas les recordará vagamente al palacio de Herodes. Esta nueva Salomé de Dalí se estrenará el día 11 y será cantada y danzada por la exuberante soprano búlgara...<sup>435</sup>

Estudiando la fotografía que localizo <LÁMINA 159>, sorprende el vestuario utilizado con marcados vértices angulosos en los cuellos y la grandilocuencia en el tocado que portan ambos personajes, como si los dos estuviesen coronados por una especie de anagrama en forma de palma. El personaje masculino se encuentra sentado como en el interior de una granada abierta o una pieza geológica cuyo interior es totalmente granuloso, pero que no tiene patas y parte directamente del suelo. Recuerda el diseño de la silla de Harry Bertoina, pero éste data de 1950, un año después de este montaje; o del sillón diseñado por Arne Jacobsen de 1957-58 <LÁMINAS 160 y 161>, aunque no dispongan ninguno de los dos de la tapicería granulada o en relieve. El personaje lleva puesto una falda larga hasta los tobillos que permite ver un calzado claro acabado en punta. Del cuello, pende por los laterales una tela, haciendo las veces de manga colgante, algo que sucede igualmente, en el caso del personaje que se encuentra a su lado de pie. Se trata de una mujer cuya pose egipcia está envuelta en una túnica clara, ceñida con una cinta por la cintura que pende de forma frontal y que está estampada y parece llevar todo un muro tras ella, como si fuese una capa que culmina con el tocado en forma de palma. En este caso, por tanto, no se encuentra colocada sobre la cabeza como ocurre en el caso del varón. En la fotografía, al ser en blanco y negro, no se puede distinguir la textura, pero parecen ser tejidos satinados, algunos de ellos con brillo, apoyando la fastuosidad, y tampoco se vislumbra la escenografía que los enmarca. Por último parecen estar sobre un suelo también decorado o cubierto de alfombras, tratándose posiblemente de una escena de la corte <LÁMINA 162>. El vestuario recuerda la estética expresionista por el protagonismo que toma lo triangular. En cambio, el decorado está protagonizado por una rampa y flanqueado por paredes rocosas, hallándose en el centro una puerta que culmina con un telar a la manera de dosel y cola abierta de plumas de pavo real. El pintor siendo muy joven, expuso en las galerías Dalmau una obra titulada también *Salomé*, en el año 1922.

En una de las muchas entrevistas que realiza, comenta que va a dirigir una ópera bufa en Venecia titulada *Escipión en España*<sup>436</sup> y para la que ha mandado construir una piscina dentro del teatro que llenará de aceite de ballena con la que mostrará al público unas inéditas figuras geométricas de gran belleza y colorido al entrar en contacto con los focos. Una vez confesado esto le hizo al periodista una serie de demostraciones prácticas con diferentes moldes sumergidos en la grasa de ballena y éste totalmente sorprendido dijo que todo aquello causaría gran admiración. El periodista Martínez Rubio dejó constancia de su asombro por ese efectismo logrado.<sup>437</sup>

---

<sup>435</sup> Agencia EFE, “*Salomé*, de Dalí, en el Covent Garden” *ABC*, (nº 14424), Jueves 10 de noviembre de 1949, Edición de Andalucía.

<sup>436</sup> S. Dalí, *Obra completa*, Vol. VII *Op. cit.*, p. 776. Entrevista realizada por J. Martínez Rubio 30 de junio de 1961.

<sup>437</sup> F. García Lorca y S. Dalí, *Op. cit.*, p. 265.

Considero que este experimento es tan solo una clara búsqueda de creatividad que plasma en el campo escénico, lugar que le permite por otra parte, realizar este tipo de invenciones, se lleven o no posteriormente a la práctica. Con esto recuerda a los artistas póvera, que sin embargo, experimentan con montones de materiales de desecho que a simple vista son chatarra amontonada y crean una figura proyectada en la sombra al incidir sobre ese amasijo aparente de basura, un foco lumínico <LÁMINA 163>.

Lo que sucedió en realidad fue que Dalí anunció que en breve acudiría al teatro de La Fenice en Venecia a presenciar la opereta en la que había colaborado con Maurice Béjart, titulada *La dama española y el caballero romano*. El compositor Giulio Confalieri, había hecho una adaptación de la obra *Escipión en España* de Alessandro Scarlatti a lo que se añadía un ballet denominado *Gala*. Ian Gibson refleja como fecha del estreno el día veintidós de agosto, ya que el día doce citado anteriormente, presencié una corrida de toros en su homenaje, dando una vuelta al ruedo en su propio Cadillac descapotable, como saludo a los asistentes, acompañado de uno de los muñecos gigantes venecianos utilizado en el baile de Beistegui.

Por tanto la ópera bufa *La dama española y el caballero romano*, más el ballet *Gala*, se estrenaría un veintidós de agosto de 1961 en la Fenice de Venecia, con música de Scarlatti y cinco decorados suyos, además de Isidor Bea como ayudante en la escenografía. Bea estudió arte y escenografía en Barcelona y estaba acostumbrado a diseñar grandes telones de fondo, con buena ejecución en cuanto a las perspectivas escénicas; el capitán Moore (estrecho colaborador de Salvador) decía de él que se le daba muy bien hacer nubes y que en esta ocasión preparó cinco telones que medían nueve por siete metros.<sup>438</sup> Bea comenta en 1995, poco antes de fallecer, que Dalí: “siempre estaba perfectamente normal, pero apenas llegaba un periodista comenzaba a montar un número”.<sup>439</sup>

En una ocasión le dijo a su ayudante Bea: “Soy pintor de nacimiento, pero pintor escenógrafo”.<sup>440</sup>

Homenajéo así, el periodo barroco en el que las óperas eran óperas-ballets. En varias fuentes, entre ellas la revista *Time*, se recoge que pintó unos lienzos en escena que luego desgarró para hacer soltar palomas mensajeras que revolotearon por todo el teatro, lo cual fue un hecho más que efectista. Ian Gibson también refleja este suceso en su libro: “Mientras el público esperaba que se alzara el telón, el artista empezó a pintar a grandes brochazos un lienzo que después rasgó para dejar en libertad una docena de palomas mensajeras, que, espantadas, se dispersaron por el teatro”.<sup>441</sup>

Muestra con ello la capacidad daliniana para crear espectáculos de lo más complejo; el genio acudió a la representación y se colocó sobre la orquesta vestido de

---

<sup>438</sup>I. Gibson, *La Vida desafortada de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 629.

<sup>439</sup>*Ibidem*, p. 605.

<sup>440</sup>*Ídem*.

<sup>441</sup>*Ibidem*, p. 630.

gondolero con barretina, muy a la manera del diseñador Galliano en el saludo final de sus pasarelas. La obra recibió los silbidos del público, como vaticinaron los futuristas que pasaría con las obras que fuesen una investigación en sí mismas; cinco decorados por escenografía y trajes como vestuario dalinianos para un único acto. Trabajo del que el artista llegó a decir que no se le había reconocido debidamente<sup>442</sup>. La música corrió a cargo de Alessandro Scarlatti, cuyo director fue Antal Dorati y a esto se añade el ballet *Gala* como segunda parte, donde la coreografía fue dirigida por Maurice Béjart. En esta ópera los cantantes fueron Fiorenza Cossoto como mezzo soprano y Lorenzo Alvary, bajo. Todos ellos rodeados de telones estampados con los elementos característicos de relojes blandos, mariposas y muletas.

En cuanto a la descripción del cartel, también realizado por Dalí, muestra el título en italiano *La dama spagnola e il cavaliere romano*. *Gala*, de manera que, las palabras que mencionan a la mujer se encuentran sobre la imagen de ella y las de él, sobre el personaje masculino, mientras el nombre de *Gala* queda dividido por sílabas cada una sobre uno de los dos campos <LÁMINA 164> La mujer vestida de claro con lazos sobre un fondo blanco, tiene una larga trenza rubia sujeta por una muleta que porta un mayordomo con atuendo de época perteneciente al siglo XVIII, de estilo Rococó, igualmente con lazos en peluca y calzado, además de las puntillas blancas en cuello y puños. El caballero, en cambio, sobre fondo oscuro, porta “lorica” militar, con manto “paludamentum” sobre ésta y casco con amplio penacho, lanza y “caligas” por botas. Lo dibuja a caballo <LÁMINA 165>.

Se renombra así la ópera bufa de Alessandro Scarlatti de 1714 que cayó en el olvido, libreto que fue: “muy adaptado y corregido por Dalí, con efectos teatrales, danzas de eróticos bailarines y dobles sentidos lascivos”.

Se le encarga este proyecto en el año 1957 del que hubo una reposición concretamente de la opereta y el ballet en el mes de marzo de 1962 con Béjart en Bruselas y en el Teatro Campos Elíseos de París.

En cuanto se subía el telón aparecía la heroína con una cabellera muy larga con las trenzas apoyadas en una muleta de color rojo y en su pecho se veía un gran reloj que ella le entregaba a su pretendiente. En el telón de fondo aparece un violín también gigante con patas filiformes; ideó una cortina en suspensión, donde de un piano salía leche, aparecía un ciego ante una televisión, se oía el motor de motocicletas, una mujer planchaba ropa, un buey muerto colgaba del techo recordando al desollado de Rembrandt y ocho actores lanzaban platos que rompían en su caída y provocaban un enorme estruendo por encima de la música.<sup>443</sup>

El mismo genio de Figueras nos explica que con el buey pretende hacer un homenaje a Rembrandt, que era el pintor de su propia ceguera, por lo que aparece un invidente en escena ante un televisor, personajes que cruzan la escena cubiertos de velos

---

<sup>442</sup>*Ibidem*, p. 629.

<sup>443</sup>I. Gibson, *La Vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, pp. 630-631.



negros y con todo ello, provocar en el público “piel de gallina intensiva”. Además, Dalí introduce una mujer en una jaula, efecto ya recurrente para doña Inés en su *Don Juan Tenorio* del año cincuenta, o que hoy encontramos en los videos musicales de cantantes de fama internacional que todo el mundo reconoce y acepta como algo exótico. Aparece también una campesina vestida de negro cargando en la espalda un saco de arena. Estas pretensiones las tuvieron otros muchos artistas no sólo surrealistas sino dadaístas, futuristas, o del grupo denominado *Fluxus*, de aquella época. Seguramente alguna de aquellas *performance* de carácter futurista influyese en él directamente. Muchas compañías teatrales encuentran en la provocación el lenguaje más acertado para un público anestesiado, como hace en sus montajes la conocida compañía catalana La Fura Dels Baus cuyas últimas representaciones son *Carmina Burana* y *El amor brujo*.

Una vez acabada la ópera el propio pintor salió al escenario antes del comienzo del ballet y realizó un gesto agachándose y queriendo hacer ver que miraba por la cerradura de una puerta, una acción, que como recoge Ian Gibson, nadie comprendió<sup>444</sup>, y que quizá sólo quiso dar a entender que el público no se moviera de su asiento ya que el espectáculo no había concluido. Hoy, ese tiempo intermedio es también aprovechado por artistas como por ejemplo Rafael Álvarez, más conocido por “el brujo”, que hace del tiempo de descanso de la función, un momento de relajación charlando con el público asistente y a la vez reclamo del conocido mensaje del ratón Mickey de Walter Disney cuando dice: “no se vayan todavía que aún hay más”.

Este espectáculo provocó algo más, ya que el pintor denunció que no se le hubiese reconocido su trabajo y la deformación de sus ideas, retirando como consecuencia su nombre del cartel. El dieciséis de abril un periódico publica, que el artista salió ruidosamente de la sala en mitad del espectáculo, y luego declaró, que se negaba a que su genial nombre lo patrocinara, porque carecía de los elementos esenciales que quería ver, pues él los había realizado y no aparecían. El artista demandó al teatro “Royal de la Monnaie” estando en Bruselas la reposición del ballet, porque afirmó que habían eliminado ideas suyas y denunció el fraude de llegar a poner su nombre en el cartel y no respetar su verdadera creación. En la nueva versión que realizaron, según Dalí, aparecían:

Treinta y cinco nuevos trajes que desafinaban no sólo por sus colores sino también por su significado, pues servían para hacer triunfar la caricatura de Carlos V que es entre todos los emperadores, el que Dalí reverencia más”. “Una versión completamente comercializada para agradar al público y hacer más Dalí que Dalí, con desgarros sistemáticos y banderas nacionales, salvo la española que se omitió”. “Yo esperaba con calma la verificación y la perpetración de todos esos adulterios, sabiendo que iría a ponerles un punto final irrefutable. Hubiera podido bajar al escenario y provocar un escándalo físico delante de quienes estaban teatralizando mi deshonor. Pero en lugar de eso, me contenté con interrumpir desde mi palco el espectáculo, lo que tuvo, del mismo modo, un efecto paroxístico. Declaré que por respeto al público, desaprobaba por completo lo que

---

<sup>444</sup>*Ídem.*

todavía se me pudiera atribuir de *la dama española y el caballero romano*. Y abandoné el teatro sin dar portazos, contrariamente a lo que afirmó la prensa al día siguiente.<sup>445</sup>

El pintor Salvador Dalí montó su último escándalo el sábado por la noche en el Teatro Royal de la Monnaie en Bruselas, abandonando la sala estrepitosamente en mitad del espectáculo... “Ha declarado que se negaba a poner ese espectáculo bajo el patrocinio de su genio, porque faltaban en él los elementos esenciales que él quería que aparecieran.”<sup>446</sup>

El artista siempre se relacionó con el mundo musical, y destacan entre sus obras favoritas *Tristán e Isolda*, *Los pescadores de perlas* o *Carmen*, así como también la música sacra del drama litúrgico medieval *Misteri d'Elx*. Musicalmente admiraba de igual forma a Elvis Presley por lo que su gusto abarcaba una amplia variedad.

Quiero escribir una ópera cuyos personajes serán Freud, Stalin, Carlos Marx, Hitler, etc. Cada uno de ellos cantará sus ideas. Se puede hacer porque la radio y los periódicos las han difundido y así cuando Freud, en un aria, explique el psicoanálisis, todos sabrán de qué va” (...) “La música será mía, como el libreto, los decorados y la dirección escénica. Tan solo antes de levantarse el telón se tocará el himno de la amistad, de Nietzsche, escrita a raíz de su rompimiento con Wagner, cuando influido por Bizet cantaba el Mediterráneo. La ópera solo será Nietzsche y Dalí (quedó pensativo y luego dijo): lo malo es que me hacen falta tres guerras y sólo tengo dos: la de 1914 y la última. Yo esperaba que estallara la tercera, pero están todos imbuidos de tal pacifismo, que deberé inventarla, inventar una guerra daliniana.”<sup>447</sup>

---

<sup>445</sup>Publicación *París-Normandie*, 16 de abril, 1961. Extraído de *Dalí*, D. Ades, p. 528.

<sup>446</sup>*Ídem*.

<sup>447</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. VII *Op. cit.*, p. 613. Entrevista realizada por Ignacio León, “Walt Disney y Dalí no se ponen de acuerdo”, *Fotogramas*, Barcelona, 11 octubre 1957.

## IV.2.2 Portadas de discos.

Sorprende su adoración por la ópera, que le hace llegar a proyectar su propia voz cantando una pieza original compuesta por él mismo y que fue difundido en radio tres. Diseña portadas de discos para otros músicos generando toda una discografía completa como la de Lonesome Echo–Jackie Gleason <LÁMINAS 166 y 167>.

Este disco mencionado data de 1955 con la *Mood music* (estilo de música parecido a las mandolinas), tiene una cubierta diseñada por él; en la contraportada, en letra negrita, escribe unas líneas a modo de “statement”, en donde puede leerse:

El primer efecto es la angustia del espacio y la soledad. El segundo, la fragilidad de las alas de una mariposa, proyectando largas sombras en el atardecer, que reverberan en el paisaje como un eco. El elemento femenino, distante y aislado, forma un triángulo perfecto con el instrumento musical, que es otro eco, la concha.<sup>448</sup>

En 1965 editó otro disco a manera publicitaria financiado por el banco “Crédit Commercial” de Francia, con el que pretendía ensalzar la figura de los banqueros y el dólar como unidad monetaria, potenciando así, una vez más, su locura y adoración por el dinero con el anagrama *Avida Dollars* con el que le bautizó Bretón, pues según afirmaba el pintor podría llegar a “convertir la mierda en oro”. Esta expresión la lleva literalmente a la práctica en el diseño de la portada cuyo título es *L’Apothéose Du Dollar Racontée Par Salvador Dalí*, que data de 1971 <LÁMINA 168>. Muestra una imagen, sobre fondo de un intenso azul, en la que destaca el oro de las monedas y el mismo color para la mierda como montaña base, de la que surge el dinero salpicado. Al ser tan detallista, las formas que generaba ese citado salpicado eran las que le llamaban la atención sin importar que se tratara de oro, mierda, leche, agua o cualquier sustancia que pudiese producir mínimas partes de un todo descompuesto. Se trata de verdaderos modelos que repite al invadir su mente en todos los campos en los que se expresa.

En 1972, el pintor, el compositor francés Igor Wakhévitch y el escritor Manuel Vázquez Montalbán, perteneciente al partido comunista catalán, finalizaron el desarrollo de la ópera ballet denominada *Être Dieu, (Ser Dios)*. Su título completo es *Opéra-Poème, audiovisuel et in Cathare seis partes, (Siendo Dios, un cátaro Audiovisual Opera-Poema en seis partes)*, compuesto a partir de un libreto firmado por el escritor catalán. Lo creó en honor a José Antonio Primo de Rivera, un delirio-poema, una obra de arte acústica que tuvo en mente desde 1927, y firmada además por el productor Oriol Regás y Alain Milhaud; una ópera, para voces, orquesta y grupo de rock que aún se desconoce. En su proyecto quería contar con la colaboración de Brigitte Bardot, que sería una alcachofa; Marilyn Monroe que haría de *stripper* y el propio Dalí, del mismo Dios; elaboró el boceto del guion en diez líneas, y Montalbán hizo el libreto. Fue grabada en tres discos.

En 1973 hace aparición la portada del disco *For Your Pleasure* de Roxy Music <LÁMINA 169> y es Dalí, junto a Amanda Lear, diva de la canción y pionera del

---

<sup>448</sup>Contraportada del disco de vinilo titulado *Lonesome Echo –Jackie Gleason, Eco solitario* presentado por el comediante estadounidense J. Gleason, discográfica Collectors’Choice Music, publicado en 1955.

cambio de sexo, quien protagoniza la carátula, ella representada como mujer fatal o pantera, que siendo la musa siempre se codea con gente famosa; lo último que se ha sabido de ella es que estaba al lado del presidente italiano Silvio Berlusconi, libre de cargos por inducción a la prostitución de menores. Hubo quien la definió como un transexual inglés nacido en Vietnam, que entre los muchos comentarios que publicó acerca del pintor destacó que era muy disciplinado en sus horarios y también con su alimentación, que realizaba como si fuera una especie de ritual que tenía que cumplir diariamente.

En 1975 editó *Je Suis Fou de Dalí! (¡Estoy loco, de Dalí!)*, una recopilación de declaraciones de varias entrevistas en francés para tres periodistas: François Deguelt, Mottier Jean-Pierre y Wajntrob Simon <LÁMINA 170>. En ellas trata temas como el método paranoico-crítico que promueve desde 1950, el catolicismo, la inmortalidad, o el *Tour* de Francia; el disco puede ser escuchado en la sección dedicada a Dalí de la página Ubuweb, en donde también pueden verse los *spots* de televisión que protagonizó.

En 1985 publica *Être Dieu* a partir de un libreto de Manuel Vázquez Montalbán y música de Igor Wakhévitch. Se llegó a editar en disco en una tirada limitada y no se trata del último proyecto de grabación fonográfica, se graba en París en el año 1974, pero no se comercializa hasta diez años más tarde.<sup>449</sup> No localizo información sobre las actuaciones en directo de la ópera, aunque un artículo de 2004 cita una producción en Montjuïc, Barcelona, que iba a ser seguido de una gira mundial. También hay un listado para un documental de la televisión española de 2002 sobre *Être Dieu*. La biografía oficial del artista propone como fecha de publicación el año 1985 por la editorial *Mediterránea*. Un comentarista radiofónico llegó a describir la ópera como más o menos lo mismo que cualquier trabajo de Wakhévitch, pero con el añadido de vez en cuando que el maestro surrealista declamaba y canturreaba sobre la música. El libreto es algo dinámico y abierto estando en francés, con pasajes en catalán, castellano y algo en inglés<sup>450</sup>, buscando la pretensión de llegar a tener carácter internacional en la difusión de la misma. Mientras él canta canciones pícaras catalanas y recita trabalenguas con esos cambios de ritmo con la verborrea que le caracterizaba, Gibson opina que se trata de una ópera que sin él, es imposible representar en un teatro.

Sobre esta obra trata Llorenç Barber en el mes de julio del año 2009 en un programa de radio de música clásica llamado “*Ars sonora*”. La ópera *Etre Dieu* <ARTÍCULO 62>, también es analizada en el programa de radio tres llamado *sonideros* del dieciocho de noviembre del año 2011 por Luis Lapuente, guionista cinematográfico <LÁMINAS 171-174>. Para poder escucharla existe un enlace de RTVE a la carta y corresponde del minuto 43 al 52.

En una de sus múltiples entrevistas aclara el título del disco al periodista. ¡Siempre me cambian los títulos! El disco se llama, simplemente *Ser Dios* que es mucho más importante que el inventado *Si yo fuese Dios*. Porque todo el mundo, cada uno de nosotros, poseemos una parte indiscutible de

---

<sup>449</sup>I. Gibson, *La Vida desafortunada de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 694.

<sup>450</sup>Ídem.

divinidad. Y hay que saberla encontrar, *ser Dios*, por el mismo precio, es mejor que *si yo fuese Dios*, que resulta una cosa condicional y, por tanto, carece de todo sentido filosófico.<sup>451</sup>

Actualmente la ópera es custodiada por la Fundación Gala-Dalí. Hay fuentes que confirman que se grabó en 1974, incluso que el libreto fue iniciado en 1927 como he indicado anteriormente y se añade que junto a Lorca. Para marcar la culminación de esta ópera, Dalí dibujó, en 1972, uno de sus últimos autorretratos que consistía en un collage en el que puso la cabeza de la actriz Marilyn en el cuerpo de Mao. Esto es algo común que practicamos con las nuevas tecnologías, pero a alguien se le tuvo que ocurrir por primera vez mezclar cuerpos con distintas cabezas a la manera de los populares “togados” en la escultura latina; la imagen tuvo su peripecia que contar, ya que fue incautada en 1993 por el servicio de aduanas norteamericano debido a que unos narcotraficantes colombianos lo intentaron utilizar para blanquear dinero conseguido con el tráfico de cocaína. En 1989 se llegó a editar un triple LP de serie limitada con la portada descrita.

La repercusión posterior del genio también fue expresada en este género; así en el año 2011 se ha llevado a escena otra ópera sobre la vida del artista denominada, *Yo Dalí*, en el liceo de Barcelona, cuyo libreto es de Jaime Saló y Xavier Berenguer, (director de la ópera) ambientada en el París de los años veinte. En ella el personaje que creó impide ver a la persona, y la leyenda del personaje excéntrico, histriónico y exhibicionista oculta la coherencia de sus experiencias y trabajo contradictorio, la densidad de su universal obra es reflejada como polémica, polifacética y sorprendente.

---

<sup>451</sup>Xian de Andrade, “Dalí nos anticipa su museo”, *Sábado Gráfico*, Madrid 24 junio de 1972, extraído de *Obra completa* de S. Dalí, Vol VII p. 1217.

<b>TÍTULO</b>	<b>AÑO</b>	<b>OBSERVACIONES</b>	<b>DATOS</b>
<i>Salomé</i>	1949	Coven Garden Peter Brook	Noviembre Londres
<i>La dama española y el caballero romano</i>	1961	Fenice	22-08-1961 Venecia
<i>La apoteosis del dólar</i>	1971	Portada disco	Color azul
<i>Etre dieu</i>	1972/74 1985	Ser Dios	Dalí canta
<i>For your pleasure</i>	1973	Portada disco	Roxy Music
<i>Je suis fou de Dalí</i>	1975	Declaraciones	En francés

Tabla 4. Relación de óperas.

El placer que sentía al escuchar su ópera favorita, *Tristán e Isolda* de Wagner y que pidió sonase en su muerte, es lo que le empuja a probar este arte totalitario de la escena. Esta ópera, que se dio a conocer en Múnich en 1865, lleva a sus límites extremos las posibilidades de la música tonal, y no se volvió a realizar hasta que las vanguardias encontraron la solución de la ruptura. Pudo haberse estrenado antes, pero se malogró el primer intento en Viena después de setenta y siete ensayos, porque según los músicos la partitura resultaba "inejecutable". Se referían, no tanto a los requisitos virtuosos como a la complejidad armónica y que no era una ópera melódica, más bien enigmática. Sirva como ejemplo que el poderoso Plácido Domingo, tantas veces Otelo o Parsifal, nunca se atrevió a llevar el papel a escena, pues por ejemplo concibió una excelente versión discográfica a las órdenes de Antonio Pappano<sup>452</sup>, pero escapó de Tristán en los teatros porque requiere de gran esfuerzo vocal y físico. El tenor que la estrenó, Ludwig Schorr Von Carolsfeld,<sup>453</sup> pudo cantar cuatro funciones, pero falleció antes de la quinta. Esta desgracia tuvo continuidad con las muertes de los maestros Félix Mottl<sup>454</sup> en el año 1911 y Joseph Keilberth<sup>455</sup> en 1968; es una obra de arte total partiendo del texto manuscrito que el compositor remite a Liszt, que comenta que nunca había disfrutado de la verdadera felicidad del amor. Por eso erigió un monumento al más encantador de todos los sueños: desde el principio hasta el final, el amor, por una vez, encontrará una total realización.

<sup>452</sup> Director de orquesta y pianista británico, director de la Opera Real Covent Garden donde Dalí estrenó *Salomé* dirigida por Peter Brook.

<sup>453</sup> Tenor alemán 1836-1865, conocido por sus personajes wagnerianos.

<sup>454</sup> Director de orquesta y compositor austriaco 1856-1911.

<sup>455</sup> Director de orquesta alemán 1908-1968. Muere en Munich tras dirigir *Tristán e Isolda* en el mismo lugar que lo hizo Mottl en 1911.

## IV. 3. Ballets.



### IV.3.1.Espectáculos.

Comienzo este apartado con una expresión del pintor sobre el ingente trabajo que le supone idear todo un ballet. “Jamás en la vida he encontrado nada más pesado ni más difícil de remover que una coreografía”.<sup>456</sup>

El artista confiesa, en esta sentencia, que soporta el peso de cinco ballets en su trayectoria hasta el momento: *Bacchanale*, con el apoteosis de las muletas o sirena con cabeza de pez; *Laberinto*, con el sensacional disfraz de gallo, que utilizará posteriormente en el montaje de *Don Juan Tenorio*; *Café de chinitas*, con guitarras de color azafrán; *Coloquio sentimental*, con sus ciclistas barbudos, simbolizando la homosexualidad, sosteniendo pesadas piedras sobre sus cabezas (como también aparecen en la película con Harpo Marx) y *Tristán Loco* finalmente; pese a su lamento no se rinde y continuará trabajando en próximos ballets.

Siendo ya estudiante de Bellas Artes en Madrid, manifestó su gusto por este tipo de espectáculo y pronunció que deseaba realizar una versión anti-artística de Parsifal; también le atraía la música clásica y dentro de ésta, *Tristán e Isolda* de Wagner.

El trabajo realizado por Salvador Dalí para los escenarios y el mundo del espectáculo en general, es prácticamente desconocido y será en tales espacios donde el artista encuentre gran libertad para poder dar rienda suelta a esa imaginación desbordante que le caracteriza. Son muchas las aportaciones que tiene para con este espectáculo, al igual que en la publicidad o la moda, y no sólo en su vida laboral sino también en lo personal. Sin ir más lejos, la obra pictórica se expone por vez primera en diciembre del año 1918, pero en un espacio muy particular: el interior del Teatro Principal de su Figueras natal, más concretamente en los salones de la sociedad de conciertos donde acabará siendo enterrado, en la restauración que hace de este edificio tras la guerra, convirtiéndolo en su Teatro Museo.

Tras el bombardeo, el teatro queda en ruinas después de incendiarse; pero el pintor lo compra y lo convierte en el objeto surrealista más grande que existe en el planeta. Al parecer cuenta que esta idea de comprar el teatro y resurgirlo de sus cenizas, se le ocurrió visitando el palacio real de las cariátides en Milán, donde estuvieron expuestas sus xilografías de *La Divina Comedia*, tras ser vistas en la misma Roma. Este teatro es su morada, pues está sepultado bajo lo que fue el escenario, en vez de al lado de su musa Gala en el castillo de Púbol, según lo proyectado por ellos mismos en vida. Es enterrado en un teatro, en el que preside como decorado, el gran telón de *Laberinto*, tan similar al *Don Juan Tenorio*, o *Café de chinitas* que consiste en una gran figura humana cuyo pecho se abre en una oquedad; así mismo visto igualmente en *Bacanal*, con un enorme cisne.

Siempre jugando con la desproporción tendente a la monumentalidad por las dimensiones que ofrecen los teatros, mientras en su tradicional campo pictórico utiliza, lo diminuto, para muchas sombras. Su versatilidad y el hecho de ser tan polifacético, le brinda oportunidades que en este terreno no deja escapar, aunque muchos de estos

---

<sup>456</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. IV *Op. cit.*, pp. 533- 534.

trabajos, cuyo destino es el escénico, desaparecen una vez utilizados o no llegan incluso a materializarse, quedando abocetados por simples discrepancias entre los colaboradores del montaje.

En 1928, durante un viaje que realizó a París, conoció a Picasso, antes de convertirse en un pintor surrealista, lo que debe, esto último, a su amigo Miró, que fue quién le presentó a aquellos pintores y escritores en el año 1929, integrándose en el grupo encabezado por André Bretón. Cuando esto sucede, el primer Manifiesto surrealista ya había sido promulgado en el año 1924, veinte años después del nacimiento del genio, y que alguien, relacionado con lo teatral directamente como Antonin Artaud<sup>457</sup>, lo había abandonado en 1926. El pintor será el encargado de ilustrar el segundo Manifiesto de esa agrupación, de la que fue expulsado, como también sucedió en dos ocasiones en que le echaron de la Academia de Bellas Artes de San Fernando por su comportamiento subversivo, o la de su propio hogar familiar, pues siendo bien recibido, le costaba mantenerse mucho tiempo en un mismo lugar.

Existe muy poca bibliografía que refleje las puestas en escena dalinianas, entre ellas los ballets, o aquella relacionada directamente con éstos, bien por sus decorados de fondo, telones de embocadura, diseños de vestuario, creación de personajes o la innovación de muñecos como disfraz; muchas de las coreografías no se han conservado, ni siquiera se mencionan en los libros dedicados a la Historia de la Danza Moderna, ni en los dedicados a Massine o Béjart, con los que trabaja, como si no pudiesen considerarse ballets propiamente dichos o estuvieran censurados. El resultado de esto es negativo porque su trabajo no queda reflejado en ningún sitio, existiendo además escasas fotografías en la prensa del momento en donde se recopile el material visto, incluso en los medios americanos, que es donde más información sobre los ballets puede encontrarse.

Los telones que vistieron aquellas puestas en escena se encuentran en paradero desconocido. Los que se conocen se localizan en depósitos de museos y también en colecciones privadas. Se dispone al menos de algo de lo que el propio artista comenta en sus biografías al respecto, pero sigue siendo bastante confuso, pues mucho es lo que inventa y poco lo que se verá en público, pese a trabajar previamente sobre cada espectáculo, salga o no a la luz. La esperanza de encontrarlos existe, pues muy recientemente, en el año 2013, se rescató uno de los utilizados en el ballet *Tristán e Isolda* en un sótano de un teatro colombiano.

Sus escenografías son de una inventiva rica y variada, que sobresalen de lo visto sobre los escenarios de forma habitual, pudiendo ver en ellas estalactitas, curvas de cuerno de rinoceronte (animal que le atrae como al grabador alemán Dürero), o una cúpula de plástico envolvente. Es tal su innovación que llega a ser pionero en utilizar materiales como las burbujas de plástico, que hoy usamos en muchos espacios como

---

<sup>457</sup>Dramaturgo, director y actor francés 1896-1948, regentó la oficina que los surrealistas tenían en París. Buscó un lenguaje diferente al de las palabras.

parques acuáticos para divertirnos y donde nos introducimos incluso, como hizo él mismo en su ovocípedo. Ciertamente se le queda pequeño el formato tradicional pictórico y encuentra en el escenario cierta libertad; necesita de mayor espacio y no disponer de marcos que limiten el mismo, lo que le hace concebir a gran escala.<sup>458</sup>

Ian Gibson, conocedor del artista, también percibe que necesite de un escenario con mayor urgencia de lo que demanda una galería de arte, pues su surrealismo, adquiere más poder y desarrollo en espacios amplios, siendo en ellos donde consigue un efecto de preciosismo al convertirse en un lenguaje monumental.

En el año 1927 podría haber datado su primer proyecto para la escena, con un ballet para la ópera de *Carmen*. Queda tan solo en proyecto, pero contaría con la participación del ballet de Diaguilev,<sup>459</sup> pues la idea original partiría de éstos.

Los conocidos como trabajos “fallidos”, tienen su gran labor previa realizada y que queda inconclusa porque no tiene un estreno como resultado, una puesta en escena con público. A veces resulta apasionante su proceso de trabajo, como pueden ser los bocetos para un cuadro.

El análisis mental que conlleva cualquier montaje escénico, requiere de unos apuntes básicos que serán el cimiento de lo que después se contemplará, pues sin este trabajo anterior no se sustentaría ningún espectáculo. Se trata de plasmar las primeras ideas sobre unos personajes, ambientes o espacios que luego habrá que pulir en la práctica de su realidad. Por eso considero este cometido, como rescate de un trabajo que a pesar de denominarse como “fallido” o en “proyecto” ya está elaborado en la cabeza creativa de Dalí, que tiene que anticiparse visualizando esos futuros resultados, aunque luego no se materialicen.

Probablemente presenciase la representación de *Romeo y Julieta* de los Ballets Rusos que decoraron Miró y Ernst, según sugiere el estudioso Gibson y de ahí surgiría la invitación como se publica en *L'Amic de les Arts*.<sup>460</sup> Se trata de una revista de publicación local cuyo director y editor fue Josep Carbonell, y en la que participaron Miguel Utrillo <ARTÍCULO 63> y Joaquim Sunyer. En ella se anunciaba que Serge Diaguilev estaba preparando para una próxima actuación de sus ballets, *Carmen* de Merimée, con música de Ernesto Halffter, coreografía de Léonide Massine y decorados de Salvador Dalí.<sup>461</sup> Con Diaguilev colaboraron insignes pintores como Derain, Delaunay, Gris, Miró y Ernst. Pintar decorados y figurines para la escena se había convertido en sinónimo de modernidad entre los artistas del siglo XX. El pionero de todos ellos fue Picasso con *Parade* en el año 1917.

---

<sup>458</sup>Con respecto a lo iniciado en el estreno del *Coloquio sentimental* de 1944 pudo llegar a leerse lo siguiente: “una cosa está clara. Dalí necesita más urgentemente un escenario que una galería de arte. Su surrealismo (que enmarcado por la pared y hace mucho tiempo que ha superado la fórmula) se desarrolla en los grandes espacios abiertos”. (Crítico John Martin en *The New York Times*).

<sup>459</sup>Empresario ruso fundador de los ballets como compañía de la que surgieron bailarines y coreógrafos.

<sup>460</sup>I. Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Op., cit. p. 215.

<sup>461</sup>F. Fanés, *Salvador Dalí, la construcción de la imagen 1925-1930*, Op. cit., p. 72.

Esta labor previa que pudo realizar sencillamente abocetada en su mente, le ayudó a plasmar las ilustraciones sobre el personaje de *Carmen* en el año 1969.

Llegan hasta nosotros veinticinco litografías en guaché que ilustran una Carmen impetuosa, vestida con vuelos dorados y con un tocado de peineta en la cabeza en el acto I, de la habanera, buscando el arquetipo español, el cliché reconocido con complementos tradicionales, como a la par un hombre sentado en una esquina, porta sombrero cordobés y bastón como accesorios, mientras que con su indumentaria a lo andaluz, la observa en su baile. En otra de sus ilustraciones, ella está bailando con un traje de faralá de franjas naranjas, verdes y azules, tocando las castañuelas y acompañada a su vez, de una silueta lejana de un bailarín. Los colores son vivos e intensos como demanda un personaje andaluz <LÁMINAS 175-178>.

Personaje protagonista que se mueve en distintos espacios como la taberna de Lillas Pastia del acto II, donde con un doble plano en altura, distribuye una parte inferior del que parten dos escaleras laterales, que llevan al escenario donde ella canta y baila aclamada por sus admiradores. Justo debajo, aprovecha el grabador para exponer un homenaje a Velázquez y sus Meninas, pues asoma un individuo por la puerta de madera, al igual que lo hace alguien en el fondo del cuadro velazqueño, sirviendo de excusa para entrada de luz a la estancia. Se trata de José Nieto Velázquez,<sup>462</sup> jefe de la fábrica de tapices y que a Dalí le gusta como figura ya que también aparecerá en otras muchas obras, como en su museo teatro. Igualmente, volviendo a la litografía, podemos ver al mastín en el centro del suelo dorado, mientras los camareros suben por las escalinatas para ascender a servir a sus clientes de la parte superior de la taberna. Una división espacial similar a la utilizada por su admirado Greco en *El entierro del conde Orgaz*.

Un primer plano de la protagonista, muestra una mujer morena peinada con raya al medio y peineta en la cabeza, típicamente cordobesa, que el genio figuerense conoce, junto al ambiente, gracias a Lorca y busca la imagen de la fémina que recuerda los cuadros del pintor cordobés Julio Romero de Torres. Son necesarios por tanto grandes pendientes gitanos que destacan en sus dibujos y topes en la pechera, siendo el más interesante de todos ellos, a mi gusto, el de una Carmen vestida de color rojo, acompañada por un esqueleto en su lado izquierdo, a la manera de las populares vanitas pictóricas, y en el derecho, una mujer desnuda, coronada como si se tratara de una Venus, que presagia distintos momentos. Se incluye por tanto el personaje de la muerte que vaticina un destino y porta un trébol de tres hojas haciendo alusión a la falta de fortuna. Las tres figuras parecen encontrarse a los pies de una cama con dosel dorado, que tanto le gustan al pintor, lo cual vemos en el mobiliario de su propia casa.

Más espacios refleja en el tratamiento del mito, como una plaza sevillana, o las montañas de los contrabandistas, donde coloca sombras u hombres como bandoleros

---

<sup>462</sup>Posible pariente del pintor que fue aposentador de la reina y guardadamas en la corte del rey Felipe IV 1605-1665.

diminutos, la corrida en la plaza, Carmen a caballo o en la taberna con sus amigas Frasquita y Mercedes.

En cuanto a las litografías que reflejan a los personajes masculinos vemos a un Escamillo, vestido de héroe torero con traje dorado, montera y corbatín al cuello. En otra, aparece saliendo por la puerta de la plaza bajo arco de herradura con traje verde botella y en medio de la plaza, con la montera en mano, saludando al tendido. Con mucho color sobre la arena porta en esta otra ocasión, un traje de luces azul oscuro y al fondo estará el burladero, representado con la bandera española, sobre la que hay dos manchas de color, una clara a la derecha del personaje y otra oscura a la izquierda, que se traduce igualmente en la arena. José en cambio, se refleja con figura estilizada y vestido de color dorado, lleva puesto un sombrero cordobés mientras pasea por la ciudad, representada por cúpulas culminadas por cruces, en un soleado día y sobre la escena, sobrevuelan los murciélagos.

Otras tres de estas litografías, hacen de nuevo referencia espacial, dos a un terreno montañoso, y otra a una calle urbana llena de gente, edificios y naranjos. En una de las primeras, con tonos pastel, aparece la montaña llena de cipreses que preside el decorado bajo un sol luminoso y en primer término, vemos la figura de Carmen<sup>463</sup> bailando ante José recostado delante de una fogata de leña en la que se calienta un pote sobre una hoguera sujeta por largos palos. Los demás personajes son sombras de negro en la lejanía. En otra de las veinticinco, también en tonos suaves, presenta por fondo la montaña y la linde de cipreses, pero esta vez se trata de una montaña hueca y en esa gruta, se ve unas sombras que muestran que se comete un posible asesinato, mientras la daga del torero ensangrentada irrumpe toda la lámina a la manera de as de espadas de una baraja que alude a la fortuna, remarcada por colores intensos. Por último, muestra una calle enmarcada con dos grandes y frondosos cipreses verdes, con atmósfera andaluza llena de luz y cuyas construcciones arquitectónicas están colocadas en chaflán, que sirve de cobijo a naranjos, caballeros y damas lujosamente ataviadas y esta vez con golondrinas en el cielo.

Las ilustraciones se realizan seguramente en el año 1970, recogiendo aquello pensado para la puesta en escena fallida de 1927. Existe en la plaza del Salvador de la ciudad sevillana una escultura de bronce hecha por Dalí dedicada a Carmen descrita con formas curvas muy dinámicas, que rememoran al mito, pero en otra disciplina plástica.

*Babaouo* será el título de un film que realiza en 1932, del que se encarga además de ejecutar el cartel promocional <LÁMINA 179> y el guion de la película surrealista, pero a lo que añade el libreto del ballet titulado *Guillermo Tell, o ballet portugués*. Dalí lo denomina ballet porque el componente de la danza juega un importante papel, pero hoy podría clasificarse como un guion o partitura para una *performance* o arte de acción. Este ballet, del que se desconoce el motivo del nombre con esta procedencia

---

<sup>463</sup>Merimée escribió una novela y Bizet compuso una ópera con ella como protagonista que Dalí ilustró a los sesenta y seis años y de la que se publicaron ciento veinticinco ejemplares por la *Shorewood Publishers* de Nueva York.

geográfica, tampoco llegará a bailarse, después del mucho trabajo realizado. En 1978 el pintor comentó que la gente supuso que él era el héroe epónimo del ballet extraído del guion del film.<sup>464</sup>

Describo la puesta en escena que se presumía para él; se relata que el mismo pintor leyó el guion de este ballet portugués a Massine, el coreógrafo, y que le gustó tanto, que decidió llevarlo a escena, aunque al final esto no se llegó a cumplir.<sup>465</sup> Guillermo Tell es ese personaje legendario del siglo XIV presentado por el artista como un ser andrógino con barba y senos femeninos que también plasmará en el campo pictórico. Manuel Cussó Ferrer rodó una película en el año 1997 basada en este guión titulado *Babaouo* e incluyó al final secuencias de un Babaouo ya muerto siguiendo muy respetuoso el guion con el añadido de este ballet.

El telón para este espectáculo de danza *Guillermo Tell*, será un cúmulo de rocas y paisaje abrupto que recuerda claramente a la costa Brava, de cuyos pedruscos nacerá el objeto insólito de una cuchara de plata de diez metros de mango. Tampoco faltan los huevos fritos, ni la luz crepuscular.

En una pintura de este mismo año de 1932 aparece este elemento de la cuchara de similares dimensiones y lo clasifica como un objeto surrealista indicador de la memoria instantánea<sup>466</sup>. En cuanto finaliza la sardana por él elegida *per tu ploro*, que suena de fondo, el telón asciende y aparecen treinta y cinco inválidos masculinos travestidos de chicas que portan una gallina sobre la cabeza. Todos ellos habrán de poner sus ojos en blanco, como ocurre en varias secuencias fílmicas, simbolizando el deseo y la lujuria, mientras canturrean la rumba *el manisero*. El bailarín principal, que interpretará al protagonista, sale a escena realizando pasos de un tango con gestos muy espasmódicos y sin seguir la música, de una forma totalmente asincrónica; apareciendo además con un brazo escayolado y un pie envuelto en una enorme bola de algodón. Comenzará a desnudarse como símbolo de exhibicionismo.

En la escena aparece una mesa, una silla, y también una plancha, martillos, panes o clavos junto a otros utensilios.

Cuando el telón se levanta por segunda vez, mientras suena el tango *Renacimiento*, se descubren varios ciclistas que esta vez portan un pan sobre la cabeza y tienen los ojos vendados. Al desaparecer los ciclistas de escena, el foco de atención pasa a ser una mujer vestida de corte clásico, que toca un arpa y está acompañada de un cesto lleno de panes sobre los que vierte tres botellas de tinta "*Pelikán*" y con los que golpea el instrumento musical, para después comenzar a desnudarse (otra demostración transgresora de exhibicionismo).

En el momento más álgido de la danza, el escenario se llena de doce motocicletas con el motor en marcha, los inválidos salen portando bengalas y del techo caen

---

<sup>464</sup>I Gibson, *La vida desaforada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 389.

<sup>465</sup>*Ibidem*, p. 390.

<sup>466</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op. cit.* p. 183.

máquinas de coser desde uno de los telares superiores junto a unas aspiradoras que se estrellarán contra el suelo, mientras desciende el telón. A esta acción el pintor la tilda como “danza brutal” y al telón que cierra “el fin de Parzifal”.<sup>467</sup>

A estos elementos como el pan, las máquinas o electrodomésticos recurre el pintor en múltiples ocasiones, al igual que el arpa que cinco años más tarde de la creación de este ballet, le regalará a Harpo Marx. Igualmente sucede con la máquina de coser gigante que mostrará en dibujos preparatorios del film *Spellbound* de Hitchcock.

El diecisiete de enero de 1938 se celebra en París una exposición en la galería de Bellas Artes, denominada *Exposition Internationale du Surréalisme*, (Exposición Internacional sobre Surrealismo), organizada por André Breton y Paul Éluard, con veinte maniqués en un corredor vestidos por los artistas que pertenecían a este movimiento exponiéndose en la entrada de la galería el *Taxi Lluvioso* del que se comenta: “En la exposición de surrealismo en París el visitante recibía una sorpresa al encontrar en el patio de entrada el taxi lluvioso con chófer y maniqués por pasajeros rodeados de lechugas y endibias que recibían una tromba de agua”.<sup>468</sup>

La obra que consistía en un taxi también disponía de un maniquí en la parte posterior con melena rubia y acompañado de lechugas y escarolas. Además un conductor maniquí con cabeza de plantas, que al introducir una moneda llovía en su interior como si fuera un invernadero actual. Este vehículo tomaba vida en el cine con los hermanos Marx como pasajeros.

En el interior de la exposición pueden verse maniqués vestidos por Marcel Duchamp, Miró, Man Ray, Ernst y él mismo. Al pintor le gusta mucho la música clásica por lo que aprovecha, este espacio expositivo, para mostrar su gusto por el mundo del ballet y la danza en general. Así la bailarina Hélène Vanel bailó en la inauguración vestida de bruja, una coreografía elaborada por el propio pintor, aunque Breton se opuso a esta exhibición en la que la bailarina acababa metida en un estanque, como elemento escenográfico, diseñado por Duchamp<sup>469</sup>. Consiguió impactar con esta danza al público presente. Pudo llegar a ser la inspiración para la famosa secuencia de la película *La Dolce Vita* de Fellini que protagoniza la fallecida Anita Ekberg cuando interpreta a Sylvia dentro del estanque, como símbolo erótico.

*Bacanal*, será el primer ballet de los nueve pertenecientes a la década 1939 y 1949 en Nueva York, con los Ballets Rusos de Montecarlo para los que creará escenografías. En el debut se incluían tres ballets, precedidos de “Rouge et Nori” con escenografía de Matisse y seguido de la “Boutique Fantas”, con escenografía de Derain. Después hubo una larga gira por los EEUU con este montaje,<sup>470</sup> que está considerado como el primer ballet paranoico, aunque después aparecerán otros con el mismo subtítulo, lo que

---

<sup>467</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, pp. 1151-1155.

<sup>468</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op. cit.*, p. 261.

<sup>469</sup>I. Gibson, *Vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 483. Igualmente se muestra en su obra autobiográfica *Vida secreta*.

<sup>470</sup>D. Ades, *Dalí*, *Op. cit.*, pp. 316-319.



complica esta necesidad de indicar que en ellos utiliza el método paranoico crítico del que le será difícil dissociarse.

En realidad se trata de una trilogía que se inicia con la bacanal y debía representarse en una sola función, pues el argumento está provisto de una ligazón entre ellas. Nexos de unión que sirven para acentuar la apoteosis del sacrificio final, el vehículo a través del cual se expresan los nuevos parámetros teatrales que presenta Dalí. Al parecer lo denomina trilogía en recuerdo a la tetralogía wagneriana. Esta composición de ballet estará formada por *Bacanal*, *Laberinto* y *Sacrificio* que se suceden en el espacio y tiempo de un sueño, donde cuenta el valor simbólico de lo que en él se ve. *Bacanal* representa un caos romántico, *Laberinto* es el resurgir de la tradición y el triunfo de la mística y *Sacrificio*, el éxito de la religión y los valores espirituales: “Estos lazos sirven para acentuar la apoteosis del sacrificio, el vehículo a través del cual se expresan mis nuevos postulados teatrales”.<sup>471</sup>

Sintetizo de manera esquemática lo esencial de cada uno de ellos a continuación, para pasar seguidamente a su detallada descripción:

*BACANAL*. Tiene por protagonista a Luis II de Baviera, con música de Wagner, y el lugar donde transcurre la acción es el monte de Venus (de ahí su primer título de Venusberg), situado cerca de Eisenach. El guion y los decorados están hechos por Dalí, y se parte de la bacanal de Tannhauser de Wagner. La coreografía se debe a Léonide Massine y el vestuario a Gabrielle Chanel. Trata de una confusión delirante e imaginativa del monarca Luis II. Al fondo del escenario se representa el monte de Venus generado a partir de la llanura del Ampurdán. En el centro ubica un templo circular parecido al que pinta Rafael para su cuadro sobre los esposales de la Virgen. En el lago asoma un cisne y Leda estará abrazada a él <**LÁMINA 180**>.

*LABERINTO*. El protagonista es Teseo y, se representa el mito de éste y Ariadna, en un caos romántico en el que surge la tradición, con la ayuda del hilo de ella para que él pueda salir del laberinto; este halo romántico muestra confusión y desorientación estética e ideológica. El libreto, decorados y vestuario son creaciones de Dalí; la coreografía vuelve a estar ejecutada por Léonide Massine y, por último, la música es la sinfonía incompleta número siete de Schubert. Avanzando en la obra se ve que, al principio, las tres parcas tratan de impedir a Teseo la entrada en el laberinto (como hemos analizado anteriormente, este trío lo retomará para el *Tenorio*), donde acabará penetrando para salvar a las parejas de vírgenes y dar muerte al Minotauro <**ARTÍCULO 64**>.

*SACRIFICIO*. Su protagonista es otro rey, esta vez Felipe II. La música de Juan Sebastián Bach será adaptada para el montaje, y el lugar de acción el monasterio de El Escorial. La coreografía corre a cargo de Massine. El lugar en el primer acto se produce en las calles de Toledo con una procesión. En el acto segundo la acción se sitúa en el palacio del monasterio de El Escorial, con doce mil ventanas y donde los personajes

---

<sup>471</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 979.

aparecen vestidos de penitentes. El decorado estará inspirado en obras pictóricas de los dos pintores que más gustan al monarca, el Greco y el Bosco.

Del texto inédito llega una hoja mecanografiada en inglés que data del año 1941, existiendo además dos hojas en francés de 1939. Una se titula *Tannhauser* donde se describe la escena de *Bacanal* y en la otra se cuentan veintinueve secuencias llenas de acción dramática y coreográfica. A esto hay que unir tres hojas manuscritas en su particular francés y un borrador del programa de mano del estreno de *Bacanal* en el Metropolitan Opera House de Nueva York del 9 de noviembre de 1939 con título *The geological functions of Venusberg*. Además aparece una hoja en francés con título *Laberinto*, donde explica los propósitos de su versión, estrenada en el Metropolitan de Nueva York el 8 de octubre de 1941; por último cuatro hojas manuscritas en francés con título *Sacrificio*, proyecto que queda en el papel.

Una vez vista la composición general de la trilogía comienzo el estudio y análisis pormenorizado de cada ballet y sus puestas en escena, indicando que las aspiraciones que tuvo con ella, fueron la de crear una obra de arte total.

En noviembre de 1938 ideó, junto con Léonide Massine, el ballet *Tristán loco*, inspirado en la música del Venusberg de la ópera *Tannhauser* de Wagner. Existe una primera versión de *Tristán loco* en 1938 <LÁMINA 181> con vestuario en el que tuvo que ver Elsa Schiaparelli, y la segunda de 1944 bajo el mismo título, lo que da lugar a innumerables confusiones, presentándose la de 1938 en forma de trilogía, aunque tras recibir varios títulos es finalmente denominada *Bacanal*. A la primera de las partes le añade orgulloso el subtítulo de *Primer ballet paranoico*.<sup>472</sup>

En el programa de mano aparece la interpretación del propio Dalí:

La escena representa el monte de Venus (El Venusberg cercano a la ciudad de Eisenach), en el fondo aparece la llanura del Empordá, zona donde nació Salvador Dalí, en cuyo centro se halla un templo parecido al pintado en Los desposorios de la Virgen de Rafael. El pavimento del suelo, de estilo italiano, que conduce al templo, está colocado sobre un suelo catalán. “En el libreto del *Tannhauser* de Wagner combina simbología y psicología, fantasía y realidad dentro de la acción escénica” (diccionario Larousse) Yo he adoptado la misma fórmula para mi libreto, aunque he sustituido la psicología por el psicoanálisis, término aún desconocido en tiempos de Wagner. Salvador Dalí.<sup>473</sup>

Siendo Gala y Dalí huéspedes de la diseñadora de Gabrielle Chanel, durante cuatro meses en 1930 en su villa de La Pause, cerca de Montecarlo, en la costa azul, conocen a miembros pertenecientes a los Ballets Rusos, con quienes otros muchos artistas ya habían previamente colaborado, como los españoles Miró, Juan Gris o Picasso, o los fauvistas, Matisse y Derain. Este montaje escénico llegó a tener una larga gira por América del Norte, pese a tener una finalidad europea en un principio, pues los acontecimientos históricos cambiaron su rumbo de forma definitiva. La música fue elegida por el propio pintor. El protagonista es el rey de Baviera Luis II, que está

---

<sup>472</sup>I. Gibson, *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 490.

<sup>473</sup>D. Ades, *Dalí*, Op. cit., p. 316.

convencido de ser la encarnación de personajes wagnerianos, ya que se identifica con los héroes legendarios o mitos del compositor. Es una representación por tanto que trata los delirios y emociones que padece este monarca. La decoración del escenario la preside un gran cisne abierto en el pecho por el que salen los bailarines. Uno de los muchos periodistas que acudió a entrevistar al genio del Ampurdán, en su propio taller, comenta que allí se encontraba el inmenso cisne, que además le servía de modelo para su lienzo denominado *Leda* extendiendo sus alas inmaculadas y ocupando todo un estante muy cerca del techo.

Entre los personajes que intervienen en *Bacanal* aparece Venus, acompañada por la alegoría de la Juventud (como sucede tradicionalmente en los cuadros de Botticelli), Leda, el caballero de la muerte, las tres gracias muy adornadas corporalmente debido a que son las que provocan la acción dramática, y que no aparecen en Wagner, siendo una invención totalmente daliniana. Añade diversas ninfas, sirenas, bacantes y náyades, que componen el verdadero cuerpo de baile, además de varios sátiros, cupidos y faunos que perseguirán a las anteriores.

Las gracias han de restablecer el orden de la bacanal para rendir cuentas a Venus y para ello pedirán ayuda a los cupidos que con sus flechas de amor hieren a los componentes de la orgía. Junto a todos ellos aparece Europa rodeada de tritones, la bailarina Lola Montes<sup>474</sup>, lleva puesto un impactante vestido que simboliza la muerte. Tiene por estampado una dentadura a la que falta alguna pieza y se sitúa en el armazón interior o miriñaque que sirve para los vuelos de la bailarina <LÁMINAS 182 y 183>. Todo el vestido tendrá listas verticales desde la cintura hasta los pies, como puede observarse en la fotografía, no ya en el pecho o las mangas largas; además lleva una diadema oscura por tocado, de la que no podemos apreciar el color, al igual que sucede con el vestido, al tratarse de una fotografía en blanco y negro; en los pies aparece calzada con las zapatillas típicas por entonces para la profesión de danza. Junto a todos ellos Sacher Masoch<sup>475</sup>, del que el pintor no tenía muy grata impresión y en el que se inspira una de sus litografías para *La divina comedia*; además en el escenario aparecen los forasteros nórdicos cuya joroba estará llena de oro.

En una tarjeta postal que Dalí dirige a Lorca entre el 12-15 de abril de 1934 desde Port Lligat puede leerse el incipiente pensamiento de este trabajo.<sup>476</sup>

Al principio de *Bacanal*, se ve en el interior del monte de Venus, una gruta que gira hacia la derecha en la escena con una roca de la que emana agua. Al fondo del escenario se simula que hay un lago por donde entra luz. La entrada desde un templo clásico de la antigüedad hasta otro renacentista, es una trayectoria que se ha de atravesar cruzando la gruta como pasaje oscuro, simbolizando el transcurso del tiempo, realizando así la metáfora de una vida intrauterina hacia la eternidad.

---

<sup>474</sup>Actriz 1821-1861, llegó a ser condesa, amante del rey Luis II de Baviera y del músico Franz Liszt. Terminó sus días en Nueva York.

<sup>475</sup>Escritor 1836-1895, relacionado con las regiones que forman el imperio Austrohúngaro, de cuyo apellido parte el término de masoquismo.

<sup>476</sup>F. García Lorca y S. Dalí, *Op. cit.*, p. 155.

A la izquierda, Venus reposa en su lecho junto a Tannhauser, les rodean las gracias y múltiples ninfas y cupidos. La parte delantera del escenario está iluminada desde abajo por una luz rosada que contrasta con el verde de la cascada y el blanco de la espuma. Comienza la danza entre las bacantes, faunos, sátiros, sirenas y náyades. Dalí innova en cuanto a lo descrito por Wagner, pues aparecerán tres gracias, que intentan detener la orgía y deben restablecer el orden para rendir cuentas a Venus. Además caracteriza a las bailarinas como náyades o sirenas y hay niños como cupidos que hieren con sus flechas; detalla con precisión los efectos cromáticos de las luces y por secuencias se puede ver a Europa cabalgando el toro con un cortejo de tritones a la manera de la cabalgata de las valquirias de Wagner. En otra, aparece Leda, para finalizar con las gracias que se introducen en la gruta del amor <LÁMINA 184-186>.

Cuando menciona la música de su compositor favorito advierte que, por lo general, ha de ser escuchada con los ojos cerrados para que la mirada se dirija hacia dentro, pero con Wagner no ocurre esto, pues reclama igualmente ser visto como oído. Según el pintor, la música de este compositor por tanto, requiere de ser escuchada con los ojos cerrados y los oídos sumergidos en una especie de suelo hacia dentro:<sup>477</sup> se trata de un ojo interior que defienden los surrealistas en general.

Nadie ha tenido una idea tan completa del lirismo teatral como Dalí, siendo esa fusión entre pintura y música para Kandinsky, con imágenes, mitos y simulacros. Si analizamos el ballet *Venusberg* lo equipara a una verdadera montaña de imágenes y alucinaciones, indicando que Wagner se había dado ya cita con la única, verdadera y substancial bacanal de la imaginación. Por estas razones añade que lo elige como cumbre de su primera ascensión teatral. En este ballet se verán temas que también serán tratados en otros espectáculos de danza como son el amor, la muerte, el vicio o la virtud.

Todo se inicia con la marcha de los peregrinos romeros que se encaminan a su destino, mientras el rey Tannhauser conoce a Venus y queda prendado por su belleza. Entonces ella sufre una transformación convirtiéndose en pez, haciéndolo más adelante en dragón. El rey armado con espada, lo matará, pero al hacerlo, las vísceras le salpicarán los ojos, lo que le producirá ceguera y pasará a recordar la última imagen grabada en su mente que fue Leda abrazada al cisne, cuya simbología es la del amor heterosexual. Las leyendas como la de San Jorge matando al dragón eran muy conocidas y quiere reflejarlas en escena como hacía su admirado Gaudí. En su libro *Vida secreta*<sup>478</sup> del año 1942 aparece lo que el propio pintor escribe al respecto:

Mi *Tristán loco*, la mejor de mis obras para el teatro, no fue representado como estaba pensado, lo que me sucede siempre. Tuve que transformarlo en *Venusberg* y después en *Bacanal*, que fue la versión definitiva. Inventé ese ballet para los Ballets Rusos de Montecarlo. Congeniaba perfectamente con Léonide Massine, que era cien por cien daliniano. El Príncipe Chervachiidzé quien, junto con el vizconde de Noailles es el más puro ejemplar de aristócrata europeo, realizó mis decorados con un esmero que ya no se practica en nuestra época de chapucería reinante. Chanel diseñó los trajes más suntuosos y maravillosos, con una insensata abundancia de armiño y joyas. Por

---

<sup>477</sup>D. Ades, *Dalí, Op. cit.*, p. 316.

<sup>478</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. I *Op. cit.*, pp. 886-888.

desgracia, los acontecimientos internacionales obligaron la compañía a emigrar a Estados Unidos, tiempo antes de que Chanel y yo pudiéramos terminar la tarea. *Bacanal* se estrenó en el Metropolitan Opera House con vestuario improvisado. A pesar de ello, fue un éxito inmenso.<sup>479</sup>

Recuerda la realización de esta escenografía, igualmente en la revista *Dalí News*, donde aparece la opinión que el pintor tiene del vestuario elaborado por Coco Chanel, diciendo al respecto, que creó los vestidos más lujosos que jamás se concibieran para el teatro,<sup>480</sup> utilizando para ello verdadero armiño o auténticas joyas.

Ella se esmeró en cada complemento como con las piedras preciosas, o los guantes del rey que estaban llenos de bordados en relieve. Todos los teatros disponían de sus pequeños talleres artesanales para realizar cuanto el montaje escénico necesitara, ya fueran tocados, pelucas o bisutería; pero en este montaje escénico no se escatimó dinero por parte de los productores en absoluto, y se contó con la misma diseñadora de alta costura para la elaboración del vestuario.

A raíz de que Hitler invadiera Polonia y la declaración de Francia e Inglaterra de guerra contra Alemania, los Ballets Rusos partieron de inmediato a Nueva York sin que Chanel pudiera culminar el rico y artesanal trabajo ya iniciado. La producción de estos ballets, que estaban programados para estrenar en París y en Londres a mediados de septiembre, modificó así su rumbo. Los vestidos diseñados por Gabrielle Chanel tan minuciosamente, no llegaron a salir a escena ante la negativa de la diseñadora de que viajaran sin la supervisión del pintor y fueron luego confeccionados por la costurera también rusa Karinska a partir de fotografías. La realización de algunos de los trajes por ésta tampoco llegaron a tiempo del estreno y los bailarines tuvieron que salir al escenario en mallas; todo ello porque la diseñadora se negó a enviar a Nueva York el vestuario una vez confeccionado.

El nueve noviembre de 1939 es la fecha de estreno de *Bacchanale* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, con un enorme cisne en el escenario de cuyo pecho abierto saldría todo el reparto. La idea de la enorme figura (bien de un cisne u otro ser), que se abre y de la que salen los personajes es muy utilizada por Dalí en diferentes montajes. Esta imagen concreta del cisne, recuerda el símbolo paleocristiano del pelícano colocado en la entrada de los templos como símbolo eucarístico, siendo este animal capaz de picarse el pecho para dar como alimento su propia sangre a las crías en caso de no poder acceder a otra comida, ya bien sea por heladas o sencillamente por no poder volar para buscarlo. El pintor conoce la iconografía artística donde todo está lleno de simbolismo y así un ave puede representar el generar vida. El cisne fue un patito feo, que siendo diferente, sufrió una transformación y necesita desplegar sus grandes alas; esta mutación de un ser en otro o doble imagen es un tema de metamorfosis muy atractivo para el pintor y lo vuelve a utilizar en la indumentaria que simule una paloma para el personaje de doña Inés.

---

<sup>479</sup>Ídem.

<sup>480</sup>D. Ades, *Dalí, Op. cit.*, p. 318.

La hermana del pintor sentía gran admiración por García Lorca y antes de que éste fuera asesinado junto a un olivo el 18 de agosto de 1936, escribía:

Alguien ha dicho que García Lorca era como un cisne, que fuera del agua espesa y sin gracia, pero que apenas se desliza por el lago, no sólo es bellissimo, sino que irradia belleza a cuanto le rodea. Así era realmente; fuera de su ambiente, que era recitar, tocar la guitarra o el piano y hablar de cosas que le interesan, su rostro duro y preocupado, tenía una expresión inteligente, rebosante de vitalidad, pero no eran muy atractivos ni su figura, poco esbelta y cuadrada, ni sus movimientos, más bien pesados. Apenas, sin embargo, se encontraba en su ambiente, adquiría movimiento y todo él era de una elegancia perfecta. La boca y los ojos armonizaban de un modo tan admirable que no se podía permanecer insensible al gran atractivo que se desprendía de su persona. Las palabras fluían, entonces, agudas y penetrantes, y la entonación de su voz, más bien ronca, era de una belleza única. Todo quedaba transformado a su alrededor, porque su presencia embellecía cuanto le rodeaba, como el cisne embellece el lago en que, al deslizarse, se refleja. García Lorca era de una gran sencillez. Aunque, seguramente, comprendía su mucho valer, nunca tuvo la enorme pretensión que siempre fue la característica de mi hermano. Además, no era nada sugestionable; cuando una idea no le parecía justa o no estaba de acuerdo con ella, por nada del mundo se hubiera dejado influir en este punto.<sup>481</sup>

Incluyo esta apreciación porque resulta interesante la metáfora que hace del cisne y la comparativa con su hermano en cuánto actitud ante la vida. Quizá Dalí conociese esta opinión en aquel momento que luego Ana María expuso públicamente <ARTÍCULO 65>.

Los bailarines del reparto aparecen ataviados con unos pantalones ajustados en los que se engancha una langosta por la parte delantera; la mujer tiene una cabeza de pez al igual que las nadadoras del pabellón de Venus y que también realiza en este mismo año para la Feria Internacional de Nueva York.

Los críticos expusieron que la coreografía de Massine quedaba desmerecida con ese vestuario; así el dedicado a la crítica de danza del *New York Times Sun* dice: “Si el tratamiento que Dalí hace del tema combina dos quintos de maestría y tres quintos de simple efectismo teatral, la cantidad de ingenio y pura energía creativa invertida en la creación de ambos elementos basta para garantizar una experiencia amena.”<sup>482</sup>

Otras publicaciones como la revista *Life* de Chicago refleja refiriéndose al pabellón *El sueño de Venus* diseñado por él, que Dalí, extasiado todavía con el tema, puso su imaginación a trabajar en otro sueño surrealista de Venus, *Bacchanale* lleno de sexo y de preciosas chicas; el público lo encontró divertido, irritante, desconcertante e inquietante, y, pronostica que iba a ser todo un éxito. Tanto la prensa especializada como la popular, se hicieron eco del evento, pero antes de que se inaugurara el ballet, en el Madison Avenue, se había encargado de publicarlo de forma indirecta para la venta de unos trajes de noche femeninos en los almacenes *Stern*.

---

<sup>481</sup>A. M. Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Parsifal, 1980, p. 106.

<sup>482</sup>I. Kolodin, *The New York Times Sun*, 10 de noviembre 1939.

Las noches de Nueva York...eléctricas...vivas...incomparables. En ninguna ciudad hay tanto que hacer...tantos encantos que ver. El nuevo y maravillosamente loco ballet de Dalí, el esplendor del Horse show, la tradicional y siempre emocionante inauguración de la ópera, el baile en el Iridium room, y tantos otros acontecimientos estelares.<sup>483</sup>

En el mismo programa que se editó para el espectáculo, el genio de Figueras escribe que se trata de una “representación paranoica” para dejar constancia de que en escena utiliza su método paranoico. Por otro lado señala las fuentes de inspiración para poder llevar a cabo este montaje, pues dice que por un lado exalta y representa el genio actual de Wagner, pero considera que de esta manera paga su tributo a Freud, que fue quien le permitió analizar al músico.

El elenco estaba compuesto por Nathalie Krassovska, André Eglevsky o Milada Mladova, entre otros. La mujer que representaba el personaje de Venus era Nina Theilade que llevaba puesto una malla color carne, y que dio lugar a todo tipo de comentarios.<sup>484</sup> Según las fotografías en blanco y negro podemos ver que las mallas de cuerpo entero tenían pintados los populares cajones dalinianos<sup>485</sup> y que portaban sobre sus cabezas un tocado con enramado de hojas: parecía que estuviesen provistos de antenas como si fuesen insectos gigantes.

Sin embargo, *Labyrinth* no es un proyecto bien articulado en su conjunto, ni en sus elementos individuales la música de Schubert, la fábula de Teseo y Ariadna, y los efectos especiales que mecen los ojos, serían perfectamente adecuados para un antigua fiesta de disfraces de estilo italiano o francés, o una típica fiesta de carnaval del martes graso de nuestros tiempos.<sup>486</sup>

La ironía volcada hacia la indumentaria por parte de la crítica fue excesiva y quizá se deba al desconocimiento que los críticos tenían, pues los Ballets Rusos siempre hicieron alarde del fabuloso vestuario diseñado por Leon Bakst<sup>487</sup> tan colorista y fantástico. Podríamos hacer un paralelo con el utilizado por el circo del sol, salvando las distancias. Sin estos diseñadores que innovaban en su creativo trabajo y los directores de los montajes que arriesgaban con tan originales efectos, difícilmente se hubiese avanzado en el diseño de estas prendas singulares y que forman parte del mensaje de cualquier espectáculo como volumen escenográfico dotado de movimiento. La ropa de diseño para cualquier bailarín, deportista, intérprete, patinador sobre hielo o nadadora olímpica, por ejemplo, requiere de un trabajo artístico que sea o no del gusto del público, la persona que lo porta debe comprobar previamente si condiciona su trabajo, aparte del derroche creativo que tiene y su confección posterior. Hoy, las nadadoras muestran trajes con luces bajo el agua y el último ornato en modelos no es “Bodypainting” o pintura corporal, sino el adherido al tejido corporal como cristal de Swarovski.<sup>488</sup>

---

<sup>483</sup>*The New York Times*, 29 de octubre de 1939.

<sup>484</sup>I. Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, *Op. cit.* p. 508.

<sup>485</sup>La actual diseñadora Agatha Ruiz de la Prada aprovecha este motivo de los cajones como estampado para sus vestidos por influencia daliniana.

<sup>486</sup>C. J. Bulliet, *Chicago Daily News*, 29 diciembre 1941.

<sup>487</sup>Diseñador escenográfico y de vestuario a la vez que pintor ruso 1866- 1924.

<sup>488</sup>Marca de productos de lujo fabricados con cristal tallado cuyo propietario es la familia Swarovski.

Los telones de Dalí se caracterizan por su típica arquitectura antropomórfica: nubes y montañas están magníficamente pintadas y los vestidos inundan el palco de colores, aunque algunos de ellos parezcan derivar del voyeurístico pabellón “Sueño de Venus”, el cursi espectáculo preparado a toda prisa por Dalí para la Exposición Universal de Nueva York.<sup>489</sup>

El ballet *Bacanal* sale adelante gracias al patrocinio del Marqués de Cuevas<sup>490</sup>, casado con una nieta de Rockefeller, amante de este ballet y que permanece en colección privada. También financió otros como *Laberinto*, *Coloquio sentimental* y *Tristán loco*, representándose el quince de diciembre del mismo año. El pintor siempre expresó que una de sus ideas teatrales que más éxito obtuvo, fue la resolución de la muerte del rey protagonista, pues hizo que varios paraguas se abrieran simultáneamente cuando el bailarín cayó al suelo. Este efecto gustó incluso al periodista John Martin del *The New York Times* que siempre fue reactivo a todo lo daliniano en sus críticas.

Dalí no llegó a ver ningún ensayo, pero se conformó al saber que tuvieron un éxito enorme, mientras, él se encontraba en París. La guerra provocó que el continente americano fuera tomando poco a poco el relevo europeo en cuanto a la creación artística: “Mi ballet *Labyrinth*, con música de Schumann (era demasiado) confuso e improvisado, a pesar de que hubiera realizado un traje extraordinario para un bailarín que tenía que representar a un gallo. Al crítico John Martin no le gustó. Si era [*sic*]por ello, tampoco a mí”.<sup>491</sup>

Ahora queda patente que para el arte de Dalí, el escenario es un lugar mucho más adecuado que una galería de arte. Su Surrealismo (que, encerrado en un marco, ya hace tiempo que se redujo a una simple fórmula), en los grandes espacios prospera y florece. El excesivo rebuscamiento estilístico, que ya ha dejado de ser un sencillo y evidente último grito, adquiere los tonos de un preciosismo con efectos casi monumentales.<sup>492</sup>

El arte plástico americano vino a suceder a partir de los años cincuenta lo que fueron las vanguardias europeas, tomando la iniciativa en lo creativo y a la vez, en lo adquisitivo, ya que compraron importantes obras a Europa. Gracias al talento y la imaginación de estos artistas pudimos contemplar por vez primera en España, como se produce la integración de las artes escénicas con las vanguardias del siglo XX.

El pintor malagueño Picasso también trabajó mucho para la escena en el periodo entre 1917 y 1924, cuando triunfaban los Ballets Rusos de Diaghilev. La ligazón de éste con el mundo del espectáculo fue de lo más estrecha y se debe a una relación sentimental con una bailarina.

---

<sup>489</sup>A. Frankenstein, *San Francisco Chronicle*, San Francisco 28 enero 1942.

<sup>490</sup>Jorge Cuevas Batholín nacido en Santiago de Chile, 1885-1961. Compró tras la segunda guerra mundial el Ballet de Montecarlo y se llamó Ballet del Marqués de Cuevas entre los que estaba el bailarín Rudolf Nureyev.

<sup>491</sup>S. Dalí, *Dalí News* (nº 1), 20 noviembre 1945.

<sup>492</sup>I. Gibson, “*La vida desafortunada de Salvador Dalí*, p.547 extraído de *The New York Sunday Times*, 5 noviembre 1945, al igual que recoge Ades Dawn en *Dalí*, p. 328.



Cuestiono la vinculación de Dalí para con la escena y más concretamente con el género ballet propiamente dicho, aunque es cierto que Gala, al ser rusa de nacimiento, conoce estos ballets capitaneados por Sergei Diaguilev que los fundó en 1911, logrando ser una compañía independiente en vez de depender de alguna monarquía u ópera como harían las demás. La creación de la compañía *Los Ballets Rusos de Montecarlo*, fundada en 1931 por el coronel Wassily de Basil, con Leonide Massine<sup>493</sup> y Fokine originalmente, perduró hasta 1948, fecha en la que se transformó en el Ballet de Montecarlo. Era una de las dos compañías que nacieron de la empresa de Diaghilev, siendo enemigas entre sí. La otra se llamó *los Ballets Rusos*, y fue creada por René Blum permaneciendo en activo hasta 1962. Ellos trabajaban en sus decorados con importantes pintores como indiqué anteriormente, así como con Max Ernst o Henry Matisse. Los discípulos del fundador como Nijinsky, amigo del rey Alfonso XIII y Massine quien también formó parte del Ballet Bolshoi, serán los encargados de continuar la ruta marcada por el fundador.

En 1927 Dalí pudo llegar a conocer a Diaguilev en el montaje de *Romeo y Julieta*, cuyos decorados eran de Joan Miró y Max Ernst. Sus obras en la escena dejaban traslucir la estética y el lenguaje al que pertenecen estos representantes del Surrealismo. Añado a este lógico contacto a través de Gala, el que alguien al que admira como Fortuny también hubiese diseñado vestuario para la escena y ello le acercara al mundo del espectáculo o que su amigo, el también pintor Joan Miró, trabajara para ballets; seguramente todo ello influyó en cierta medida para que el genio del Ampurdán tomara partido en esta vertiente escénica; trayectoria que le ocuparía mucho trabajo como él mismo comenta. En la pintura no expresó este sinsabor que todo genio padece, como sucedía a los grandes maestros renacentistas que nunca parecía estuvieran satisfechos con el acabado de sus obras.

Fue en el año 1937 cuando el pintor escribe una carta a su mecenas Edward James contándole que ha firmado un contrato con el coreógrafo Massine para el montaje de *Tristán loco*, título que corresponde aún a *Bacanal* igualmente. James, estaba vinculado directamente con el mundo del ballet al estar divorciado de una bailarina que le acusó de homosexual, y prometió presentarlo en Londres.<sup>494</sup> *Tristán Fou*, tuvo lugar en el Teatro Internacional de Manhattan a finales de 1944, para el que Dalí había pintado el decorado y donde al parecer algunos conceptos del pintor eran muy poco realistas para el conjunto o muy costosos, o inseguros.

En 1938 escribe el libreto del ballet en francés, cuando había firmado el contrato un año antes, inspirado en la simbología de un cuadro; se trata del *Ángelus*, de Millet, imagen que tiene grabada en su retina debido a que pendía plasmada en el calendario que había colgado en la pared de su aula en el colegio, tratando para ello, su método crítico paranoico. Entre las anécdotas que sucedieron en el ballet, parece que hubo un

---

<sup>493</sup>Coreógrafo y bailarín 1902-1949.

<sup>494</sup>I. Gibson, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 490, donde el autor alude al *The New York Times* por una revisión de *Tristán Fou*, o *Bacanal*.

retraso de cuarenta minutos entre la primera y la segunda escena según comenta Xavier Montsalvatge.<sup>495</sup>

En la original y actualísima versión coreográfica se confirma que en el ballet moderno palpita positivamente la inquietud artística de una época.”“Es más Freud que Wagner quien tiene motivos de queja (...) el conjunto es trivial, por supuesto, pero bueno para hacer reír, si se tiene estómago para ello.”<sup>496</sup>

Añade el mismo crítico: “Interpretar a un ballet como éste como serio conato de psicoanálisis u obra de arte importante sería una grave equivocación”.<sup>497</sup>

Las escasas fotografías existentes de este ballet pueden verse en la recopilación que hace Robert Descharnes, clasificada con la numeración del 721 al 728, en el libro titulado originalmente *Dalí, Oeuvre peint complet*, de la editorial Taschen.

La Venus con larga melena rubia que surge de una concha, es una imagen inspirada en Botticelli, sin duda, similar a la que aparece, igualmente, en el pabellón de la Feria Mundial de Nueva York del año 1939, *sueño de Venus*, en el que no le dejaron mostrar la sirena con cabeza de pez, y aquí aparece sobre Venus como puede observarse en la numeración 721 de Descharnes. Mientras, unos enanos tricotan calcetines rojos en medio de unos paraguas que se abren cuando muere el héroe, los bailarines, llevan puestos bogavantes en el lugar del sexo, como se aprecia en las fotografías, en las que el pintor posa con modelos o junto a Gala.

El gran cisne tiene por base un gran frontón triangular con doble escalinata lateral que no se ve por estar cubierto por el plumaje blanco del animal. Igualmente la oquedad que se abre en su pecho tiene por coronación ese frontón clásico en donde aparece un mascarón del que emergen raíces. Recuerda al ojo que todo lo ve, inscrito en un triángulo y que conocemos reflejado en el dólar americano. Tras el ave gigante una sombra oscura parece contrarrestar la blancura del plumaje del cisne, dejando otra oquedad al descubierto que lleva a un camino y que dirige al templo central renacentista del cuadro de Rafael titulado *Los desposorios de la Virgen*, donde incluso añade el suelo original que tenía la pintura como resolución de profundidad. En el cielo hay sombras rojizas que se desvanecen y en el horizonte, un esqueleto de barco de vela ya utilizado en otras ocasiones en un margen y en el otro, rocas que producen sombras.

El ballet *Tristán Loco o Venusberg* y *Bacanal o primer ballet paranoico*, será la citada ópera en la que el pintor invita a participar a Lorca en el año 1934<sup>498</sup>, cuyo protagonista es Tannhäuser y data de 1842-1845. Podemos ver a un rey joven elegantemente ataviado con lazo al cuello y guantes blancos, provisto de un collar de oro cuya silueta desprende unos rayos solares, rodeado de parejas de personajes sujetos por muletas. El rostro del monarca aparece de nuevo repetido y deforme mientras

---

<sup>495</sup>Compositor y crítico musical 1912-2002, clave en la segunda mitad del siglo XX para España.

<sup>496</sup>J. Martin, *The New York Time*, crítico de danza de esta publicación desde 1927 hasta 1962.

<sup>497</sup>Ídem.

<sup>498</sup>I. Gibson, *La Vida desafortada de Salvador Dalí*, Op. cit. p. 419.

observa en su paranoia un hombre-paraguas, descripción que corresponde con el número 728 en Descharnes. El artista del Ampurdán sigue las indicaciones de la composición wagneriana en cuanto a la distribución espacial en la escena, así que Venus aparece igualmente recostada en la gruta.

La diferencia entre los dos ballets es clara, pues son totalmente distintas: una, *Bacanal*, que tiene a Venus y Luis II de Baviera como protagonistas, y utiliza la música de *Tannhäuser*, de Wagner (concretamente, la *Obertura y Bacanal*); mientras la otra, *Tristán*, tiene como protagonista a sí mismo, y está basado en otra ópera de Wagner, *Tristán und Isolde*, de la que utiliza los fragmentos conocidos como *Preludio y Muerte de Amor*. En el volumen número tres de la *Obra completa* de Salvador Dalí dedicado a la poesía, prosa, teatro y cine, se establecen las diferencias entre ambas obras y describe los dos proyectos escénicos por separado.

En el titulado *Tristán loco*, definido también como espectáculo paranoico, se menciona a míticas parejas de amantes de la literatura universal y se dice que comienza con el gran telón denominado “el sueño”. Representa un muro horizontal de un jardín, en cuyo centro se abre una puerta con frontón al estilo de Palladio, el mejor arquitecto del mundo<sup>499</sup> para Dalí.

Cuando el creador catalán conoció el Teatro Olímpico de Vicenza de 1580 le causó una gran impresión y lo utilizará en sus obras como largo pasillo para lograr el efecto sorpresa durante ese año de 1938. De hecho, muestra en sus pinturas, dicho pasillo que genera con dos filas de figuras humanas manieristas, de pie, que simulan el proscenio en trampantojo del teatro olímpico, como en *El pasillo de Talía de Palladio* del año 1937. Al final culmina con la niña saltando la soga acompañada de su sombra, que veremos varias veces en escena, como en la película *Destino*. Esta imagen también tiene su dibujo paralelo titulado *Eco nostálgico* de 1936 con el campanario de fondo.<sup>500</sup>

Continúo con la descripción espacial, observando una puerta con falsa perspectiva que lleva a un largo corredor oscuro con dos paredes llenas de esculturas enigmáticas. Sobre el frontón se alzan tres cariátides que sostienen un balaustre, pero entre medias hay un piano de cola que llena el hueco generado. A cada lado de la puerta hay un óvalo vacío por donde aparecen los maniqués, cuyos brazos están recubiertos de hojas a la manera de guantes enramados, que también rodean y cubren los citados óvalos.

Menciono que el artista describe el color del decorado como de un “amarillo vientre de mosca”.<sup>501</sup> Las figuras de Millet aparecen a ambos lados de las cariátides, con el muro lleno de tiradores de cajones redondos negros y brillantes. Cada cajón abierto, siempre muestra para el pintor el mundo interior, por los que vemos sobresale la ropa interior de la mujer y los adornos con plumaje. En un momento dado de esta primera

---

<sup>499</sup>D. Ades, *Dalí, Op. cit.*, p. 276.

<sup>500</sup>*Ibidem*, p. 248.

<sup>501</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 951. El pintor describe lo que acontece en escena como la acción de personajes y el espacio ambiental con mínimos detalles.

parte estos cajones estarán por el suelo dejando en su lugar el hueco oscuro; las maniqués los cubrirán con una enorme tela simulando un montón de ruinas.

Al levantarse el telón aparece en la izquierda Tristán vestido de blanco con pasamanería y peluca rubia, sentado en una silla de paralítico. Una manta de plumas le cubre las piernas y tiene por apoyo una muleta de terciopelo negro y joyas brillantes que utiliza como arma; hay una mesa con manteles blancos, el servicio de desayuno es de plata (indicando el poder adquisitivo elevado, al igual que sucede con la cuchara del ballet *Guillermo Tell*), elementos de jardinería como tijeras de podar y latas de sardinas, que se arrojan los unos a los otros. La acción consiste en hacerle la manicura en la mano derecha mientras un criado abre ostras que caen en un gran tazón de plata donde Tristán tiene metido su pie descalzo.

Los personajes estarán horrorizados por la imagen de un enorme saltamontes mientras danzan con muletas; los insectos siempre le causaron una enorme fobia, de ahí que manipule las proporciones, lo que se traduce en su enorme tamaño. En ese preciso momento es cuando aparecen las dos figuras del Ángelus del cuadro.

Un maniquí encarna el arquetipo de la elegancia espectral que caracteriza los descubrimientos de Schiaparelli<sup>502</sup>; tendrá un vientre hueco del que emanan destellos luminosos, dos senos erectos que nacen en la espalda y un corazón que palpita propulsado por un motor eléctrico (como el diseño de sus joyas mecanizadas) y estará apoyada en una muleta forrada de la misma tela de su vestido.

Hay otro maniquí femenino, también vestido de negro, que tendrá la cara cubierta con una máscara de flores y tocado de ramas; la espina dorsal está formada por apéndices de medio metro de longitud soldados a cada vértebra, los apéndices aparecen sostenidos por muletas. Tristán está comiendo un pichón crudo sin desplumar, danza alrededor de ella mientras, con las tijeras, va cortando las ramas que sobresalen del tocado <LÁMINA 187> con infinita rapidez y coquetería lo que recuerda el personaje cinematográfico “manos tijeras” de Tim Burton. Un tercer maniquí femenino aparece andando por la falsa perspectiva, igualmente vestido de negro y cuyo sombrero tiene las dos figuras del ángelus. Estas aparecen bordadas con diamantes falsos a lo largo de su cuerpo lo que produce un gran recamado en el tejido. A la derecha dos mujeres esbeltas portan máscara y cabeza de mantis religiosa, y están muy enojadas mientras juegan al backgammon. En medio, un joven adolescente está sentado en el suelo observando la partida.

Los hombres estarán harapientos y ojerosos. Además en la escena hay indumentaria que hacen referencia a patos y gallos que realizan movimientos coreográficos junto a bailarinas, genios del bosque (personajes forrados de cajones, con cabeza llena de follaje), una carretilla, planchas, tablas de planchar y todos ellos acompañados con música de Wagner.

---

<sup>502</sup>La diseñadora fue hija de un astrónomo lo que influyó directamente en el estampado de sus texturas.

La mujer de Tristán será el reflejo de una señora americana y personifica el grado de esnobismo, histeria, capricho, y superficialidad; esto se observa por sus comentarios y gestos como cuando, provista de sombrero, se lo quita y aparece su melena descolocada. Ella habla como en recuerdos de un hombre que se parece a un terrorífico saltamontes, o sobre insectos como la mantis religiosa que devora al macho durante la cópula. Le dice a Tristán que quiere mostrarle su gusto exquisito enseñándole la moda de París y de Nueva York, los clips en forma de jirafa, los teléfonos verdes, las joyas que trepan como lagartos hinchados... Mientras pronuncia esta enumeración, aparece un maniquí femenino por la derecha con los brazos cubiertos de ramas y hojas.

La impronta o plasmación de una pieza pictórica en el estampado de un tejido es algo novedoso. Posteriormente el diseñador Yves Saint Laurent diseñará varias prendas con estos motivos.

En la segunda parte se inicia la escena con la danza del espectro de Isolda bajo la forma de mantis religiosa, mientras los coros predicen la muerte de Tristán. Las dos figuras del ángelus ocupan toda la altura del teatro; entre ellas se cuelga una gran sábana que intercepta la visión de lo que sucede detrás y el telón de fondo representará un inmenso horizonte con paisaje mineral. Delante de la sábana están situadas, a igual distancia, seis parejas del Ángelus vivas, pero están absolutamente inmóviles y completamente cubiertas de paja y vestidas igual que aparecen en la pintura original. Están calzadas con zuecos, pero son más esbeltas porque llevan por cabeza la mantis, mientras que ellos son bajos y harapientos así potencian la superioridad femenina.

Tras la sábana, emerge furiosamente, dominado por el deseo, el torso desnudo de Tristán. Algunos patos y gallos se escapan volando hasta aparecer progresivamente los brazos de su mujer, mientras, éste se encuentra planchando el vestido y la ropa interior de la mujer.

Las parejas del Ángelus comienzan la danza, que será copia de los ritos caníbales de las mantis; primero la hembra baila alrededor del macho seduciéndolo, mientras éste sostiene su sombrero a la altura del sexo, luego el macho salta cerca de ella apoderándose un temblor convulsivo y repite el gesto que realiza llevándose las manos a la boca como si fuera a perder todos los dientes quedando sujeto el sombrero pegado al cuerpo. Es entonces cuando la hembra aprovecha para saltar detrás del macho y morderle la nuca para vaciarle con delicadeza el cerebro. El macho al morir cae al suelo acurrucándose sobre sí mismo en posición fetal, cayendo entonces el sombrero. Las hembras sin soltar la nuca de sus mandíbulas se llevan el macho a rastras fuera de la escena recordando el arrastre de las corridas de toros o lo que sucedía en la prehistoria con las mujeres.

Tras la descripción detallada de tales movimientos coreográficos, Dalí dice que esta danza en concreto debe ser interpretada por hombres en el papel de mujeres y mujeres en el papel de hombres. Esta ambigüedad de género siempre fue muy atractiva para el artista igualmente en su vida real.

Justo en el momento en que todas las parejas hayan desaparecido y la escena haya quedado vacía, aparece el criado bufón de Tristán, cuyo papel, debía ser representado por Harpo. Suena el viento, los cantos de pájaros y el murmullo de fuentes; mientras, el fondo se ilumina y las dos figuras del ángelus visto a contraluz, se convierten en cipreses. Aparece una bola monumental blanca en la parte superior de la escena que resulta ser la cama hecha de hojas de Tristán. En el centro de la misma se ve una espada que un proyector reflejará de color verde brillante, momento en el que hace su aparición Isolda surgiendo de la oscuridad, vestida de mantis religiosa con el pelo suelto, para un poco más tarde desaparecer dejando en su lugar un joven roble.

Tres hombres con la ropa lujosa desgarrada empujan carretillas llenas de tierra y a cada lado diez bailarinas con tutú ayudan al esfuerzo. Las coreografías tienden hacia el punto de la cima donde se encuentra la bola. Junto a las bailarinas, el cuerpo de baile estará formado por genios del bosque, personajes con cajones cuya cabeza es un ramaje de hojas, además de personajes carretilla. A medida que la música wagneriana aumenta el paisaje árido y mineral será transformado por la llegada de los bosques.<sup>503</sup>

En 1941, *Laberinto* fue el segundo ballet para los Ballets Rusos de Montecarlo.<sup>504</sup> Se escenificó por vez primera en la Metropolitan Opera House de Nueva York, el 8 de octubre de 1941, con coreografía de Massine. El montaje fue producido por el Marqués de Cuevas y la música pudo ser la séptima sinfonía de Schubert incompleta o quizá se utilizase música de Monteverdi, pues aparecen ambas según la fuente que se tome. Después, el espectáculo realizó una *tournee* por varias ciudades de los Estados Unidos como Chicago y San Francisco. El material trabajado para este ballet se encuentra en paradero desconocido.

Tantas idas y venidas, provocaron las desapariciones misteriosas que dan mucho que pensar y como he indicado, parecen requerir una investigación detectivesca. En las diferentes biografías del artista los datos cronológicos bailan con muchísima facilidad sin saber cuál puede ser la fecha más acertada. El libreto escrito por el pintor <LÁMINA 188> está basado en el mito de Teseo y Ariadna. Teseo fue encarnado por Eglevsky.<sup>505</sup> El vestuario diseñado por el mismo, fue calificado como lo más fantástico visto en los ballets sobre los escenarios, lleno de colores vivos, como fue por ejemplo el traje concreto de un gallo para un bailarín; sin embargo la coreografía no convenció del todo.

Existen estudios que plantean muchas dudas debido a la existencia de un boceto y un telón firmados por él un año después, en 1942, cuando no firmó ningún otro anterior ni posterior. Hoy, se encuentra en su Teatro Museo, tan admirado y observado por miles

---

<sup>503</sup>M. Etherington-Smith, *Dalí: una biografía*, Sinclair- Stevenson, Londres, 1992, pp. 294-296.

<sup>504</sup>D. Ades, *Dalí, Op. cit.*, pp.326-329.

<sup>505</sup>André Eglevsky 1917-1977, bailarín, maestro, coreógrafo y director de ballet estadounidense de origen ruso. En 1944 se unió al ballet internacional que después pasó a denominarse gran ballet del Marqués de Cuevas. Fue coreógrafo de *Coloquio sentimental*. Bailarín principal del American Ballet y el ballet ruso de Montecarlo (1939-43), siendo el papel de fauno en Bacanal y el de Teseo en Laberinto, ambos de Massine.

de visitantes y donde aparece curiosamente esta firma un año más tarde de su estreno: “*Labyrinth* más que un ballet es una exposición de Salvador Dalí”.<sup>506</sup>

Buena parte de los “Oh” y “Ah” de ayer noche fueron provocados por la escenografía de Dalí, que era imaginativa y de lo más efectiva. Quizás los surrealistas más conservadores del público, esperando encontrar la pesadilla de un fumador de opio, se sintieron defraudados. El señor Dalí repartió aquí y allí unas muestras de jugoso simbolismo, pero por lo general sus decorados estaban relacionados estrictamente con la obra en cuestión.<sup>507</sup>

Este ballet no fue bien acogido por la crítica. Tampoco al propio Dalí le gustó el montaje, pero dio mucho que hablar.<sup>508</sup>

El primer telón <LÁMINA 189> es un colosal busto masculino con la cabeza rapada e inclinada como vigilando la entrada, cuyo cráneo está fracturado por una brecha y que hoy se encuentra presidiendo la sala principal del Teatro Museo en Figueras; el busto está hundido hasta la cintura en el mar y tras él, se ve una isla llena de cipreses (que recuerdan la pintura titulada *La isla de los muertos* de Böcklin, que había visto en 1934 en el Metropolitan Museum y le causó fascinación). Se abre una puerta en su pecho como entrada al laberinto; este decorado, se adaptaba a la época de Teseo y los griegos.

Existen muchas relaciones entre los grandes decorados de fondo, firmados por él, pues trata en varias ocasiones como elemento común, una enorme figura de dimensiones ciclópeas que se abre en su interior para mostrarnos un horizonte hacia lo desconocido. Esto sucede en *Bacanal* por ejemplo, con el cisne cuyo pecho es la entrada a la gruta de Venus; lo mismo sucede en *Don Juan Tenorio* o en *El café de Chinitas*.

Para el segundo telón pintó el busto, pero por el otro lado, visto de espaldas también la isla con cuerpos en descomposición, cadáveres y huesos, cuya metamorfosis produce sombras alargadas por la luz del atardecer. Con el suelo amarillo debido a esas últimas horas del día, sitúa en el centro un trono también hecho de huesos sobre una escalinata, rodeado de cipreses abiertos en su frondosidad del que salen más huesos a su vez.

Se conoce además otro telón por una reproducción en blanco y negro recogida en el libro de Descharnes, cuya numeración es la 775, y que recuerda de nuevo a Botticelli donde las nubes anamórficas, muestran pechos, caderas y muslos inflados por el viento, como un gran cuerpo femenino que ocupa el cielo. Gibson añade: “el diseño era de una ordinariez indescriptible.”<sup>509</sup> Un gran ángel alado asoma en la parte superior derecha tocando la trompeta, y en primer término, el oleaje de un mar en calma donde se baña el busto del hombre que luego aparece al fondo de mayor tamaño. Para otra versión de este ballet que fue presentada en el Pittsburgh Ballet Theatre en 1942, realiza otro telón

---

<sup>506</sup>W. Terry, *The New York Herald Tribune*, 19 de octubre 1941.

<sup>507</sup>John Briggs, “Ballet Russe Opens Seasons”, *The New York Post*. Nueva York, 9 de Octubre de 1941.

<sup>508</sup>I. Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 524.

<sup>509</sup>Ídem.

inspirado en el Picasso del mismo tema. La datación concreta es de 1941 y se puede leer sobre él:

*Laberinto* es mi segundo ballet. Forma parte de una trilogía cuya primera entrega era *Bacanal*. La trilogía no sucede en el tiempo histórico, sino en el espacio-tiempo de un sueño, donde únicamente cuenta el valor simbólico de lo que se ve... *Laberinto* describe el resurgir de la tradición, desde el caos romántico [*Bacanal*], con la ayuda del hilo de Ariadna. Protagonista: Teseo. Música de Schubert. Lugar donde transcurre la acción: Grecia.<sup>510</sup>

El segundo apunte, de página y media, lleva por título *Laberinto* y bajo este encabezamiento puede leerse:

La cadencia melódica de Schubert es el hilo de Ariadna de la música. No creo que la interpretación de la música tenga que ir sincronizada necesariamente con el elemento visual. Más importante es poner de manifiesto el contraste entre la música y los elementos visuales. "En *Laberinto*, actualizo el mito eterno de la confusión y la desorientación estética e ideológica sin salida posible que caracteriza el romanticismo en general y en su grado más alto el de nuestra época en particular."<sup>511</sup>

Tres Parcas, símbolo del Destino, tratan de impedir a Teseo, símbolo de la Historia, la entrada al laberinto. Teseo fuerza su destino. Salva las vírgenes, símbolo del Pueblo, matando al Minotauro, símbolo de la Revolución, El hilo es símbolo de la tradición que le permite salir "de ese lugar de Muerte". "Festín que celebra la liberación del Pueblo. Teseo abandona a Ariadna y prosigue su curso, pues la Historia no puede detenerse."<sup>512</sup>

Dalí actúa contracorriente, y será muy criticado por ello; pero defiende su postura y no le importan críticas que suscitan tantas y tales declaraciones.

Robert Descharnes publica, un boceto que ilustra el combate entre Teseo y el monstruo, siendo el número 776, y una fotografía del espectáculo, número 774. En ella se ven cuatro bailarinas con la misma pose, y un personaje masculino en cuclillas con un tocado extraño compuesto por una barra de pan y púas sobre su cabeza. El boceto de Descharnes número 772 <LÁMINA 190>, es un apunte para nueve figurines donde se muestra la escenografía oval como entrada al laberinto, recordatorio del mundo intrauterino.<sup>513</sup> Tiene anotaciones en francés donde indica que el espectáculo incluía con varios personajes como Dafne vista como una planta anatómica, Cástor y Pólux, argonautas compañeros de Jasón, además de un hombre negro y otro blanco. Hay también una pareja de vírgenes que envuelven sus cuerpos desnudos, la una con túnica de velos y la otra con gruesas cuerdas. Aparecen bailarinas y la doncella de Ariadna, como una "negra egipcia".

En la escenografía, un huevo de paloma representaba la entrada al laberinto de Creta y una cama de serpientes aparecía colocada a la izquierda. Estos fragmentos, revelan con qué cuidado y minuciosidad el artista desarrolla esta obra. El coreógrafo Massine, se opone a llevar a la práctica ciertas ideas dalinianas para el ballet, como el

---

<sup>510</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 979.

<sup>511</sup>*Ibidem*, pp. 986-987.

<sup>512</sup>*Ídem*.

<sup>513</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op. cit.*, p. 343.



que se haga despedazar en escena un piano de cola para simbolizar la muerte del Minotauro con una cabeza de ternero cocida que los bailarines se hubieran comido en público como parte de la acción. Esto es reproducido por el grupo *Fluxus que muestra* la idea del ágape daliniano y que fue reproducida en más de una ocasión. El trabajo de Teseo luchando contra el Minotauro data de 1942 <LÁMINA 191>. Además localizo un decorado lleno de nubes, de las que emerge un ángel tocando la trompeta sobre un mar con oleaje, y una fotografía de 1941 con los bailarines del Ballet de Montecarlo que protagonizaron el acontecimiento <LÁMINAS 192 y 193>.

En la reposición de este ballet en el Pittsburgh Ballet Theatre, Dalí realizó el telón, en el que Teseo lucha contra el Minotauro venciénolo y consiguiendo salir del laberinto gracias al hilo de Ariadna. Telones que en conjunto se caracterizan por su arquitectura antropomórfica con nubes y montañas, donde florece el surrealismo que deja de estar limitado por marcos tradicionales del típico formato de cuadro.

Existe una obra pictórica titulada *San Jorge y el dragón* que la dedica al Marqués de Cuevas y es similar al telón que muestra el combate con el Minotauro, salvo la aparición de la figura femenina que salta a la comba y que está presente en el telón y en esta pintura citada no aparece. Figura que veremos en la película *Destino* y dibujos preparatorios para el *Romeo y Julieta* que surgen partiendo de una campana.

La última parte de la trilogía, titulada *Sacrificio*, la ideó en el año 1941, realizando el ballet, con el libreto, decorados y vestuario. La subtituló *Un sueño de Felipe II*. El monarca sueña con expandir el catolicismo como única religión universal; para ello el genio utiliza dos espacios diferentes, uno para cada acto, la gloria de tal expansión y el de la hechicería demoniaca o el mal.<sup>514</sup>

El Bosco le servirá como inspiración para la hechicería monstruosa y lo oscuro, mientras, el Greco lo utiliza para el catolicismo. El sueño simboliza las intenciones del reinado de Felipe II: triunfo de los valores espirituales encarnados por el auto de fe del catolicismo, frente al materialismo de las religiones bárbaras.

El acto primero se desarrolla en un arrabal de Toledo donde un sacerdote pagano es líder de una idolatría, pues adoran a un Minotauro. Se divide en cinco escenas: adoración y sacrificio de las vírgenes en un lugar subterráneo; ceremonia mágica con procesión al niño Jesús, incluida una saeta; el sacerdote animando a la destrucción del monstruo que es asesinado por la espada de los toreros, y la santa inquisición que se lo encuentra agonizante y, al desenmascararle, ven al sacerdote que termina el primer acto besando la cruz como sorpresa inesperada. Finaliza así la herejía, ante este sacrificio supremo que redime las culpas, y que cubre de un sentimiento intenso de piedad a todos los presentes en escena.

---

<sup>514</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, pp. 988-991.

El decorado del segundo acto es el denominado la octava maravilla del mundo, se trata del monasterio de El Escorial con sus miles de ventanas al que Dalí llama tanto el fantasma de piedra, como el auténtico sueño de piedra, haciendo alusión al dicho popular que se utiliza cuando se tarda mucho tiempo en construir una obra y que dice “ni que fuera el Escorial”, haciendo alusión a la tardanza en la construcción por su tamaño y lo ingente de la obra. Cuenta el entierro del Minotauro convertido al catolicismo al que asiste todo el pueblo, con una apoteósica coreografía de ángeles provistos de largas alas de todos los colores que destacan sobre el traje oscuro de los españoles. El pueblo hace penitencia y la celebración llega con un final semejante al de la ópera Parsifal Wagneriana.

Esto recuerda también la tragedia de *Mártir* inacabada. Podemos hacer un paralelo con el argumento, además de con las corridas de toros litúrgicas de carácter paranoico crítico como el *happening* que celebra en los años cincuenta. La escena en la que los toreros lo matan se quedará grabada en su mente pues la tendrá en cuenta para la *corrida litúrgica paranoico crítica*.

En este año de 1941, con treinta y seis años, expone su obra pictórica en el MOMA de Nueva York y realiza otro ballet, una comedia musical surrealista, titulada *Las Nubes*, al igual que la obra teatral homónima del dramaturgo cómico griego Aristófanes del 423 a.C. Se trata de una sátira sobre el propio Dalí y el Surrealismo. *Las nubes* fue en principio un título provisional quedando después como el definitivo. Tuvo otros posibles para unir los tres actos que lo conformaban acompañados de un prólogo y un epílogo. En el guion original aparece una introducción a modo de resumen del argumento de la obra de Aristófanes. Después se expone el reparto compuesto por Sócrates, sus discípulos, el padre Estrepsíades, el hijo Fidípides y el grupo de danzantes. Describe el decorado como que tendrá un cielo por fondo lleno de nubes que cambian y servirían de diaporama para proyecciones,<sup>515</sup> resultando con ello algo muy actual.

En el primer acto se anota que la acción sucede veintitrés siglos más tarde y ese transcurso temporal se notará en la aparición de elementos actuales como teléfonos, coches, sombrillas, etc. En el segundo acto, se añaden al elenco, unas enfermeras que pertenecen a la clínica modernista y en el tercero, cambia el espacio por entero convirtiéndose en un cabaret donde se producirá el desenlace de la obra. En el epílogo se prende fuego al edificio, como símbolo de resurgimiento de las cenizas, que aparece al principio, como si se tratase de un moderno flash back cinematográfico.

En este trabajo aparece un hombre cuya cabeza está formada por nubes, acompañado por una mujer de igual manera, en una postura que recuerda la pareja pictórica de Millet, pero bajo la estética surrealista, influenciado por René Magritte, ya que se trata de un elemento que aparece de forma habitual en la obra de este pintor belga figurativo: probable reflejo de Gala y Dalí que se immortalizan fotográficamente gracias a Cecil Beaton de esta guisa en 1936. El mito trágico de *El Ángelus* fue una obsesión para el genio entre 1932 y 1935, que culmina con el ensayo del mito, y para el

---

<sup>515</sup>*Ibidem*, p.1001.

que ideará igualmente un ballet, que aparece en *Mad Tristán*. La frase que resume la obra y que más localizo es: “comedia musical, sátira sobre Salvador Dalí y el surrealismo, a cargo del propio Dalí”.<sup>516</sup>

Se encuentra un paralelo evidente con Aristófanes, que hizo la sátira de Sócrates y sus discípulos. El figuerense describe que las propias nubes son la escuela de estos filósofos, siendo él mismo, Platón, figurado en un animal bípedo sin plumas. Simula además la famosa *Escuela de Atenas* de Rafael donde también aparece el autorretrato de éste y los de los pintores que tanto admiraba personificando a Leonardo como Platón o Miguel Ángel como Heraclio.

Existen varias versiones de este mismo guion, lo que complica la distinción entre tales personajes. Cita igualmente varios nombres de músicos irreconocibles como Vernon Duke, o Duckelsky.<sup>517</sup> Lo interesante de este montaje sería el trabajo técnico, pues según comenta el propio pintor el cambio del elemento protagonista se haría mediante tejidos que se hincharían por efecto del aire a presión; o que los bailarines aparecieran también vestidos con materiales hinchables. Cuando las nubes desciendan y se mezclen con los discípulos de Sócrates en una danza, seducirán al padre y al hijo que acabarán por unirse también a la danza.

El texto está formado por deidades que bajan a la Tierra y para indicarnos que no pertenecen al mundo humano, realiza un efecto que consistirá en producir que los tejidos que llevan se inflen por efecto del aire a presión, obteniéndose así una ilusión de formas que se modifican, cambiando las proporciones de su volumen. Los vestidos de los personajes serían por tanto hinchables y localizo una imagen similar que recuerda este efecto: el muñeco representativo de la fábrica Michelin<sup>518</sup>, *Bibendum*, que lo tiene como motivo decorativo en el patio de su casa y al que he puesto voz en su publicidad. Existe un muñeco de animación similar en las pantallas cinematográficas llamado “*Big Hero*”, donde *Hero* es muy similar a *Bibendum*. Es una imagen que Dalí tiene en mente y repite, ya que también la utiliza para el figurín de la mujer en el ballet de *Los vendimiadores*; de nuevo, se anticipa en algo que veinticinco años después gusta, demandamos y potenciamos como algo novedoso.

Siguiendo con la descripción del montaje, primero aparece un decorado que es un sanatorio de lujo y donde todos los personajes estarán provistos de máscaras para encubrir su identidad; el segundo decorado genera otro espacio definido, se trata de un taller de modista, pero donde en vez de maniqués encontramos coches, a los que envuelve con tejidos de lentejuelas y cables telefónicos, que describirá como escotados y entallados. Esta idea de vestir los automóviles la extrapola a su vida real ya que vestirá los suyos propios. Las bailarinas tienen apariencia de nubes todas ellas y salen acompañadas de complementos como sombrillas y muletas como soporte a su danza.

---

<sup>516</sup>*Ibidem*, p. 995.

<sup>517</sup>*Ibidem*, p.1000.

<sup>518</sup>Empresa francesa de neumáticos fundada en 1889 y el emblema corporativo de la fábrica es el muñeco *Bibendum*, cuyo cuerpo está formado por el símil de unos neumáticos todo él.

Los diálogos fueron de John Latouche, mientras la coreografía corría a cargo del coreógrafo George Balanchine, con más de trescientos espectáculos.<sup>519</sup> Un decorado donde el protagonismo es el cúmulo de citadas nubes al fondo que cambian constantemente de aspecto y que técnicamente se resolvió, con un cielo enteramente azul pintado en una tela rodante, que se iba haciendo desplegar a la manera de los estores que colocamos en las ventanas de nuestros hogares, sustituyendo así las tradicionales cortinas y en donde aparecen representadas por sucesivas imágenes cambiantes. Esta visión precedía a la aparición de unas bailarinas igualmente vestidas de nubes como que hubiese diferentes estratos de las mismas; unas se movían estampadas sobre la tela en la parte superior y al fondo, mientras otras, más dinámicas aún, se situaban cercanas al espectador.

Todas encarnaban las deidades que descienden a la tierra como se hizo en la gala de culminación del Festival de Mérida del año 2014, donde algunos de los dioses se personificaron para descender al proscenio y hacer entrega de los premios a los galardonados.

El veintitrés de agosto de 1953 escribe en su diario:

Salimos para Barcelona donde Serge Lifar, M. Bon y el barón de Rothschild me enseñarán las maquetas de mi ballet (refiriéndose a *Los vendimiadores*). Espero que la música sea muy mala. La historia concebida por Rothschild es nula. Podría, pues, realizar prodigios dalinianos trabajando solo y asegurándome la colaboración de Bon y de Lifar.<sup>520</sup>

Cita a Serge Lifar;<sup>521</sup> en el primer acto aparece sobre el escenario el mismo decorado que en el prólogo, modernizado con un coche estacionado, algún teléfono, sombrillas y muletas como anoté anteriormente. Cuando se levanta el telón, los personajes están aún cambiándose de vestuario; a esto se le llama comúnmente en la jerga teatral “mostrar la cocina”, porque vemos lo que pertenece a los ensayos y que después no mostrarán al público. Método que cada vez se muestra más en los escenarios ya que al público le gusta.

Se despojan así de su indumentaria, pues la toga es un atuendo perteneciente al mundo latino clásico y se cambian poniéndose pantalones para modernizar la escena y acercarla a 1940. Sócrates aparece en acción, cambiando su aspecto al afeitarse la barba para dejarse un bigote fino a la moda.

En el segundo acto se muestra la clínica ultramoderna y lujosa donde los habitantes son más sofisticados, así remarca la distinción de clases sociales, que pueden visualizar sus pensamientos en technicolor,<sup>522</sup> (Disney fue el primero que utilizó esta técnica), y en tres dimensiones contemplan sus propias ideas, expresadas con imágenes, rodeados de mucho lujo comparable al ambiente de *Las mil y una noches*. En realidad ninguno de

---

<sup>519</sup>A.Sánchez Vidal, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>520</sup>S. Dalí, *Diario de un genio, Op. cit.*, p. 112.

<sup>521</sup>Bailarín, coreógrafo y escritor 1905-1986, discípulo de Diaguilev.

<sup>522</sup>Técnica de cine en color inventada en 1916 usada comúnmente en musicales como *El mago de Oz* o *Cantando bajo la lluvia*. Disney lo utilizó en *Blancanieves y los siete enanitos* o *Fantasia*.

ellos puede ver nada, como sucede en el cuento de *El traje del emperador*, pero todos describen cuanto imaginan por no ser menos que nadie.

En el tercer acto, la acción se desarrolla en un night-club decorado a la manera surrealista, como un cabaret actual donde se muestre el género burlesco. Las nubes, consideradas deidades, simbolizarán aquella famosa escuela de filósofos atenienses que pinta Rafael de Sanzio. Bajan a la Tierra y penetran en las cabezas de los hombres generando gran confusión, hasta que al final se impone el sentido común como desenlace. El lugar que se plasma, por tanto, es la antigua Grecia, pero los filósofos personificarán a los surrealistas. Se trata de tres momentos cronológicos en una misma situación dentro del formato de comedia musical, donde el pueblo toma la decisión drástica de prender fuego a la casa de los filósofos, destruyendo así simbólicamente el Surrealismo, por medio de la fuerza, pues es acusado de obnubilar las mentes. En el epílogo se volverá a repetir el decorado del acto primero.

Proyecta tejidos que se hincharán por efecto del aire a presión, para obtener una ilusión creíble de formas cambiantes. Los bailarines igualmente se han de vestir con estos materiales sin que impidan movimientos coreográficos. Ante la carencia de imágenes, me permito realizar un paralelo con un trabajo similar que se contempla en *Aracaladanza*, compañía de danza contemporánea, premiada con un Max al vestuario realizado por la burgalesa Elisa Sanz, pues sus montajes titulados: *Constelación*, *Pequeños paraísos* y *Nubes*, están basados en pintores como Miró, el Bosco o Magritte respectivamente. El trabajo de vestuario premiado, está dirigido por Enrique Cabrera. Tanto el director como la responsable de vestuario en estos montajes de danza, relacionan las diferentes artes para lograr los efectos deseados en la escena; obviamente los diseños se modifican en la práctica para ayudar su funcionalidad y apoyar una concepción estética, así podemos ver como los bailarines danzan dentro de un conjunto de globos de cintura para arriba. La coreografía también ha de definir movimientos que solventen las dificultades que se presentan y, de esta forma, resolver teniendo en cuenta todos los signos escénicos implicados. Se trata de un espectáculo que está formado por once pasos y que recibe varios premios en FETEN<sup>523</sup> 2010 al mejor espectáculo, y otro Max de teatro al mejor espectáculo infantil <**LÁMINAS 194 y 195**>.

Para culminar el análisis indicaré que el texto de *Las nubes* consta de varias hojas mecanografiadas unas escritas en inglés y otras en francés.

En el año 1942 el ballet fallido de *Romeo y Julieta* no llega a ponerse sobre un escenario, por lo que todo el trabajo previo queda clasificado como proyecto; alguna fuente menciona que pudo llegar a verse la puesta en escena en la ciudad de Barcelona. Un ballet previo a los Ballets Rusos sobre la misma obra ya tuvieron decorados surrealistas.

La puesta en escena debía estar a cargo de Anthony Tudor, pero al parecer éste no debió de ponerse al frente finalmente. Algunos autores dicen que está basado en la

---

<sup>523</sup>Feria Europea de Artes Escénicas dirigida al mundo infantil desde su primera edición en 1991.

música de la fantasía de Chaikovsky con ese título; otros comentan que se trata del compositor Prokoviev; el caso es que no se tiene libreto, pero llegan hasta nosotros media docena de bocetos de los telones y decorados gracias a la compilación fotográfica de Descharnes, clasificados con los números de 796 al 801<sup>524</sup> <LÁMINAS 196-201>.

Describo una de las maquetas en óleo sobre tela de 28.6 x 46.3cm., en los decorados para este espectáculo, podían verse edificios blandos contruidos de ladrillo con una arquería abierta de medio punto y una torre circular resquebrajada (que también aparece similar en *El café de chinitas* con número 821). Muestra una especie de cariátides o figuras femeninas sustentantes, de las que pende una tela larga blanca que oculta la puerta de entrada; también un reloj a punto de marcar las diez, del que nacen ramas de un árbol y que corresponde al número 796 en la numeración de Descharnes; luego otro árbol se cruza en diagonal tras la torre siendo un ciprés abierto en su frondosidad para que salga de él un caballo galopante de piedra agrietado y sujeto por muletas, al igual que lo está el propio ciprés.

En el suelo gris aparece la misteriosa sombra del árbol reflejada y la de alguien más; esas sombras, dirigen nuestra mirada al horizonte, donde hay una casita pequeña y blanca bajo un cielo gris cargado de nubes tenebrosas con formas enigmáticas. Las sombras son muy alargadas, buscando, con ello, la estilización manierista como el trabajo de De Chirico<sup>525</sup> en pintura o Giacometti<sup>526</sup> en escultura <LÁMINA 202 y 203>.

Otro diseño para este montaje es el protagonizado por una pared en chaflán de una habitación que es la número 798 para Descharnes. Sobre un azul intenso de muros aparecen como protagonistas dos rostros, uno en cada pared, enmarcados por la forma de un escudo medieval tradicional. Uno de frente, es un hombre muy parecido al autorretrato de su admirado pintor Rafael y en la otra pared lateral, se dispone el rostro de una mujer con vestido rosa de escote cuadrado del Renacimiento, con tocado del mismo color y que coloca su melena a un lado. Podrían ser los dos personajes protagonistas reflejando el enfrentamiento de las dos familias tan reñidas de Montesco frente a Capuleto. Tiene un medallón en el pecho con destellos como los de un sol y tras su rostro, tres estrellas de aristócrata.

En la otra pared se muestra el busto de una mujer con tocado monjil y un gran crucifijo dorado en el pecho. En esta habitación azul la techumbre oscura se refleja en el suelo, como si fuera un espejo, pareciendo que hace un efecto de aguas y en los esquinzos penden ondulados cordones o cingulos rojos a manera de rosarios como los que se ponen recogiendo los cortinajes de grandes palacios.

El telón de fondo para este ballet de *Romeo y Julieta* con número 797 para Descharnes, puede describirse como un espacio alineado en su parte inferior de suelo, para lograr la perspectiva a la manera renacentista y como contrapunto vertical, lanzas

---

<sup>524</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op. cit.*, p. 353.

<sup>525</sup>Pintor 1888- 1978, fundó el movimiento artístico denominado Surrealismo Metafísico.

<sup>526</sup>Escultor y pintor 1901-1966, ligado a los cubistas y surrealistas.

sujetadas por muletas. Hay cuerpos desnudos como angelotes o “puttis” italianos de Rafael que intentan ascender para cubrir con un telón.

Sobre una franja roja destaca ese descubierto oscuro central en el que aparece un ciprés sobre suelo igualmente alineado y flanqueado por dos personajes a cada lado del mismo. En los laterales puede verse un cortinaje azul del que penden muletas de nuevo, con tiras desgarradas del telón rosa y salmón que cierra la embocadura; por su pequeño tamaño recuerdan a tirachinas en vez de muletas.

Existen otros dos diseños, uno de ellos titulado *Desfile ecuestre*, o *Desfile de caballeros* con personajes a caballo, pero del que no se sabe con plena seguridad si su destino era este montaje o no. Cabe esta posibilidad en ambos casos y de ser así, uno de ellos, muestra el enfrentamiento de dos personajes, siendo jinetes a caballo que portan estandartes con una gran cruz impresa y alineados a una construcción arquitectónica de ladrillo en chaflán, con vanos grandes y oscuros. Existen variantes de estos jinetes con caballo rampante que también plasmará en el campo pictórico de estos años.

Un diseño más, destinado a ser telón para este ballet, es aquel en el que prima el color dorado simulando una estancia arquitectónica de catedral interior con columnillas que sostienen arquerías muy modernistas. Hay figuras entre ellas como un elefante y ángeles que parten de peanas situadas en las finas columnas. En Descharnes se clasifica con el número 801 y se denomina *Memorial Romeo y Julieta*.

El otro decorado dorado y el más vistoso para este montaje sería el destinado a ser la tumba de Julieta, con número 799, y que recuerda a *Bacanal* por su imagen del cisne a la manera de caverna o a *Laberinto* con el pecho abierto como puerta.

Tenemos un óleo sobre tela de 56.7 x 56.7cm además de bocetos previos de la torre enladrillada, con un dibujo de una campana que se convierte en una niña saltando a la comba y que se denomina *Muchacha campana* <LÁMINA 204>. Para ello utiliza formas geométricas simbólicas como el triángulo y la esfera, teniendo presente el cubismo y la matemática que tanto le atraen.

El panteón es un osario donde todo se corrompe y como si fuese un relicario está lleno de huecos en los que coloca huesos cubiertos por sudarios vistos desde los pies. La misma figura velada reaparece en el telón de *Mad Tristan*, siendo la cara de Isolda y con número 836 en la recopilación de Descharnes. A manera de túmulo funerario construye un triángulo ciclópeo con mascarón, que, delante de una enorme esfera, serviría de entrada y estaría flanqueada, esta forma geométrica, por nichos abiertos a la manera de casetones renacentistas. Estos dejarían entrever, los cuerpos de los yacentes cubiertos por mortajas como en la perspectiva lograda por Mantegna<sup>527</sup> en su popular Cristo.

En la parte superior repite una linde de cipreses en diagonal que cierran el paisaje con una especie de tiara papal o baldaquino diminuto en el centro. Un perro escuálido se

---

<sup>527</sup>Pintor 1431-1506, célebre por la perspectiva lograda en su témpera titulada *Lamentación sobre Cristo muerto* de fecha incierta que influye directamente en las perspectivas buscadas por Dalí.

sitúa en la parte superior derecha de la esfera recorriendo una tela blanca. En cambio, en la parte inferior del boceto, hay un espacio de color marrón en el que se produce la misma estructura, donde una figura humana de color rojo descubre la forma piramidal para descubrir en la oscuridad, un sepulcro de piedra sobre el que se encuentra Julieta con un gran cirio encendido simbolizando la vida que aún permanece en ella.

Existe un estudio en dibujo para este ballet de dos manos enfrentadas que parten de unas muñecas que simulan ser torres cilíndricas enladrilladas <LÁMINA 205>. Los dedos de las manos están unidos por tiras de hilos como el juego infantil aquél, en el que el dedo corazón de una de las manos extrae las formas entrecruzadas con los hilos para pasar a generar otras en medio de ambas. Bajo este cruce, al fondo, un templo renacentista que parece por la cúpula, el de San Pedro de Bramante con ángeles alados, portadores de trompetas.

Sobre la muñeca derecha se dibuja una figura de cuerpo femenino desnudo cuya cabeza es un reloj que señala las cinco en punto. Localizo además las litografías en una exposición con la mayoría de las ilustraciones realizadas para el texto de esta obra de Shakespeare llenas de un color intenso <LÁMINAS 206 y 207>.

En el número 800, puede verse un telón con un ángel alado que ocupa el centro y las figuras estilizadas que recuerdan el manierismo del Greco, pleno de entes espirituales que llevan sus brazos en alto adorando la gloria y que se abre en la parte final del recuadro, como un rompimiento de cielo tan utilizado en el Barroco, con forma oval, al igual que podía verse en un boceto para *Laberinto*.

Además aparece un caballero montado a caballo con lanza y parejas de manos alargadas unidas en actitud orante a cada lado de este recuadro para enmarcarlo. Se ve como culmina el telón con la Verónica situada en la parte superior y central del mismo, siendo la del cuadro de El Greco, que parece estar sobre un muro de ladrillos con desconchones y escurrir de pintura.<sup>528</sup>

Llega en 1943 el ballet titulado *El Café de Chinitas* <LÁMINA 208-210> representando un espectáculo flamenco, basado en una historia real adaptada por Federico García Lorca, con ocho canciones populares del mismo y que solía acompañar el poeta al piano, como así permanece grabado en audio. Se estrenará primeramente en Detroit, y ya más adelante en el Metropolitan Opera House de Nueva York, un quince y dieciséis de mayo en el marco del Spanish Festival. Es un montaje creado y estrenado por la bailarina Encarnación López Júlvez, más conocida por la Argentinita,<sup>529</sup> intérprete principal y coreógrafa de este montaje. Ejecutó muchas coreografías durante la república española y después se exilió a los EEUU donde falleció.

Dalí, muy orgulloso, participó con este trabajo en el homenaje que Estados Unidos rindió al poeta, y varios familiares del mismo asistieron al estreno en Nueva York. El pintor dirigió una carta al diario *El País* donde expuso: “El homenaje más grande que

<sup>528</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op. cit.*, p. 353.

<sup>529</sup>Referente en lo flamenco por su manera de interpretar la fusión de tango, bulerías o boleros.



yo le hice en Nueva York, haciendo representar, pintando yo mismo los decorados El café de chinitas, con un tema musical de Lorca, con asistencia de familiares del poeta y con un éxito sin precedentes”.<sup>530</sup>

El argumento trata de la vida de un torero llamado Páquiro, que desafía y reta a duelo primero a su hermano, y después a un tal Frascuelo, diciéndoles a los dos que él es "más valiente torero gitano" que ellos. La tercera estrofa es dedicada al toro, al que el protagonista sentencia de muerte a hora fija, y la cuarta sugiere que los personajes salen del café para batirse a duelo, venciendo el "torero de cartel". El tema taurino tratado por Lorca o Picasso también fue del gusto de Dalí.

El análisis de los dos telones puede hacerse por las reproducciones en blanco y negro en los libros fotográficos de Descharnes, clasificados con los números 821 y 822, fechados en 1943.

En el segundo, las castañuelas de la enorme silueta de gitana que aparece en el decorado, son clavos que la fijan en forma de cruz a la pared como si de Jesucristo se tratara. Clavos que son como las agujas de pelo con mechones colgando de la cabeza y por los brazos gotea la sangre que provocan los mismos. Todo ello es símil del crucifijo por su sacrificio y la luna llena siempre detrás, vaticinando mal presagio, tan imprescindible para el poeta en sus escenas. Debajo de la gran mujer-guitarra, había un practicable que representaba una especie de primera planta del café donde estaba el *tablaó* flamenco. Tiene además simulada una pequeña puerta en el margen derecho según se mira, construida de madera, y muy cerca se ven los ladrillos que conforman la pared pintada. Escribe en su *Dalí News*: “*Everyone adored Café de Chinitas. John Martin included*”.<sup>531</sup>

En el primero de los telones, la escena muestra en perspectiva una calle con edificios ruinosos que producen sombras alargadas a la manera de las arquitecturas pintadas de De Chirico, en una noche de luna que produce largas sombras y que es la indicadora de muerte.

Una pared o muro en diagonal que se inicia con una torre antropomórfica fantasmal sin rostro en el lado izquierdo, con desconchados que dejan ver los ladrillos de la construcción ruinoso. En 1939 realiza un dibujo de un hombre gigante enladrillado cuyo rostro es un reloj que marca las siete y de forma muy similar lo había utilizado en un telón para el ballet *Romeo y Julieta*. Tras el muro que vuelve a usar para *El café de chinitas*, aparece una figura femenina con vegetación de arbustos sobre su cabeza, como ya la hemos visto en *Bacanal*. Parece ser una estatua-fuente, con forma de cuerpo de mujer, pues de ella salen dos chorros de un líquido blanco, uno de su boca y el otro de su pezón derecho, cuya cabellera parecen ser raíces o ramos de lirios.

---

<sup>530</sup>F. García Lorca y S. Dalí, *Op. cit.*, p. 157.

<sup>531</sup>Expresión que también recoge Ian Gibson en *La vida desahogada de Salvador Dalí. Op. cit.*, p. 548. Añade que este telón gustó a todo el mundo incluso al crítico John Martin siempre tan detractor de lo daliniano.

El pintor posó con un tocado muy parecido en Port Lligat en el año 1974 por lo que vemos que se trata de ideas que se encuentran en su mente de forma constante y que nunca abandona, recurriendo a ellas para resolver motivos en espacios.

La torre ya se repite en una maqueta que tiene por número 796 para Descharnes de 1942 en el montaje de *Romeo y Julieta*, siendo éste un ballet fallido. Añade un balcón cargado de geranios de donde pende el rótulo en el que se lee el nombre del famoso café andaluz, letrero que tiene la forma de una estrella, y está situado de la misma manera que el plato en el montaje de *Don Juan Tenorio* que cae a su comienzo. La estrella surge como de una caña de pescar que pende de entre las flores colgantes de la barandilla del balcón y bajo el suelo del mismo se proyectan sombras bien de estrellas o de flores convertidas en cardos.

El telón de la guitarra se clasifica como el número 822 en la recopilación incompleta de Descharnes.<sup>532</sup> El instrumento está provisto de dos brazos abiertos como dice el zorongo gitano: "Las flores no valen nada/ Lo que valen son tus brazos/ cuando de noche me abrazan".

Dalí conocía esta popular canción. El utilizar la similitud del instrumento musical con el cuerpo femenino se puede encontrar en la famosa fotografía que practica Man Ray, aunque está de espaldas; la mujer no tiene rostro, pero los pelos que forman su cabellera simulan ser las cuerdas de la guitarra.

Estando en el exilio con este montaje sufrió la nostalgia de Lorca y escribió: "En aquellos días se apoderó de mi un grave sentimiento de culpabilidad".<sup>533</sup>

Una imagen similar aparece en *Laberinto* y también en *El sombrero de tres picos* de 1949. El ombligo de la mujer se hace gigante para ser el círculo del instrumento musical por el que atraviesan las cuerdas, aunque en 1927 el pintor escribe que si se quiere pintar una medusa, hay que mostrar una guitarra; esto puede leerse en el artículo denominado *La fotografía, pura creación del espíritu* donde vemos que genera paralelismos y relaciona unas imágenes con otras.

En el boceto número 821 también puede llegar a verse la medusa cuya melena la forman serpientes.

Dalí realiza para este espectáculo los telones, los decorados y el vestuario. Lamentablemente de aquel montaje sólo queda un único telón. En el año 2006, lo retoma José Antonio el bailarín, que dirige y recupera los diseños posibles que se recogen en el catálogo del Ballet Nacional, con Yvonne Blake, que será la encargada de recrear la estética: "Eso sí, un telón impresionante y majestuoso: una mujer crucificada

---

<sup>532</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op .cit.*, p. 363.

<sup>533</sup>Se refiere a no haber insistido más en que pasara con él el verano de 1936 a Italia, a la villa de Cimbrone, en Ravello, junto a Nápoles, donde los había invitado su mecenas Edward James, ahijado de Eduardo VII.

con forma de guitarra. De sus brazos chorrea la sangre como ríos y, en sus manos, unas castañuelas”.<sup>534</sup>

También, ella indica que por falta de referencias del vestuario original, tuvo que innovar para el Ballet Nacional de España y para ello se fijó en las pinturas, en las cuales encuentra múltiples símbolos en donde inspirarse, pues para ella la imaginación del artista es fascinante e inagotable.

El montaje al que hago referencia, se estrenó en el teatro de la Zarzuela el diecisiete de marzo de 2006. Las influencias para los telones es evidente que salen de la mente del pintor y que plasma en cuadros como para este telón, y que se trata de la pintura titulada *Cuadro de rosas sangrantes*, pintado en el año 1930.

Otro de los ballets que estrenará en América es el titulado *Sentimental Colloquy* (*Coloquio Sentimental*), el treinta de octubre de 1944 en el International Theatre de Nueva York, siendo producido por el marqués de Cuevas y llevado a cabo por su compañía del Ballet Internacional, denominado así en la Segunda Guerra Mundial. Está basado en el poema del mismo nombre de Verlaine,<sup>535</sup> con música de Paul Bowles<sup>536</sup> y coreografía de André Eglevsky,<sup>537</sup> en el que aparecen de nuevo (como hemos visto ya en el *ballet portugués*), unos ciclistas que en aquel caso eran barbudos dentro de un paisaje de cipreses, igualmente descritos y que serán tratados de forma similar, salvo una ligera diferencia: en vez de portar un pan sobre la cabeza, cada uno lleva puesto un velo de novia y son imberbes <LÁMINAS 211 y 212>.

La prensa lo califica de desconcertante:

La mejor escenografía de esta semana llegó de la mano de Dalí. Nueva York pudo admirar el lunes una pequeña muestra de esta rara avis, en el estreno del ballet internacional, que tuvo lugar en Columbus Circle con todo el glamour habitual en los acontecimientos de gala de este tipo... La inmediatamente célebre escenografía, con solemnes planos descendientes de ciclistas y un gran piano sobre el que desagua una fuente, es Dalí en su mejor momento.<sup>538</sup>

Es un hecho evidente. Dalí necesita un escenario urgentemente, más de lo que necesita una galería de arte. Su surrealismo, que sobre el lienzo de ha acomodado a un patrón desde hace tiempo, en los espacios abiertos da lo mejor de sí. Por ello, su sofisticación, otrora un derniercri bien aprendido, adquiere un efecto preciosita de algún modo.<sup>539</sup>

---

<sup>534</sup>BNE, *El vestuario en el Ballet Nacional de España*, Madrid, Ministerio de Cultura y BOE, 2009, p. 186.

<sup>535</sup>Poeta francés perteneciente al movimiento simbolista 1844-1896.

<sup>536</sup>Escritor de su primera novela *El cielo protector* de 1949 llevada al cine por Bertolucci y también compositor 1910-1999.

<sup>537</sup>Coreógrafo y bailarín de los Ballets Rusos de Montecarlo que funda su propia compañía de ballet. 1917-1977.

<sup>538</sup>E. Alden Jewell, el día del estreno publicó lo indicado: “una cosa está clara. Dalí necesita más urgentemente un escenario que una galería de arte. Su surrealismo (que enmarcado por la pared y hace mucho tiempo que ha superado la fórmula) se desarrolla en los grandes espacios abiertos”, (*The New York Times*, 5 noviembre de 1945) Así como reflejan también Ades Dawn e Ian Gibson.

<sup>539</sup>*Ibidem*, igualmente se recoge *Obra completa* de S. Dalí, Vol. VIII álbum, Barcelona, 2004, p. 158.

Según las descripciones del telón de fondo, aparecen ciclistas en torno a un piano de cola azul, de cuya tapa resquebrajada mana una cascada de agua, y un árbol con raíces, pero sin hojas. Estos habían sido tratados en una pintura cuyo título es *Los placeres iluminados*, de 1929, en la que se puede ver que utiliza meta-pintura, es decir, se refleja un cuadro dentro de otro y éste, a su vez entre varios, como homenajeando esta labor; al igual que sucede con las muñecas rusas llamadas matrioscas que hay unas dentro de otras. Esto también ocurre en el teatro, el metateatro, siendo William Shakespeare, uno de los dramaturgos que lo utilicen habitualmente en sus obras, así cuenta una historia y de repente aparecen unos cómicos que narran algo relacionado con la primera narración, como sucede en Hamlet. Además esta imagen de los ciclistas aparecerá en el cartel del guión cinematográfico *Babaouo* de 1932 y vuelve con ellos para este ballet denominado *Coloquio Sentimental*, como se publicita el cartel anunciador <LÁMINA 213> Todos los personajes llevan algo sobre la cabeza que los aúna.

Los bailarines principales pedalean como en el telón de fondo, sobre un suelo alineado con un punto de fuga que culmina tras el piano. Pedalean sin rumbo fijo, pues se entrecruzan sorteando el piano de cola central agrietado, como tejiendo una tela de araña entre todos, pero sin chocarse.

Bowles, comentó que, el hecho de aparecer una enorme tortuga mecánica con luces de colores incrustadas en el caparazón, no tenía que ver ni con el poema ni con su música.<sup>540</sup> Esta tortuga también la veremos en el ballet *Los vendimiadores* o en el *Tenorio*, siendo un personaje con mezcla humana y animal, como los representados en las civilizaciones de la antigüedad: leones o toros alados, como protectores intimidatorios o seres que ahuyentan lo maligno, siendo sugerentes y colocados en las puertas de acceso a las ciudades. También formaría parte del espacio escénico una gran mariposa, de cuyas alas partirían telas descosidas a manera de techumbre, dos grandes maniqués discontinuos, desmembrados, de los que ya había realizado unos similares en 1941, provistos de alas de mariposa en tobillos como el mensajero Mercurio y manzanas partidas por la mitad como cabeza, que recuerdan el trabajo en *Guillermo Tell*. Ambos maniqués laterales son simétricos y están situados a los lados del escenario sobre una caja simulando una peana y no tienen brazos. Sus ojos estarían colocados a la altura del ombligo, justo en el hueco que se forma en la separación entre la cintura y las piernas.

Las creaciones con figuras desmembradas, son algo recurrente en el pintor en muchos ejemplos pictóricos, separando cada miembro como si se tratara de un puzzle que unir o un juego de mecano que articular. El desplazar elementos de su sitio, la desproporción o la mezclanza de seres, son practicados con asiduidad para sus personajes escénicos, ya bien sea para ballet, ópera o danza. Aparecen en el cartel del guión cinematográfico *Babaouo* y ahora vuelve con ellos para este *Coloquio Sentimental* <ARTÍCULO 66>.

---

<sup>540</sup>I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 547.

Está basado en un poema del mismo título de Paul Verlaine del libro llamado *Fiestas galantes*, en el que se produce el encuentro de dos amantes que ya no lo son. Ella preguntará si la recuerda, si aún sueña con ella y él contestará negativamente. El artista realizó tanto el vestuario como la escenografía y en el primer caso, vemos que los ciclistas tienen por rostro una calavera haciendo alusión al tiempo transcurrido entre ellos y con velo de novia puesto como símbolo de la unión entre ambos. En el poema, el hombre fue infiel a su antigua amante y se olvida de ella.

Los bailarines llevan un vestuario de mallas ajustadas estampadas y capas volátiles como veladuras transparentes, mientras otros simulan salir del propio decorado sobre bicicletas y con mismo tocado en la cabeza, según puede observarse en las fotografías que recoge Descharnes con números 838 y 843. En la primera, aparece Dalí posando con los protagonistas, donde se ven las mallas que portan, con flecos en la parte superior en ella, y pecho y cabeza en él, a la manera de un verdugo, sobre el que se coloca un volumen como si fuera una peluca. El 29 de abril de 1948 se volvió a representar este *Coloquio* en la ópera de Montecarlo, cuyo nombre será adquirido por el ballet <LÁMINAS 214-216>.

Muchas de las críticas periodísticas no ayudan a la descripción del espectáculo, pues lo interpretan cada uno de forma particular haciendo paralelismos con referencias propias a mitos conocidos, que no dejan de ser, por otra parte, una comparativa más que valiosa, en mi opinión. La danza contemporánea en Estados Unidos era mucho más avanzada que la europea en aquellos momentos, pero gracias a estos ejemplos dalinianos se contribuyó al cambio evolutivo.

El año de 1944 puede ser calificado como el más prolífico como escenógrafo para Dalí: el quince de diciembre de ese año se fecha la segunda versión de *Mad Tristan*, primer ballet paranoico, basado en el mito eterno del amor hasta la muerte <LÁMINA 217>. El pintor veraneó en Amalfi, Ravello, un lugar wagneriano, donde al parecer se sintió inspirado para concebir la idea de este *Mad Tristan*. Joan Josep Tharrats i Vich<sup>541</sup> indica que *este montaje* fue muy mal acogido en el Liceo de Barcelona, por el gran respeto que se tenía a Wagner, *Tristan Fou*, fue un mito que pasó por muchas versiones, desde su origen en el mundo celta, pasando por el medievo con trovadores franceses y que se recuperó durante el Romanticismo.

En el reparto se destaca a Ethery Pagava<sup>542</sup> con tan solo diecisiete años que representaba a Isolda y Marjorie Tallchief<sup>543</sup> encarnaba a la quimera, personaje fantástico que se convierte en mantis religiosa para devorar a Tristán al final de la obra. En esta escena, él tiene dispuestos un vestido-barco saliendo del mar <LÁMINAS 218 y 219>. De nuevo según Tharrats, Dalí llegó a transformar una pintura de Herring,<sup>544</sup> del siglo XIX, titulado *Caballos del faraón* pintado entre 1795 y 1865. La crítica

---

<sup>541</sup>Teórico del arte, pintor, editor y guionista, 1918-2001.

<sup>542</sup>Bailarina y coreógrafa, solista en los ballets de los Campos Elíseos.

<sup>543</sup>Bailarina esposa del coreógrafo Balanchine, del New York City Ballet entre 1945 y 1965.

<sup>544</sup>Pintor John Frederick 1795-1865, conocido como "Arenque", pinta caballos.

decía que parecía estuvieran radiografiados, acusándolo así de plagio. Los tres caballos transformados en jardín fortificado añadían angustia al espectáculo. Uno de los telones representa un gran edificio de ladrillo formado por tres grandes cabezas de caballo, sostenidas por una columna, entre las que asciende una escalinata hasta una terraza llena de cipreses, según describe *Times* que aparece en la sinopsis del programa:

En la representación de Dalí, Tristán está loco de amor y, en su locura, se ve devorado lentamente por la Quimera de Isolda, una horrible y aterradora transfiguración de su amada. Así, en la sublimidad del ser humano, se reencarnan los ritos nupciales perversos y trágicos de la mantis religiosa, cuya hembra devora al macho durante el acto de la reunión carnal. Dalí, considera la filosofía romántica de Wagner como un perpetuo complejo de impotencia, una exasperada procesión de carretillas pesadas por la carga de la realidad.<sup>545</sup>

Se estrena *Tristán loco* <ARTÍCULO 67> en el Liceo de Barcelona en el mes de junio y siguiendo la descripción que él mismo hizo, se muestra un pozo del que emerge una flor blanca de cinco pétalos, quizá un lirio como aparece en el *Don Juan*, o como en las pestañas de los ojos de *Mad Tristan* <LÁMINAS 220-223>.

...para la compañía del Marqués de Cuevas, Massine creó *Tristán loco*, en 1944. La música se compone de extractos sinfónicos de *Tristán e Isolda*, de Wagner. Salvador Dalí hizo el libreto, los decorados y el vestuario. En realidad era su segunda colaboración con Massine, después de *Bacanal* en 1939. *Tristán loco* es como una especie de psicoanálisis visualizado de los héroes de Wagner. La obra es bella sin el desmesuramiento que había asombrado en *Bacanal*. Massine consiguió una animación sorprendente de los “seres fantásticos” creados por el pintor.<sup>546</sup>

En el decorado numerado 837 por Descharnes se observa un conjunto de cipreses alienados con oquedades en su frondosidad de la que salen huesos. Todos ellos dispuestos en torno a un estrado de cinco escalinatas sobre la cual hay un trono construido de huesos. El decorado recuerda la obra pictórica titulada *Osificación matinal del ciprés* del año 1934, donde formas extrañas emergen del interior de los árboles <LÁMINA 224 y 225>.

Al artista se le ha criticado en diversas ocasiones por llevar a la práctica una mera fórmula repetitiva de ciertos módulos de su imaginario, con elementos que trata hasta la saciedad.<sup>547</sup> Es algo que realiza en las diferentes disciplinas y el hecho de trabajar para la escena le influye cada vez más en el campo pictórico, pues los cuadros serán de gran tamaño como por ejemplo *La batalla de Tetuán*, *El descubrimiento de América* y *El toro alucinógeno*. Los personajes que pueblan sus pinturas están desprovistos de cabeza que es sustituida por una roca o un ramo de flores; también recuerda a Magritte al ocultar el rostro de alguien tras una manzana como se muestra el mismo Dalí tras el bigote. Criaturas fabulosas como centauros, ninfas o unicornios, todo un bestiario imaginado en su cabeza.

En la década de los setenta se recuperó este *Tristán e Isolda*, pero experimentando con un nuevo material, el rowlux, que es un trozo de plástico en miniatura que sirve

---

<sup>545</sup>La revista *Times* recupera la sinopsis del programa de mano del ballet.

<sup>546</sup>S. Claude, *Panorama de la música contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 588.

<sup>547</sup>I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, 1998, p. 549.

para el moldeado de lentes parabólicas. El propio pintor buscó con plásticos de otro tipo como después hizo el diseñador Paco Rabanne para la alta costura. El fabricante, *Rowland Development Corp*, lo fomentó como material reflectante para las señales de tráfico y material de toldos. Dalí quedó fascinado con su efecto ojo de mosca, como resultado de las lentes de aumento, creando además ilusión de profundidad. Hoy las ópticas trabajan con el hilo de las telas producidas por las arañas siendo de mayor elasticidad que el de los gusanos. Estando en el Hotel *Saint Regis*, el pintor instó a Louis Markoya<sup>548</sup> a ser su intermediario con sede en *Connecticut Rowland*, y juntos intentaron varias aplicaciones. Dalí utiliza el efecto 3D de la rowlux con la confianza de obtener efectos especiales en el muaré, así con trozos, cubrió todo su estudio. Peter Moore estaba en contra del proyecto, y no se llegó a materializar en escena. Luego lo utilizó con aceite en su obra *El torero alucinógeno*. Por todo ello, cada reposición de los montajes donde había participado el artista era original, pues tenía que rehacer su trabajo al haber desaparecido el anterior, aprovechaba nuevas técnicas y materiales con los que investigar y provocar nuevos efectos. Esto no era del agrado de muchos productores que no se atrevían a dar rienda suelta al ideario del artista en escena.

*Tristán Loco o Mad Tristan*, o *Tristán Fou*, original, se quiso presentar en París, financiado por el Marqués Jorge Cuevas Bartholin que guardó dos de los telones de las escenografías hasta su muerte; más adelante su viuda, Margaret Strong Rockefeller, nieta de John Rockefeller, se los regaló a su segundo esposo, el Marqués Raymundo Larraín.

Se trata de una docena de ojos cuyas largas pestañas culminan en una flor de lirio cada uno, pintadas en óleo, con la pupila hacia arriba y una lágrima colgante que enmarcan la figura de los caballos del fondo. Cada ojo está pintado sobre un trozo de roca y ésta a su vez con un fondo enladrillado. Se sitúan en el escenario colocados de tres en tres de forma vertical en cada una de las calles laterales. Seis ojos por tanto a cada lado, donde cada uno es distinto a los demás. El muro enladrillado está en ruinas y para potenciar ese estado, se abre un agujero en la parte superior de cada lado que al parecer quedaba fijo, pues los telones del centro cambiaban. Las telas con los ramos de lirios miden 1.31m de alto x 1.43 m de ancho, por su altura precisamente no se pusieron todos en Montecarlo. Los ojos miden cada uno de ellos 2.20 m de alto y 1.95 de ancho, pudiendo llegar a medir el telón unos diez metros. Uno de los ojos está suelto en el telón del fondo que servirá de modelo para los estudios que realiza en la película *Recuerda* un año más tarde. Los ojos son la simplificación paranoica que padece Tristán, que piensa lo vigilan y observan constantemente.

De los doce ojos pintados por Dalí con la ayuda de otros pintores, siete están en manos privadas, del resto se sabe que desaparecieron al igual que los lirios, bien por desgaste o robo producido en Nueva York, salvo uno que fue restaurado en París. Este telón de los caballos tuvo que rehacerse para Montecarlo ya que estaba formado por elementos móviles y según el Marqués de Cuevas quedó aún mejor <LÁMINAS 226 y

---

<sup>548</sup>Artista actual especializado en Surrealismo nuclear y fractales, algo que Dalí plasmó en su obra con asiduidad por admiración hacia las formas que genera.

227>. El mecenas estaba orgulloso del trabajo y lo recopiló en un libro titulado el *Gran ballet de Montecarlo*, que obtuvo impreso el quince de marzo de 1949, por lo que estuvo listo para ser repartido en su puesta en escena de 9 de abril y regalarlo a algunos de los asistentes.

Esta representación tenía tres lienzos a cada lado, y uno de ellos contaba con dieciocho ojos. Una galería de arte vendió dos con un valor de 900,000 dólares cada uno en los EEUU. Al parecer se hizo una especie de oferta, pues si se adquiría el par, el precio bajaba a 1.500.000 ambos; pinta muchos ojos en total, pero son diferentes en tamaño: unos son de sesenta cm de ancho y alto, en cambio cada ojo destinado a ser parte de la escenografía tenía dos metros por dos metros. Los dos que se venden al precio citado fueron restaurados hace diez años en París perdiendo toda su magia; en cambio otros que no fueron modificados se conservan en perfectas condiciones. Todo ello financiado por la esposa del marqués de Cuevas, que era miembro de “Dalí’s Zodiac”<sup>549</sup>. Las imágenes de estos ojos floridos muestran un estudio de la escenografía para este ballet, y los muros del castillo que aparecen de fondo ya eran parte del diseño. Se abonaron por ellos hasta 650.000 dólares en una venta que se fija en el año 2008. Existen además bocetos de personajes estilizados que aparecen en otro de los telones <LÁMINAS 228 y 229>.

Nos muestra en el espacio un paisaje árido logrado con una paleta verde, azul y amarilla, dos personajes tienen manos alargadas, con uñas prominentes, la cabeza velada, cabellera rubia de raíces y flores, alas en la espalda, brazos de carretilla con el rezo del famoso *El Ángelus*, y el manto azul de la virgen craquelado, como rocas con grietas llenas de hormigas que simbolizan la muerte. El ballet de *Tristán e Isolda* presenta una Isolda fuerte que tiene grandes hombros y una gran nuez en el cuello como si fuera un hombre. Ella intenta detener la herida de un personaje diminuto, pues son espectros en vez de personas; hay un huevo delante de ellos, tratado como elemento intrauterino por excelencia, que multiplica en la fachada de su museo, y plasma como nido, útero, hogar, vida y protección, vinculado directamente siempre a la sangre. Las sombras serán parte de una naturaleza muerta junto a la carretilla, las olas, o las muletas como sostén de la angustia, pues la imagen es siempre un enigma en Dalí y formulará preguntas constantemente <LÁMINAS 230-232>.

Se repone en Nueva York *Bacanal* con su título original *Mad Tristán*, cuya coreografía vuelve a ser de Massine y es conocida como *La danza de las muletas* o *El primer ballet paranoico* basado en el eterno mito del amor hasta la muerte, también se mostrará de nuevo en Montecarlo el 29 de abril de 1948.

*Dalidance* fue un espectáculo que recuperó algunos de los telones escenográficos dalinianos gracias a José Antonio Ruiz, en el décimo octavo Festival Internacional de Peralada del año 2004, celebrado en los jardines del castillo, cuyo propietario fue íntimo

---

<sup>549</sup>Grupo de apoyo económico (del que era miembro Margaret Strong) para crear el decorado y el vestuario destinados a varios espectáculos de ballet que estaba organizando.



amigo del pintor y le hacía llegar cava rosado que ofrecía a sus visitantes en PortLligat, y que él no consumía. La danza contemporánea fue creada por el escenógrafo catalán Ramón Oller con su compañía Metros, siendo uno de los eventos que conmemoró el centenario del genio. Rossy de Palma interpretó el papel de Gala y el de Dalí estaba representado por un maniquí. Se presentó en Madrid, Barcelona y también en el Festival de Sagunto, inspirándose en los Ballets de Montecarlo que vieran la luz en Nueva York cuando el genio residía en América. En la obra también podrá verse al Minotauro, el Ángelus de Millet, o a Isolda, entre otras de sus obsesiones. El director quiso recuperar la trilogía, con músicas de Wagner y Schubert, arregladas por su músico, y la dramaturgia de Xavier Alberti. También lo hizo José Antonio Ruiz, director del Centro Andaluz de Danza para *El sombrero de tres picos* flamenco, no solo por los decorados sino también los figurines. Se recuperan por dicho Centro con motivo de la conmemoración del nacimiento del pintor. Su pretensión fue lograr el efecto que se logró en su origen: “el público lo encontró divertido, irritante, desconcertante, inquietante... todo un éxito”.<sup>550</sup>

El propio Dalí llegó a manifestar a la prensa, refiriéndose a *Mad Tristán* que era su obra de arte perfecta. Tenía muchos motivos para calificarla de tal manera pues había elegido a Wagner el cual escuchó desde su infancia. Los que habían asistido a la representación de *Mad Tristán* quedaron decepcionados pues los decorados sugerían un giro decisivo entre los extremos del Surrealismo y el Clasicismo, según aparecía en alguna de sus críticas. La escenografía no estaba exenta de algunos artilugios extraños, pero vagamente provocaba la sensación de ser algo muy antiguo y oriental.

Se dispone recientemente del telón de *Tristán Fou* en Montevideo, por parte de la compañía Finzi Pasca que lo lleva consigo en su gira internacional con el montaje *La Veritá*, dentro del género de la revista, donde combinan danza, música, teatro y circo con acrobacias, buscando el lenguaje de la experiencia estética total. Trece artistas la componen entre acróbatas, contorsionistas, clowns, músicos y equilibristas que fusionan teatro y circo. El telón es cedido a la compañía por una fundación tras encontrarse en un cajón. Danielle Finzi Pasca,<sup>551</sup> trabaja casi todos los roles vinculados a la escena siendo actor, guionista, coreógrafo, clown, director, autor, creando y dirigiendo en el año 2003 un espectáculo del *Cirque du Soleil*. Telón que estuvo perdido durante décadas y reaparece en 2010 en una caja de la tramoya de la Ópera House de Nueva York. Vuelve ahora al teatro, al escenario, al sitio para el que fue realizado, gracias a esta compañía. Dicho telón fue realizado en 1944 como cortina de escena, no como decorado, para *Tristán loco*, estrenado en el International Theater de Nueva York, para servir de fondo a un mito de amores imposibles y trágicos. Delante de él se mezclaba el arte del Massine ruso, el chileno Marqués de Cuevas o la música de Wagner. Las dimensiones de la tela pintada a témpera y óleo son 8.76 por 14.76m.

---

<sup>550</sup>Revista estadounidense *Life*, 27 noviembre 1939. Fundada en 1883.

<sup>551</sup>Suizo de nacimiento, director de la compañía fue el responsable de la ceremonia de clausura de los XX Juegos Olímpicos de Invierno en Turín en el año 2006.

En el telón de ambos personajes, puede verse que la cabeza de Tristán es una frágil flor que soplamos para que se descomponga en múltiples partículas que lleva el viento y de la cabeza de Isolda también parte el ramaje y raíces; agrietados ambos y con manos cadavéricas irrumpen, sin llegar a tocarse de cintura para arriba.

El 24 de abril de 1949 ve la luz el montaje escénico *El sombrero de tres picos* o también denominado *Los sacos del molinero*, haciendo las veces de un segundo título, algo que acostumbra a hacer con toda su obra. Se trata de un ballet cuyos decorados y vestuario también son elaborados por el pintor con música de Manuel de Falla. Este título fue trabajado por Pablo Picasso treinta años antes, y lo protagonizaron los Ballets Rusos. En la exposición organizada por el Museo Nacional de Teatro de Almagro, de carácter itinerante, denominada *Picasso y Dalí en el teatro* en 2014, pudieron verse los trajes diseñados por el primero para este montaje.

Veintiún cipreses agrupados, de los que seis aparecen flotando, se encuentran en torno a un naranjo arrancado de raíz; en el fondo, un paisaje de una colina con abertura blanca que parece una luna llena y a la izquierda se muestra una casa toda blanqueada de cal <LÁMINA 233>.

El estreno fue en el Ziegfeld Theater<sup>552</sup> de Nueva York por la compañía de Ana María, dirigida por José Antonio Ruiz, del que se localiza muy poca obra gráfica y un catálogo con escasos bocetos del vestuario original; ni siquiera la Fundación Dalí dispone de información al respecto.

La producción del *Sombrero de tres picos* fue una de las que harán historia porque cuando logra que sus proyectos se lleven a los escenarios, resultan ser una verdadera innovación que después, una vez conocidos, no dejan de reponerse, como ocurrió con su *Tenorio*. Sirva como ejemplo de tales reposiciones el castillo de Peralada, el dieciocho de agosto de 2004; Santander, el veintiuno del mismo mes; San Sebastián, los veintidós y veinticuatro también de agosto; y, en el año 2005, pudo verse en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el cinco de julio.

En cuanto al vestuario existen dos trajes: el del corregidor con un tricornio y frac lleno de pinchos o agujas punzantes como un erizo; el otro está formado por orugas, mariposas y orquídeas generando relieves como si se tratasen de un volumen escenográfico propiamente dicho, de tal manera que ocupan mucho espacio por su volumen <LÁMINA 234>.

El montaje fue presentado en dos partes; en la primera el corregidor intenta seducir a la molinera; y en la segunda se trata el miedo a la sexualidad que defiende el derecho a la diferencia. El trabajo se realizó gracias a la colaboración del francés M. Jean Pierre

---

<sup>552</sup>Construido en 1927 por el empresario Florenz Ziegfeld, Jr. Según traza del arquitecto Joseph Urban hasta su demolición en 1966.

Grivory,<sup>553</sup> que es coleccionista del genio ampurdanés y quien hoy fabrica el perfume denominado “Dalí”.

Cuando se recurrió a este coleccionista francés para el montaje, se pudo comprobar que los vestidos originales, que tenía organizados y dispuestos en perchas, no transmitían el espíritu de los diseños, pues se habían realizado con telas de escasa calidad y quedaban muy rígidos siendo de tafetanes muy duros. La escasez provocada por la Segunda Guerra Mundial hacía que los vestidos perdieran el volumen que los diseños tenían, las circunstancias no permitieron mayores lujos.

Este espectáculo que se vio en los EEUU, no se había llevado a la escena desde 1949 y fue todo un reto según la figurinista Yvonne Blake<sup>554</sup> en su trabajo en los ballets.<sup>555</sup> El vestuario interactúa con otros muchos aspectos como el decorado o el *atrezzo* y hay que tener conocimiento de texturas, materiales, iluminación y la incidencia de ésta sobre los tejidos para cuadrarlo todo bajo una misma estética.

Con el número 942 en Descharnes podemos ver un telón destinado a este montaje con cipreses y sacos ante un cielo azul intenso, que flotan como si hubiese viento. Además las ventanas de la casa blanca también salen de la misma, para flotar en el espacio junto a un árbol frutal arrancado de cuajo con sus raíces. En medio, hay una especie de pozo cuya oscuridad es la silueta en sombra de una mano de la que surge una rama con flores blancas. En esta misma página se incluye la fotografía de dos vestidos femeninos para las bailarinas, con mucho colorido y connotaciones folclóricas, muy similares a los diseñados por Picasso.

En la revista que edita radio clásica de RNE (Radio Nacional de España), del año 2004, aparecen dos trajes, uno el del corregidor y el otro el del molinero; también se puede ver un boceto de telón del segundo acto, donde trata la noche de san Juan y todo tiene cabida siendo un momento mágico. Los sacos llenos se mueven por sí solos como por ese efecto de magia, y veinte y seis de ellos están colocados en grupos de tres y cinco, que despegan del suelo y se balancean como en una danza. Los sacos harían las veces de coro o vecindad como aparece en la música de Falla *La danza de los vecinos* <LÁMINAS 235 y 236>.

En los seis bocetos catalogados del número 944 al 949, dibuja sacos amontonados o colgando del techo, como decorados del ballet logrando que recuerden a la maqueta que realiza Gaudí y que elaboraba para sus arquitecturas como la del templo expiatorio de la Sagrada Familia en Barcelona.

---

<sup>553</sup>En 1982 convenció a Dalí para usar su nombre e imagen de sus pinturas en una fragancia para la que eligió lo siguiente: la rosa, por ser la preferida de Gala, y el jazmín, que era usado por el genio, colocándoselo tras la oreja al pintar. Este perfume se lanzó en París en el año 1983.

<sup>554</sup>Figurinista española de origen inglés, ganadora de cuatro premios Goya. .

<sup>555</sup>BNE, *Op. cit.*, p. 198.

En 1938, en la exposición del Surrealismo parisina, Marcel Duchamp<sup>556</sup> colgó del techo de la galería un gran número de sacos llenos de carbón, para crear una sensación de malestar y angustia. El propio Dalí reutilizó esa idea cuando creó el ambiente surrealista de una cena de beneficencia en E.E.U.U. hacia 1941-42. No podemos olvidar que en la misma oficina que los surrealistas disponían en París y que regentaba el dramaturgo Antonin Artaud, estaba presidida por un maniquí femenino que pendía del techo. Por tanto esta manera de decorar la parte superior de la estancia para que irrumpa en el espacio, era algo muy cotidiano del lenguaje surrealista. Podemos ver, en muchas instalaciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, como se tiene en cuenta la techumbre como espacio decorativo o incluso habitable, pues se adosan a éste todo tipo de mobiliario, aunque quede bocabajo y en el suelo a pisar de esa habitación, que es un paralelepípedo, situar toda clase de focos lumínicos que lo potencian, trastocando así el orden habitual de las cosas y generando desequilibrios.

En las escenografías teatrales recientes también se cambian estos puntos lumínicos, espacialmente hablando, para lograr diferentes efectos ambientales: suelos, que son planchas de espejo en la que se reflejan los destellos de focos dirigidos a éste que surgen desde abajo; o decoración en paredes que rompe la sensación de caja cerrada. Todo ello se logra además con proyecciones sobre diaporamas gracias a los avances tecnológicos, que de conocer el artista seguramente hubiese utilizado, pues en el año 1964 ya estuvo investigando con hologramas y rayos láser como algo muy novedoso. Dalí también busca y resuelve con efectos rudimentarios como las bombas de aire caliente, aunque no llegue finalmente a los escenarios.

Otro ballet sobre el que trabaja es *El Ángelus*, según su texto autobiográfico *Diario de un genio* que puede estar fechado el uno de noviembre de 1952. De este ballet no existen dibujos pues permanece siempre en el ideario del pintor; observó la imagen pictórica de Millet, por lo que tiene mucho pensado y preparado para llevarla a la escena dotándola de movimiento. Incluso él mismo posa con disfraces que aluden directamente a la imagen <LÁMINAS 237 y 238>. El mito trágico del Ángelus es considerado por él como una imagen delirante.

La música para este ballet sería “*Hymnus an die Freund schaft*” de Nietzsche, cuyos compases se reproducen en el encabezamiento del libro *los cornudos del viejo arte moderno*<sup>557</sup> de Dalí del año 1956.

En abril de 1953 lee el poema del príncipe Philippe Rothschild<sup>558</sup> titulado *le sacre d’automme, La consagración de otoño*, que le inspira la creación de un ballet para ópera y para el que realiza los decorados y el vestuario. Se trata de aquel que titula *Los vendimiadores*. Henry Sauguet<sup>559</sup> crea la música y Serge Lifar, amante de Diaguilev,

---

<sup>556</sup>Artista 1887-1968, pionero del arte cinético y los *ready made* o combinación de objetos de uso cotidiano de forma arbitraria.

<sup>557</sup>Se hace referencia a este ballet en un texto escrito en francés de la Edición *La Table Rond* de París 1971, p. 86.

<sup>558</sup>Dinastía europea fundadora de los bancos desde finales del siglo XVIII, herederos de los Habsburgo.

<sup>559</sup>Compositor francés 1901-1989, admirador de Debussy.

que fue director del Ballet de la Ópera de París desde 1929 a 1958, se encarga de la coreografía. Un proyecto que pese a todo el ideario que conlleva no se ve en escena nuevamente; pero que sirve como ejemplo para mostrar que, cualquier cosa que cae en sus manos y lee, ya le motiva para crear y dar vida a lo leído y es transformado en su mente para traducirlo en imágenes y visualizarlo en escena.

Son trabajos creativos que surgen encadenados a alguna experiencia de su vida como una lectura o visión promocional y que unas cosas de forma encadenada le llevarán a otra. Este es el verdadero motivo por el que se encuentran relaciones entre los diferentes montajes. En muchas ocasiones se observa que el proceso es al revés y tiene que dotar de texto, guiones o palabras tanta imagen e idea que se agolpa en su mente. *Los vendimiadores* no llegan si quiera a estrenarse. Corresponde a los números de 1026 a 1030 en Descharnes:

En el telón con número 1026 vemos el triunfo de Dionisio; al mando de un carro dorado está Baco encadenado por un tobillo sobre una oveja, junto a un cordero y una cabeza de elefante. Los elefantes muestran patas de araña filiformes o con forma de hilos que se despliegan, mientras hay personajes monstruosos como el que tiene cabeza de insecto que tira del carro, muletas que sujetan una tela a manera de baldaquino que cubre ínfimamente la carroza como techumbre <LÁMINAS 239 y 240>. Presenta un clásico carro naval o en forma de nave de un antiguo Tespis,<sup>560</sup> recordando que los términos carro y naval si se fusionan se obtiene el vocablo carnaval, en el que todos se transforman o disfrazan. Las carrozas de los pasacalles es algo que Dalí conoce y ha diseñado para su Figueras natal; el carro que transporta a los cómicos y con los que se encuentra el Quijote, es algo que el pintor tiene siempre presente como otras muchas fijaciones.

En cuanto a los figurines el numerado 1027 puede interpretarse como un cuerpo femenino, pues en grafía francesa en la parte inferior indica que lo es, pero está deforme, como inflado por globos similar al *Bibendum*, con formas curvas, blandas, y redondeadas. Tiene alas de mariposa y al lado está la silueta del hombre como así indican las letras mayúsculas, que se muestra anguloso y con miembros en forma de vértices que dan la sensación de pinchar. El figurín numerado 1029 está situado frontalmente, coronado de laurel como los clásicos y su cuerpo prolongado está sujeto por cinco muletas; cubre su sexo una hoja de parra y por la prolongación del tejido vierte el vino de una copa. El número 1030 aparece de perfil y está igualmente ataviado que el anterior, pero es filiforme y con cabeza de insecto. Porta una bolsa cuya forma es un enjambre de abejas, sostenido por palos cruzados como una marioneta. Dispone de alas sobre la primera prolongación de su tejido que repite seis veces, sujetado igualmente por muletas; son como bandas que envuelven el cuerpo, pero la de la extremidad inferior recuerda a las rodilleras elásticas actuales que Dalí denomina en sus cuadros como colas y en algunos casos, no en este, son de bacalao. Hay un personaje en

---

<sup>560</sup>Poeta griego del s VI a.C. creador de la tragedia y ganador del primer concurso organizado por Pisístrato en honor a Dionisio, cuya compañía se trasladaba en un carro en forma de nave, de donde se cree procede el término carnaval.

miniatura entre las piernas del figurín que camina hacia el lado contrario a éste y es interpretado como un Edipo ya ciego. Realizará los figurines basándose en el poema, sobre todo los del *hombre y mujer protagonistas*, ella obesa con alas de mariposa en los hombros; él está construido a base de trozos de madera de rosál erizados de espinas como un alambre de púas. Ella recuerda la carne y él una osamenta <LÁMINAS 241-244>. El boceto numerado 1028 se trata de una tortuga con un niño sobre su caparazón con tocado de barretina, puede igualmente recordar una fotografía en la que el propio pintor desfila por las calles subido a una carroza con forma de elefante <LÁMINAS 245>. Igualmente, como he indicado anteriormente, aparece un hombre tortuga en el *Tenorio* con la barretina puesta y alas de mariposa.

La bibliografía vuelve a ser escasa<sup>561</sup> para poder encontrar datos e información sobre este ballet. Comenta en su diario con fecha 24 de agosto del año 1953 lo siguiente: “Veo a Lifar en Barcelona. Invento sobre el terreno mi decorado con bombas de aire caliente. Hinchándolas, las bombas harán aparecer una mesa con un candelabro. Encima de la mesa instalaré mi verdadero pan francés de ochenta metros de largo”.<sup>562</sup> (...)“Igual que para don Juan, el escándalo me sigue allá por donde voy”.<sup>563</sup>

Realiza este último comentario el día 18 de 1953 parafraseando al personaje de Tirso de Molina.

El ballet *Gala* acompañaba a la ópera *La dama española y el caballero romano*, como segunda parte y se estrenó el veintidós de agosto de 1961 en el teatro de la Fenice, contando con Isidor Bea como ayudante en la escenografía y donde la coreografía fue dirigida por Maurice Béjart.

El ballet surrealista titulado *Gala* (cuyo término significa leche en griego), tiene como tema fundamental que la mujer es la suprema nodriza de la humanidad; por ello, del piano se ve como emerge leche y todos los bailarines aparecen rodeados por diferentes *atrezzos* dalinianos.

El director musical del ballet fue Antal Dorati<sup>564</sup> bajo la música de Alessandro Scarlatti,<sup>565</sup> de la primera bailarina fue Ludmilla Tcherina<sup>566</sup> <LÁMINA 246>, siendo el número 1195 para Descharnes donde la vemos en el interior de la pupila del enorme ojo que sirve de decorado, módulo extraído de la gota que salpica, pero colocado en posición vertical y de frente <LÁMINAS 247-249>.

Dalí quiso poner pelucas y trajes del siglo XVIII a los músicos dirigidos por Dorati en Venecia, con la intención de recrear ambiente. En 1961 no estaba de moda dicha manera de interpretar óperas barrocas, y una vez más, con este gesto, se adelanta a su

---

<sup>561</sup>L. Romero, en *Dedálico Dalí, todo Dalí en un rostro*, lo menciona muy brevemente, pp. 241-242

<sup>562</sup>S. Dalí, *Diario de un genio, Op. cit.*, p. 112.

<sup>563</sup>*Ibidem*, p. 110.

<sup>564</sup>Director de orquesta 1906-1988, con amplia creación discográfica.

<sup>565</sup>Compositor italiano 1660-1725, especializado en l género operístico. Pionero en utilizar el recitativo con instrumentos.

<sup>566</sup>Primera bailarina francesa 1924-2004, escultora, actriz, pintora, y coreógrafa.

tiempo, ya que todas las recreaciones históricas que hoy representamos lo primero que requieren es un vestuario acorde con el momento. La segunda parte, *Gala*, en la prensa se calificó como "un nuevo ballet de Pierre Rhallys y Maurice Béjart".<sup>567</sup> Comienza con un personaje, que tras un telón de fondo con un enorme violín provisto de patas, empuja una silla de ruedas en la que un lisiado lleva una linterna. Otros personajes discapacitados, sin muletas, hunden marcos de metal en siete toneles llenos de líquido que producen pompas de jabón; tales burbujas las generaba disolviendo ámbar líquido, que al calentarlo se convertía en una materia líquida como éter. Esta información la extrajo de la teoría de las catástrofes de René Thom, de la que también surge la cola de milano, título de su último cuadro. La pompa de jabón hipercúbica la llenaba de gas helio, y fueron generadas por el perfumista Guerlain. Todo ello se presenta como el resultado del experimento que comentó a un periodista que colocaría en la piscina en escena y que anotó en la ópera previa al ballet. Tcherina, la bailarina, comenzó su danza erótica llevando puesta una malla negra muy ajustada y cuyos pechos eran de color carne, de los que emanaba una cascada de leche, "parecía más desnuda que si fuera vestida."<sup>568</sup> Gibson comenta que la noche del estreno el artista estaba presente y en el intermedio: "Dalí siempre con su barretina, salió y se paró en medio del escenario delante del telón, se agachó, hizo como para mirar por una cerradura, esbozó un signo cabalístico, y se fue. Nadie entendió nada".<sup>569</sup>

El director musical Dorati, comenta la idea de vestir de época a los instrumentistas del siglo XVIII con las pelucas "in ramillet" sobre sus cabezas interpretando la música de Scarlatti de 1714.

El espectáculo de las pompas fue una gran novedad y hoy su elaboración se ha convertido en un reclamo del espectáculo no sólo infantil. En Venecia no fue bien acogida esta puesta en escena, pero en París, sí gustó. La premisa geográfica dice mucho del avance y aceptación de las vanguardias artísticas de aquella Europa; sirva como ejemplo que sucedía algo parecido en el campo de la moda: así estando en París una chica con minifalda, en tiempos en los que Mary Quant<sup>570</sup> la inventa, sería calificada como moderna, pero en ciertos lugares como Sicilia<sup>571</sup> o en la España de aquel momento sería considerada una prostituta.

En la foto en blanco y negro que recopila Descharnes, se ve a la bailarina Ludmila Tcherina de pie cuya postura recuerda la del hombre de Vitrubio de Leonardo Da Vinci, y cuyo fondo será el círculo del correspondiente iris de un ojo gigante y sus extremidades parecen las agujas de un reloj. Se trata de la fotografía número 1195 para Descharnes, y, gracias a ella, vemos que se encuentra en el interior de la pupila ocupando la niña del ojo que sirve por decorado, siendo en realidad la gota que salpica el líquido blanco, sólo que en otra posición. Esta forma la utilizó el pintor como módulo

---

<sup>567</sup>I. Gibson, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 629.

<sup>568</sup>*Ibidem*, p. 631.

<sup>569</sup>*Ibidem*.

<sup>570</sup>Diseñadora de moda británica que creó la minifalda en la década de los años sesenta.

<sup>571</sup>U. Eco, *Psicología del vestir*, Milán, Bompiani, 1972, p. 9.

de corona y aquí la vemos sujeta por muletas en el párpado superior. Ella se encuentra ataviada con malla oscura para destacar del resto y tiene una especie de gorro de baño en la cabeza de color claro <LÁMINA 250>. Tres bailarines desde el suelo, con mallas claras, la aclaman con los brazos en alto como en gesto de adoración; se encuentran en una posición muy arqueados con sus cuerpos hacia atrás, y los brazos extendidos en alto. El ojo tiene en el párpado superior muletas en vez de pestañas y llora lágrimas de leche; recordemos que en *Mad Tristán* los ojos estaban floridos y llenos de pétalos. En otra fotografía Tcherina está igualmente ataviada con mallas negras y en la cabeza sigue la misma cubierta blanca a la manera de calvicie artificial.

La crítica habló del gran erotismo desprendido por ella con esta danza y atuendo que hoy resulta corriente ver en escena. La moda en el ballet ha cambiado tanto o más que en el deporte, y lo que antes era considerado un escándalo por estar ajustado, hoy se ve como algo lógico por su funcionalidad. Igualmente el tipo de texturas en las prendas o el estampado que exhiben, ya no tiene el mismo significado, pues están dentro de un contexto que ha evolucionado mucho, paralelo siempre a un cambio de mentalidad en estos campos. De tal forma que lo que antes era considerado erótico hoy lo encontramos vulgar, y lo que así hoy, será rancio mañana con toda seguridad.

En el decorado asoma una especie de fachada de edificio en forma de mueble con cajones provistos de tiradores redondos con sus sombras a la derecha. También se ve a la primera bailarina con el pintor saludando al final del estreno. Dalí lleva la barretina catalana, un traje normal, corbata de rayas anchas, chaleco de lamé y está acompañado de su bastón.

*Gala* fue por tanto el último ballet de Dalí, el cual se repuso en Bruselas y en 1962 se presenta como nuevo ballet de Maurice Béjart<sup>572</sup> en el teatro de los Campos Elíseos de París. El pintor pasó a colaborar con él de nuevo para lo que volvió a escribir el libreto, así como el diseño de la escenografía y el vestuario; siempre tenía que rehacer sus trabajos.

Béjart se había citado con el pintor para aclarar ciertas dudas del montaje y la coreografía, pero se suspende el encuentro por otro compromiso. Al llamarlo por teléfono para citarse, el pintor dijo que no podía acudir, pero que no se preocupara porque le entrevistaban al día siguiente en la televisión y desde allí le aclararía como iba a ser el decorado. Desconozco si esto sucedió en realidad, pues depende de la fuente que se trate lo tome o no por verídico, el caso es que narran que apareció con una maqueta y lo explicó utilizando la cámara, no para la entrevista, sino para poder indicar a Béjart como se resolvería el espectáculo. Usó la televisión para una conversación “privada” como hoy hacemos con nuestras webcam, pero sin poder existir retorno en la comunicación solo siendo unidireccional. El coreógrafo supo al igual que Peter Brook<sup>573</sup>, que trabajar con Dalí no era algo sencillo; el pintor debió aprovechar aquella

---

<sup>572</sup>Bailarín y coreógrafo belga 1927-2007. Su obra maestra fue *La consagración de la primavera* de 1956. Llegó a coreografiar más de doscientos ballets.

<sup>573</sup>Teórico y director inglés de teatro, cine y óperas.



entrevista en la televisión emitida en directo para explicarle (y de paso a toda la audiencia), la manera de hacer pompas de jabón cúbicas, como el gran descubrimiento científico para la escena, que igualmente practicaba en su pintura. Onassis le prometió conseguir una ballena para el escenario de la Fenice y apareció entre bambalinas de forma improvisada hecha con un telón, lo que el pintor celebró.<sup>574</sup>

El 7 de octubre de 1982 se estrena el ballet *Don Quijote* en el teatro de la Zarzuela de Madrid cuyo telón de embocadura está diseñado por él y realizado por Enrique López Corella <ARTÍCULO 68>. El Ballet Nacional español dirigido por Antonio tenía música de Federico Moreno Torroba y según la agencia EFE tuvo un gran éxito. En el telón podemos ver la figura de Don Quijote en el margen izquierdo con una bellota en la mano, la cual mira fijamente, simulando la postura de Hamlet con la calavera de su bufón, Yorick (amigo desde la infancia). En el otro lateral aparecen unas figuras danzando que están desprovistas de ropa y el fondo se llena con casas a la manera árabe y molinos de viento <LÁMINA 251>.

Este ballet constaba de siete episodios de la obra cervantina, protagonizada por aquel que siempre causó gran fascinación al pintor; fue en los ballets, precisamente, donde se hace evidente, en las críticas de los mismos, que Dalí era una persona non grata.

Localizo varias ilustraciones sobre el Quijote para la decoración del mismo que lleva a cabo, en donde con cuatro trazos logra plasmar la locura de un escuálido individuo, “caballero de la triste figura”, que lucha entre cuatro paredes a espada con dos bultos, mientras con la otra mano sostiene un quinqué; en otro a color, a caballo junto a su escudero recuerda los dibujos del Minotauro; en un tercero es como si estuviese Don Alonso Quijano en varios momentos a la vez a caballo, en la lejanía o andando. Los dibujos que hizo para este emblemático personaje son muy descriptivos de las peripecias que protagoniza <LÁMINAS 252 y 253>.

Para finalizar reflejo una de sus múltiples entrevistas concedidas a la revista *Fotogramas*, donde le preguntaron si era cierto que pretendiera realizar versiones distintas de un mismo texto, como el *Tenorio* y el artista contestó: “Sí. Pienso hacer uno cada año, indefinidamente. De esta forma pretendo demostrar las múltiples facetas escenográficas que permite esta obra, considerada hasta ahora como inmutable”.<sup>575</sup>

La siguiente cuestión que le planteó fue si se consideraba más un pintor de caballete o un escenógrafo a lo que respondió: “Soy pintor. Lo mío es la pintura. Aunque soy el primero en reconocer que mi escenografía ofrece unas posibilidades extraordinarias”.<sup>576</sup>

Y una última pregunta de este mismo periodista fue si tenía en mente realizar algún nuevo ballet, a lo que contestó: “Si un ballet para la Ópera de París, cuyo argumento es

---

<sup>574</sup>I. Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 710.

<sup>575</sup>J. P. Santi, “Dalí habla de un cine surrealista”, *Fotogramas*, Barcelona, 27 octubre 1950.

<sup>576</sup>*Ídem*.

el barón Philippe de Rothschild, la música de Henry Sauguet y cuya coreografía montará Serge Lifar, maestro de baile de la ópera”.<sup>577</sup>

Refiriéndose, en este caso, a *Los vendimiadores*, que se hará esperar, pues se estrenará en 1953 y sin saber aún los otros muchos que vendrían después.

Se sabe que Dalí aporta ideas de un original argumento y realiza decorados para una obra destinada al *Harkness Ballet*<sup>578</sup> de EEUU. El periodista con siglas M.M. de la publicación *La Vanguardia* le entrevista sobre ello, y el artista comenta disponer de carta blanca tanto en las motivaciones del argumento como en el presupuesto para realizarlo. Su mecenas, financiará el evento por completo. El pintor indica que ha trabajado en veintidós ballets, pero siempre con estrecheces monetarias, algo biográfico además de egocéntrico. En él trataría de contar la existencia de él mismo desde los diez años hasta más allá de la muerte. Todos los materiales que intervendrían en el montaje serían de plástico y la suntuosidad se generalizará por la abundancia de joyas gelatinosas y máquinas cibernéticas. El único fin para con este espectáculo según él sería: “Quiero divertir a la gente que vive en este mundo”.<sup>579</sup>

El periodista le increpa directamente: “¿no será una payasada?”, a lo que el genio contesta: “en modo alguno, aunque no ha de olvidarse que la encarnación del dios de comercio es, en griego, igual que Arlequín. Yo soy también en cierto modo un payaso”.<sup>580</sup>

Dalí nunca firmó sus telones lo que es muy extraño, ya que nos tiene acostumbrados a lo contrario y ser justo lo primero que hace al finalizar cada una de sus obras, salvo el telón de *Laberinto* que se encuentra en su museo y lo hizo después de su puesta en escena.

---

<sup>577</sup>Ídem. Extraída de *Obra completa*, de S. Dalí, Vol. VII entrevistas, *Op. cit.*, p. 190.

<sup>578</sup>Compañía de danza fundada por Rebekah Harkness en Nueva York en 1964.

<sup>579</sup>M.M. “Amplia colaboración de S. Dalí en una obra para el Harkness Ballet”, *La Vanguardia Española*, miércoles 25 de mayo de 1966, p. 31.

<sup>580</sup>Ídem.

<b>TÍTULO</b>	<b>AÑO</b>	<b>OBSERVACIONES</b>	<b>ELEMENTOS</b>	<b>RESULTADOS</b>
<i>Carmen</i>	1927	25 litografías de 1970	Técnica guaché	Fallido
<i>Guillermo Tell o el ballet portugués</i>	1932	Libreto final del film Babaouo	35 inválidos, gallinas, panes, cuchara, máquina de coser, aspiradoras, ciclistas Tango	Fallido
<i>Venusberg Tannhauser (Wagner) Bacanal</i>	1939	Primer ballet paranoico Rey Luis II protagonista Massine, Chanel	Cisne, muletas, sirena con cabeza de pez	09-11-1939 Nueva York
<i>Laberinto</i>	1941	88 x 13m Shubert-Monteverdi Massine Libreto, vestuario y escenografía de Dalí	Minotauro, Teseo y Ariadna. Disfraz de gallo	08-10-1941 Nueva York
<i>Sacrificio</i>	1941	Minotauro, Bach Rey Felipe II Massine	El Greco y El Bosco	Fallido
<i>Las Nubes</i>	1941-44	Hinchables nubes y vestuario	Escuela de Atenas	Fallido
<i>Romeo y Julieta</i>	1942	Prokofiev-Chaikovski	Muletas, torre ladrillo, ciprés, panteón	Fallido
<i>Café de Chinitas</i>	1943	Ivonne Blake lo recupera	Mujer guitarra	15-05-1943 Detroit Nueva York
<i>Coloquio sentimental</i>	1944	Cuadro piano rojo vestíbulo Ziegfeld	Ciclistas con velo de novia	30-10-1944 Nueva York
<i>Tristán Loco</i>	1938 1944	Vestuario Chanel 15 x 9m	Escalera, ojos, lirios, caballos, Isolda, Mantis religiosa	15-12-1944 Nueva York
<i>El sombrero de tres picos</i>	1949	Ivonne Blake lo recupera	Sacos del molinero	24-04-1949 Nueva York
<i>El Ángelus</i>	1952	Fotografías	Disfraces suyos	01-11-1952 Fallido
<i>Los Vendimiadores</i>	1953	Texto <i>La consagración de otoño</i> Saugnet	Figurines inflados, tortuga Serge Lifar	Fallido
<i>Gala</i>	1961	Libreto, escenografía y vestuario de Dalí Fin de la ópera <i>La dama española y el caballero</i> Béjart	Ojo gigante como gota será un reloj pupila Pompas de jabón	22-08-1961 Venecia Bruselas París
<i>Don Quijote</i>	1982	Telón	Ilustraciones 1968	07-10-1982 Madrid

Tabla 5.- Relación de ballets

## IV.4. El Cine.

## IV.4.1. Proyectos cinematográficos.

El pintor siempre estuvo interesado en el cine como lugar donde concebir ideas e imágenes. Consideró el lenguaje cinematográfico como arte y el medio por excelencia de su época, como industria que dispone de una maquinaria destinada a la producción colectiva del deseo, en la que el espectáculo es la versión en secuencias del método paranoico-crítico y sus asociaciones delirantes. En el Manifiesto Amarillo destacan dentro del maquinismo dos de entre los demás: que son la fotografía y el cine. Además en el mismo Cadaqués fue donde se rodó la película *El faro al fin del mundo*, que era la adaptación de una novela de Julio Verne, con Kirk Douglas, y Yul Bryner en el reparto, los cuales fueron invitados por Dalí a su casa.

La Segunda Guerra Mundial fue el motivo por el que Gala y él se trasladan al continente americano en el periodo comprendido entre 1940 a 1948. Una vez allí dijo que el público demandaba con urgencia las imágenes ilógicas y tumultuosas de sus deseos y sueños, y que en Hollywood oía de cada boca la palabra Surrealismo.

Su hermana Ana María comenta que de adolescente sus distracciones eran leer los cuentos de *Las mil y una noches*, ir con la novia y al cine, donde no se perdía ni una sola película de Charlot.<sup>581</sup>

Desde su infancia acudió los domingos a las sala de cine de Figueras, la cual abrió sus puertas en 1904 (el mismo año del nacimiento del artista), con la proyección *Viaje a la luna* de Meliés; allí vio películas norteamericanas, de Charlot y Buster Keaton.<sup>582</sup> También europeas, concretamente francesas, alemanas e italianas, para, con el transcurso de los años, llegar a conocer y trabajar con figuras de la talla de Alfred Hitchcock<sup>583</sup>, Walt Disney, Cecil B. De Mille,<sup>584</sup> o los Hermanos Marx<sup>585</sup>. Presenció el mundo incipiente de un cine que se hacía hueco en cada pueblo español, como espacio cultural. Formó parte de la primera generación de intelectuales del siglo XX con formación artística que incluía el visionado y estudio de películas. En la Residencia de Estudiantes se hablaba de cine y se analizaba en la revista denominada *La gaceta literaria*; junto a Buñuel, recicla ideas de lienzos en los que trabaja en ese momento o ideas no utilizadas de otros films, después.

---

<sup>581</sup> A. M. Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>582</sup> Apodo del actor llamado Joseph Frank Keaton, tildado por el ilusionista Harry Houdini porque fue colaborador de su padre. También guionista y director 1895-1966 con obras emblemáticas como *El maquinista de la general*.

<sup>583</sup> Director y productor de cine británico 1899-1980 que fue un gran admirador de Buñuel, se trasladó a Hollywood en 1939 con más de cincuenta películas en su haber (sin obtener un oscar, a pesar de tener cincuenta nominaciones en dieciséis de sus películas) en las que solía aparecer de soslayo. Fue director de la primera película sonora británica.

<sup>584</sup> Productor y director de cine estadounidense 1881-1959 con Oscar por *El mayor espectáculo del mundo*.

<sup>585</sup> Cinco hermanos cómicos de Nueva York que tuvieron gran éxito en el vodevil de Broadway y posteriormente en el cine. Su última película *Amor en conserva* fue la primera película de la historia financiada por marcas comerciales. En 1929 sufrieron el crack económico y el fallecimiento de su madre, puntal de la familia, que originó el insomnio de Groucho hasta su muerte, llegando a dormir una o dos horas diarias a lo sumo. Zepo fue el primero en abandonar el grupo y se hizo mecánico e inventor, creando un reloj que medía el pulso.

Su primera incursión cinematográfica fue en *Un perro andaluz* junto a Luis Buñuel a la edad de 25 años, en donde fueron precursores de un cine surrealista con sus secuencias oníricas. El título, tan debatido, concuerda mucho con la personalidad de ambos, pues Buñuel defiende que se trata de un título al azar y sin sentido llegando a decir que provenía de un libro de poemas suyos y que Pepín Bello <ARTÍCULO 69>, Dalí y él mismo, solían llamar perros andaluces a los compañeros de la residencia que fueran béticos. No se puede realizar un análisis racional de la obra porque no responde a ningún criterio objetivo, es algo más visualmente poético que narrativo, careciendo de argumento al consistir en una sucesión de imágenes oníricas.

Dalí, como símbolo del cine surrealista e icono de la vanguardia plástica, comparte título en un libro inédito de Luis Buñuel y firma un artículo publicado al respecto. El pintor aparece en la escena del film, en la que dos eclesiásticos son arrastrados tras un piano sobre el que hay un asno podrido, que revela al actor, junto a su amigo Jaume Miravittles; asno podrido al que dedicará otros episodios como un collage, un artículo publicado y una comparativa con el burro Platero tan famoso.

Quiere ser creador de efectos y sensaciones, pero para ello necesita tener un público contemplativo y expectante como convoca el cine y el teatro, ya que toda persona que acude a estos espectáculos, acepta el convencionalismo de creer lo que se muestra, a partir del momento que se hace oscuro. Para ello deja de lado la realidad natural y trata de abordar la pantalla, un lienzo o un folio en blanco.

La película, tiene una duración de diecisiete minutos, aunque fueron veinticuatro en origen, en el transcurso de los cuales vemos elementos como mariposas o calaveras que llenan la pantalla y que también tratará en la escena. Aparecen secuencias hoy populares como la del ojo cortado o la mano de la que surgen hormigas (de la que los emblemáticos hermanos Jackson de la música Motown, realizaron una variante en uno de sus vídeo clips, mostrando un ojo que surge de la mano y también sucede en un personaje de la película *El laberinto del fauno*). En un fragmento epistolar del aragonés Buñuel dirigida Dalí se lee:

Tú, sin pensarlo más, puedes encargarte de las hormigas. Por aquí será imposible encontrarlas. Procura que sean cogidas el mismo día de tu viaje y nada más llegar a París me las traerás al estudio y las impresionaré. Tienes tiempo para procurártelas y venir hasta el día 9 inclusive. De ti depende el que no tenga que poner orugas o moscas en el agujero de la mano. Las hormigas puedes traerlas en una caja pequeñita de madera, cerrada por todas las partes excepto por un agujerito cubierto con tela metálica fina. En el interior de la caja pon algodón.<sup>586</sup>

Hay que tener en cuenta que Buñuel fue quien lo financió, aunque por otro lado, aparece la opinión del pintor al respecto:

Una película de éxito es lo que piensa la mayoría de las personas que la han visto, pero qué podía hacer él ante los entusiastas de cualquier novedad, aunque tal novedad ofendiese sus convicciones más profundas, ante una prensa vendida o insincera, ante la masa que encuentra bello

---

<sup>586</sup>A. Rodrigo, *Lorca- Dalí, una amistad traicionada*, Op. cit., p. 216.

o poético lo que en el fondo no es nada más que un desesperado, un apasionado llamamiento al asesinato.<sup>587</sup>

Al parecer todo comienza por un perro dibujado por Dalí en una carta dirigida a Lorca en 1927. Existen tres secuencias en guion que hacen alusión directa a él: cuando el personaje masculino protagonista aparece sobre la cama, la escena de la bicicleta y el intento de seducir a la chica. Así lo debió entender el poeta que, a finales de 1929, como respuesta a *Un perro andaluz*, escribió en Nueva York el guion cinematográfico de *Viaje a la luna*<sup>588</sup>. Entregó una copia del mismo al cineasta mejicano Emilio Amero<sup>589</sup> para que lo convirtiera en película, pero no fue así y hubo que esperar hasta 1998, año del centenario de su nacimiento, para que otro pintor, Frederic Amat<sup>590</sup>, pudiera llevar a cabo este proyecto. Al igual que otros textos lorquianos que surgieron de aquella experiencia neoyorquina, ha tardado mucho tiempo en poder ver la luz, así el libro *Poeta en Nueva York* se publica póstumamente en 1940 y la obra de teatro *El público* no llegó a representarse oficialmente hasta 1986.

El artista catalán comenta en una de sus múltiples entrevistas que *Un perro andaluz* es una película sin guion, una idea muy sucinta que escribió en la tapa de una caja de zapatos. Recordaba que el cartón era tan brillante que resultaba difícil escribir a lápiz y tenía que hacer incisiones. A Buñuel le gustó mucho y la rodaron, aunque comentaba que, de no llegar a existir el Surrealismo, esta película no hubiese podido nacer. Dalí ideó, la temática y colaboró en la redacción de la puesta en escena de un film en el que, el director aragonés se puso malo con la imagen del ojo cortado, comentando al respecto: “cómo no ver hasta qué punto el horror se hace fascinante”. El pintor en cambio era de la opinión, al principio, que el público estaba embrutecido porque aplaudía lo nuevo y lo extraño, pero cuando saboreó el éxito dijo que la película había: “...destruido lo pseudointelectual vanguardista de la posguerra”.<sup>591</sup>

Todo se inicia en verano tras la visita del cineasta aragonés Luis Buñuel, compañero en la residencia madrileña (nido de grandes genialidades tanto en las ciencias como en las artes), para planear un film escrito por él que lo terminaron de rodar en seis o siete días. Lo proyectaron el uno de octubre en la sala experimental llamada *Studio 28* de París, con un aforo de cuatrocientas butacas.

La primera proyección en España tuvo lugar en Barcelona, el veinticuatro de octubre de 1929 y en Madrid se proyectó el ocho de diciembre en el cine Royalty. Se repuso de nuevo en la misma ciudad el veinticinco de marzo de 1930 en la sala Mozart, y además en ese año también pudo verse en Zaragoza, San Sebastián o Valencia. Muchos críticos encontraron un abismo entre las imágenes extraordinarias y lo

---

<sup>587</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 1035.

<sup>588</sup>Único guion del poeta, ideando para él setenta y dos imágenes en las que aparece la luna y hormigas como en *Un perro andaluz* con una duración de veinte minutos.

<sup>589</sup>Pintor y director de cine mexicano 1901-1976, cuyo corto titulado *777* fue visto por Lorca, motivo por el que le entrega su guion.

<sup>590</sup>Pintor que integra múltiples lenguajes artísticos donde los animales alcanzan el signo de enigma.

<sup>591</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op. cit.*, p. 155.



convencional de su puesta en escena. Cuando trata sobre la película en sus ensayos, indica que lo único importante que hay en el film es lo que pasa en él, es decir la acción, que es lo que le diferencia de otros films: son hechos enigmáticos, incoherentes, irracionales y absurdos: “Se hace un flaco favor al cine queriéndolo incorporar a las Bellas Artes. Afortunadamente, el cine es, todavía, algo diferente. El cine no es una nueva Bella Arte. El cine es, simplemente, una industria. Y una industria es una enorme actividad”.<sup>592</sup>

El seis de junio de 1929 *Un perro andaluz* se proyecta en el Studio de Ursulines de París, junto con la película titulada *El misterio del castillo de Dé*, de su amigo Man Ray; posteriormente se ve el tres de julio en casa de sus mecenas los vizcondes de Noailles<sup>593</sup>, porque les había encantado, y a principios de septiembre se visualiza en un congreso cinematográfico en la ciudad suiza de La Sarraz.

Su primer título fue *El marista en la ballesta*, luego “*Dangeroux de se pencher au dedanse*”, *Es peligroso asomarse al interior*, pero ninguno de los dos se fijó. El rodaje fue del dos al diecisiete de abril de 1929, y en su cinta se muestran elementos como mariposas, calaveras que llenan la pantalla por su gran tamaño. Estuvo meses en cartel proyectándose, aunque alternando con otros títulos. Se utiliza la técnica del “montage”, que consiste en la sucesión veloz de imágenes, siendo el pionero en poner en práctica dicha técnica Eissenstein. Hay versiones mecanografiadas que cambian el orden de las secuencias rodadas, así la más conocida es la imagen del ojo cortado por una navaja de afeitar en el inicio y los protagonistas enterrados en la arena al final; pero otra describía a un ciclista por la calle al comienzo y para culminar la pareja situada en la playa. En el guion original se localizan anotaciones a mano, que hacen referencia a puntualizaciones temporales de transcurso de horas o incluso años.

Si llego a realizar mi film, quiero asegurarme de que será de un extremo a otro sin interrupción un prodigio, pues no vale la pena molestarse para ir a ver espectáculos que no sean sensacionales(...) Pero, para que un film parezca prodigioso a sus espectadores, el primer punto indispensable radica en que estos últimos puedan creer en los prodigios que se les descubren(...) A los 27 años recién llegados a París, realicé, en colaboración con Buñuel, dos films que ha pasado a la historia: *El perro andaluz* y *La edad de oro*. Después Buñuel trabajó solo y dirigió otros films, rindiéndome así el inestimable servicio de revelar al público a quién se debía el aspecto genial y a quién el aspecto primario de *El perro andaluz* y de *La edad de oro*.<sup>594</sup>

El rodaje ya fue escandaloso, porque exigíamos cosas que a la gente le parecían extravagantes. Por ejemplo, pedimos una modelo con un erizo de mar, vivo, bajo cada brazo. Una mano cortada, lo más natural posible, un ojo de vaca. Cuatro asnos en descomposición. Tres hormigueros. El estreno de la película provocó, como era de esperar y deseábamos, un gran escándalo y desconcierto.<sup>595</sup>

---

<sup>592</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. IV *Op. cit.*, p. 97.

<sup>593</sup>Charles y Marie Laure que financiaron *La edad de oro* además de impulsar numerosos proyectos surrealistas.

<sup>594</sup>Dalí, *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets 1983, p. 97.

<sup>595</sup>A. D. Olano, “Cine en siete Días”, extraído de *Obra completa* de Salvador Dalí, Vol VII, entrevistas *Op. cit.*, p. 1245.

En la película aparece un personaje del que se describe en guion la indumentaria de forma muy concreta, con traje gris oscuro cuya espalda, cabeza y riñones han de estar envueltos con esclavinas de tela blanca. Una chica se asoma en una habitación vestida con vivos colores mientras lee un libro y además puede verse un grabado titulado *La encajera* de su pintor flamenco favorito, Vermeer. Como complementos esclavinas, caja y cuello duro con una corbata oscura. La cama será el mobiliario en una de las escenas, donde habrá texturas arrugadas y hundidas con una colcha y almohada como cubiertas del mueble. Además, hace aparición la popular mariposa que simboliza la muerte, al igual que la calavera, dibujada en las alas del propio insecto, de gran tamaño llenando toda la pantalla, su confección es desproporcional. Oswald Blakeston<sup>596</sup> visualizó el corto en el festival de cortometrajes de París y dijo que era: “difícil seguir conscientemente unos hilos concebidos para apelar a nuestro subconsciente”.<sup>597</sup>

Cuando André Breton vio la película la calificó de surrealista, siendo el fundador del movimiento. Dalí, en cambio, reaccionó quejándose del éxito obtenido y tachó de *snob* al público al que le había gustado <LÁMINA 254>. La implicación que tuvo en *Un perro andaluz* fue directa frente a la que pudo tener en *La edad de oro*, pues la relación entre Buñuel y él se distanció debido a la aparición de Gala. No era la primera vez que esto sucedía pues este similar triángulo amoroso ya se había producido anteriormente con Lorca. Buñuel llegó a contar un sueño en el que estando en el palco de un teatro, Gala lo besaba en los labios, existiendo secuencias cinematográficas que hacen referencia a estas relaciones entre ellos; por ejemplo el final de *Un perro andaluz*, con los enamorados enterrados hasta la cintura y que puede tener su paralelo en *Días felices* perteneciente al teatro del absurdo, obra del dramaturgo Samuel Beckett. Es un film mudo en su origen, pero en una versión realizada en 1960 por el cineasta aragonés, incluye piezas musicales que la habrían acompañado en un principio como un tango y algunos fragmentos de la ópera de Wagner, como *Tristán e Isolda*, seguramente elección del pintor, pues era su pieza favorita.

Otra película fue la titulada *La edad de oro*, o *La bestia andaluza*, o *¡Abajo la Constitución!* como se denominó en su origen. Fue realizada por Buñuel con la colaboración de un joven Dalí con veintiséis años, pero se presentó con la firma de ambos. Su estreno se fecha el 6 de junio de 1929 y se exhibió durante nueve meses. El trabajo fue realizado del 29 de noviembre al 6 de diciembre, es otro ejemplo cinematográfico del que, el director aragonés, llegó a comentar que llevaba piedras en los bolsillos para defenderse de una recepción negativa el día de su muestra. Se estrenó en la sala Studio 28 de Jean Mauclair<sup>598</sup> con un programa de mano coordinado por André Breton, con textos de Eluard<sup>599</sup> y Louis Aragon.<sup>600</sup>

---

<sup>596</sup>Crítico inglés 1907- 1985, prolífico escritor de novelas de crimen como libros de cocina.

<sup>597</sup>I. Gibson, *La Vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 286.

<sup>598</sup>Dueño de la sala que proyectó la película y motivo por el cual la tuvo que cerrar.

<sup>599</sup>Poeta francés del Surrealismo 1895-1952, caracterizado por gran lirismo que distingue entre la poesía involuntaria y la intencional. Primer esposo de Gala y tercera mujer para él, padre de la única hija para ambos, Cécile.

*La edad de oro*, fue censurada en Francia hasta los años ochenta, transcurriendo más de cincuenta años para poder ser vista. Se pudo llevar a cabo gracias a la aportación económica de los vizcondes de Noailles a quienes les había impresionado el éxito de su película anterior. Según Dalí, nació de una colaboración; pero a última hora Luis Buñuel hizo cambios sin su aprobación, que motivaron los disturbios de los monárquicos franceses, de los extremistas de derechas y de la liga antijudía quienes interrumpieron la sesión, obligaron a salir al público con amenazas y destruyeron los cuadros que decoraban el vestíbulo de la sala pintados por Yves Tanguy<sup>601</sup>, Miró, Ernst<sup>602</sup> y el propio Dalí, como puede verse en fotografías del momento. Echaron tinta en la pantalla y llegaron a devastar el mobiliario de la sala, dañando objetos surrealistas expuestos para la ocasión, que decoraban el vestíbulo de la sala. El escándalo producido en París por la proyección de la película fue comentado por el propio pintor en una entrevista.<sup>603</sup>

Se trata de una violenta agresión de los camelos du Roí, perfectamente organizada. Sesenta camelos, a un momento dado, interrumpieron la proyección de *La edad de oro* con un formidable escándalo de silbidos y gritos, echaron tinta sobre el eran, al mismo tiempo que bombas de gases nauseabundos. Los espectadores que trataron de reaccionar fueron violentamente agredidos. La exposición de pintura surrealista, instalada en el vestíbulo del cine, fue casi absolutamente destruida (triturada). La exposición de libros, documentos, revistas surrealistas, instaladas en el bar, fue igualmente hecha añicos. Naturalmente, fueron rotos todos los cristales, fotografías de los surrealistas, etcétera. La policía impotente, mandó por refuerzos. Gran número de disparos al aire. Finalmente, treinta detenciones, diez mil francos de destrozos. Después de la intervención policíaca, se repararon las manchas de tinta del eran con papel pegado, y *La Edad de oro* continuó hasta el fin en una atmósfera de sobreexcitación de las más reconfortantes. Los cuadros destruidos eran de Max Ernst, Tanguy, Arpa, Miró, Man Ray y míos. (Naturalmente, todos estaban asegurados).<sup>604</sup>

Se proyectó en el Cinema “*Pantheon*”, llegándose a calificar de film comunista, con ideas anarquistas; el pintor lo califica de antisocial, con mucha violencia, y posteriormente terminará denunciando a Buñuel por comunista. La proyección en París fue vista por un público particular entre los que se encontraban Le Corbusier, Magritte, Breton o el mismo Buñuel y en la que Salvador aportó ideas, como incluir a un hombre andando con una piedra en la cabeza por delante de una estatua que también tuviese la misma pose. Buñuel siempre minimizó la contribución del pintor en el guión de esta película,<sup>605</sup> donde expuso claramente que el objetivo de la misma era corromper.<sup>606</sup>

El guion se publicó el quince de diciembre en el duodécimo y último número de la revista *La Revolución Surrealista*. La primera proyección pública fue el veintiocho de

---

<sup>600</sup>Poeta y novelista francés 1897-1982, de carácter dadaísta y realista.

<sup>601</sup>Pintor surrealista 1900-1955, presentaba formas orgánicas como seres unicelulares, embriones o placentas recordando a atmósfera del espacio intrauterino de Dalí.

<sup>602</sup>Pintor 1891- 1976, ligado a al movimiento dadá y surrealista experimentando con diversas técnicas y materiales.

<sup>603</sup>Ernesto Giménez Caballero, fundó la revista literaria quincenal *La Gaceta Literaria* Madrid, 15 diciembre 1930.

<sup>604</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol VII. *Op. cit.*, pp. 60 -61.

<sup>605</sup>I. Gibson, *La Vida desahogada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 328.

<sup>606</sup>*Ibidem*, p. 356.

noviembre y el tres de diciembre se produjo el altercado. Estos acontecimientos producidos en diciembre originaron un Manifiesto firmado por Dalí, Aragón, Eluard, Breton, Sadoul y Tzara.

Ambos responsables de la película *La edad de oro*, intentaron definirla cada uno individualmente: Buñuel comenta que es una visualización de resultados subconscientes que no pueden expresarse a través de nada que no sea el cine; una historia de “*amour fou*” (amor loco), de un impulso irresistible que, en cualquier circunstancia, empuja el uno al otro, hombre y mujer que nunca pueden unirse. Dalí, en cambio, la define por su parte como, el presentar una línea de conducta de un ser que persigue el amor a través de innobles y repugnantes ideales humanitarios, patrióticos y otros miserables mecanismos de la realidad.

El argumento de la misma se puede sintetizar en la búsqueda del amor por encima de todo.<sup>607</sup> Para ello se plasman imágenes similares a la de los esqueletos de los eclesiásticos que homenajearon las “vanitas”<sup>608</sup> de Valdés Leal, que tanto admiraban Buñuel, Lorca y él. Cuando al pintor se le pregunta por este film contesta:

Mi idea general escribiendo con Buñuel el escenario de *La edad de oro* ha sido la de presentar la línea derecha y pura de “conducta”, de un ser que persigue el amor a través de los innobles y repugnantes ideales humanitarios, patrióticos y otros miserables mecanismos de la realidad.<sup>609</sup>

Sí, es verdad, que hice la película *La edad de oro* en 1930, que era una película escandalosa. Pero fue Buñuel quien la desfiguró, quien le dio un carácter violentamente anticlerical contra mi voluntad, porque se había hecho comunista mientras estábamos trabajando juntos en ella. Bueno tampoco voy a negar que en aquella época yo fuera tal vez un poquito iconoclasta<sup>610</sup>.

Se define iconoclasta contradiciéndose a sí mismo, como se defendía al inicio de esta tesis indicando que en absoluto lo era. Sin estos dos ejemplos cinematográficos citados, el universo surrealista quedaría falto de sus cimientos en la gran pantalla. Esta última fue además, según Agustín Sánchez Vidal, la que constituye una de las fuentes iconográficas del popular bigote del que tanto presume junto a la otra que sería la de su admirado Velázquez. A los tres compañeros de la Residencia de Estudiantes les gustaba mucho el actor Buster Keaton y el mismo Lorca llega a escribir en el año 1925 un texto titulado *El paseo de Buster Keaton*.<sup>611</sup>

---

<sup>607</sup>F.Fanés, *Dalí cultura de masas*, *Op. cit.*, p. 220.

<sup>608</sup>Término latino que significa vacuidad, que da lugar a un género pictórico muy practicado en época barroca en el que se transmite la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte siempre presente. Ejemplo de artistas españoles que la practican son: Valdés Leal, Luis de Morales o Antonio de Pereda.

<sup>609</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. VII *Op. cit.*, p.63.

<sup>610</sup>L. Pauwels, *Le Fígaro Littéraire*, París, 31 diciembre 1949 p. 156.

<sup>611</sup>Se publica en 1928 en la revista *Gallo* y tiene similitudes con *Un perro andaluz* como por ejemplo que el protagonista caiga de la bicicleta. Lo recoge Gibson en dos de sus obras *La Vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 265 y *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, *Op. cit.*, p. 247.

En una tarjeta postal, elemento que tanto le gustó coleccionar, escribe a Lorca: “Parece que Buster Keaton ha hecho una película en el fondo del mar, con su sombrerito de paja encima [*sic*] la escafandra de bufo”.<sup>612</sup>

El genio simulando aquella secuencia vista en el cine, se llega a poner una escafandra en Londres para dar una conferencia de la que hubo que sacarle porque se ahogaba, empeorando el hecho de que no fue fácil abrirla. Este suceso fue el quince de junio de 1936 y su conferencia se denominaba *Paranoia, prerrafaelitas, Harpo Marx y fantasmas*. Apareció vestido de tal manera para demostrar que su obra se sumerge en el inconsciente; su amigo Lord Benners fue a la tienda a adquirirla y curiosamente le advirtieron no descendiera más de treinta metros. El espectáculo fue completo debido a que apareció precedido de dos perros lobo, y a los diez minutos, su mujer y Edward James se aprestaron a quitarle la escafandra al verla empañada. El público pensó que todo era parte del show, incluso los golpes violentos que le propinaron para que se abriera y no se asfixiara dentro.<sup>613</sup>

También es de su gusto el intérprete Harry Langdon<sup>614</sup> y de él puede leerse: “Como el cómico Harry Langdon, yo llegaba siempre a un lugar al que no hubiera debido ir”<sup>615</sup>

Cuando hace una comparativa de actores el resultado es que Keaton al lado de Langdon se convierte en un místico y Charlot en un putrefacto<sup>616</sup>, con lo que en su adolescencia le había gustado.

A pesar de ello, el actor favorito para los tres amigos, es Adolphe Menjou<sup>617</sup> que les inspira el personaje de Gaston Modot, protagonista de *La edad de Oro*. Le acompañará en el reparto la actriz Lya Lis, la cual Dalí quería apareciera semidesnuda, pero Buñuel no consintió a sabiendas de que la toma sería censurada<sup>618</sup> <LÁMINA 255>.

Muchos de los fotogramas utilizados están basados en fotografías publicitarias del momento. De hecho se sirve de una litografía donde aparece una figura masculina con patillas, que muestra parches contra el reumatismo, para realizar una de sus pinturas. Una imagen publicitaria ha de ser poderosa e incentivar un impulso compulsivo a adquirirlo, al igual que un graffitero<sup>619</sup> pretende que su dibujo llegue a cubrir las mayores distancias posibles, por eso su lienzo suelen ser los medios de transporte. Veremos que la publicidad, llega a convertirse en la herramienta ideal para vender sueños por parte del genio.

---

<sup>612</sup>A. Rodrigo, *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, *Op. cit.*, p. 242.

<sup>613</sup>Jorge Marin, *Sección de cultura*, lunes 30 de enero de 1989.

<sup>614</sup>Actor de comedia de cine mudo americano 1884-1944, terminó escribiendo *gags* para películas de Laurel & Hardy, más conocidos como el gordo y el flaco.

<sup>615</sup>S. Dalí, *Diario de un genio*, *Op. cit.*, p.155.

<sup>616</sup>Esta visión sobre los actores la encontramos en un artículo titulado “*Siempre, por encima de la música, Harry Langdon*” recopilado en *Obra completa de S. Vol. IV Op. cit.*

<sup>617</sup>Actor Americano de origen francés 1890-1963.

<sup>618</sup>I. Gibson, *Dalí joven, Dalí genial*. *Op. cit.*, p. 310.

<sup>619</sup>Creador del graffiti como modalidad de pintura libre presentada en espacios urbanos, de carácter ilegal su origen se remonta a la civilización romana.

Compramos y vendemos sueños a través de la publicidad que se encarga de embaucar nuestros sentidos, profetizando el que los sueños de hoy puedan convertirse en realidades mañana. Algo similar le sucede al hombre prehistórico que se supone cree lo que va a acontecer si pinta un bisonte en el santuario de la cueva que habita, ya que al memorizarlo y plasmarlo al detalle, lo haría presente y sería una realidad que dar caza, prolongando así la subsistencia del clan. Sólo hay que creer en la poderosa ilusión de la imagen para que nuestra sugestión comience a funcionar, como por ejemplo la publicidad de un objeto con el contenido erótico añadido. La plasmación del sexo femenino en el cine, tanto para Buñuel como para Dalí, es una obsesión que se autocensura en el caso del primero y que tampoco logra, en su devenir pese a múltiples intentos, el segundo.

Su amigo Sebastián Gash<sup>620</sup> decía que el cine surrealista de vanguardia sólo podía agradar a una minoría: “pretende plasmar el misterio y el secreto de la vida interior, trasladar el subconsciente a la pantalla, de modo semejante a como lo hace la pintura” y añade “la pintura no ha sido nunca un arte de masas y el cine, en cambio, es el arte más universal que existe”.<sup>621</sup>

Este alegato en defensa del arte del cinematógrafo, comparándolo con el hecho pictórico más antiguo, hace referencia a la presentación en el cine Lido de Barcelona de *Un perro andaluz* y *La edad de oro* conjuntamente, el trece de enero de 1933: Gash trata el evento en una revista para la que trabaja llamada *Mirador*.

Quizá sólo haya que dejar pasar el tiempo para no tener que medir la cantidad de público asistente o nivel de audiencia, sin que la “cantidad” sea el baremo que indique la valoración. Como resultante obtengo que el mundo digital se equipara a un mundo “blando” como el de los relojes para el genio de Figueras, un mundo frágil, etéreo e intangible, como el de los sueños. El planteamiento de si Dalí hubiese conocido el diseño gráfico por ordenador, estoy segura le hubiese convertido en el rey de la mágica cristalización de espacios volumétricos, como cuando inventa su ovocípedo.

La técnica de estas dos primeras filmaciones es distinta pues son mudas, porque en aquellos años, el cine así lo era y las sesiones para visualizarlas eran amenizadas por un pianista; con la aparición del cine sonoro muchos empleos desaparecieron, el pianista carecía de sentido, los actores no se adaptaban, como muy bien refleja la película *The Artist* del director francés Hazanavicius; los sentidos de la vista y el oído percibían en porcentajes muy distintos, y no siempre, y a lo largo de la historia de la humanidad, han tenido la misma prioridad. Realizaban una interpretación exacerbada y gestual frente a las ramas actuales de interpretación textual o musical. Entonces estábamos más cerca de la expresión oriental, como una ópera balinesa, china o una danza hindú, donde todo es dicho corporalmente sin necesidad de subtítulos.

---

<sup>620</sup>Crítico de cine, danza, circo, títeres y marionetas 1897-1980.

<sup>621</sup>F. Fanés, *Dalí Cultura de masas*, *Op. cit.*, p. 13.

Todo cuanto el pintor realiza en las *performances* lo adapta a su antojo, pues sabe que para el escenario lo esencial es un actor y un público, lo demás acompaña y apoya, tratándose del gran juego de dar y recibir. En el cine, en cambio, entre un emisor y un receptor, existe una tecnología; así, por ejemplo, si tomamos cualquier texto como *Coplas por la muerte de su padre*, sería lanzado por una voz en un patio de butacas con una intencionalidad concreta, pero para la cámara podría ser en *sottovoce* para lograr el mismo efecto, haciendo que el texto igualmente, se tenga que interiorizar. Muchos de los grandes intérpretes actuales saben de esta transformación en función del lugar de representación, ya que no es lo mismo interpretar un mito clásico en el teatro romano de Mérida que encerrarlo en una caja a la italiana; el mensaje lanzado será el mismo, pero no la forma de hacerlo. Al espectador le llegará por dos sentidos básicos muy distintos oído y ojo, utilizados de forma diferente, siendo el segundo, más engañoso.

Posteriormente llegó el doblaje y sabemos que resulta difícil aceptar que se cambie la voz del doblador simplemente por el hecho de relacionar un sonido a una imagen, lo cual no deja de ser una contradicción, pues aprobamos, por otro lado, que un cantante realice un playback. Fue necesario aprender dicción y se tuvo que proyectar y estudiar inflexiones y registros según para qué intencionalidad. El trabajo era ingente<sup>622</sup> para, tras preparar los órganos articulatorios, tratar el timbre, que puede ser grave o agudo, el volumen fuerte o débil, o la velocidad, rápida o lenta; la tensión, que puede ser con distintos grados de relajación o tensionado, la pronunciación, jugando con nuestros dialectos, la dicción fuera perfecta, si ponemos obstáculos en la boca y buscamos se entienda a la perfección, pese a dificultades; el tono, que puede adquirir muchas variantes según la intencionalidad (serio, alegre, etc.). El paso dado fue enorme, como ocurre con la lectura de un texto (de verlo a oírlo) porque lo que empieza a llegar a los espectadores, es muy distinto. Tengo presente *La Celestina*, que se escribió para ser oída no para ser representada. Alguien como Miguel de Cervantes dijo de este texto que sería divino si encubriese más lo humano. Algo que también parece sucederle a la obra daliniana, pues resultaba incómoda por lo inquietante.

El pintor publicó sus cinco pensamientos sobre el arte, y en el quinto dice que la pintura es superior a las demás artes porque se dirige al más noble y divino de todos los órganos, el ojo. Ahora la comparativa de ambos sentidos es más que incierta según la época y la situación del ser humano.

Al igual que no vemos nuestra imagen en un espejo constantemente, tampoco nos oímos y nuestra voz grabada se modifica. Un actor con su voz ha de envolver y convencer, al igual que debería hacer un líder como Reagan, Schwarzenagger, Alfonso Guerra o el papa Juan Pablo II que sedujeron como intérpretes antes que mandatarios ideológicos. A este respecto quiero mencionar la labor impecable que ha realizado el CDT (Centro de Documentación Teatral), con la recopilación de las voces de los grandes actores en la escena de la España del siglo pasado.

---

<sup>622</sup>Veáanse manuales que considero fundamentales: T. Navarro, *Manual de entonación española*, México, colección Málaga, 1996; M. Osipovna Knebel, *La palabra en la creación actoral*, Madrid, Fundamentos, 1998 y F. Davis, *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza, 1998.

Para el pintor, el tercer instrumento imprescindible de un artista es la fotografía, por ser el medio que dispone de la facultad de captar objetivamente realidades que al ojo humano se escapan o que no llega a percibir por completo. Ahora bien, para Dalí, la fotografía hay que verla como inicio del cine, pero no como arte, con lo cual, existen discrepancias con respecto a lo que Ricciotto Canudo<sup>623</sup> publica en su Manifiesto de las siete artes, donde adjudica al cine la condición de Séptimo Arte, al igual que hizo el poeta futurista Marinetti<sup>624</sup>. La pintura puede ser vista en el cine como éste puede verse en la pintura y como resultado de esto hay múltiples ejemplos, como puede ser el libro de José Luis Borau.<sup>625</sup> También muchos artistas plásticos se representan a sí mismos en el cine como documento práctico de su obra, con directores como Hitchcock, que acuden a pintores europeos de forma constante para resolver secuencias complicadas; por eso sabemos que Fritz Lang<sup>626</sup> adora a Schiele<sup>627</sup> o a Klimt.<sup>628</sup> Igualmente sucede lo contrario, cuadros concretos inspiran toda una película para poderlos dotar de movimiento: Sirvan como ejemplo *Ronda nocturna*, sobre un cuadro de Rembrandt; *La joven de la perla*, sobre Vermeer o *El molino y la cruz de Bruegel*.

Comienzo la descripción de las películas en las que Dalí tuvo que ver:

*La cabra sanitaria* es el título del guion de una película sonora inconcluso, que data de 1930, en el que se describen secuencias fuera de toda lógica para lograr escapar de una realidad que nos cohibe. En él se inventa el ataúd dotado de locomoción que luego utilizará Buñuel para su *Simón del desierto*<sup>629</sup> y hacen aparición muchas mariposas como de nuevo se verá en otros muchos espacios como los telones del *Tenorio* por ejemplo. Usará ideas alucinatorias que plasma en lienzos de forma coetánea y también pertenecientes a films anteriores. Según el autor serán tres temas los tratados en esta película basados en el fatalismo y la causalidad: el amor prohibido o incestuoso, el recíproco o romántico y el amor por el amor, por sí mismo, materializado en el personaje del don Juan, y en donde también se refleja la vida del propio artista con la necesidad de expulsar el rechazo que padece.

Al visualizar una película, pasamos de una secuencia a otra desubicando al personaje de repente, o escuchamos el sonido de un elemento que aún no hemos visto en pantalla como por ejemplo el claxon de un coche anunciando que lo siguiente que vamos a ver es el exterior de una calle. Esto, tan utilizado hoy, aparece descrito en este guion. Además al querer romper con lo convencional genera un nuevo lenguaje en

---

<sup>623</sup>Crítico de cine 1879-1923, perteneciente al Futurismo italiano, vanguardia que admira la velocidad. En el año 1911 publica un ensayo, en el que defiende que el cine es un arte plástico en movimiento.

<sup>624</sup>Filippo Tommaso, poeta fundador del movimiento futurista 1876-1944, que en 1909 y 1910 publica los Manifiestos de esta vanguardia en el periódico francés *Le Figaro*. Veáse de este autor *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.

<sup>625</sup>Relacionado con el mundo del cine en sus diferentes facetas 1929-2012. Libro titulado *Borau. La vida no da para más* de Bernardo Sánchez Salas, Madrid, Pigmalión Edypro, 2012.

<sup>626</sup>Director de cine 1890-1976, con títulos como *Metrópolis*, contribuyendo con el cine expresionista y convirtiéndose en uno de los artífices de cine negro.

<sup>627</sup>Representante pictórico del Expresionismo austriaco junto a Kokoschka 1890-1918.

<sup>628</sup>Pintor simbolista austriaco 1862-1918, popular por su tratamiento en dorados y textiles.

<sup>629</sup>Mediometraje realizado en 1965 en torno al personaje de Simón. Rodada en México.



pantalla que aceptamos sin plantearnos porqué sucede de esa forma. El guion narra una de las secuencias en donde describe como la plaza de la ópera de París, se inunda por una ola de yeso que convierte en esculturas a vehículos y viandantes, ciclistas o un perro orinando, igual que sucedió en la ciudad de Pompeya con la lava del Vesubio.

Indica que se trata de una película con dos elementos principales en el decorado: la arquitectura modernista y la geología. Para llenar estos campos elige dos espacios que conoce a la perfección como son la catedral de Barcelona de Gaudí y el cabo de Creus.<sup>630</sup> Muchas ideas descritas sobre la película aparecen comentadas y publicadas en el periódico *The American Weekly*. En ella se unen imágenes impactantes, como un hombre que transporta una pirámide sobre su cabeza, similar a los elefantes cuando cargan los obeliscos que aparecen en otros trabajos. Tanto la pirámide como el obelisco son elementos egipcios, pues el artista admira esta civilización de la antigüedad. Rememora con ello las figuras del atlante o la cariátide, como esculturas masculina y femenina respectivamente, que a la manera de columnas sustentan el peso de toda una construcción. Además describe una cama desecha, o la citada escena llena de mariposas cuyo efecto sonoro será el canto del ruiseñor.

El guion expone fragmentos que numerados tratan temas como la muerte o el amor y cita en varias ocasiones se está viviendo la edad de oro del cine. Habla de cómo deben ser los protagonistas y divide el argumento a manera de estructura en tres actos. En el primero de ellos se produce el encuentro, en el segundo la forma de resolver este encuentro y en el tercero y último las consecuencias del mismo.<sup>631</sup>

En cuanto a los personajes que aparecen en el guion, hay que decir que utiliza referencias biográficas ya que se trata de una familia formada por el matrimonio compuesto por un padre barbudo, más fuerte y más joven que su esposa, la mujer no vieja, pero ajada, una tía, y los hijos del matrimonio que son tres, dos niñas y un niño. Además aparecen una amiga, la muchacha de la granja y dos sirvientas.

Dalí describe: “La película empieza con cantos de pájaro y risas. Se ve primeramente un rincón del jardín. Luego la cámara se desplaza y se descubre la familia...”<sup>632</sup>

El autor hace alusión a la indumentaria de los personajes en el guion indicando que todos van vestidos normalmente excepto la muchacha que estará completamente desnuda, y la tía, que lleva un salto de cama transparente con bordados, muy provocativo.<sup>633</sup>

En el guion del film denominado *Cinco minutos a propósito del Surrealismo*, plantea ideas generales y esenciales del desarrollo argumental dice que se ha de añadir los documentos surrealistas que son de extrema importancia para la comprensión y el

---

<sup>630</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 1086.

<sup>631</sup>*Ibidem*, p. 1094.

<sup>632</sup>*Ibidem*, p. 1095.

<sup>633</sup>*Ibidem*, p. 1097.

éxito de la película<sup>634</sup>. En ella se expone y promociona la doctrina surrealista por lo que se podrá ver un despliegue de herramientas como el collage, los objetos de funcionamiento simbólico, el método paranoico, la escritura automática, o el juego de los cadáveres exquisitos. Muestra segmentos de sus Manifiestos surrealistas y explica sus postulados estéticos, para que en una labor de difusión de esta nueva estética, llegue a la mayor parte de la población y no se quede en los meros círculos intelectuales de los que lo practican. Podrá verse además, una chica que ejecuta la escritura automática, una imagen de un árbol a través de la cual se muestra la mente consciente y la inconsciente; aparecen los surrealistas y Breton al final de la filmación como colofón de la misma, destacando el potencial del movimiento.

El guion está escrito en francés y en él aparecen las anotaciones distribuidas en tres columnas a la manera periodística. En la situada en el margen izquierdo escribe las ideas a plasmar, siendo encabezada por el término “palabras”. En la columna del medio son las acciones de las secuencias en pantalla las que se describen y en la parte superior de la columna pone el vocablo “imágenes”; mientras que en la tercera se refiere a los efectos sonoros (aunque curiosamente son dibujos los que aparecen reflejados) y la denomina “sonidos”.

Así, haciendo alusión fiel a cuanto describe, la primera secuencia sería protagonizada por una mujer joven cuyos gestos traducen una ausencia de voluntad y muestran el automatismo más absoluto. En lo que se refiere a la primera columna donde se reflejan las ideas, se cuestiona sobre el Surrealismo (término que siempre aparece en mayúsculas y subrayado), y los surrealistas. Pasa después a enumerar una serie de advertencias como que esta vanguardia puede ser practicada por todo el mundo. Invitará a visitar lo desconocido de la imaginación, que se localiza en el pensamiento y que prestemos atención a sus imágenes venenosas y mortales. Gracias al psicoanálisis freudiano añade que sabemos que el consciente y el subconsciente son dos cosas antagónicas como el frío y el calor, el blanco y el negro, como el deseo, el placer, el sueño, frente a la moral y la lógica.<sup>635</sup> La mente humana podría equipararse a un árbol (imagen que aparece dibujada) cuyas raíces están en el subconsciente que alimentan las ramas, el follaje y los frutos que emergen a la luz de la consciencia.

En la columna del medio indica, a través de la animación de un árbol, que se forma a través de sus raíces. Avanza describiendo una mesa cubierta de objetos extraños que sirven para tomar medidas, en torno a la cual hay maniqués de cera que se alternan con bustos de mujeres desnudas. En la tercera columna, la del sonido, anota que con el árbol se oirán timbres de despertadores de tonos distintos suavemente y de forma alternativa y con la escena de la mesa se escuchará el viento furioso. Solapa imágenes con efectos sonoros que son muy importantes en el acompañamiento como el soplido del viento, el metro, risotadas o un despertador que toman gran protagonismo como la banda sonora de cualquier película.<sup>636</sup> Dalí ve cuanto describe en su mente y realiza dibujos a

---

<sup>634</sup>*Ibidem*, p. 1050.

<sup>635</sup>*Ibidem*, p. 1056.

<sup>636</sup>*Ibidem*, p. 1058.

pequeño tamaño que invaden los márgenes de las otras columnas. Describe una silueta humana cuya mitad estará llena de formas móviles que corresponden a los sueños. Añade, tras avanzar en estas anotaciones, que aparecerá Breton al final pronunciando unas palabras.

En la década de los años 30, realiza otro guion, concretamente en 1932, que será *Contra la familia*, película que es autobiográfica y el título hace alusión a las tensiones y ruptura con la suya propia. Es una consecución de ideas donde trata el trauma del nacimiento siguiendo las teorías de Freud, el psicólogo Otto Rank<sup>637</sup> con su escrito *El trauma del nacimiento* de 1924, Marx o incluso Engels. Habla sobre el sueño intrauterino o memorias de su estancia en el vientre materno, como la sexualidad prenatal. Hay mención de una estructura evolutiva con la vida intrauterina (idea del huevo donde se origina todo), la infancia, filiaciones materna y paterna, la figura de los hermanos, el matrimonio, etc. Trata del principio del placer frente al de realidad, refiriéndose a los mitos clásicos griegos como el complejo de Edipo.

El argumento se basa en una familia en la que la figura paternal reprime el placer y la apreciación moral por parte del hijo (todo es autobiográfico); además lo ve como una transformación animalizada de este colectivo familiar y los conflictos que surgen provocando una crisis de transición<sup>638</sup>. Anota las neurosis infantiles, las dificultades sexuales y la defensa de la libertad total para la imaginación; se muestra por tanto su estructura en dos partes diferenciadas: la primera es un alegato al daño psicológico y la segunda narra, bajo el título de *El Filme*, la experiencia del hijo reprimido por el orden patriarcal que lo condena a repetir el ciclo de dominación que inhibe el deseo e impulso creador. Propone con ello una ruptura defendiendo la liberación de la mujer o la prostitución conyugal frente al contrato matrimonial, donde no existan lazos de propiedad o posesión, sino que éstos sean sustituidos por la camaradería.

Se trata de un verdadero alegato implícito de lucha, abogando por un cambio en las relaciones familiares, donde la represión se coarte y exista libertad de acción y de pensamiento, inexistente entonces. Un guion que muestra la inquietud de un joven que necesita escapar de los lazos familiares que aprisionan y en el que refleja términos como patología, neurosis, trauma, histeria, complejo, pederastia... pues la situación de conflicto se desarrolla a partir de casos clínicos registrados y analizados. Denuncia en este guion la autoridad, y represión para culminar: "...tras el telón toda la libertad de la imaginación".<sup>639</sup>

Si analizo década por década, compruebo que en los años treinta son varios los proyectos cinematográficos que no llegan a realizarse, como *Babaouo* en 1932, de la que realiza el cartel promocional de la película, escribe el guion surrealista y añade el libreto inédito, precedido de una sinopsis de una historia crítica sobre cine, en el que expone su concepción del tema y se publica en "Éditions des Cahiers Libres". A esto

---

<sup>637</sup>Psicoanalista 1884-1939, trabajó junto a Freud y escribió sobre el personaje de Don Juan y Hamlet

<sup>638</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol.III *Op. cit.*, p. 1080.

<sup>639</sup>*Ibidem*, p. 1081.

une el ballet titulado *Guillaume Tell, ballet Portugais* (*Guillermo Tell, ballet portugués*), que no llegará a escena tampoco, después del mucho trabajo realizado; tanto en la película como en el ballet aparecen alusiones a *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Otra obra será *Les mysteres surrealistes de New York* en el año 1935 y *Giraffes on horse back salad* en 1937. Aunque sean trabajos que no se vean culminados, queda constancia de la mucha labor previa que requieren y tuvo que adelantar para ellos.

Comienzo el análisis del guion para el film surrealista titulado *Babaouo*, en el cual aparece el subtítulo “*C’est un film surrealiste*” (*Esto es una película surrealista*), más el libreto del ballet <LÁMINA 256>; pero encuentro que éste último depende de la fuente bibliográfica utilizada, para que sea considerada pieza independiente o no, de la primera. Así, por ejemplo, en el año 1997, el director Manuel Cussó Ferrer, dirige una película basada en ésta e incluye al final las secuencias del ballet portugués, siendo estrenada en el año 2000. Tiene una duración de sesenta y seis minutos y contó con la colaboración del grupo de teatro Els Comediants.

La gente creyó que existían muchas referencias autobiográficas y que *Babaouo* era el propio Dalí, incluso, el personaje de Matilde Ibáñez en la película, era una muchacha que el pintor conoció en Barcelona.<sup>640</sup> En ella además hace alusiones a otras películas como *Un perro andaluz* y *La edad de oro* o vuelven a aparecer los ciclistas con el pan sobre la cabeza, que también salen en la escena.

El argumento narra el viaje de un hombre llamado *Babaouo* que muere ametrallado en una guerra civil europea, según queda reflejado ya en el prólogo. La plástica utilizada es la misma que la tratada en sus pinturas con animales muertos como asnos, vacas, caballos o gallinas decapitadas, ojos vendados, elementos como la piedra o pan sobre la cabeza, la desproporción en las estructuras, sábanas colgantes, camas, cipreses o cucharas. Describe abundante maquinaria como aspiradoras, motocicletas o máquinas de coser, como reflejo de la revolución que estos aparatos causan en los hogares y ocupación laboral de aquella época.

La acción transcurre en el año 1934 y en ella se refleja cualquier país del continente europeo durante una guerra, que es algo premonitorio, como sucede en el campo pictórico. En el guion se expone que bajo la proyección de los títulos de crédito se oye el tango *Renacimiento*, y se describe el espacio que se ve en pantalla siendo un pasillo de un hotel con un botones recorriéndolo deprisa y la cámara en travelling tras él. El señor *Babaouo*, aparece en mangas de camisa buscando su chaqueta, tras él, una mujer en deshabillé transparente, una pareja de bailarines de tango y para completar el elenco descrito, estarán Matilde y su madre anciana. De forma secundaria hacen aparición muchos personajes como una orquesta, viajeros de metro, un amigo, un cartero, un inválido, el taxista, el violinista, e, incluso, una gallina sin cabeza que dibuja en varias ocasiones sobre el guion.

---

<sup>640</sup>I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 389.

De nuevo vemos lo importante que son los elementos fetiche que siempre aparecen, así por ejemplo los personajes llevan ojos vendados y portan una piedra sobre la cabeza: “con la célebre esclavina blanca sobre los hombros”.<sup>641</sup> Un párrafo más adelante vuelve a mencionar la tan conocida pequeña esclavina.

El protagonista comienza un periplo para llegar al castillo de Portugal pasando por lugares muy dispares como un metro, un café, taxi y un teatro, hasta localizar a su amada Matilde y culminar el encuentro con un final más que sorprendente y que no revelaré aquí para llamar a la curiosidad, igual que hacía el genio de Figueras, aunque anticipo que, en las escenas más esperadas como en la de los amantes, en la que se desnudan para hacer el amor, irrumpe de repente la madre de la mujer con unos amigos, reflejando la represión, como ocurre en la pareja de amantes rodeados de dificultades de *La edad de Oro*. Llenos de miedo huyen de las ametralladoras, pero un accidente provoca la muerte de ella y la ceguera de él. Al final Babaouo regresará a su pueblo y se dedicará a pintar, para finalmente morir, como se indica precisamente en el prólogo.

En varios guiones cinematográficos considera la descripción de que algo cae del techo estrepitosamente y en esta ocasión será un piano. Para saber lo que sucede en el tiempo, tras ese final, se añade un epílogo en donde se cuenta lo que le sucede a Babaouo ya envejecido y viviendo en Bretaña: aparece vestido de blanco, con un panamá y un bastón muy delgado, produciéndose un encuentro del protagonista con dos niños y una anciana, y sucediendo algo trepidante que tampoco revelo.

Este trabajo lo envié a Buñuel en el mes de julio de 1932, pero le debió de parecer extravagante según se recoge en su correspondencia, también se lo mandó al vizconde de Noailles para su financiación. Por último a Edgar Neville<sup>642</sup> del que he tratado anteriormente, para que éste a su vez lo hiciese llegar a algún director de cine en América. De todos los intentos obtuvo la negativa a su proposición. Dalí llegó a decir de esta película que los espectadores quedarían envenenados al verla.

El guion de Babaouo se publicó en Francia en el año 1932. En su comienzo a manera de introducción encontramos con un “compendio de una historia crítica de cine”, donde realiza un recorrido histórico para analizar sus diferentes etapas, para a continuación promulgar lo que intenta conseguir a través del hecho cinematográfico que es lograr el lirismo. Es una sinopsis sobre una historia crítica del cine muy personal, de la que pueden extraerse elementos que componen la opinión que este arte le merece:

Contrariamente a la opinión común, el cine es infinitamente más pobre y más limitado, para la expresión del funcionamiento real del pensamiento, que la escritura, la pintura, la escultura y la arquitectura. Apenas hay un arte inferior a él excepto la música, cuyo valor espiritual, como todos sabemos, es casi nulo. El cine está vinculado consubstancialmente, por su propia naturaleza, al aspecto sensorial, bajo y anecdótico de los fenómenos a la abstracción y a las impresiones rítmicas;

---

<sup>641</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol.III *Op. cit.*, p. 1124.

<sup>642</sup>F. Fernán Gómez, dice que se trata de un aristócrata español que fue director y escritor de teatro 1899-1967 (*Puro teatro y algo más*, Barcelona, Alba Editorial, 2002, p. 57).

en una palabra, a la armonía. Y la armonía, producto sublimado de la abstracción, se encuentra, por definición, en las antípodas de lo concreto, y por consiguiente, de la poesía.<sup>643</sup>

Realiza un recorrido histórico, comenzando con los inicios del cine de carácter experimental, hasta Méliès, que constituyen la etapa metafísica. Los primeros films materialistas de la escuela italiana son la etapa maravillosa y cercana al teatro, ofreciendo documentos reales. Habla de una película titulada *Il Fuoco* en donde la actriz Pina Menichelli<sup>644</sup> aparecía desnuda bajo un traje de plumas que representaba un búho. De ahí la influencia para el traje de doña Inés o la niña lechuza de Disney, pues no sólo Dalí busca mezcla de animales, y otros seres animados como si fuesen bestiarios. El antropomorfismo para el genio es la angustia provocada por la libido humana que se transforma en carne o grasa concreta.

El pintor indica: “El mejor cine es aquel que puede percibirse con los ojos cerrados”.<sup>645</sup> Lo incluye en una recopilación de artículos entre los que destaca este titulado *Film arte, film-antiartístico*, dedicado a Luis Buñuel. En éste define el film antiartístico que nos enseña: “...la emoción poética completamente nueva de todos los hechos más humildes e inmediatos, imposibles de imaginar, ni de prever antes del cinema...”<sup>646</sup>(...) “La luz del cine es una luz al mismo tiempo muy espiritual y muy física. El cine captura los seres y los objetos más extraordinarios, aún más invisibles y etéreos que las apariciones espiritistas. Toda imagen cinematográfica es la captura de una espiritualidad indiscutible”.<sup>647</sup>

No hay que olvidar que Dalí es testigo de la transición del cine mudo al sonoro, trayendo este hecho para él, la irracionalidad concreta, tratando los films cómicos de Chaplin, los hermanos Marx, con rostros de locura persuasiva y triunfante, frente al cine de tesis o de propaganda revolucionaria comunista.

Comento a continuación la pieza de *Guillermo Tell*, pese a tratarse de un ballet, denominado “portugués”, que se incluye en el guion de *Babaouo* como libreto final de la película. En él se refleja la descripción de un Guillermo Tell, cercano a la muerte.

Está formada por dos partes, la primera de ellas en torno a un tango y la segunda es descrita con un arpa, ambas con un marcado carácter excéntrico. El bailarín debía ser parecido a un exhibicionista del tango que empieza a bailar sin saber la música concreta dispuesta a sonar. Se trata del trastorno psicopatológico que el artista pretende estudiar con la obra en sí. Suena una sardana y el bailarín de tango escayolado intentará bailar. Otra persona le ayuda a hacer cambios transportando una mesa, una silla, una plancha, martillos, clavos, etc. La acción consistirá en que sobre la silla se pone un pañuelo y sobre éste se coloca un trozo de pan. El elemento del pan es primordial y siempre una

---

<sup>643</sup>*Ibidem*, p. 1111.

<sup>644</sup>Actriz italiana, diva del cine mudo, descendiente de actores ambulantes 1890-1984.

<sup>645</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. IV *Op. cit.*, p. 59.

<sup>646</sup>*Ibidem*, p. 57.

<sup>647</sup>Artículo dedicado a Buñuel de diciembre de 1927 en la *Gaceta Literaria*. Los grandes genios del arte contemporáneo del siglo XX. Biblioteca el mundo, p. 44.

constante en el pintor; en una ocasión se lo llegó a poner sobre su cabeza, a manera de sombrero, estando en el tendido como espectador de una corrida de toros <LÁMINA 257>.

Con este ejemplo, como en otros muchos, se observa la fijación constante por innovar, creando nuevos géneros como el arte de acción, y aunque lo denomine ballet, sabemos que no es clasificado de esta manera, pues en realidad tiene que ver mucho más con el lenguaje de la *performance*, la improvisación o investigación. Muchos trabajos fueron auténticos *happening* u obras de arte de acción, pero estos conceptos estaban aún por afianzarse en España cuando él los lleva a cabo.

En *Guillermo Tell, ballet portugués*, puede verse un telón pintado del paisaje del cabo de Creus, con formas convulsas y catastróficas que ofrecen un aspecto geológico milenario. Hace aparición una cuchara de plata de diez metros de longitud que nace de una roca de óxido de hierro y atraviesa en diagonal el paisaje. Le gusta manipular las proporciones de los objetos agrandándolos al igual que hacen otros artistas. Dentro de la expresión artística se crea a diferentes escalas, siendo del gusto tanto de creadores como espectadores, el denominado canon o manipulación de proporciones que generen sorpresa en el espectador como puede ser la escultura hiperrealista del escultor Mueck<sup>648</sup>, la pintura o escultura inflada de Botero o estilizada de Giacometti<sup>649</sup>. Todo ello para modificar una vez más la realidad cotidiana, que escape de lo rutinario. No utiliza unas proporciones corrientes o equilibradas que provoquen armonía sino todo lo contrario; después aparecen treinta y cinco inválidos vestidos de chicas, que están escayolados, con una gallina atada en la cabeza, llenando el espacio. Tras esto, arañas, una tortuga, un teléfono, muletas y objetos conocidos de su imaginario y que trata de forma reiterada.

De igual forma en la segunda parte serán los ciclistas quienes lleven un pan sobre la cabeza esta vez. El travestismo hoy es tratado comúnmente como puede verse, en directores cinematográficos como Pedro Almodóvar<sup>650</sup>, pero, Dalí rompió la lanza en un momento en el que se trataba de personas muy marginadas por la sociedad en la que se vivía. Describió estos personajes diciendo que tenían que cantar con gran sensualidad la rumba del manisero, los ojos los pusieran en blanco y el rostro pletórico de malicia y alegría a la vez. En la primera parte de *Guillermo Tell*, un ser andrógino, con barba y senos, bailarían en el centro de forma violenta en medio de los inválidos; jugando con la ambigüedad sexual como sucede también en las pasarelas de moda, que tanto atractivo causa, como es el caso de Bimba Bosé<sup>651</sup>; sirva como ejemplo de la anticipación del pintor a su tiempo. El amasijo de objetos en movimiento en escena recuerda el trabajo

---

<sup>648</sup>Escultor hiperrealista australiano que trabaja en la actualidad en el Reino Unido, hijo de jugueteros convivió con la técnica de dar movimiento a muñecos y objetos inertes.

<sup>649</sup>Escultor cubista y surrealista de origen suizo 1901-1966, tendente a estilizar las proporciones.

<sup>650</sup>Director, guionista y productor de cine español siendo reconocido fuera de nuestras fronteras después de Buñuel. Tiene dos premios Oscar en su haber. Para Elia Kazan la secuencia de sexo de *¡Átame!* es una de las más logradas en la historia del cine. Una de las más curiosas ofertas que tuvo de Hollywood fue dirigir *Sister Act* y lo rechazó.

<sup>651</sup>Modelo y diseñadora, protagoniza portadas de *Vogue* o *Harper's Bazaar* con una imagen andrógina.

de “acción” que en los años cincuenta, hacía en América, el pintor Jackson Pollock<sup>652</sup> con su *dripping* o salpicado, rememorando a las tribus indígenas. Dalí no comparte en absoluto este tipo de trabajo apostando por el Hiperrealismo como reacción junto al *Pop Art* <LÁMINA 258>.

La mujer de la segunda parte aparece tocando un arpa de forma igualmente violenta al bailarín de la primera, pues llega a golpear las cuerdas de su instrumento con barras de pan para finalizar serrándola. La danza debía ser brutal, según lo describe el autor en el guion, de tal manera que esta mujer acaba medio desnuda, pese a estar vestida de Coco Chanel. En la España de aquella época hablar de desnudez ya era toda una provocación, pues aún faltan unos cuantos años para que llegue la época del destape. Después salen a escena los inválidos de la primera parte portando bengalas y a esta imagen se sobrepone un telón con doce motocicletas al que llama el fin de Parzifal.<sup>653</sup> Caen desde el telar motocicletas, máquinas de coser y aspiradoras que se estrellan contra el escenario mientras el telón desciende lentamente. El hecho de la destrucción de objetos debe producir una sensación de catarsis, como en los conciertos de rock and roll cuando rompen un instrumento como acto culmen.

La figura legendaria del héroe suizo de Guillermo Tell, le obsesiona desde tiempo atrás. Es un tema autobiográfico en la relación paterno-filial, pero visto desde la castración, como anota Freud, al que tanto admira. Se trata de la autoridad del padre que devora y sacrifica la existencia del hijo; en cambio el rol de la madre apenas aparece reflejado en su trabajo, pues no le marcó de manera tan incisiva. La polémica frase que pronunció: “A veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre”, mal interpretada por su padre, hizo que lo echase de casa y no quisiese saber de él, pues lo consideró un ataque blasfemo a la memoria de su madre difunta y por extensión contra el culto a la virgen.

Como en otros ballets dalinianos hay que tener en cuenta la asintonía, cuyo germen se puede encontrar en otros ballets, como los del músico dadaísta Erick Satie<sup>654</sup>, que se anticipa a John Cage<sup>655</sup> y a Philip Glass<sup>656</sup>, partidarios de que la música siga un curso y la danza otro distinto. Se trata de influencias posteriores muy evidentes a esta creación y que pueden observarse hoy en artistas como Wolf Vostell<sup>657</sup>, que realiza su obra, en una instalación del año 1976 en el museo de Malpartida de Cáceres de forma similar. No localizo bocetos realizados para este ballet, solamente el texto escrito por él.<sup>658</sup>

---

<sup>652</sup> Pintor americano representante del Expresionismo abstracto americano 1912-1956.

<sup>653</sup> Personaje legendario medieval relacionado con la leyenda artúrica.

<sup>654</sup> Compositor y pianista francés 1866-1925, precursor del minimalismo y la música repetitiva, se dedicó al cabaret también.

<sup>655</sup> Compositor y filósofo americano 1912- 1992, investigador de la “obra abierta” anulando el ego creador y dando libertad a la obra por medio del azar. Su libro *Silence* de 1961 explica su pensamiento.

<sup>656</sup> Compositor americano de música minimalista con más de veinte óperas y puso música a la película *La bella y la bestia* de Jean Cocteau.

<sup>657</sup> Artista alemán de varios medios 1932-1998, padre del *happening* en Europa, iniciador del movimiento *Fluxus* y el video arte.

<sup>658</sup> S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, pp. 1151-1155.



En su portada, aparece escrito a la manera de título, lo siguiente: “*Babaouo, guión inédito, precedido de una sinopsis de una historia crítica del cine y seguido de Guillermo Tell, ballet portugués*”<sup>659</sup>. En muchas de sus pinturas pueden verse títulos extensos para expresar la totalidad de su muestrario contenido, como si el artista tuviese la necesidad de acompañar con palabras las imágenes que por sí solas, resultan demasiado inquietantes al espectador. Destaco lo premonitorio de muchas de sus creaciones, sirviendo como profecía a lo que va a acontecer en un futuro inmediato según él, bien sean guerras u otros acontecimientos como el que trata sobre la monarquía española. Fue un auténtico visionario al igual que Julio Verne.

En 1935 se data otro trabajo cinematográfico que quedará en proyecto, me refiero a *Les mysteres surrealistes de New York (Los misterios surrealistas de Nueva York)*; escribe el guion de esta película <LÁMINAS 259 y 260> cuyas ideas se reflejan de nuevo en el medio de prensa denominado *The American Weekly*, como hizo con *La cabra sanitaria*. Este guion fue ofrecido a la Metro Goldwyn-Mayer, pues quería que los americanos viesen reflejados en la pantalla lo que es para él su idea del canibalismo humano. Se presenta una mezcla de imágenes entre rascacielos y gánsteres; además hace un estudio para el cartel donde se refleja el título y la figura de un hombre abatido, mutilado o metamorfoseándose, que junto a más dibujos abocetados fueron preparatorios para el film. En ellos se ven figuras humanas y estudios de manos, elementos como una cama, un piano, una puerta o personas con cabeza de huevo y cuerpo de estantería.

El pintor acababa de llegar un año antes al nuevo continente y estaba dispuesto a deleitar con su exposición en la galería Julien Levy. Este había promovido los films que realizó junto a Buñuel al ser el presidente de la *Film Society of New York*. Además había impartido conferencias, realizado alguna acción en la Quinta Avenida y asistido a la radio de la ciudad. Realizó un óleo a modo de cartel promocional de su nuevo proyecto cinematográfico y escribió artículos sobre la película igualmente publicada en la misma revista *The American Weekly*, donde narra escenas de acción protagonizadas por gánsteres armados con pistolas, detectives que persiguen a matones, una mujer amenazada con puñal, o persecuciones de unos y otros.

Recojo este fragmento que se incluye en las ideas que aparecen en el guion de esta película refiriéndose a la indumentaria que tanto cuida:

En la Quinta Avenida se exhiben los excitantes trajes super exhibicionistas, aerodinámicos y surrealistas, la reactualización de las oscuras piezas anatómicas y el aspecto Novo-ortopédico de los nuevos trajes produce un efecto encantador y espectral, apéndices demenciales y de una incomodidad total surgen de abrigos de piel pringosos de miel.<sup>660</sup>

Entre las pormenorizadas descripciones, destaco el que las mujeres lleven el pelo corto, reflejo de esa soñada liberación, o las axilas maquilladas de rojo vivo, como hizo

---

<sup>659</sup>Ídem.

<sup>660</sup>*Ibidem*, pp. 1159-1160.

consigo mismo en su primera cita con Gala, y de nuevo aparezcan con los senos falsos en la espalda de los trajes de sastre. El pecho como símbolo femenino de maternidad queda así anulado; aunque siempre está presente, se encuentra situado en la espalda de las figuras. Culmina el guion con una explicación donde hace referencia al equivalente en 1935 de la película de antes de la guerra, titulada también *Los misterios de Nueva York*.

En 1937, Gala y Dalí llegan a América, trasladándose a Hollywood y allí coinciden con el rodaje en el mes de febrero de la película *A Day at the Races*, (*Un día en las carreras*), de los hermanos Marx. Para el pintor la película *El conflicto de los Marx* representa la cumbre de la evolución cinematográfica en el género de la comedia. El artista catalán se fija en el mudo Harpo Marx y tras declararse mutua admiración, le regala un arpa muy peculiar <LÁMINA 261>, pues las cuerdas eran alambres con espinas y su marco estaba lleno de cucharillas (algo que como vemos se había descrito en el guion del ballet portugués que acompañaba a *Babaouo*). Del encuentro con el arpa surgen dos proyectos: un retrato de Harpo del que se conservan dos dibujos <LÁMINA 262> (el óleo está desaparecido), y además unas fotografías, y una película cuyo guion hace el pintor con vistas a que lo protagonicen todos. En uno de los dibujos puede verse una gran minuciosidad en el detalle del plegado del abrigo que porta, además el pelo rubio ensortijado, los ojos abiertos como platos en homenaje al propio Dalí y sosteniendo una manzana sobre el cabello.<sup>661</sup> El guion aparecen 1995 en una biblioteca de París, manuscrito en francés y mecanografiado en inglés, llevando por título *Giraffes on horse back salad o La femme surrealiste* con dibujos en sus ochenta y una páginas que lo conforman. Harpo interpreta a Nerón sujeto con cadenas (como el personaje de Segismundo), juzgado por usar el dinero con fines malignos. El pintor escribió una carta a Harpo (no se sabe si llegó a su destino) donde comenta lo siguiente: “sensacional escenario de la película construido en exclusiva para tu genio, con decorados extraordinarios y una música muy lírica, como la de Cole Porter, sería digno de una alucinación, y además de entretenernos supondrá una próspera revolución en el cine”<sup>662</sup>

Justo en el centro del primer plano está sentado Harpo, rasgando el arpa con tristeza. Su pelo es pelusa dorada, entretejida con flores fucsia y alegres hojas verdes. No se muestra sorprendido por la compañía de tres jirafas... con el lomo en llamas. En la distancia hay otras ocho jirafas más, también ardiendo, intentando huir de su propio calor a la carrera.<sup>663</sup>

Un cuadro titulado *Jirafa en llamas* de 1936/1937 tiene que ver con la película escrita en estos años con el actor Harpo Marx. Muchas de sus puestas en escena tienen su fuente o reflejo en el lenguaje pictórico que intento no tratar, para potenciar su labor en otros medios. Por todo ello sabemos que los temas se relacionan constantemente y los expone de forma reiterada en distintos campos aunque en diferente formato.

---

<sup>661</sup>D. Ades, *Dalí, Op. cit.*, pp. 280-283.

<sup>662</sup>Existe un borrador de esta carta dirigida a Edward James para que se traduzca al inglés, pero se desconoce si le llegó a Harpo o no. Además se localiza otro dibujo del actor en la revista *Time* en diciembre de 1938 cuando el escrito es de un año antes. (*Ibidem.* p. 283).

<sup>663</sup>Anónimo *Dalí's Harpo*, en *Time*, 12 diciembre 1938, p. 50.

Esta película, *Ensalada de jirafas a lomos de caballo* es también conocida como *La mujer surrealista*, y no se llega a realizar, pero genera a su vez otras obras. El pintor habla con Harpo sobre la posibilidad de rodar el guion, del cual sería el único actor. Destaca al mudo entre los tres hermanos, ya que al no hablar su rostro es el de más persuasiva y triunfante locura, según Dalí. Sus acciones simbolizaban la liberación a los convencionalismos sociales. Esto ya había sido ensalzado por el dramaturgo Antonin Artaud tras la película de los Marx titulada *Animal crackers*<sup>664</sup>, en la que se lograba destruir la realidad en la mente del espectador.

Narra la historia de un hombre joven llamado Jimmy, a pesar de ser español, que vive en los EEUU, pues es exiliado de guerra. Perteneció a una buena familia y marcha a América en busca de fortuna. Su novia, se llama Linda, y es una joven norteamericana, pero una noche conoce a una hermosa mujer cuyo rostro nunca verá el espectador, será la *mujer surrealista*, el personaje femenino desprovisto de rostro<sup>665</sup>. Comenta en su manuscrito <LÁMINA 263>:

Una mujer inmensamente rica, llamada mujer surrealista, personifica el mundo de la fantasía, el sueño y la imaginación. Sus amigos son los hermanos Marx, verdaderos protagonistas de todo lo que ocurre en la película. En el polo opuesto a la mujer surrealista se encuentra Linda, también muy rica. *Snob*, ambiciosa y sin imaginación, es la prometida Jimmy, que tan pronto como conoce a la mujer surrealista, se enamora de ella. Toda la película transcurre entre la lucha de estas dos mujeres, que personifican el mundo convencional y el mundo imaginativo. La lucha culmina en un proceso en el que resulta imposible saber cuál de los dos es más absurdo.<sup>666</sup>

Tanto el guion como los decorados serán realizados por él y en la descripción de sus escenas se traduce la estética surrealista como reflejaré a continuación, pues nada más descorrerse el telón ya deja al descubierto un espejo de tres paneles. En la parte inferior del panel central, hay un sofá con forma de boca de raso rojo enguatado, donde se encuentra una bailarina (esta escena será utilizada para el montaje del pabellón sueño de venus), y de los agujeros del espejo salen brazos que parecen serpientes. Hay un túnel de raso en cuyas paredes se dibujan siluetas a la manera de las sombras chinas. Se tira de una cremallera y se abre un agujero en dicho túnel y los candelabros se mueven por sí solos, algo que también puede verse en otros montajes como en el *Tenorio*, a veces portados por un mayordomo que muestra el camino. Hay cojines acolchados y la mujer se baña en una bañera forrada de armiño, lo que ayuda a darle importancia, pues se trata de una exclusiva piel habitualmente usada por monarquías. Los elementos son muy lujosos ya que en la bañera habrá ostras y el teléfono langosta que aparece, estará hecho con un conjunto de diamantes que se encuentra en Rotterdam.

Al estilo de los hermanos Marx, en el guion puede leerse como el personaje que interpreta siempre Groucho en la gran pantalla, pedirá a sus hermanos le capturen un rebaño de cabras, un buey muerto y una cama de sesenta pies de largo, unos trombones

---

<sup>664</sup>Una de las primeras películas largometrajes de los hermanos Marx del año 1930.

<sup>665</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 1172.

<sup>666</sup>F. Fanés, *Dalí cultura de masas*, *Op. cit.*, p. 95.

y reinas de la belleza rubias platino consentidas<sup>667</sup>. Solicita que le entreguen, además, los dieciocho enanos más pequeños que haya en la ciudad, para llevarlos a la peluquería y que les peinen las patillas de la forma más fantástica posible, aplicándoles mascarillas de belleza. Mientras, Harpo se dedica a pintar cuadros sentado bajo un bosque de hortensias gigantes; Chico, estará vestido con un impermeable empapado, pues dice que acaba de instalar un sistema interior de lluvia en su vehículo, convenciendo a Groucho para que lo vea, quien se deshace en elogios, proponiendo se ponga en marcha un servicio de taxis lluviosos en la ciudad. Este guion es el germen del taxi literal que construye para la exposición internacional que, sobre Surrealismo, se celebra en París al año siguiente. Escenas absurdas de gags, errores y confusiones se suceden de forma continua, igual que en todos los filmados de los hermanos Marx. En otra secuencia la mujer aparece tumbada en la cama y los enanos descansan en un pedestal de cristal decorado con plantas trepadoras y sostienen unos candelabros encendidos que cambian de postura cada pocos minutos.<sup>668</sup>

La mujer surrealista que se dedica al mundo del cabaret, empuja a Jimmy, que ocupa un importante cargo en el mundo empresarial, a entrar en su mundo de surrealidad. Linda, su prometida, es ejemplo de esnobismo y vulgaridad, disponiendo incluso de mayordomo en la casa. La pareja tiene un amigo que se llama Michael con el que acuden al cabaret donde se habla de esta mujer, que llega en una limusina acompañada de sus amigos que son los hermanos Marx, en este caso junto a Harpo y Groucho. Dalí vuelve a ser detallista con la indumentaria de los personajes, tan importante para él en la ficción como en su día a día, e indica que la mujer a modo de charreteras en los hombros lleva pechugas de pollo. Todo tiene características muy similares a una etapa denominada movida madrileña, a la que Dalí se anticipa, en la que personajes televisivos, como Paquito Clavel, visten con una chapa sobre el pecho con el precio del pollo, a manera de complemento le colgaba una percha del bolsillo de la camisa; sirva también como ejemplo el estilismo de la popular cantante Lady Gagá, que una vez conociendo estos ejemplos del pasado no resulta ser muy original.

Crea una coreografía para una bailarina semidesnuda que aparece sobre un sofá (que tiene forma de boca y cuyo material es el raso), rodeada de cojines acolchados. La mujer surrealista llega cubierta con una capa que descubrirá el protagonista para exhibir un vestido de jirones de raso y cuya espalda está completamente desnuda; Jimmy quedará hipnotizado ante esta visión. La expectación lograda, al no mostrar el rostro de la mujer en ningún momento, es inigualable, y jamás se verá, para, de esta manera, aumentar el enigma de su personalidad. Para divertirse, el protagonista acude acompañado de esta mujer intrigante a ver espectáculos, en donde presencian escenas de jirafas ardiendo entre otras muchas visiones, para culminar el guion de una forma totalmente inesperada, que invito se conozca. Es una mujer muy rica que vive dentro de una fantasía desbordante y trata bien a todo aquel que se acerque a ella. Mientras los personajes cenar, se prepara una tormenta y comienza a llover con fuertes ráfagas de

---

<sup>667</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 1179.

<sup>668</sup>*Ibidem*, pp. 1172-1182.

viento, lo cual provoca un vendaval de hojas y objetos. Los invitados intentan huir mientras la riada irrumpe cargada de animales como un buey o unas ovejas, arrastrando una cuna tras la cual llega la madre, como homenaje a la película expresionista *El acorazado Potemkin*. En otra secuencia la mujer surrealista entra en su habitación de niña llena de recuerdos y se emociona, mientras Jimmy se declara y ambos comienzan a cantar, como en un musical, siendo el protagonista el espejo donde se reflejen.

En diferentes ciudades europeas se producen acontecimientos extraños como es el de una estampida de jirafas ardiendo provistas de máscaras antiguas, o el que aparezca una barra de pan en plena plaza (acontecimiento que el artista protagoniza en la vida real), de cincuenta pies de largo envuelta en papel de periódico, una góndola que navega junto a unos ciclistas pedaleando, una cena llena de enanos en un desierto, etc. Por todo ello la mujer será juzgada y exaltará el miedo de la opinión pública. Los fotógrafos de prensa dejan en los objetivos de sus cámaras grabados la veracidad de los hechos de los que culpan a la mujer surrealista como causante de los mismos.

Después los hermanos Marx preparan una pista, acumulando la maleza, para un concurso que premiará a la persona que pueda montar en una bicicleta a la menor velocidad posible portando una piedra sobre la cabeza.<sup>669</sup> La maleza es quemada y el público situado en las posibles gradas no podrá ver nada de nada, sólo se logrará desde la torre. La orquesta toca música wagneriana; los invitados, amigos de Linda, le acusan de provocación por llevar los ciclistas los panes sobre sus cabezas. Groucho la defiende porque Linda se pone un tocado de rocas y un cactus más pesado, mientras se plantea cómo pueden acusarla de algo así y qué pensarán sus hijos de ello. El juez dictamina lo inofensivo y excéntrico del conflicto por lo que archiva la acusación sin sentencia. Entonces Linda y Jimmy cambian de vida. Él reconoce estar cansado de su vida *snob* y quiere tener una existencia corriente. Ella decepcionada se marcha, pero tras reflexionar le invita a vivir a una casa corriente llena de fotografías del pasado para que experimente el cambio. Una vez allí, le confiesa no poder soportar llevar una vida anodina y común, y echa a correr hacia una puerta que al abrirla, da paso a vistas al mar.

En un dibujo preparatorio de entre los cinco que se conservan <LÁMINAS 264-266>, puede verse a los hermanos Marx que están en la proa de un barco góndola navegando sobre las olas, compuestas por hombres que pedalean montados en bicicletas. Chico vestido de buzo toca el piano, Groucho fuma su puro y Harpo toca el arpa, estando en el barco cuyos remos son brazos de mujer. Entonces Linda y Jimmy saltan y caen en su red de pescadores. Una ola penetra en la casa y se lleva todas las fotografías nostálgicas junto a los remos de la embarcación mientras saludan despidiéndose.<sup>670</sup> En el fondo del dibujo aparecen llamas de fuego. Todo este material se encuentra en la Fundación Gala-Dalí.

Las descripciones del guion recuerdan el ideario pictórico y su propia vida, sobre lo que el mismo Dalí recibe críticas, por la imagen concreta de los ciclistas con el pan

---

<sup>669</sup>*Ibidem*, p. 1185.

<sup>670</sup>*Ídem*.

sobre la cabeza. Gala y Dalí siempre entran en América por mar, en busca de una libertad que en España no hay. Buscan una vida de lujo y así las fiestas a las que acuden son acontecimientos que le inspiran para describir a los personajes que quiere que protagonicen los guiones de sus películas siendo, por tanto, documentos autobiográficos si los despojamos de lo fantasioso, pero no de lo humorístico. De aquella mujer surrealista quedan doce bocetos y apuntes de alguna escena.

En la década de los cuarenta el trabajo del artista se ve reflejado en varios títulos cinematográficos como *Moontide*, *Recuerda*, *Destino*, *El Cid*, *Goya*, *El alma* y *La carretilla de carne*.

Es entonces cuando le llama la *Twentieth Century Fox film Corporation* de Beverly Hills, en California, para realizar una secuencia de una pesadilla para la película *Moontide* (*Marea de luna*), en 1941 <AUDIOVISUAL 6>, donde ha de plasmar lo que pasa en la mente de un hombre en los primeros estadios de la embriaguez. La popular empresa cinematográfica, llegó a decir que Dalí recibiría la cantidad jamás pagada a un artista por un estudio de cine. El contrato fue firmado un quince de septiembre y por el que recibió la cantidad de cinco mil dólares, sin perder la propiedad de los dibujos y bocetos que realizase, así como el guion de cuatro cuartillas.

Descharnes recoge el dibujo de una pesadilla destinado a la película que consiste en una calavera con otras a su vez en la boca. Ya había pintado *El rostro de la guerra* en 1940 siendo una calavera la protagonista o similar, a lo que sucede en *Las tres edades* del mismo año. Esta idea la repetirá diez años después en el campo fotográfico chicas modelos desnudas en pose acrobática junto al fotógrafo Halsman. La fotografía de la calavera humana formada por cuerpos femeninos desnudos se la mostró a Greta Garbo, pero no debió impactarle mucho al comentar que le quedaría mejor con el doble de modelos<sup>671</sup> y así lo intentó.

El argumento trata de un marinero que huye tras creer cometer un accidentado asesinato, pero al escapar, logra redimirse al salvar del suicidio a Anna el personaje femenino. Dalí tenía que diseñar la borrachera del marinero, pero su trabajo finalmente es rechazado ante el temor que provoque el horror del público. Él se negó a modificarla, porque perjudicaría su integridad de artista, una vez más la escena como resultado acaba cortándose. Consistía en una serie de tres alucinaciones donde el cuerpo humano y sus miembros se contorsionan y mezclan con elementos como la máquina de coser, un paraguas, un gorro de marinero, etc. Las figuras corporales generan calaveras que a su vez sirven para albergar los miembros descuartizados de otros cuerpos que generaban seres fantásticos y criaturas deformes <LÁMINAS 267-270>. Para ello, dio lugar a tres espacios: un restaurante luego convertido en burdel, un dormitorio y una plaza, en donde debían mostrarse emociones de furia, horror, confusión y disgusto. Todo surge del cuadro titulado *El rostro de la guerra*, que será la idea base para generar las secuencias de pesadilla para la película. También le sirve la imagen del ojo en *Un perro andaluz*, pues aquí la aguja de la máquina de coser perforaría el ojo de una sirena.

---

<sup>671</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, p. 548.

Contaba para este argumento con el actor francés Jean Gabin que debutaba en el cine americano, siendo el protagonista, acompañado de Ida Lupino, aunque como ya he indicado las escenas grabadas no fueron aceptadas, porque los técnicos se negaron a producir aquellos accesorios a los que calificaron de horribles. Las imágenes surgirán a partir de símbolos freudianos, surrealistas y dalinianos que Gabin visualiza a manera de exposiciones alucinatorias, donde los objetos toman vida, como sucede en las películas de Disney, aunque en la animación el público lo acepte. En el decorado hay máquinas de coser y paraguas entre los que aparece el personaje llamado Pop Kelly, que se ve amenazado por la gigantesca aguja de la máquina que le reemplaza su ojo por el del sol naciente. Como sonido menciona el ruido del mar de fondo que procede de las olas de una playa con el vuelo de muchas gaviotas, murciélagos, agujas, paraguas y lluvia. Para culminar el pintor indica:

La primera alucinación del vaso de alcohol debe ser muy compleja, pero casi instantánea. La duración de la visión de la calavera y de la escena con los decorados, casi al mismo tiempo. Creo que simplemente con realizar bien estas tres cosas, será más que suficiente. Mi cálculo visual es de tres minutos.<sup>672</sup>

Primeramente sería dirigida por Fritz Lang, pero fue sustituido por Archie Mayo, debido a que al poco de iniciarse el rodaje, se produjo el ataque de Pearl Harbor por los japoneses y los EEUU entraron en la Segunda Guerra Mundial. La empresa cinematográfica mantuvo el compromiso de rodaje, pero cambiando su trágico final por otro feliz, cosa de la que se responsabilizó un nuevo director, Mayo. Las imágenes del pintor también se modificaron. Todo esto se hizo para motivar a los espectadores y animarlos ante la situación adversa en la que se encontraba la sociedad americana. Sirve de ejemplo para cuantificar el valor sentimental de un espectáculo, ya que puede llegar a conseguir modificar el estado de ánimo de un colectivo. De ahí el organizar un concierto musical de una guapa cantante para los soldados en el frente, o el éxito taquillero, como se ha reflejado en la entrega de los últimos Goya, por la película *Ocho apellidos vascos*. Esta película consigue restablecer los vínculos entre dos autonomías frente a muchos años de intentos políticos, por lo que se está rodando una segunda parte con tema catalán esta vez.

Colaboraron además John O'Hara y Nunnally Johnson, en lo que era la adaptación de una novela de Willard Robertson. Los protagonistas estarían acompañados en el reparto por Thomas Mitchell y Claude Reins, siendo un drama en el que el personaje ebrio se ve mezclado en una reyerta, creyendo al despertar que es el responsable de la muerte de un hombre y desesperado por el sentimiento de culpa, sólo encontrará la paz al conocer a una joven a la que rescata del mar cuando intentaba suicidarse. Sería entonces una vida, a cambio de otra. Se reconocen señas de identidad en la secuencia de la pesadilla, como el reloj de pared con marco ondulante cuyas agujas son botellas de alcohol y giran sin parar; además los números que indican las horas también aparecen inclinados; o también hacer desaparecer la cabeza de una chica como gran efecto

---

<sup>672</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 1199.

especial. Los relojes influyen a Dalí, como los que se muestran en las calles con las danzas de la muerte medievales, cuyos personajes portan sin agujas.

En 1945 Alfred Hitchcock le contrata para su película *Spellbound, Recuerda*, para realizar las secuencias oníricas de psicoanálisis pertenecientes al subconsciente. En principio el director había pensado en Giorgio De Chirico y en otros surrealistas, pero finalmente se decanta por Dalí. Ante sus descabelladas propuestas, Hitchcock decía que a Ingrid Bergman no se le podían tirar un montón de hormigas a la cara, defendiendo con ello la integridad de sus actores. Había cosas del ideario daliniano que no se podían llevar a la práctica, lo que recuerda a Valle Inclán. Finalmente rodaron la escena en el estudio, con una tela que tenía unos ojos y que era cortada por unas tijeras gigantes, similar a la idea ya utilizada en *Un perro andaluz*.

Son muchos los ejemplos en los que trabaja codeándose con lo mejor del Hollywood del momento, a sabiendas que coincide convivir con su época dorada, lo que sucede realizando las secuencias para *Recuerda*, en la que igualmente se reflejará la interpretación de un sueño. “Dalí inventó cosas bastante extrañas que fueron imposibles de realizar: ¡una estatua se resquebraja y unas hormigas escapan de las grietas y se arrastran por la estatua y luego vemos a Ingrid Bergman cubierta de hormigas”.<sup>673</sup>

La película tuvo otro título que fue *The house of Dr. Edwards (La casa del doctor Edwards)*, para la que realiza la secuencia más popular protagonizada por los múltiples ojos. Gregory Peck e Ingrid Bergman, que interpreta al personaje de Lady Madison, serán los actores principales. El director quiere contar con él porque no le gusta el modo en el que se resuelven secuencias de ensoñación con nebulosas o tembleques, deseando se hiciese de una forma más limpia. El genio de Figueras le propone las arquitecturas del pintor italiano surrealista metafísico De Chirico como solución, al utilizar sombras alargadas, distancias infinitas, líneas que convergen en la perspectiva, rostros sin forma, como también le comenta a Françoise Truffaut. Éste contó a Hitchcock que en su modesta opinión *Recuerda* era una hermosa película, pero la escena del sueño ilustrada por Dalí la convertía en una película única.<sup>674</sup>

El director en una grabación del rodaje, dijo haber elegido a este pintor por ser sólido y definido, por sus perspectivas y sombras densas.<sup>675</sup> Así diseñó, para la película, una gigantesca aguja de máquina de coser que perforaba los ojos de la protagonista, como ocurría en *Moontide*. El resultado fue que le dieron las gracias por su servicio y una suma considerable, cuatro mil dólares (cantidad moderada ante el valor comercial de su nombre que era de cincuenta mil dólares), pero la escena no se llegó a utilizar completa. Dalí comenta:

Mi agente me encargó por teléfono una pesadilla. El director me contó la trama con una gran pasión, así que acepté. Me entendí perfectamente con Hitchcock y empecé a trabajar pero mi agente

---

<sup>673</sup>F. Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1998, p. 151.

<sup>674</sup>S. Borghesi, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>675</sup>*Delirio final. Dalí audiovisual*. Documental de cinco horas de proyección que se visualiza en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid como culminación de la exposición *Dalí*.



me dijo “les encanta todo lo que estás haciendo para los estudios Selznick, pero debo advertirte de que por el momento quieren utilizar tu trabajo en pequeñas dosis.”<sup>676</sup>

Una de las ideas era pesos pesados y desasosegantes cuelgan sobre los invitados en la sala de baile. Le dije a mi agente para provocar esta sensación, colgaré del techo de la sala de baile quince enormes y lujosos pianos que se balancearán muy lentamente sobre las cabezas de los bailarines. Estos aparecerán en poses exaltadas, pero permanecerán completamente quietos, sólo serán siluetas decrecientes en una perspectiva muy acusada que se perderán en una oscuridad infinita” Cuando fui a los estudios Selznick vi pequeños pianos en miniatura que colgaban del techo y 40 enanos de verdad que sugerían perfectamente el efecto de perspectiva que deseaba. Creí que estaba soñando. El resultado fue que ni a Hitchcock ni a mí nos gustó por lo que decidimos eliminar la escena. En realidad la imaginación de los expertos de Hollywood ha sido la única cosa que jamás haya sido capaz de superarme.<sup>677</sup>

Recojo un fragmento donde se muestra lo que pudo llegar a causar con su secuencia cinematográfica y donde se añade que esta película fue la causa de que Marlene Dietrich expresase su fascinación por el artista: “Recuerda las cortinas de ojos que iban siendo recortadas por una tijera, los personajes sin facciones, el simbolismo de la rueda torcida, las corridas y carreras por espacios vacíos dejaban maravillado al espectador ante tan fácil maravilla”.<sup>678</sup>

Existen varios dibujos y diseños de decorados con un único tema que son los ojos que alinean el suelo. La mirada del espectador es recibida por un gran ojo de un cristalino brillante que pertenece a una colección particular <LÁMINA 271>. En uno de ellos podemos ver cortinajes llenos de ojos y en el escenario las patas de las mesas son piernas de mujer calzadas con tacón <LÁMINAS 272-274>.

Las ideas que tuvo para el famoso sueño del protagonista se concretaron en una secuencia que duraba veinte minutos y que fue sintetizada en dos minutos y cuarenta y nueve segundos, lo que produjo varios óleos y dibujos. El corte dejó fuera muchas propuestas que no fueron del agrado de los productores. La secuencia fue realizada por William Cameron Menzies y filmada en un estudio en vez de exteriores. Las escenas, fueron descartadas como resultado final, pero alguna llegó a ser rodada, siendo una de ellas la de Ingrid Bergman que se convierte en estatua, para la cual se construyó un molde en torno al cuerpo de la actriz que ella debía romper <LÁMINA 275>. La cámara daba marcha atrás para ver cómo ella se transformaba en esa estatua como sucede igualmente con la escena del baile con pianos colgados del techo. Si se visualiza la película sí aparece el telón de fondo con un montón de ojos cortados por las tijeras. Con este resultado, ni pintor, ni cineasta, quedaron satisfechos, en cualquier caso, es la colaboración cinematográfica más popular del pintor catalán. Cabezas con rostros embozados, sombras alargadas, desproporción de elementos como la baraja gigante, verdaderos cuadros pictóricos como la rueda con forma de ojo que deja caer un personaje embozado o la sombra que persigue al protagonista por la pendiente

---

<sup>676</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. VIII *Op. cit.*, p. 163.

<sup>677</sup>*Ídem*.

<sup>678</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. VII *Op. cit.*, pp. 369-370, véase entrevista realizada por Javier Dalfó Hors en 1954 en Figueras.

inclinada, serán otras de las imágenes que puedan verse en la misma. Existen varios trabajos dalinianos de distintos espacios para esta película <LÁMINAS 276-281> y fotografías que testimonian la presencia de Dalí en el ambiente de Hollywood y su cartel anunciador <LÁMINAS 282>.

Ese sueño había de ser descifrado para lograr una solución y que el personaje quedase liberado mostrando su inocencia, como ocurre en varios argumentos de este director. Durante la trama hace dudar si el protagonista es un enfermo inocente o un vil asesino. Dalí y Disney se conocen en torno a la producción de *Recuerda*, y la fiesta organizada tras grabar las secuencias. Entonces es cuando planean colaborar juntos en *Destino* como continuación de *Fantasia*.

Dalí se entusiasmó con Disney, pues estaba en su momento más creativo, e hizo todo lo posible para trabajar con él. El padre de Mickey Mouse lo contrata por dos meses a contabilizar desde el catorce de enero de 1946, para que haga dibujos y óleos para una película titulada *Destino*, en un episodio de seis a ocho minutos. Para ello, tuvo la ayuda de dos colaboradores en los estudios Disney en Burbank, que fueron John Hench y Bob Cormack, llegándose a filmar de quince a dieciocho segundos y en donde aparecen las dobles imágenes (como ejemplo dos cabezas sobre caparazones de tortugas). Las fuentes de financiación se cortaron y Walter no continuó con el rodaje, pero quedan óleos, acuarelas y dibujos de una gran imaginación visual <LÁMINA 283 y 284>.

El quince de enero, Dalí llega a EEUU con varios proyectos como el de colaborar con Walter Disney, donde mezclará la ilustración con la fotografía. Con la ayuda de dibujantes inicia el rodaje de escenas surrealistas, pero se abandona al cambiar los planes de producción por parte de Walt. En quince segundos las secuencias mostraban la doble imagen de una bailarina en forma de copa que se separa en dos, transportada sobre el caparazón de unas tortugas, que acaban retornando al centro de la pantalla para recomponer la imagen inicial. A partir de esta colaboración nace la portada de Navidad de 1946 del *Vogue* americano, una imagen daliniana estereoscópica en la que unas arcadas arquitectónicas y una gran nevada permitían ver, entornando los ojos, un rostro en relieve.

La confianza que podía tener Dalí con el éxito comercial no era el mismo que tenían los productores. Al final quedó almacenado en los archivos de la productora <ARTÍCULO 70>, donde años más tarde, en 1997, el sobrino del animador, Roy Disney, encontró bocetos, óleos, más quince segundos de animación y decidió desenterrar el proyecto. Con un total de veinticinco animadores se puso a trabajar en *Destino*. El cortometraje, donde se pueden ver los relojes de *La persistencia de la memoria*, o los teléfonos blandos de *El enigma de Hitler*, ganó el Oscar al mejor cortometraje de animación en el año 2003. Tras aquello se culmina una película dirigida por Dominique Monféry<sup>679</sup> obteniendo como resultado un corto de animación en el que

---

<sup>679</sup>Realizador de cine francés actual especializado en la animación, cada vez más reconocida y premiada.

trata a Cronos, el dios del tiempo griego, visto como un jugador de béisbol, y el amor que siente hacia una mujer que es bailarina. Su duración completa es de siete minutos. Recojo palabras de Dalí al respecto:

La película que estoy haciendo con Walt Disney (Pionero) ha sido interrumpida por unos meses. El guion está basado en una canción mexicana titulada destino y su tema se inspira en los misterios que presiden el destino del hombre y la mujer, destino que hace que sus almas se encuentren y se pierdan luego en el tiempo... este asunto tomará la forma de un ballet interpretado por una pareja y en dicho ballet se intercalarán dibujos animados... personaje real con caracoles en los pies y parte del cuerpo en dibujo” (...) “El artista español está realizando una secuencia surrealista de seis minutos que formará parte de una producción de Disney. ... Los paisajes son típicamente dalinianos, repletos de teléfonos agrietados y relojes blandos. “la caza culmina con un ballet a dúo, similar a un partido de béisbol. Aparece incluso la enorme figura de un catcher agachándose y señalando al pitcher con dos dedos.”<sup>680</sup>

Disney, logra ser igual de actual que el genio catalán y ha sido recuperado recientemente con una ópera del compositor minimalista Phillip Glass, donde pueden verse obsesiones similares a las que tuvo Dalí: un universo habitado con animales antropomorfos y princesas, mezcla de realidad y fantasía, como la cabeza recubierta en una máscara pájaro, al igual que la niña lechuza de Walter, que pudo verse en la ópera que le dedicó Phillip Glass en el palacio Real de la capital madrileña, enriquecidos por los encuentros entre Disney y Andy Warhol <LÁMINA 285>.

En 1946 firmaron un contrato de trabajo y años antes, en 1940, Disney había lanzado su tercer largometraje animado, *Fantasia*, cinta que revolucionó lo que se había hecho en el mundo de la animación, pero no obtuvo éxito en las taquillas. A pesar de los fracasos, no temía experimentar, por lo que propuso al pintor hacer el corto que siguiera a ésta. El artista comenzó entonces la búsqueda de un tema a desarrollar que encontró al escuchar el bolero *Destino*, y en el documental denominado *Una cita con Destino*, expone el proceso de trabajo. Ambos genios no volvieron a unirse para trabajar, pero sí lo hicieron para disfrutar de su compañía. Walt y su esposa Linda visitaron Port Lligat en 1957, por lo que la relación no se perdió pese a no quedar culminado el trabajo <LÁMINAS 286-288>.

El documental, la firma Disney y la Fundación Gala-Salvador Dalí lanzaron en febrero de 2011, *Una cita con Destino*, trabajo producido por Walter que recoge la historia tanto del dibujante norteamericano como la del artista de Figueras e inmortaliza aquel momento del año de 1945. *Dalí & Disney: A Date with Destino*, es su título en inglés, y es incluido en la versión Blu-ray de la película *Fantasia 2000*. El cortometraje será el material extra de la edición más completa de Disney. La Fundación, por su parte, comercializa en los tres museos que regenta, un DVD con el documental y el corto *Destino*.

---

<sup>680</sup>Bob Thomas, *Jersey Journal* y A. Frankenstein, *Arts*, ambos artículos extraídos de *Dalí* de D. Ades, p. 506.

La película está basada en el bolero mexicano de Armando Domínguez del mismo título cuya letra dice: “¡Ay! vida, ¡ay! qué negro destino, qué difícil camino y lo tengo que andar”. Trabajó en los estudios con este cometido y lo definió como: “exposición mágica de los problemas de la vida en el laberinto del tiempo”.<sup>681</sup>

Y he aquí la noticia de última hora. El pintor surrealista Salvador Dalí ha terminado, en colaboración con Walt Disney, *Destino*. Esta cinta representa la mayor posibilidad de conjunción del dibujo con la fotografía. Es en realidad la primera película en que esta fórmula se valoriza de una manera completa. Marcará, según dicen, una fecha en la historia del cine. Los decorados están inspirados en parte de la arquitectura de Gaudí. La figura central tiene una cabeza de niño, un cuerpo de mujer y dos caracoles de pies. Dalí puro.<sup>682</sup>

Hubo muchas discrepancias y al cabo de ocho meses el proyecto fue abandonado. No llegaron a ponerse de acuerdo para completar el trabajo, aunque en realidad no se conoce la verdadera razón por la que ambos artistas decidieron no culminarlo. Son varias las hipótesis por las que el cortometraje quedó finalmente almacenado en los archivos de la productora; se incluye entre ellas la crisis económica, las ganas de volver a España de Dalí, así como la diferencia de opiniones en cuanto al tratamiento del filme. El pintor optimista cree que su “destino” era encontrarse con Disney y que el dibujo animado sería el verdadero nuevo medio que América había aportado a su imaginario.

David Bossert,<sup>683</sup> que trabaja para *Animation Studios* de Walter, comenta que ambos artistas no sólo coincidían en su visión vanguardista del marketing artístico, sino también en su necesidad de innovar. A Walt Disney no le gustaba repetirse a sí mismo, y Dalí siempre estaba pensando en hacer algo distinto a partir de lo mismo.

En 1946 llega el cartel promocional de la película *La tentación de San Antonio*, al participar en un concurso organizado por Albert Levin, para su película inspirada en la novela *Bel Ami* de 1885, de Guy de Maupassant.<sup>684</sup> En él aparecen elefantes aracnoides, que diseñó también en el campo de las joyas, con el nombre de *El elefante espacial* del año 1961 y que de nuevo se ve en sus cuadros, como el titulado *La tentación de San Antonio*, mostrándose en la comedia de Shakespeare *Como gustéis*, y sobre la escena en Roma, dirigida por Luchino Visconti<sup>685</sup> en 1948. Quedó finalista sin ser seleccionado y el concurso lo ganó Max Ernst, siendo lo único que aparecía de color en toda la película ya que era en blanco y negro.<sup>686</sup> Además del elefante aparecen caballos que es un animal que le fascina igualmente, y también lo hace con patas filiformes.

---

<sup>681</sup>M. Aguer y F. Fanés, *Salvador Dalí. Álbum de familia*, Barcelona, Fundación Gala- Salvador Dalí, Fundación La Caixa, Figueras, 1998, p. 31.

<sup>682</sup>Sebastiá Gasch, “*Las etapas del cine*”, Barcelona, Instituto Transoceánico, 1948, extraído de *Dalí de D. Ades*, p. 506.

<sup>683</sup>Director creativo y jefe de proyectos especiales de Walt Disney.

<sup>684</sup>Escritor francés 1850-1893, principalmente de cuentos y novela.

<sup>685</sup>Director de cine y ópera italiano 1906-1976, ligado al teatro Scala de Milán.

<sup>686</sup>S. Borghesi, *Op.cit.*, p. 94.

Realiza los decorados para una película titulada *El hijo del hombre* (vida de Jesús) de John Farrow,<sup>687</sup> luego hace la película relativa a los pescadores de España con Paulette Goddard<sup>688</sup>, rodada en la Costa Brava; “Dalí se encuentra en América y en los estudios cinematográficos de Hollywood prepara los decorados para la próxima película del director John Farrow, *El hijo del hombre*, que será una película sobre la vida de Jesús”.<sup>689</sup>

*El hijo del hombre* es además el título de un cuadro surrealista del pintor Magritte fechado en 1964, hombre cuyo rostro es tapado por una manzana verde.

Estando en Italia en 1948, quiere realizar un film sobre el cuadro *El Ángelus* de Jean François Millet<sup>690</sup>. El primer proyecto de la película se llamaría *Carretilla de Carne* y, siguiendo la inverosímil línea creativa del artista, pretendería que salieran en pantalla cinco cisnes blancos que, a cámara lenta, irían explotando uno tras otro, seis rinocerontes que caerían a la Fontana di Trevi, cien gitanos españoles que desollarían a un elefante por las calles de Madrid o una escena musical en la que personajes como Nietzsche, Freud o Karl Marx entonarían sus doctrinas. Consiguió inversiones para realizar la película un año más tarde; cambiaría el título y se llamaría *Reminiscencia arqueológica de El Ángelus de Millet*, y sería inicialmente rodada en la Costa Brava. Posteriormente el pintor introdujo cambios en el guion y convenció a Anna Magnani para que fuera la protagonista, tampoco tuvo éxito y realizó cambios nuevamente en guion y título, pues esta vez se llamaría *El Alma* que será la película para la que utiliza de nuevo el subtítulo, *Primer film neo-místico*, de la que es autor, productor y director, y en la que aparecen de nuevo los pescadores de Port Lligat, contando con la ayuda del operador Joan Milá. Vemos que es constante en aquello que le gusta, siendo permanente en él y que persiste en su tratamiento; el argumento consiste en materializar el alma humana de Santa Teresa de Jesús, narrada por una monja en un colegio. Estaría protagonizada por Greta Garbo<sup>691</sup> y la música sería del compositor Jacinto Guerrero<sup>692</sup>. Las imágenes proyectadas tomarían al gusano transformándose en mariposa, como metáfora ya utilizada. Trata el crimen paranoico interrumpido, con nueve años de cárcel, tras el asesinato de un niño que es la personificación del alma; todo estará relacionado con guiones anteriores, pues se trata de un cambio evolutivo que tras múltiples modificaciones la idea quedaría de nuevo sin ser llevada a la pantalla.

Llega 1949 y proyecta *The story of a Wheelbarrow, first paranoiac Film by Salvador Dalí (Historia de una carretilla, primera película paranoica)*. Aparece

---

<sup>687</sup>Director y guionista australiano de cine 1904-1963, afincado en los Estados Unidos, padre de tres actrices: Mia, Tisa y Prudence.

<sup>688</sup>Actriz americana que trabajó para el rey del music hall Ziegfeld, protagoniza junto a Chaplin *Tiempos modernos*, 1910- 1990.

<sup>689</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. VII *Op. cit.*, p.370.

<sup>690</sup>Pintor francés realista y naturalista 1814-1875, uno de los fundadores de la escuela de Barbizon.

<sup>691</sup>Actriz sueca 1905-1990, participa en la transición del cine mudo al sonoro.

<sup>692</sup>Músico español 1895-1951, compuso zarzuelas, operetas, revista, etc.

mecanografiada en inglés desde 1941, pero se pierde este primer manuscrito para recuperarlo en 1963. Se localizan seis versiones diferentes de este proyecto, de las cuales la última tiene fecha de 1952. Todo parte de nuevo de un cuadro que le obsesiona, *El Ángelus*, en el que una pareja de campesinos rodeados de los elementos de trabajo como un azadón, un saco, una canasta y una carretilla, irrumpen su labor en el campo para rezar una oración. Al observar la obra minuciosamente, localiza tras el saco un ataúd infantil y tras los rayos X se corrobora su existencia, siendo al parecer un hijo de ambos. El pintor francés decidió taparlo por temor a no gustar, pero al ser descubierto por Dalí, será una fijación constante de búsqueda de su método paranoico-crítico, con muchas versiones diferentes de esta imagen, que conoce desde su infancia, al estar colgada de la pared del aula al que asiste como escolar.

La *Historia de una carretilla* que en principio pensó la podrían protagonizar artistas de la talla internacional como Paulette Godard y Burgess Meredith,<sup>693</sup> después fue titulada *Labrouette de chair* y finalmente *La carretilla de carne* con el subtítulo *Primer filme neomístico*, contando para ello con varios gitanos y, la actriz italiana Anna Magnani (entusiasmada con su personaje mudo), que interpretará un caso de psicosis paranoica alternando fases de realidad y delirio de una mujer muda, loca y por encima de todo limpia. Alberto Puig Palau sería el productor y André Cavin el operador, convirtiéndose así en un proyecto español, pero que tampoco se lleva a cabo. Vilabertrán era el pueblo situado a las afueras de Figueras, a tan solo tres kilómetros de distancia, donde Dalí niño iba de excursión a ver amplios huertos y un lago, donde ambienta escenas de esta película *La carretilla de carne*. Con ella explica lo que para él es el neomisticismo que consiste en “integrar el realismo, en general, la tradición mística, que es lo típico en el espíritu de España”<sup>694</sup>. Cuando le preguntan el porqué de una carretilla, él contesta que se trata de un elemento que siempre le obsesiona de aquel cuadro de Millet y, sobre el título en general, indica que es extraído de un manifiesto cinematográfico.

Escribe a Edgar Neville para proponerle el rodaje durante dos meses, e intenta convencerle diciendo que se puede obtener como resultado un film único con una distribución mundial y baratísima, a la vez que mística, que causaría una gran sensación.

Mi próximo film será todo lo contrario de un film experimental de vanguardia... Contaré la verdadera historia de una mujer paranoica, enamorada de una carretilla, a la que reviste de todos los atributos de la persona amada cuyo cadáver habrá servido para transportar. Finalmente la carretilla se reencarnará y será carne. Por eso mi film se titulará *La carretilla de carne*. Refinados o mediocres todos, todos los espectadores se verán obligados a participar en mi delirio fetichista, puesto que se trata de un caso rigurosamente verídico que será contado como ningún documental sabría hacerlo. A pesar de su realismo categórico, mi obra encerrará escenas realmente prodigiosas, y no puedo evitar comunicar de antemano algunas de ellas a mis lectores con el solo objeto de que se les haga la boca agua.<sup>695</sup>

---

<sup>693</sup> Actor de cine y teatro 1907-1997, miembro del Actor Studio que trabaja en *Batman* o la saga de *Rocky*.

<sup>694</sup> I. Gibson, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 570.

<sup>695</sup> S. Dalí, *Diario de un genio*, *Op. cit.*, p. 98.

Fue la primera película paranoica. Se sitúa cronológicamente en 1948, siendo Dalí autor, productor y director de la misma. En una primera parte, a modo de nota preliminar, aparecen como personajes una pastora, un joven, un cazador y un reo. El argumento se inicia con un joven que construye un muro de piedra en su viñedo y se enamora de la pastora que vive al lado con una familia de gitanos. El cazador, es testigo del idilio, mata al joven por defender el honor de la pastora y la guardia civil lo arresta. Entonces ella coloca el cuerpo inerte del joven en la carretilla y visita al cazador en la cárcel prometiendo casarse con él en cuanto quede en libertad. La pastora enloquece pues ve que la carretilla sangra y respira. Un ex convicto la visita para contarle cuando saldrá su prometido de la cárcel y al quitarse la camisa para enseñarle sus tatuajes, entonces aparece el cazador que le han soltado un día antes de lo previsto. Al sentirse traicionado quiere matar a la pastora, pero se interpone el ex convicto y muere en su lugar. De nuevo se repite la historia y el cazador termina en la cárcel y ella se aferra a la carretilla. Los aldeanos quieren quemársela al considerarla un objeto de mal augurio, pero el sacerdote (que según anotaciones debe parecerse a Freud) se lo prohíbe porque ha de ser ella quien la destruya con un hacha para que se acaben sus quimeras. Al llegar a este punto Dalí hace una serie de puntualizaciones muy teatrales en su guion: “La propia carretilla ha de servir de mesa de comedor, cama nupcial, ataúd, armario, cuna, nido de pájaros, lecho de gatos, altar para rezar y cruz”.<sup>696</sup>

Las alucinaciones presentadas en la película serán las típicas del genio, siendo seleccionadas de entre ellas cinco y ocurrirán siempre en sitios circulares.<sup>697</sup> Añade que las escenas alucinatorias serán escritas por científicos para que su valor psicológico sea intachable. Cinco serán también los años transcurridos como unidad de tiempo elegido.

Una vez finalizado el preliminar, el comienzo se ubica en un hospicio de epilépticos cuidado por monjas, donde está ingresado el padre de la mujer muda que carece de todas las extremidades, ya que le fueron amputadas. Se encuentra postrado en una carretilla que siempre traslada su hija y que cuando no cuida de su padre, está lavando continuamente pues sufre una manía patológica por la limpieza. El padre fallece de tifus y las monjas quieren quemar sus pertenencias, a lo que ella se niega, pues nada de él considera que estuviera sucio, lo que la provoca una crisis violenta. Aparece un hombre andaluz llamado Pacigan que es bizco y cojo, que matará al novio de la mujer muda, haciendo las veces del ex convicto de la parte preliminar. Lo más llamativo de todo serían las imágenes de delirio protagonizadas por la carretilla que termina siendo destruida por la mujer.

Aludiendo a la película Dalí indica: “...La tenía perfectamente proyectada y que incluso iba a dirigir e interpretar yo mismo”.<sup>698</sup>

En su diario del nueve de mayo de 1956 el pintor escribe:

---

<sup>696</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 1207.

<sup>697</sup>Se refiere a la plaza de toros de Figueras, el lago de Vila Bertran, un patio de recreo circular, interior circular de un cementerio y recodo de playa semicircular.

<sup>698</sup>A. D. Olano, *Cine en siete días*, *Op. cit.*, p. 1247.

Se acerca el momento de rodar el film la carretilla de carne. Desde que empecé a pensarlo he conseguido llevar hasta las más altas costas de perfección su guion, la mujer enamorada de esa carretilla vivirá con ella y con un niño que es una bendición de Dios. La carretilla asumirá todos los atributos del mundo.<sup>699</sup>

Igualmente Dalí muestra en su diario, con fecha uno de junio de 1953, las ideas que quiere plasmar en su grabación cinematográfica:

Contemplan cómo estallan cinco grandes cisnes uno después del otro en secuencias minuciosamente lentas (...) Los cisnes estarán repletos e auténticas granadas previamente rellenas de explosivos para que pueda observarse, con toda la precisión deseable, la explosión de las entrañas de las aves y la proyección en abanico de la metralleta. Esta chocará contra la nube de plumas (...) <sup>700</sup>

En mi film podrá igualmente verse una escena representando la fuente de Trevi en Roma. En algunos edificios de la plaza, se abrirán las ventanas y, desde ellas, seis rinocerontes se lanzarán al agua uno tras otro. A cada inmersión de los rinocerontes se abrirá un paraguas negro que brotará del fondo de la fuente". "En otro instante, podrá contemplarse la Plaza de la Concordia al amanecer, lentamente cruzada en todas direcciones por miles de curas en bicicleta (...) mostraré a cien gitanos españoles matando y despedazando a un elefante en una calle de Madrid.(...) En el instante en que se vean las costillas del paquidermo, dos de los gitanos, quienes a pesar de su frenesí salvaje, no han dejado ni por un instante de cantar flamenco, penetrarán en el armazón para apropiarse de las mejores vísceras, el corazón, los riñones...etc. Empezarán a disputárselas a navajazos (...) Una escena de canto durante la cual Nietzsche, Freud, Luis II de Baviera y Karl Marx cantarán con inigualable virtuosismo sus doctrinas, replicándose por turno, acompañados por música de Bizet. Esta escena se desarrollará al borde del lago de Vilabertrán, en cuyo centro (...) una anciana, vestida de auténtico torero, llevará en equilibrio en la cabeza rapada una tortilla francesa. Cada vez que la tortilla resbale y caiga en el agua, un portugués se la sustituirá por otra nueva.<sup>701</sup>

De esta forma describe el final de la película:

Hacia el final del film, se verá el globo de un candelabro tan pronto desinflarse como hincharse...Este estudio tan minucioso y tan largo, dura exactamente un minuto en mi film y corresponde a la visión de un hombre abrumado por el sol, que cierra los ojos y los comprime dolorosamente con la palma de la mano.<sup>702</sup>

Es interesante ver como hace propaganda de la misma intentado promocionarla: "La carretilla de carne no será tan solo genial, sino que también será el film más comercial de nuestra época, puesto que todo el mundo estará de acuerdo en dejarse deslumbrar por una sola cualidad: ¡lo prodigioso!"<sup>703</sup>

La película se presenta en Niza indicando, como argumento, que trata de una heroína que se enamora perdidamente de una carretilla. Sin conocer el argumento esto resulta absurdo por completo, pero cuando conoces la trama, aunque la imagen sea surrealista, explica el carácter simbólico de la misma. Recuerdo al actor y director José

---

<sup>699</sup>S. Dalí, *Diario de un genio*, *Op. cit.*, p.153.

<sup>700</sup>*Ibidem*, p. 98.

<sup>701</sup>*Ibidem*, p. 99.

<sup>702</sup>*Ibidem*, p. 100.

<sup>703</sup>*Ibidem*, p. 101.



María Pou<sup>704</sup> con una puesta en escena donde convencía al público de que estaba locamente enamorado de una cabra con un montaje muy premiado titulado *La cabra o ¿quién es Sylvia?*, que recorrió los escenarios españoles.

Para finalizar el comentario sobre esta película añado la siguiente anotación:

Se titulará *La carretilla de carne* y la protagonista será Anna Magnani. Todos los demás intérpretes serán personas reales de estos contornos. La protagonista de esta película será una mujer muda, loca y limpia, víctima de una psicosis maniático-compulsiva que la obliga siempre a empujar la carretilla en la que fue asesinado su amante, y con la cual tuvo que trasladar después el cadáver. La carretilla va siempre cargada de diversos objetos, como trozos de radiador, hasta el punto de que en una de las escenas quiere ir a la procesión, pero no puede moverla. Pasa el día dando brillo a estos objetos y la humilde habitación blanca con el lecho donde vive. Es un tipo de mujer de una limpieza delirante, árabe y poética, muy opuesto al personaje desgredado que siempre ha representado Anna.<sup>705</sup>

En abril del año 1948, Dalí escribe el guion para la película *El Cid* y piensa en el actor Errol Flynn como protagonista, a quien le llegó a enviar el guion. En una carta del mes de abril del año citado puede leerse cómo Gala pregunta al actor si ha recibido el guion titulado *El Cid* y además desea saber qué opinión le merece. Su respuesta fue negativa. El proyecto no se lleva a cabo, pero como otros muchos que no llegan a realizarse, aunque existe un trabajo previo que el pintor tiene en mente y lo menciona en todas las entrevistas que le hacen, pues le atrae el final donde el personaje ya muerto cruza montado en su caballo la playa de Valencia. De forma similar culmina el rodaje en 1961 Anthony Mann<sup>706</sup>, cuyo Campeador será Charlton Heston.<sup>707</sup> Este hecho no se atribuye a ningún otro héroe para el genio de Figueras y conserva un gran contenido simbólico debido a que lo espiritual vence al materialismo. Quería además con este rodaje potenciar de una forma original la riqueza existente en España, con la mezcla de arquitectura musulmana y cristiana que nunca antes habían sido filmadas. Ensalza un mito medieval de carácter nacionalista como personaje emblemático de la historia de España, al igual que busca hacerlo con otros como Santa Teresa de Jesús o Segismundo y no siempre a través del lenguaje fílmico.

Después proyecta *Goya*, para contar la vida del mismo, que sería dirigida por Jean Renoir,<sup>708</sup> con Charles Laughton<sup>709</sup> como protagonista y Bette Davis<sup>710</sup> como duquesa de Alba que estaría al frente del reparto. El resto de actores serían los pescadores de Port Lligat, dando así un clima de naturalidad y verismo al cine documento. Salvador Dalí sería el autor, y también productor; como fuente de inspiración tomó los grabados de Goya titulados *Los desastres de la guerra*, pero para las pesadillas padecidas por el

---

<sup>704</sup> Actor y director de teatro español actual, varias veces premiado. Trabaja para cine y televisión.

<sup>705</sup> Ignacio León, *Fotogramas*. *Op. cit.*, p. 611.

<sup>706</sup> Director y actor de cine 1906-1967, destacando en el género de cine negro.

<sup>707</sup> Actor americano 1923-2008, especialista en cine épico.

<sup>708</sup> Director, actor, guionista francés 1894-1979, películas incomprendidas en su momento, con marcada influencia de Truffaut.

<sup>709</sup> Actor matriculado en la Royal Academy of Dramatic Art 1899-1996, trabaja en películas como *Rembrandt* de Alexander Korda en 1936.

<sup>710</sup> Actriz americana de cine y teatro 1908-1989, más de cien títulos en su haber.

protagonista tomaría la serie denominada *Los caprichos*<sup>711</sup> y también sus conocidas pinturas negras. Tampoco sale adelante el propósito de plasmar cinematográficamente esta vida de Goya.

El gusto por plasmar historias de héroes nacionales en la gran pantalla, le lleva a querer hacer la suya propia, según la autobiografía *Vida secreta*. Además se debe a que el propio artista decía que todo el mundo le preguntaba a qué se debe esto y lo otro en su obra y quiso dar alguna explicación. Me refiero a la versión fílmica del libro titulado del mismo modo, donde se quería interpretar él a sí mismo como actor. El periodo infantil sería interpretado por un niño, pero a partir del año 1928 él tomaría el relevo. Hubiera sido curioso el resultado pues tenía en mente mostrar escenas de forma oblicua, algo sensacional a la vez por su interés biográfico, pero tampoco se llevó a cabo. Estando en Hollywood utiliza su mente de una forma prodigiosa para que la imaginación se convierta en un espacio tridimensional con personajes, sin facciones. Genera una simbólica rueda torcida, produce carreras por espacios inexistentes o patas de mesa con forma de piernas de mujer que se multiplican, simulando que hay muchas personas en ese espacio, igual que existen espejos en locales comerciales de nuestras ciudades para lograr mayor amplitud o haciendo las veces de trampantojos barrocos. Esta labor iniciada deja poso y ahora es fuente de influencias para muchos. Varios son los ejemplos que se conocen de películas de alta calidad como puede ser *Sin City*, concebida en blanco y negro salvo el color rojo para la sangre o los labios de la mujer para contrastar con la infinita gama de grises.

El pintor anhelaba el hecho de que pudiese existir un cine completo en el que se pudiese dar opción a más sentidos como el olor e incluso el tacto como él mismo llega a dibujar <LÁMINA 289>.

Llegamos a los años 50 y de esta década datan los siguientes títulos *La sangre catalana*, *El padre de la novia*, *La prodigiosa historia de la encajera* y *El rinoceronte*, y *Don Quijote*.

Realiza el guion de *La sangre catalana* que es un documental sobre el paisaje y folclore catalán, el cual no llega a rodarse <LÁMINA 290>. En el guion de la película aparece Dalí dando un discurso sobre Cataluña metido en una escafandra con el casco de la mano, estando en el piso subterráneo de la Sagrada Familia diseñada por Gaudí en Barcelona. Es aquí donde se encuentran las maquetas de yeso y alambres<sup>712</sup> que Gaudí utilizaba y que recibiera como influencia, a manera escenográfica, por ejemplo, para su ballet *Los sacos del molinero*. La escafandra será el atuendo al que recurre esporádicamente, como la vez que impartió su conferencia en Londres. Los trajes envolventes en los que hay que introducirse como los gigantes y cabezudos le atraen muchísimo, pues modifican todo movimiento o el simple hecho de hablar desde su interior. Se trata de un film promocional sobre su tierra natal, donde el público asistente

---

<sup>711</sup>Serie de ochenta grabados sobre la sociedad española de finales del siglo XVIII con técnica mixta y llenos de sátira.

<sup>712</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p.1221.

a la disertación (imaginado por él) es ilustre, pues entre ellos se encuentra Cristóbal Colón o Monturiol, entre otros. Aborda temas como el escudo, la bandera, los cánticos, el paisaje de Montserrat, el paseo de Gracia y distintos estilos arquitectónicos existentes en Cataluña.

Para la película tendrá en cuenta, una banda sonora, de gran diversidad, utilizando a Wagner, Beethoven, una rumba, el instrumento de la clave, explosión de bombas, un ruiseñor y una locomotora lejana que sirva de acompañamiento a los escenarios urbanos. Todos estos sonidos serán apoyo a los cuatro trazos oscuros de sangre,<sup>713</sup> que le sirven para hacer referencia a las cuatro franjas rojas sobre fondo amarillo de la bandera.

Describe, mediante fundidos, unas atmósferas de leyenda donde aparecen pescadores y campesinos juntos. En algunas secuencias tiene como referencia algo que conoce desde su niñez, los cromos de Historia de Cataluña de chocolate “Juncosa”. En los años cuarenta era sencillo encontrar colecciones de cromos con la estampación sobre la historia de los transportes, el arte, la indumentaria, los monarcas, etc, que podían verse impresionados además sobre las cajas de cerillas, las barajas o envoltorios de productos diversos. Él lo rescata y resucita en su film: “Desde su infancia tuvo momentos de quedar ensimismado como recuerda su hermana en la contemplación de estampas como si su retina las grabase, refiriéndose a los cromos que coleccionaba”.<sup>714</sup>

Vuelve a pensar en la caracterización de sus personajes e indica que se vistan con cotas de malla de la Edad Media y bigotes extraordinarios<sup>715</sup>. Un bigote como el suyo, que surge como homenaje a su pintor favorito, Velázquez; trabaja en la plasmación de imágenes borrosas que recuerden una leyenda; la ambientación será del medievo, donde el poder de un rey se traduce en gestos como la secuencia que protagonizará la mano del mismo, a la manera de la gran mano de Dios que aparece en pinturas y bajorrelieves medievales como Todopoderoso, sobre el escudo de oro con las cuatro franjas de sangre. Todo con gran sentimiento de patriotismo simulando la literatura de aquel momento como *El poema de Mio Cid* o *La chanson de Roland*, ensalzando lo nacional. Estas acciones serán acompañadas de sonidos de batalla y viento de tramontana, que ayudarán a potenciar lo costoso de la invención de una insignia como la bandera catalana. Quizá echemos de menos el sonido de las sardanas, pero en sus textos preparativos para el rodaje, hace mención a fragmentos de cánticos que acompañen las montañas y llanuras proyectadas junto a olivos o rocas del cabo de Creus, como si se tratase de una arquitectura geológica convulsiva, así denominado por él.

En la actualidad proliferan los documentales turísticos sobre una zona concreta, donde las imágenes buscan e incitan ser vistas con los propios ojos. Algo así pretende el pintor con esta grabación. Después de Creus, mostrará las montañas de Montserrat, con sus formaciones blandas, relacionándolas con la arquitectura de Gaudí, para pasar al

---

<sup>713</sup>*Ibidem*, p. 1222.

<sup>714</sup>A. Rodrigo, *Ana María y Salvador, escenas de infancia y juventud*, *Op. cit.*, p. 77.

<sup>715</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 1223.

discurrir de la cámara por las calles de Barcelona, como las ramblas o el paseo de Gracia. Todo ello sonorizado, primero con elementos como el agua en forma de ola o cascada y el crepitar del fuego, para pasar seguidamente, con los ruidos de la urbe en los que se mezclan gorriones, voces de vendedores, un piano o un arpa, como instrumentos que repetirá en su obra. Añade por último que la transformación de un paisaje agreste al urbano se debe producir de una forma brusca, al igual que el efecto sonoro, para potenciar aún más la diversidad.

Lógicamente desde su perspectiva de pintor exalta imágenes al detalle de espacios artísticos emblemáticos que pasan desapercibidos, como es el caso de una forja, un balaustre o un remate y que capta a la perfección realizando una macedonia de varios estilos como sucede con el acompañamiento musical. Esto se procura en cualquier vídeo promocional turístico de una zona geográfica, que puede verse en las grandes pantallas o *videoworlds*, de las múltiples ferias de turismo que se celebran como Fitur o Intur. No le falta un acercamiento a la gastronomía con los símbolos de la carne, el pan o elementos de cubertería. Tampoco se echa de menos el carácter de un pueblo, ni cualidades que se conforman por el clima y el alimento, por lo que pasa a ser pionero en este tipo de formato turístico.

Tras todo esto, explica, además que aparecerá una muestra de folclore, pero añade que le falta documentación para ello. Los pescadores llegarán del mar y se mezclarán con las mujeres y los campesinos. Técnicamente menciona el travelling para la consecución de las secuencias, que cambiarán por la aparición de personajes cuyas acciones serán surrealistas, como los burócratas en la cama, una arpista histérica o una mujer a la que le amputan el dedo meñique.<sup>716</sup>

En el guion, la estructura se repite de igual manera comenzando con un breve texto con título o no, siendo a veces de carácter reflexivo, describiendo imágenes con acciones y el sonido como acompañamiento, cuyo final siempre será Wagner.

En el año 1952 tras el éxito obtenido en los escenarios con el Tenorio <ARTÍCULO 71>, con su segunda versión representada por la Compañía Nacional María Guerrero, deciden grabar la representación con la empresa Talía films. El director cinematográficamente hablando fue Alejandro Perla y el productor Mezquíriz Eraso, siendo realizada en los estudios Chamartín <ARTÍCULO 72>. La grabación recoge los decorados y el vestuario de la representación escénica que fue protagonizada por Enrique Diosdado y Mari Carmen Díaz de Mendoza. Hago mención de la película en este apartado como ejemplo cinematográfico del trabajo daliniano, pero trato de ella en el dedicado a la labor escénica en teatro, al tratarse de una grabación fílmica de la representación. Es una adaptación que asimila su condición teatral en unos decorados diseñados por el pintor, a partir de un proyecto de Luis Escobar, en los que el vestuario corre también por su cuenta. Todo un tesoro en la que podemos ver vínculos románticos

---

<sup>716</sup>*Ibidem*, p. 1229.

y surrealistas, que aunque lejanos en el tiempo, no lo están en sentimiento <LÁMINA 291>.

Diseña entonces los decorados para la secuencia onírica de *Father of bride* (*El padre de la novia*), dirigida por Vicente Minnelli<sup>717</sup> <AUDIOVISUAL 7> en la que aparece Spencer Tracy<sup>718</sup> y Elizabeth Taylor.<sup>719</sup> Contiene una secuencia de sueño que tiene el padre de la novia interpretado por Tracy, en la que aparece con unas piernas alargadas que le impiden avanzar porque el suelo se ha reblandecido, llegando a ser muy elástico y que parece engullirle, como si de arenas movedizas se tratara. El suelo del pasillo formado por los bancos hacia el altar en el templo, es como si fuera una cama elástica, siendo ajedrezado imposible de pisar por lo blando y no permite caminar al personaje cuando se dirige al enlace de su hija. Además la ropa está hecha jirones, como que le costase muchísimo poder llegar a situarse al lado de los novios, simbolizando el terror por la posibilidad del desastre de la boda. Su duración es de 93 minutos y se rueda en 1950.

En febrero de 1954 la revista *La parisienne* de París, publica un artículo de Dalí, titulado *Mes secrets cinématographiques* (*Mis secretos cinematográficos*), donde expone sus aportaciones y opiniones sobre el cine del momento.

*La historia prodigiosa de la encajera y el rinoceronte* de Descharnes, se origina en el año 54, tras visitar el Louvre para hacer una copia de la encajera de Vermeer, que tanto le fascina, y poner cuernos de rinoceronte a la figura <LÁMINA 292>. Mientras trabaja en esta pintura, insiste en que rueda su amigo Robert Descharnes unas secuencias mientras pinta en el zoo de Vincennes de París, dentro del cercado de un rinoceronte, una interpretación paranoico-crítica de la obra de Vermeer *La Encajera* como proceso de trabajo <AUDIOVISUAL 8>. Es entonces cuando decide elaborar un guion para la película y comenta que el día treinta de abril en el zoo se produjo ese encuentro entre él y un rinoceronte vivo llamado Francois con la encajera. La fuente de inspiración para esta película de Descharnes fue la visita al Louvre en 1954, para copiar el cuadro original que le obsesiona desde la infancia, experiencia cinematográfica en la que se expone su método espontáneo de conocimiento irracional de los fenómenos delirantes. El fotógrafo a raíz de contactar con Gala y Dalí para la realización de esta película, llegó a disparar dieciocho mil fotografías de ambos a lo largo de su vida, lo que le convirtió en el último secretario de Dalí<sup>720</sup>. El artista, concentrado en el film, tuvo que analizar previamente el semblante de Gala formado a partir de dieciocho cuernos de rinoceronte, que es un animal que le entusiasma en su conjunto e incluso, llega a utilizar su cornamenta (para el estudio morfológico del cuerno consultó con el matemático Ghyka<sup>721</sup>) como pinceles con los que ejecutar trazos gruesos, como puede verse en una filmación llamada *Quixote*. Me permito añadir que el

---

<sup>717</sup>Director de cine americano 1903-1986, considerado padre de los musicales.

<sup>718</sup>Actor estadounidense 1900-1967, descubierto por John Ford.

<sup>719</sup>Actriz inglesa 1932-2011, varias veces premiada, interpretó el personaje de Cleopatra en 1963.

<sup>720</sup>I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 604.

<sup>721</sup>Matemático rumano que además fue poeta, ingeniero, historiador, abogado y ministro, 1881-1965.

diecisiete de diciembre de 1955, el pintor dio una conferencia en el anfiteatro de la Sorbona de París titulada “Aspectos fenomenológicos del método paranoico crítico”<sup>722</sup> sobre la encajera de Vermeer y el rinoceronte; llegando en un Rolls Royce blanco, perteneciente al pintor Georges Matthieu, conteniendo mil coliflores blancas en su interior, para ir a la Sorbona porque quiso tratar la morfología de las coliflores, los girasoles y el trasero de los rinocerontes, ya que todos ellos tenían en común las espirales logarítmicas.<sup>723</sup> Los estudiantes universitarios quedaron encantados con su actuación. Allí dijo: “Francia es el país más intelectual del mundo, el país más racional del mundo y yo Salvador Dalí, procedo de España que es el país más irracional y más místico del mundo...”<sup>724</sup>

Para culminar su intervención indicó que la curva del cuerno de rinoceronte es perfectamente logarítmica y aconseja que raspado en vino, resulta ser un potente afrodisiaco.<sup>725</sup> Hoy día se intenta salvar a esta especie por encontrarse en extinción debido al tráfico indiscriminado con su cornamenta.

Sus apariciones públicas siempre fueron estelares, pues quería acaparar la atención lo máximo posible. Se trata en realidad de una historia prodigiosa porque según él: “está basada en una teoría helicoidal y guadiniense. Figuran en ella la geología, el cabo de Creus, el rinoceronte, mis pinturas, Gala mi mujer, y yo”.<sup>726</sup>

Quiso presentarla en el Festival de Cannes de 1958:

Se me ocurrió copiar la encajera del Museo del Louvre a ver que salía, aunque estaba seguro de que nada parecido al original, y efectivamente, en vez de la encajera me salieron unos cuernos de rinoceronte...entonces Robert Descharnes me propuso referir en imágenes cómo había evolucionado en mi mente la encajera hasta convertirse en el rinoceronte. Será un cortometraje en blanco y negro, en el que se referirá cómo se me ocurren las cosas.<sup>727</sup>

No soy partidario del guion ni de su influencia tiránica. Lo considero una cosa superflua. Seguiremos el sistema paranoico crítico que yo fundé hace 35 años, aunque no sé muy bien en qué consiste. Sin embargo a posteriori resulta tan sencillo, que incluso un chófer de taxi que vea la película comprenderá lo que quiero decir.<sup>728</sup>

Un método paranoico crítico, en el que refleja sus obsesiones partiendo de que la paranoia, se define como delirio que impulsa a dar a cuanto le rodea una interpretación falsa, pero coherente. Freud llegó a afirmar que “los paranoicos son capaces de construir con sorprendente ingeniosidad y sutileza los mayores absurdos”<ARTÍCULO 73>.

En mayo de 1955 pinta el retrato del intérprete inglés Laurence Olivier en el papel de *Ricardo III* estando alojado en el hotel Claridges, para promocionar la película bajo

---

<sup>722</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol.I *Op. cit.*, p. 1075.

<sup>723</sup>I.Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 604.

<sup>724</sup>R. Descharnes y G. Neret, Dalí, *Op. cit.*, p. 486.

<sup>725</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, p. 127.

<sup>726</sup>*Ibidem*, p. 555 José del Castillo *Solidaridad Nacional*, Barcelona 29 septiembre 1956.

S. Dalí, *Diario de un genio*, Tusquets, Barcelona 1983, p. 112.

<sup>727</sup>Ignacio León, *Op. cit.*, p. 609.

<sup>728</sup>*Ibidem*, p. 610.

el mismo título, basada en la obra de Shakespeare y que fue dirigida y producida por Alexander Korda; además firmó el cartel promocional de la película que era protagonizada por dicho actor que llegó a tener el título de Sir. Lo retrata sentado en un trono, donde aparecen dos rostros en el mismo cuadro, queriendo reflejar así el traidor tras el torturado <LÁMINA 293>. Se trata de un desdoblamiento como el que hacen los actores y que tanto le gusta al pintor; precisamente tenía que plasmar lo que le sucede al rey en el film y del que recientemente se ha localizado su osamenta que ha sido trasladada a la catedral de Leicester. Uno de sus rostros mirará impasible al espectador de frente y el otro queda de perfil; aparece vestido de oscuro con pieles, como corresponde a una monarquía tanto en puños, como en cuello y le asoma la camisa blanca interior, portando lujosamente joyas como el collar, los anillos y la empuñadura decorada con filigranas, que son del agrado del catalán. Del collar penden medallones con la imagen de alguien a caballo y en el horizonte se presencia una lucha de jinetes como recordando otro momento. Gala pidió diez mil libras esterlinas italianas por el retrato, lo que supuso un grave problema para el director de la película debido al control que había de divisas<sup>729</sup>. Soluciona el asunto, Peter Moore, quien consigue audiencia con el papa Pío XII por lo que termina siendo su secretario particular.<sup>730</sup> La visita se produce el 23 de noviembre de 1949 y le lleva como presente su cuadro *La virgen de Port Lligat*, que hoy se encuentra en el museo de Tokio.

Existe una fotografía que inmortaliza el momento de estar trabajando en este retrato donde se ve al pintor ante un caballete delante de un espejo y al actor personificando al rey sentado en su trono medieval que se refleja en el mismo espejo. Justo en medio de ambos, se busca un efecto al situarse otro caballete bajo el alfeizar de una ventana, como homenajeando el cuadro surrealista de Magritte donde aparece una ventana que está pintada a su vez sobre un caballete <LÁMINA 294>.

En los sesenta también proyectará escarceos cinematográficos con *Caos y creación*, *Viaje alucinante*, *Autorretrato blando de san Dalí*, *Crimen y castigo* y *El alma*:

En abril de 1960 filma el documental *Chaos and Creation*, (*Caos y creación*), junto a Philippe Halsman,<sup>731</sup> fotógrafo amigo del pintor, que conoció a raíz del reportaje que le hizo en la revista *Life*, junto a dos modelos (una de ellas Alaeslie Crane), una porqueriza, una motocicleta un tanto desvencijada, palomitas de maíz, cuatro cerdos y siete gusanos como escribe Helen Sainsbury.

Los ensayos dieron lugar a unas fotografías de marzo de ese año colocando pinceles en los anos de los cerdos, para ser criticado como creador de excrementos y basura comercial, expresando así una diarrea de oro, porque siempre le fascinó la imagen del trasero visto como la cueva del tesoro. La metáfora de que la mierda se convierte en oro también la utilizaba en las variadas formas de sus sillones que eran

---

<sup>729</sup>I. Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 607.

<sup>730</sup>Ll. Llongueras, *Dalí*, *Op. cit.*, p. 109.

<sup>731</sup>Fotógrafo de retratos de personajes mundialmente conocidos 1906-1979. Trabajó para *Vogue* amigo de Freud, Einstein y Thomas Mann.

tronos con patas de animal; trono real como el del palacio de Aranjuez que se convierte en váter levantando el asiento <LÁMINA 295>. Este film se proyecta en la *Fifth Annual Convention on Visual Communications*, celebrada en el hotel Waldorf de Nueva York, que consiste en una conferencia sobre arte contemporáneo y como ejemplo se sirve de una pintura abstracta de Piet Mondrian, culminando la grabación con un supuesto práctico:

Las nuevas tecnologías y su renovado interés por la ciencia a través de las lecturas de Heisenberg quedan en él reflejadas, teniendo una duración de diecisiete minutos durante los cuales deja constancia de su posición frente al arte abstracto, diciendo que el gran pintor debe saber asimilar la nada en su cuadro y será esa nada la que dará vida al gran arte de mañana: “No creer en nada conduce irremediablemente a hacer un pintura no objetiva y no figurativa. Si no se cree en nada, no se pinta nada o casi nada”.<sup>732</sup> (...) “...los pintores de hoy no pintan nada, es decir, no figurativo, no objetivo, no expresivo, no nonononono ¡NO!”<sup>733</sup>(...) “Como pintor es partidario de la discontinuidad de la materia o lo que se conoció como divisionismo en la pintura”.<sup>734</sup>

Hizo frente a este tipo de arte y creyó ganarle la partida durante un tiempo, porque él argumenta que se trata de algo obsoleto. Defiende el arte figurativo a ultranza y se postula detractor de artistas como Mondrian o Jackson Pollock. Para ello construye una retícula de madera imitando la pintura del primero y en cada cuadrícula coloca objetos para ser vistos desde arriba, como crítica hacia su trabajo.

En febrero de 1965, la Twentieth Century Fox lo contrata para elaborar la parte artística escenográfica de la película de ciencia ficción *El viaje alucinante*, dirigida por Richard Fleischer y producida por Saúl David, que fue estrenada en 1966 <LÁMINA 296>. Para su promoción retrata a Raquel Welch de forma alucinatoria, basado modernamente en técnicas de ordenador para la promoción de la película. Consiste en un submarino miniaturizado y tripulado que se introduce en el torrente sanguíneo de un científico para salvarle la vida; similar a lo que sucede en la película titulada *Cariño he encogido a los niños* o *El Chip prodigioso*.

En 1966 graba un documental sobre él en Port Lligat para la televisión francesa que no será emitido hasta 1972, dirigido por Robert Descharnes y Jean Christophe Averty, pero cuando se presenta, el genio no está de acuerdo con el resultado; se llamará *Autorretrato blando de Salvador Dalí*. En EEUU no se permite su comercialización por ser considerada violenta sin justificación; la duración fue de cincuenta y dos minutos, emitiéndose a la vez en cine y televisión, siendo realizada por Seven Arts Television y Coty Televisión Company y teniendo previsto como narrador a Orson Welles <LÁMINA 297>. El idioma original fue el francés y se emitió en la televisión francesa en el año 1972.

---

<sup>732</sup>R. Descharnes y G. Neret, *Op. cit.*, p. 445.

<sup>733</sup>*Ibidem*, p. 471.

<sup>734</sup>*Ibidem*, p. 539.



*A softs el portrait (Autorretrato blando)*, estará protagonizado por él mismo y dura treinta minutos con cuatro segundos, en la que comienza tocando el piano en medio del mar para seguir con la exposición de una serie de vestidos originales y explicarnos algunas de sus imágenes como la Venus con cajones o el salpicado de leche. Aparece filmado, ralentizando su narración en el vestíbulo de su casa y vestido de forma exótica, como si fuera un lienzo impoluto; en el exterior aparece la costa de fondo y varias fotografías que recorren su infancia <AUDIOVISUAL 9>.

Este autorretrato también fue tema pictórico y parte del título de un espectáculo teatral realizado el cinco de febrero de 1988 en el teatro municipal, El Jardín, de Figueras, representado por la compañía La Piccionaria del centro teatragazzi de Vicenza bajo la dirección de Armando Carrara. Se mostró en Zurich en 1987 y en Italia en 1987 y 1990.<sup>735</sup>

El texto de Dostoievski *Crimen y castigo*, dirigido por Visconti en 1946 tuvo como actor a Franco Zeffirelli. En los años 60 se proyecta por el cantante Tony Bennet y John Cassavetes una película, con las secuencias del sueño de Ivanovitch hechas por Dalí, como adaptación musical de *Crimen y castigo*, pero el proyecto no se lleva a cabo.

En 1974-75 realiza la película titulada *Impressions de la Haute Mongolie (Impresiones de la Alta Mongolia)*, película protagonizada y dirigida por él en colaboración con José Montes-Baquer de setenta minutos de duración. Se presenta en el Festival Internacional del Film Fantástico de la ciudad de Avoriaz en Francia y su aportación trata sobre la exploración en busca de una seta alucinógena; fue dedicado a Raymond Roussel, cuyo título toma prestado de una de sus obras, *Homageto Impressions d'Afrique (Impresiones de África)* y en cuya banda sonora se pueden descubrir algunas de las piezas musicales favoritas del pintor, estando algunas ya presentes en colaboración con Buñuel <LÁMINA 298>. Un globo aerostático avanza por el cielo de una pintura, entonces aparece Dalí que narra en francés que su cerebro se encuentra en el estado de la melancolía mientras se muestran imágenes de su casa tanto en el exterior como en el interior. En el prólogo del guion de *Babaouo* puede leerse un fragmento firmado en el año 1978 donde expone lo siguiente: "...En correspondencia acabo de producir un film. *Impresiones de la alta Mongolia, homenaje a Raymond Roussel*, que ha ganado el primer premio, *la máscara de Oro*, en el Festival de la Televisión de Londres".<sup>736</sup>

Al parecer la inspiración para esta película es el origen mongólico de la madre de la actriz Amanda Lear según ella misma indica.<sup>737</sup> Además comenta que su título es *Viaje a la Mongolia Exterior* y quería contar con la participación de Kai Tsik en la película, un chico de San Francisco que había ido a Nueva York a conocer a Dalí. La primera secuencia es un avance de la cámara para adentrarnos en el marco dorado de un cuadro totalmente oscuro, después un enfoque amplio que parece tratarse de una pintura

---

<sup>735</sup>R. M. Maurell, *Viaje en comedia a través de los sueños y dibujos de Dalí*. Madrid, ABC, 8 Febrero 1988.

<sup>736</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 1111.

<sup>737</sup>A. Lear, *Op. cit.*, p. 215.

abstracta hasta alejar el zoom y aparecer en un campo de flores, dos lindas niñas vestidas de blanco. Siguen escenas pictóricas con multiplicidad de personajes, algunos en el mar que son sobrevolados por el globo aerostático. Para finalizar suena la música de Debussy, *Claro de luna*.

Es un homenaje a un viajero incansable de los cinco continentes, que fue Raymond Roussel, que decía echaba mano de la imaginación antes que de sus viajes. Entonces Dalí realizó un cortometraje para televisión dirigido por Baquer sobre el viaje a un país que nunca conoció.

Se da paso a la narración en off del propio artista que habla en primera persona de su mente y obsesiones. Nos cuenta en francés y subtítulos en inglés, que observemos un cuadro en blanco y negro cuyo tema es un paisaje en el que sobre un lago hay una barca en la orilla y un individuo; de repente, ese cuadro gira para mostrar sorprendentemente, que esas manchas oscuras no eran lo que pensábamos únicamente sino que se trata del rostro de Hitler. La misma idea practica con Mae West en su Teatro Museo, pero en tres dimensiones por lo que resuelve teniendo que tomar una perspectiva para visualizarlo, incidiendo en este tipo de trabajo estereoscópico que tanto le atrae. Este corto cinematográfico lo continúa tratando la sala Mae West y cómo pinta a Gala de espaldas con una ventana abierta al mar por la cual vuelve a cruzar el globo aerostático del principio del documental, de un lado a otro. Muestra imágenes de prensa y audiovisuales sobre las cuales se habla de Mongolia. Al final aparece la réplica de la escultura del Moisés de Miguel Ángel bajo un pulpo colgante sobre la cabeza, como un animal unicelular y sobre éste, el rinoceronte que simboliza el monoteísmo.<sup>738</sup>

El motivo del film fue recompensar a Gala por su amor hacia él, motivo justificado para explorar Mongolia, lugar que aparece en los cuadros de Vermeer, y una vez allí, encontrar una seta alucinógena y blanca que tiene grandes virtudes. El pintor muestra la momia de una princesa mongola recubierta de placas de jade con filigranas simbólicas de la antigua civilización a la que pertenecía. Visualizamos lo que parece ser un paisaje lunar, mágico y extraño a la vez, para desvelarnos que se trata de la erosión que ha sufrido el material con el que está hecho un bolígrafo. Erosión provocada por el ácido úrico de su orín sobre ese elemento que se encontró en el baño de la habitación del hotel de Nueva York, St. Regis Sheraton, y que recuerda el entorno denominado ciudad encantada de la provincia de Cuenca, donde un conjunto de rocas construyen un imaginario de formas animales, debido a la erosión del agua del mar; las cámaras alemanas sólo tenían que enfocar el bolígrafo que Dalí giraba lentamente mientras hablaba <AUDIOVISUAL 10>; en los fotogramas de la película el pintor añadió pequeños trazos a mano para que fueran figuras reconocibles.

Jordi Pujol en calidad de presidente visualizó la película y su apreciación fue la siguiente:

---

<sup>738</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. VII *Op. cit.*, p. 1347.

La película trata de una supuesta expedición a la Alta Mongolia. La verdad es que no os puedo explicar el argumento porque es una película muy daliniana, totalmente surrealista. En realidad, con esta proyección Dalí quería hablar conmigo. Repito que he quedado maravillado y sorprendido por el film, lástima que lo hemos tenido que acortar diez o quince minutos porque se me hacía tarde.<sup>739</sup>

Al pintor le entusiasma el mundo renacentista como recopilatorio de una mitología clásica perdurable e inmortal, porque guarda muchas reminiscencias de aquellos artistas italianos, siendo los cimientos clásicos para homenajearlos irremediamente. Precursor de tendencias, potenciador de rupturas vanguardistas, rechaza las reglas establecidas, y acepta técnicas y temáticas llegadas por la revolución industrial, como su lenguaje. Existe una gran influencia de su experiencia cinematográfica en Hollywood que se traslada a todo lo que se hace posteriormente rompiendo fronteras y supera todo límite en la gran pantalla. A él se debe en parte, la dificultad de clasificación de obras en artes mayores y menores tradicionales como hasta entonces se había hecho, pues los artistas encuentran su máxima expresión en la mezcla, en la investigación y en el experimentar con nuevos elementos y el tratamiento de éstos.

Me planteo cómo poder determinar la tipología de una obra concreta, siendo capaz de generar una nueva concepción artística del objeto, del que no es precursor en absoluto, pero se encarga de potenciarlo hasta convertirlo en icono pictórico, escenográfico o publicitario. Ya el mundo Dadá así lo hizo y de no ser por éste, el Surrealismo no existiría. Es impensable, por ejemplo, anterior a esta revolución, el colocar la figura de una mujer a cuatro patas como sujeción de una mesa. Dalí busca con ello la polémica de forma constante. En un artículo que dedica a Buñuel dice: “la luz del cine es una luz al mismo tiempo muy espiritual y muy física, El cine captura los seres y los objetos más extraordinarios, aún más invisibles y etéreos que las apariciones espiritistas. Toda imagen cinematográfica es la captura de una espiritualidad indiscutible”.<sup>740</sup>

Explica que realiza su trabajo de forma sencilla indicando que simplemente transcribe sus pensamientos y se esfuerza por dar forma concreta a visiones que tiene, hasta las más crudas y fugaces; a todo aquello misterioso, incomprensible, subjetivo, único que le pasa por su mente. Del gusto impresionista pasó al descubrimiento que hizo de él Pepín Bello<sup>741</sup> como cubista y más adelante conoce la labor de los futuristas italianos por una revista editada *Valori Plastici*<sup>742</sup> de Mario Broglio. Es entonces cuando su coterráneo Miró lo introduce en el grupo de los surrealistas. Magritte y Eluard prometen ir a verlo a Cadaqués y allí se presentaron con sus respectivas esposas, momento en el que Dalí conoce a Gala.

Aparecen secuencias de carácter onírico en muchos de los ejemplos vistos, como las que utiliza a manera de recopilación en las películas: *Recuerda, El padre de la novia*

---

<sup>739</sup>Marius Carol y Jossep Playá, *El enigma Dalí, Op. cit.*, p. 379.

<sup>740</sup>Dalí, *La Gaceta Literaria*, Diciembre 1927.

<sup>741</sup>Jose Bello Lasierra 1904-2008, escritor e intelectual madrileño, Compañero de Dalí en la Residencia de Estudiantes.

<sup>742</sup>Revista italiana publicada en italiano y francés de 1918 a 1922 dirigida por el pintor Mario Broglio que apoya la estética metafísica.

de Minelli y *La prodigiosa historia de la encajera y el rinoceronte* de Robert Descharnes; también en el documental *Caos y Creación* de Phillipe Halsman; los guiones como *Babaouo*, *Jirafas en ensalada de lomos de caballo* con los hermanos Marx y *La carretilla de carne*, a lo que hay que añadir la película *Destino*.

Un proyecto de película fueron las ideas en 1982 para un cortometraje denominado *The little demon (El pequeño demonio)*, que quiso realizar junto a Buñuel a quien invita al castillo de Púbol para preparar un rodaje en diez días, pero le contestó diciendo que estaba retirado, pues ya tenía ochenta y dos años. Sin hacer mucho caso de la respuesta, no se rinde y vuelve a insistir. En enero de 1983, con setenta y siete años Dalí se citó con el director Luis Revenga, un cineasta, para que le grabase una secuencia en vídeo y así enviársela a Buñuel para convencerlo, pero la filmación se suspendió y Buñuel no llegó a recibirla: “Dalí quería que le grabara en una secuencia destinada a ser el final de una película que quería rodar con Buñuel. Una película que más o menos me comentó, inspirada en *Babaouo* y de la que recuerdo una escena que me pareció excitante: una nevada en el interior de un metro”.<sup>743</sup>

Para la grabación de tal evento el pintor se puso un camisón largo y blanco, su gorro y zapatillas. Como decorado sirvieron los tapices, tresillos rosas, paredes blancas y una mesa de cristal con patas de avestruz; Dalí comenzó a cantar la canción *La hija del marchante*, y la grabación fue el último acto voluntario público de Salvador Dalí frente a su primer elemento daliniano que fue el diseño de una carroza grandiosa y profusamente adornada para la cabalgata de Reyes, organizada por el ayuntamiento de su pueblo natal, lo que ocurrió en el año 1920 con tan sólo dieciséis años: este videoclip se encuentra en posesión del señor Luis Revenga.

Es un visionario que se adelanta a su tiempo como todo gran artista, pero no sólo en el cine, sino en todo campo en el que toma partido, al igual que en sus acciones y reacciones ante la crítica. Sirva como ejemplo el que tantas veces su trabajo no obtenga el resultado soñado y en vez de deprimirse por ello, se enfrenta a otro proyecto rápidamente. Como no era del agrado del público, el pintor hizo un sencillo comentario que pareció toda una osadía en aquel momento, refiriéndose a todos los que rechazaban su obra como aquellos que llevaban cien años de retraso. Lo que es visto de otra forma por mi parte pues cada vez que se le permite llevar a cabo su idea, bien en un rodaje o en una puesta en escena, por compleja que ésta sea, son cien años que nos regala de adelanto, anticipándose a efectos creativos muy modernos.

El protagonismo indiscutible del órgano visual genera paisajes con interesantes perspectivas cuando menos curiosas: en *Recuerda* se desarrollan los dibujos preparatorios donde un ojo es presentado a su vez como la cabeza de un ser pintor con tronco y extremidades; o en la película *Destino*, también aparece un ojo de dimensiones descomunales, que convierte en un objeto fuera de su contexto, a lo que hay que añadir la repetición o seriación del mismo de forma reiterada. Ojos flotantes, suspendidos,

---

<sup>743</sup>Luis Revenga, *El último Dalí*, Madrid, El País, p. 14.

mutilados, sacados de sus cuencas naturales y manipuladas por su ingenio creativo, que logra hacerlo independiente para mirarlo desde dentro, como hacen los surrealistas. En la citada película de Hitchcock, se produce la transformación en estatua del personaje encarnado por Ingrid Bergman. Este tipo de mutaciones, que tanto fascinan, serán ideadas por el personaje masculino que interpreta Gregory Peck; para crear el efecto, la propia actriz debía romper la estatua y el objetivo de tal acción era eliminar la diferencia entre la representación onírica y la realidad misma.

Al igual que cuesta disipar las ligeras diferencias existentes entre la ficción y lo real en las formas de ensoñación, de la misma forma es difícil separar la personalidad íntima del autor y el personaje teatral que genera. Sus retratos pictóricos y fotográficos ayudan a potenciar el mito. Una fragmentación de una fotografía suya bailando, es como la presentación de algo que en vez de estar en estático, la mente del espectador intenta unir, dotando de acción lo que no existe al completo, como si el cerebro estuviese obligado a dotar de movimiento esas piezas para que se unan. Al igual que sucede con un texto al que le cambiamos los fonemas y nuestro cerebro es capaz de convertirlo en legible con algo de esfuerzo, teniendo que inventar los fonemas inexistentes y sustituirlos por otros. Sería como un puzle, provocando la unión en la imagen con los fragmentos de los que carece y suplirlos mentalmente para que la imagen quede completada, como sucede en el Cubismo. Una fotografía es algo inerte porque no tiene vida, es como un reflejo, un espejo sin movimiento. Magritte lo defiende con el título de uno de sus cuadros como *Esto no es una pipa*, y ciertamente no lo es porque no se puede fumar por ella, debido a que no se trata del objeto propiamente dicho, sino la imagen de ese objeto.

En el cine lo importante es la historia que cuentan unos personajes y Dalí creó su propio personaje, ya que su presencia estaba marcada por un agudo sentido del espectáculo que se consolidó en dos modalidades: la escenografía y diseño de vestuario, y el *happening*. Como ya sabemos en 1924 interpretó, por primera vez, en la obra de teatro *La profanación de Don Juan*. Con ello llego a la reflexión que su vida era como una “meta vida”, teniendo una dentro de la otra como las matrioscas.

Mientras Dalí crea para el cine, en el panorama nacional nace el NO-DO,<sup>744</sup> que otorgaba el monopolio de la producción y exhibición de noticiarios en salas cinematográficas. El informativo era de obligada exhibición en todos los cines españoles antes de proyectar la película de los años 1943-1983 y a partir de 1977 fueron ya en color sin la alternancia con el blanco y negro tradicional. Se trata de un instrumento al servicio de la ideología franquista en relación con la cinematografía documental y de ficción, junto al resto de medios de comunicación, socialización y opinión pública o también de propaganda. Reflejan además un país muy diferente al actual, convirtiéndose no sólo en testigo de la etapa franquista, sino en Archivo

---

<sup>744</sup>Noticiario y Documentales Cinematográficos, creado por el régimen franquista el 17 de diciembre de 1942.

Histórico que se integra desde 1982 en la Filmoteca Española, dando testimonio de la historia de toda una época. Así en el último número de 1959 se cuenta la noticia titulada *Estampas navideñas*, por la que Dalí se deja influenciar y de la que quiere formar parte de forma inmediata. El hecho es que el pintor aparece en el NO-DO, en múltiples ocasiones en las que muestra su magnitud como ser creativo dotado de incansable imaginación. Había algún NO-DO que presentaba la noticia sobre el artista como por ejemplo una exposición, una nueva obra, una visita; otros en cambio eran el medio donde mostrar por su parte una acción performativa o *happening* como difusión, aunque los hay con mezcla de ambas cosas, de noticia y creación. En 1968 protagoniza un videoarte con grandes dotes interpretativas que nunca ocultó. Sirvan como ejemplo el show de las alcachofas clasificado 1344 A o en el parque Guell de Barcelona. También el NO-DO de Granollers en 1974, siendo el 1651 A, o el dedicado al *Tenorio* 358B, donde se puede ver enfocado el plato de cerámica que caerá al suelo como pistoletazo de salida e inicio de la obra, así como el desfile, desplegado por los personajes, que son supervisados por el genio subido en una escalinata donde se encuentra el sepulcro de doña Inés. Además muestra el momento en el que la casa dispuesta en chaflán se abre para convertirse en el convento. En otro NO-DO con fecha uno de junio de 1970 aparece presentando media docena de carteles para la promoción de los ferrocarriles franceses en cincuenta y un segundos de duración, clasificado en la filmoteca con el número 1430B. En su presentación pueden verse de soslayo como cada uno de los carteles tiene un destino diferente como por ejemplo Auvernia, Rosellón, o los Alpes.

La complicada situación hizo que muchos artistas acabaran en el exilio truncando su obra o su existencia; localizo de nuevo el NO-DO que refleja aquella atmósfera donde el intérprete de teatro llevaba una vida como la que se representa en la película *Viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez<sup>745</sup>. No era sencillo dedicarse a un arte que estaba siendo invadido por otro más moderno como el cine. Además España es totalmente dirigida y manipulada, bajo la organización e instituciones como la Falange, la Sección Femenina, el Frente de Juventudes, o donde estamentos como el ejército o la iglesia tenían mucho poder.

El confort ha hecho presa a la sociedad española y se manifiesta bajo la sintomática forma el consumismo, el embellecimiento de los hogares, los deliciosos turroneos y todo tipo de comestibles refrigerados y envasados, gracias al progreso tecnológico. La modernidad se impone en España (...) la era del consumismo, del desarrollo y la comodidad hogareña ha llegado.<sup>746</sup>

Sobre este particular añadir que será en esta década de los sesenta, cuando todos los hogares españoles abran las puertas al artefacto televisivo. Las familias pasaron a acompañarse físicamente de este aparato, dejando de lado la tertulia, para escuchar el receptor, como ocurre hoy con otros medios de comunicación que nos invaden y transforman el comportamiento humano, como la telefonía móvil y sus *whatsapps*.

---

<sup>745</sup> Actor 1921-2007, hijo de Fernando Díaz de Mendoza, quien era hijo a su vez de la famosa actriz María Guerrero. Fue descubierto por Enrique Jardiel Poncela.

<sup>746</sup>R. R. Tranche y V. Sánchez-Biosca, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española serie mayor, 2002, p 554.

Este mismo espíritu consumista y, en la postre, aparatoso, no podría dejar incólumes las calles que pasan a lucir sus mejores galas, iluminadas profusamente, llenas a rebosar de comercios y escaparates donde se exponen manjares, objetos suntuarios y regalos. Presenta un despliegue de escaparates, adornos y alegorías, donde la noción de bienestar es la consigna de los tiempos.<sup>747</sup>

Recojo este breve recopilatorio como muestra de la España cambiante hacia una modernidad inminente y que el pintor lidera, convirtiéndose en motor que acelera y protagoniza: como a un gran niño le entusiasma el derroche que provoca la festividad navideña y no queriendo ser menos, participa decorando sus propias tarjetas de felicitación que comento en otro apartado.

En cuanto al panorama cinematográfico, avanza rápidamente y en el año 1970 Luis Buñuel consigue reanudar su relación cinematográfica con España, cultivando su toque surrealista extremado, conviviendo con el reflejo de un exacerbado realismo como el de Benito Pérez Galdós. Así en 1958, *Nazarín* fue protagonizado por Francisco Rabal, *Viridiana* del año 1961, le trajo grandes problemas con la censura franquista e incluso con el Vaticano, pues fue considerada una obra maldita a pesar de ganar la Palma de Oro en Cannes. En 1970 llega *Tristana*, protagonizada por la actriz francesa y gran musa de muchos, Catherine Deneuve<sup>748</sup> y junto a ella nuestro insigne Fernando Rey.

Enlazando con Galdós considero necesaria su opinión respecto al arte escénico desde el punto de vista de un escritor realista:

... sin dar a las denominaciones un valor absoluto, que en esto, como en todo lo que pertenece al reino infinito del Arte, lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogables de géneros y formas. En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres (...) El arte escénico, propiamente dicho, ha venido a encerrarse en nuestra época (por extravíos o cansancios del público, y aún por razones sociales y económicas que darían materia para un largo estudio) dentro de un módulo tan estrecho y pobre, que las obras capitales de los grandes dramáticos nos parecen “novelas habladas”. Saltando de nuestras pequeñeces a los grandes ejemplos, pregunto: el Ricardo III, de Shakespeare, colosal cuadro de la vida y las pasiones humanas, ¿Puede ser hoy considerado como obra teatral práctica? Hace un siglo lo representaba Garrick íntegramente, y existía un público capaz de entenderlo, de sentirlo y de asimilarse su intensísima savia poética. Hoy aquella y otras obras inmortales pertenecen al teatro ideal, leído, sin ejecución; arte que por la muchedumbre y variedad de sus inflexiones, por su intensidad pasional, en un grado que no resiste lo que llamamos público (mil señoras y mil caballeros sentaditos en una sala), difícilmente admite intermediario entre el genio creador y el ingenio leyente, que ambos creo han de ser ingenios para que resulte la emoción y el gusto fino de la belleza.<sup>749</sup>

El mundo del cinematógrafo y la literatura serán testigos de esos cambios, junto a la máquina que se destaca en el Manifiesto Amarillo: la cámara fotografía, que pese a carecer de movimiento, también deja su impronta. A Juan Gyennes<sup>750</sup> le debemos imágenes tan emblemáticas para nuestro territorio como la efigie de Franco que aparecía

---

<sup>747</sup>Publicación que bajo el epígrafe *Tiempo Navideño*, recoge el incipiente ambiente festivo en 1961.

<sup>748</sup>Actriz francesa musa de Buñuel y emblemática tras Brigitte Bardot.

<sup>749</sup>B. Pérez Galdós, *El Abuelo*, Madrid, Hernando, 1998, p. 8.

<sup>750</sup>Fotógrafo de origen húngaro 1912-1995, capturó la esencia de la España de la segunda mitad del siglo.

en los sellos de correos, o la de los jóvenes monarcas que presidía de forma oficial todas las aulas de los colegios. Al objetivo de su cámara se debe un recorrido sobre la vida del espectáculo, pues asiste a seiscientas representaciones únicamente en el Teatro Real durante veintidós años. Su fama se expande al publicar sus fotografías en revistas sociales de gran popularidad como *Semana* (que en 2015 cumple veinticinco años), *Diez Minutos* o *ABC*, siendo gran embajador del arte español y plasmando a grandes artistas e intelectuales como Dalí u otros muchos, todos ellos en el atractivo blanco y negro y sabiendo captar, como hoy hacen otros, la expresión particular de los grandes personajes. A través del recopilatorio fotográfico en prensa y de elementos íntimos que se muestran cada vez más en exposiciones, podemos trasladarnos con mayor facilidad a diferentes momentos y recrear ambientes en los que los grandes artistas pudieron moverse.

Gyennes inmortaliza con su objetivo aquello que sabe quedará como testigo, al igual que define Luis Escobar: “es un arte y una de las ramas más bellas y difíciles de la cultura de un pueblo”.<sup>751</sup>

También está de acuerdo con Enrique Llovet cuando dice:

El teatro es un hecho social con dos vertientes: la de su propia creación, su naturaleza, su textura, la que se ilumina por la simple existencia de la obra, y la vertiente que se enciende, como un efecto, al ser la obra contemplada por el espectador. Ambas laderas son importantes. Para la estética lo más importante es la obra en sí. Para la sociología, la proyección de dicha obra sobre el mundo social.<sup>752</sup>

Qué mejor proyección que el recopilatorio de fotografías de aquellas escenas que fueron ejemplo de cambio y ruptura, de la revolución en los escenarios, pues introducían un nuevo lenguaje, estando al frente de las vanguardias artísticas. Las escenas teatrales se convertían en cinematográficas al ser grabadas. En los teatros se experimentaba una evasión, una liberación de la imaginación y eso al principio confundía al público. Las imágenes de Gyennes y las críticas de prensa, son testigos directos de aquellos elementos que lo lograron, pero que no llegan hasta nosotros por negligencias o accidentes. La originalidad o innovación corría a cargo del riesgo que los directores adquirirían al apostar por artistas de la talla de Dalí, el subversivo que se negaba a suprimir cuanta ilusión se le ocurriese ¿Por qué frenar el impulso creativo que no estuviese bien visto por una sociedad manipuladora? contradictoriamente “el qué dirán” es algo que a Dalí, por un lado le tiene descuidado, pero por otro le interesa para seguir provocando de forma constante. El planteamiento de por qué todo tiene que ser correcto o estar bajo la imperante lógica, se puso de moda; el azar también tendría un importante papel en la creación artística de aquel momento.

Toda obra de arte se debe a su contexto y es muy difícil describirla sin tener en cuenta el momento en el que se da; la cantidad ingente de fotografías disparadas por Gyennes son el fabuloso testigo para ello. Inmortalizó con su objetivo la efigie de los

---

<sup>751</sup> J. Gyennes, *Don Juan y el teatro en España* Madrid, Ediciones mundo hispánico, 1955, p. 9.

<sup>752</sup> *Ibidem*, p.12.



artistas y el trabajo de muchos de ellos que se ubicaron en las cajas de sueños que son los teatros. Su recopilatorio resulta imprescindible en cualquier estudio que se haga de nuestro teatro español del siglo pasado, con textos de siempre y puestas en escena renovadoras que anunciaban un cambio en nuestra sociedad y una apertura a lo culturalmente europeo. Contribuyó en la unión con el resto de países que conforman la Europa actual siempre exultante y creativa, pero hoy cansada y debilitada desde el punto de vista creativo. Las fotografías muestran que aquellas obras que permanecen en el tiempo corresponden a un pasado que aún perdura, siendo generadoras de nuevos trabajos, a la vez que inspiran otras; se trata de una cadena interminable en la evolutiva de la creación.

Siguiendo con el alegato invocador, el espectáculo es también un rito emocional, una solidaridad colectiva, una alucinación salvadora y voluntaria, un hecho necesario. La fuente inspiradora de tales puestas en escena eran las vanguardias y la influencia posterior inmediata se hizo evidente en los teatros de ensayo y experimentales de los países hispanoamericanos. Muchos actores y directores españoles cruzaban el océano para trabajar y así se establecían lazos de intercambio muy enriquecedores para ambos continentes; países como Argentina, México, Chile o Colombia, nos recibían, lo que supone la posibilidad de que actores españoles sean reconocidos y premiados hoy en América del Norte.

Gyenes siempre supo captar las expresiones en la caracterización de los actores, la ambientación de la escena, la luz y sus contrastes lumínicos, la indumentaria, con gran maestría y fidelidad. Localizando los rasgos más característicos y esenciales como comenta Alfredo Marqueríe: “sin haber tenido la fortuna de asistir a esa memorable invención teatral cualquiera puede, a través de estos retratos de sus escenas y de sus figuras, darse una idea exacta de cómo se realizó”<sup>753</sup>.

O en este otro fragmento:

Si el fotógrafo no capta la atmósfera adecuada de poco sirve que refleje gestos o posturas, situaciones o movimientos (...) porque los muñecos de un museo de figuras de cera jamás pueden transportarnos al sentido de la acción como lo hacen las criaturas escénicas enfocadas por el artista del disparador inteligente, sensible, sutilísimo.<sup>754</sup>

Las fotografías de Gyennes son la imagen exacta no de nuestro logro sino de nuestra ilusión. En los azares del montaje siempre se nos pierde algún matiz de esa sutil atmósfera que perseguíamos. La representación es siempre un poco más borrosa que aquella visión original que guardábamos celosamente en nuestra imaginación.<sup>755</sup>

Se ha de agradecer su extraordinario trabajo al conseguir climas ideales en las fotografías de textos teatrales, pues es la documentación viva de un verdadero interés artístico. Gran perfección fotográfica para captar los dramáticos claroscuros y los climas

---

<sup>753</sup>*Ibidem*, p. 129.

<sup>754</sup>*Ibidem*, p. 110.

<sup>755</sup>*Ídem*. Opinión de Cayetano Luca de Tena que conocía el trabajo de este fotógrafo y asistía a todas las representaciones que ofrecía la Compañía del Teatro Nacional.

teatrales llenos de misterio, como si la lente de su cámara lograra recoger el espíritu que envolvía las puestas en escena tan elaboradas por un equipo de trabajadores de la talla de Emilio Burgos<sup>756</sup> en la creación de espacios y vestidos.

A los 27 años recién llegados a París, realicé, en colaboración con Buñuel, dos films que ha pasado a la historia: *El perro andaluz* y *La edad de oro*. Después Buñuel trabajó solo y dirigió otros films, rindiéndome así el inestimable servicio de revelar al público a quién se debía el aspecto genial y a quién el aspecto primario de *El perro andaluz* y de *La edad de oro*... Si llego a realizar mi film, quiero asegurarme de que será de un extremo a otro sin interrupción un prodigio, pues no vale la pena molestarse para ir a ver espectáculos que no sean sensacionales.(...) Pero, para que un film parezca prodigioso a sus espectadores, el primer punto indispensable radica en que estos últimos puedan creer en los prodigios que se les descubren.<sup>757</sup>

---

<sup>756</sup>Escenógrafo español 1911-2003, se formó de la mano de Cipriano Rivas Cherif.

<sup>757</sup>Dalí, *Diario de un genio*, *Op. cit.*, p. 97.

<b>TÍTULO</b>	<b>AÑO</b>	<b>OBSERVACIONES</b>	<b>ELEMENTOS</b>
<i>Un chien andalou</i> <i>Un perro andaluz</i>	1929	Film, guion junto a Buñuel Dalí es actor, 17' cine mudo	Mariposas, hormigas, calaveras. Sin argumento transmite emociones
<i>L'âged'or</i> <i>La edad de oro</i>	1929-30	Con Buñuel. 60'. Francés	Pareja de enamorados sangre, barro
<i>La cabra sanitaria</i>	1930	Guion sobre el amor	Sagrada familia Gaudí y cabo Creus
<i>Cinco minutos a propósito del surrealismo</i>	1930	Entrevista a Bretón	Caza de mariposas
<i>Contra la familia</i>	1932	Autobiográfico	Dos partes
<i>Babaouo + ballet portugués</i>	1932	Cartel promocional Versión Cussó 66'	FALLIDO Animales muertos, máquinas
<i>Los misterios surrealistas de Nueva York</i>	1935	Guion, estudio para cartel	FALLIDO seres espalda, rascacielos, gánsteres.
<i>Jirafa en ensalada en lomo de caballo o La mujer surrealista</i>	1937	Guion y decorados para Harpo Marx 66'	FALLIDO ciclistas, fuego, buzo
<i>Moontide</i> <i>Marea de luna</i>	1941-42	Twentieth Century Fox Film Corporation 94'	Fritz Lang, Archie Mayo Jean Gabin, Ida Lupino
<i>Vida secreta</i>	1942	Protagonista Dalí	FALLIDO
<i>La casa del Dr Edwards</i> <i>Spellbound</i> <i>Recuerda</i>	1945	Secuencia sueño de 20' a 2'49'' Hitchcock, inglés	Ojos en cortinas cortados por tijeras, sombras Tema psicoanálisis
<i>La tentación de San Antonio</i>	1946	Cartel promocional Bel Ami 102'	Finalistas sin ser seleccionado Elefantes filiformes, caballo
<i>Destino</i>	1946- 2003	De 6'a 15'	FALLIDO Dibujo en animación
<i>El Cid</i>	1948	Guion para Errol Flyn	FALLIDO
<i>Goya</i>	1948	Jean Renoir	Charles Laughton y Bette Davis
<i>La carretilla de carne</i> <i>El alma</i> <i>El Ángelus</i>	1948	Autor, productor y director Dalí Paulette Goddar Burguess Meredith, Greta Garbo, Ana Magnani	Primer film neomístico Pescadores de Port Lligat, cisnes, gitanos.

<i>Father of bride</i> <i>El padre de la novia</i>	1948-50	Spencer Tracy y Elizabeth Taylor. 93´	Director Vicente Minelli, decorados con suelos blandos
<i>El hijo del hombre</i>	1949	Vida de Jesús	FALLIDO
<i>La sangre catalana</i>	1950	Guion	FALLIDO
<i>Ricardo III</i>	1955	Cartel promocional Alexander Korda	Retrato Laurence Olivier, imagen doble
<i>Don Quijote</i>	1957	Disney	Litografías
<i>Historia prodigiosa de la encajera y el rinoceronte</i>	1954-58	Guion basado en la encajera de Vermeer. 5h.	Dalí pinta ante la cámara su visión. Inacabado. Cuernos Ejemplo pictórico 1955
<i>Caos y creación</i>	1960	Halsman	Crítica a Mondrian
<i>Viaje alucinante</i>	1965	Parte artística	Twentieth Century Fox Raquel Welch
<i>Autorretrato blando de Salvador Dalí</i>	1966	52´	Jean Cristophe Averty y Orson Wells narrador
<i>Crimen y castigo</i>	1969	Sueño de Ivanovitch	FALLIDO
<i>Impressions de la Haute Mongolie</i>	1974-75	Homenaje a Raymond Roussel 60´/49´/70´	Seta alucinógena, paisajes abruptos= bolígrafo
<i>Pequeño demonio</i>	1988	Proposición epistolar a Buñuel	FALLIDO

Tabla 6. Tabla de relación de incursiones cinematográficas varias de Salvador Dalí.

#### IV.4.1.2. Otras propuestas y films sobre la figura del genio.

En el mes de octubre de 1957 Walter *Disney* visita a Dalí en Port Lligat y juntos estudian la posibilidad de realizar una película sobre el Quijote, que finalmente no se llevará a cabo. Les entusiasma la idea de realizar una versión cinematográfica del mito y fue otro de los libros ilustrados <LÁMINAS 299 y 300>, pero este en concreto sobre piedra; su actividad es frenética porque así lo necesita su mente para sacar cuantas ideas fantásticas se agolpan en su cabeza, pero a veces tiene que frenar su trabajo por causas mayores, como el veintiocho de diciembre que es intervenido de apendicitis en el hospital francés de la calle treinta, en Nueva York. Con Disney hizo un boceto del desfile de elefantes rosas para la película *Dumbo* cuando el protagonista se emborracha y tiene alucinaciones. Tampoco tuvo buen fin.

Muchos son los proyectos cinematográficos relacionados con él que no vieron la luz, pero de alguna forma se han ido recuperando con el transcurso del tiempo como ha sucedido con *Babaouo*, *Jodorowsky's Dune* o *Destino*. La primera es retomada en el año 2000 por Manuel Cussó-Ferrer en cuanto a texto original para una película de fantasía; con respecto a la segunda, en 1974 el productor francés Michel Seydoux apoyó al director chileno Alejandro Jodorowsky en su proyecto. Este solicitó la colaboración del pintor para la adaptación a la gran pantalla de la novela de Frank Herbert, titulada *Dune*. Quien toma LSD padece alucinaciones y en esta película se quería mostrar tales imágenes producidas por la mente sin necesidad de tener que ingerir sustancias. El director pensó contratar a Dalí que cobraría cien mil dólares la hora, para hacer de emperador de la Galaxia<sup>758</sup>, Padishah Shadam IV, junto a otros como Mick Jagger que haría de Flyd Rautha, Alain Delon y Orson Wells, que interpretaría al Baron Harkonnen; la banda sonora correría a cargo de Pink Floyd, pero unas declaraciones políticas del pintor y sus excesivas condiciones hicieron que el director se arrepintiera.

Dalí quería diseñar el trono del emperador en forma de retrete con delfines, pero lo sustituyó por un muñeco y llegaron hasta nosotros catorce horas de filmación y el documental *Jodorowsky's Dune* <LÁMINAS 301-303>, dirigido por Frank Paich, sobre lo que hubiera sido la película de haber sido rodada. Existe otra película fechada en 1984 con el mismo título, del director David Lynch conocido por *El hombre elefante*. En cuanto a la tercera vio la luz en el año 2003 en una exposición en el Tate Modern dedicada al artista.

De esta manera se hacen varios trabajos de recuperación para una muestra dedicada a repasar el trabajo conjunto entre Dalí y Disney, celebrada el cinco de noviembre de 2010, en donde se le vincula con el cine francés directamente a finales de los sesenta y se sabe de su participación como actor en otros títulos como *Fun and games for every one* de 1968, bajo la dirección de Serge Bard o *Aussi loin que l'amour* en 1971, cuyo director es Frédéric Rossif.<sup>759</sup> Si en toda su trayectoria el nombre de Dalí no figura entre los créditos de las películas comentadas por su trabajo en ellas, es porque sus creaciones no resultaron del agrado de los productores que decidieron no aceptarlas por miedo al rechazo del público. En realidad no dieron siquiera opción de opinar a los espectadores.

---

<sup>758</sup>I. Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Op. cit., p.700.

<sup>759</sup>Director francés de cine y televisión 1922-1990, especializado en documentales.

Rescatar en una filmación la plástica daliniana para mostrar su método paranoico crítico, es ir contra lo rutinario, lo cotidiano, el espectador *snob* que aplaude sin más, lo tradicional, lo convencional. Vemos que se trata de un trabajo original porque si pensamos dónde puede situarse la cámara en la película *La carretilla de carne* por ejemplo, observamos se trata de una labor muy pensada y compleja para buscar esa perspectiva con precisión. He de reseñar además las películas que se ruedan a la manera o no de documentales, y que giran en torno a su figura, como la que Jean-Christophe Averty dirigiera en el año 1970.

A partir de ahora destaco de entre las últimas obras en la gran pantalla la que Lorenzo Quinn, hijo del actor Anthony Quinn, interpretó al pintor en 1991, titulada *Dalí*, dirigida por Antoni Ribas. El director pensó en Robert de Niro, pero finalmente fue Quinn quien lo protagonizó. El trabajo estuvo coproducido por la industria cinematográfica y la televisiva entre España y Bulgaria, que pusieron tanto el capital como los decorados para exponer una biografía firmada por Enric Goma, Miquel Sanz, Temístocles y Ribas que presentan al artista en sus facetas más significativas. Ernesto Alterio le interpreta en otra película de 2001, *Buñuel y la mesa de Salomón*, no más afortunada a pesar de ser dirigida por Carlos Saura. En otra película interpreta al artista el actor Adrien Brody,<sup>760</sup> bajo la dirección de Woody Allen en 2011 con *Midnight in Paris (Medianoche en París)*. Robert Pattinson interpreta al pintor en *Little ashes (Sin límites)*, película del año 2009 que vuelve a girar en torno al vínculo establecido entre Dalí, Lorca y Buñuel. Impregnadas de su estética ensalzan su creatividad, pero siendo poco críticas o polémicas como a él realmente le gustaba.

En el *ABC* del mes de marzo de 2012 se publicó que Brian Grazer, productor de la gala de los Oscar (trabaja con directores como Clint Eastwood o Ridley Scott), iba a trabajar en Hollywood sobre un biopic dedicado a Dalí, porque siempre sintió gran admiración por él. El guion sería de Paige Cameron y para ello solicitaron la aprobación de la Fundación Gala-Salvador Dalí. La película quiere contemplar la influencia no solo en pintura, sino en el cine y la moda, aunque también repasa su intensa vida. Este no es el único proyecto que prepara Hollywood sobre el artista español, pues está en trámites la producción *The Surrealist*, escrita y dirigida por Philippe Mora en la que Alan Cumming dará vida al pintor y Judy Davis a Gala. Otras películas como *Pollock: La vida de un creador* con Ed Harris, o *El sol del membrillo* de Victor Erice, que muestra el talento de uno de nuestros pintores vivos más importantes, Antonio López y son ejemplo de esta traslación necesaria del arte plástico al cinematográfico. Sin ir más lejos tenemos la estrenada el ocho de agosto del 2014 sobre cuadros del pintor Hopper, titulada *Shirley. Visiones de la realidad* dirigida por Gustav Deutsch.

Es como si el continente americano a través del cine le debiera al genio ampurdanés un homenaje por su acercamiento a este campo, aprovechando el cinematógrafo como medio que aglutina distintas disciplinas en una sola. Algo similar sucede sobre la escena con la ópera, sin olvidar que para el cine se pueden generar

---

<sup>760</sup>Actor estadounidense ganador de un Oscar por protagonizar la película *El pianista* dirigida por Roman Polanski.

decorados igualmente y que se construían por completo, o se rodaba en exteriores, a diferencia de solventar con cromas o pantallas, algo que aceptamos como el playback en el campo sonoro.

Todo ello podría situarse en el apartado dedicado a fuentes e influencias para tener presente que puestas en escenas, grabaciones fílmicas, exposiciones, decorados de interior o escaparates, tuvieron su germen en Dalí, e incluso la transición con el uso de nuevos medios tecnológicos; pero lo menciono aquí por su repercusión, e igualmente por su actitud con el hecho fílmico.

Relacionado con el mundo cinematográfico, Gala habló con Federico Fellini para que hiciese una película sobre la biografía de Salvador, en la que el actor que lo interpretase fuese Rothlein, pero no se llegó a realizar. La actriz Claudia Cardinale, que era por entonces la protagonista de la película titulada *Sandra* de Visconti, contó en una ocasión que Gala fue quien presentó al director Visconti a Helmut Berger presentándole como que le traía un regalo y se convirtió en su pareja durante doce años.

En el año 1971 se propone al pintor para que interprete el papel del gran inquisidor Cagliostro, con guion de Per Carpi y dirección de Gianni Mario, pero este indica que no queriendo declinar la oferta, no le gusta ir contra Cagliostro cuando es discípulo suyo. La productora modifica el reparto y entonces decide que interprete a Voltaire, pero finalmente no llega a rodarse; los cineastas cuentan con él como actor en varias ocasiones para sus propuestas cinematográficas.

Para finalizar quiero indicar dónde encontrar visionados documentados al respecto: *Dalimatografo* es un trabajo de Alvarez de Eulate, producido por la SECC (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), la Fundación Gala Salvador Dalí y Talent Televisión que trata de Dalí como cultura de masas contemplando la publicidad como lenguaje; Román Gubern dirige un capítulo de la serie de televisión española titulado *El ojo y la palabra*; *Documenta2* dirigido y presentado por Diego Mas Trelles, donde trata sus proyectos cinematográficos y apariciones mediáticas.

De Minguet Batllori destaco el volumen *Salvador Dalí: cine y surrealismo* o el de varios autores denominado *Dalí y el cine*, así como el artículo de Félix Fanés *Dalí y Harpo Marx: un guion inédito*.

El audiovisual de cinco horas que se proyectó en el museo Reina Sofía denominado *Delirio final. Dalí audiovisual*, plantea la relación del artista con los medios como idea de modernidad, que se inicia en los años treinta. Puede verse en él un recorrido por su producción en cine, vídeo, televisión, anuncios publicitarios, documentales, *happenings* y acciones; se trata de la nueva visión en la relación entre modernidad y medios de masas.



V. Incursiones en otros campos alejados del  
escenario, pero en escena.

## V.1.1. Eventos concretos.

Muy joven se inicia como artista para la escena, solo cuando tiene diecisiete años, pues es contratado por el ayuntamiento de su Figueras natal para realizar una carroza cuyo destino es la cabalgata de Reyes Magos. Esto sucede en el año 1921 y desfilará igualmente al año siguiente. La ejecución corrió a cargo de Dalí junto a Joan Subias; y fue construida en los Capuchinos, un edificio que se encuentra a las afueras de Figueras. Debido a esta experiencia descubre la pintura al temple y se trata de su primera manifestación pública de arte en movimiento y en la calle. Sobre la carroza para el ayuntamiento localizo la siguiente descripción de la misma: “tan grandiosa y profusamente ornada que fue preciso podar los árboles de la calle por donde tenía que circular la comitiva y permitir así el paso del primer invento daliniano que vio la luz pública”.<sup>761</sup>

En un artículo del semanario *L'Alt Empordá* se puede leer:

Los bomberos uniformados y con sus escaleras para llegar hasta los balcones, los pajes abriendo el cortejo con sus caballos y sus antorchas y las alegrías de las músicas, todo acompañaba a los tres reyes enigmáticos que en aquel momento llegaban y eran saludados por la ciudad entera. Llevaban como carroza de honor un espléndido templo egipcio gracias al trabajo y a la inspiración de nuestros jóvenes artistas Joan Subies y Salvador Dalí. La cabalgata se paseó por las principales calles de la población, encontrando en todas partes luces y gente que la esperaba.<sup>762</sup>

Se añade aparte: “La ejecución de esta carroza le llevó varios días de trabajo”.<sup>763</sup>

Ana María narra la experiencia vivida en la calle esperando se acercara la cabalgata con la carroza hecha por su hermano y que describe así:

La carroza consistía en una gran mole cerrada por todas partes. En sus altas paredes aparecían gigantescos ladrones alados, con lenguas de fuego y ojos fosforescentes que brillaban sobre colores vivísimos y muy decorativos. En las alas, en los ojos y en la boca, veíanse trozos de papel transparente que les daban una gran luminosidad. Por encima de esta enorme caja sobresalían muñecas, caballos de cartón, y una gran cantidad de juguetes.<sup>764</sup>

No localizo imagen de la carroza en la hemeroteca, pero según los comentarios recogidos en la prensa del momento, se dirigen a un gran derroche imaginativo en su ejecución. Se trata de un trabajo destinado a la calle, donde más se ha representado a lo largo de toda la historia teatral, a la manera de pasacalles o ceremonia procesional, lo que es gustoso para el artista. Hoy, aún se celebran en este ámbito, festivales de gran renombre internacional como el de Avignon que congrega a grandes artistas e intelectuales. Además, en este espacio, el espectáculo llega hasta el público más heterogéneo por sus características ambientales: la ciudad de Valladolid, celebra un Festival de Teatro y Artes de Calle al que se conoce con el nombre de TAC, formado por las siglas de Teatro Alternativo de Calle.

---

<sup>761</sup>M. Carol Pañella, J. J. Navarro Arisa y J. Busquets Genover, *El último Dalí*, Op. cit., p. 20.

<sup>762</sup>A. M. Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Op. cit., p. 15.

<sup>763</sup>*Ibidem*, p.77.

<sup>764</sup>*Ibidem*, p.78.

Tras realizar la carroza de la cabalgata le encargan otra para las ferias.<sup>765</sup> En diciembre de 1923 fue miembro del jurado en los premios de carrozas y farolillos infantiles de la cabalgata de reyes magos, y diseña en la batalla de las flores de la feria, una carroza que representaba una casa valenciana rodeada de naranjos, así como los vestidos de las muchachas que iban en ella. Al año siguiente ilustra dos libros, buscando en esta década de los veinte una estética propia, un nuevo lenguaje.

Lo que el artista observa en su infancia y adolescencia son extraños seres, mitad plantas mitad animales que viven adheridos en las rocas. En el mar y en la tierra toda cosa lleva su arma y su defensa. En un paisaje de silencio lleno de seres como medusas, peces gaviotas, que el mar proporciona. Su hermana recuerda que jugaban con sus sombras alargadas que avanzaban por muros de piedra y musgo.<sup>766</sup>

Quien mejor que alguien que le conoce de cerca como su hermana para intentar esclarecer los elementos que llenan sus espacios veraniegos y que genera a base de moluscos, brisas, olas, rocas y olivos.

En 1954 diseña una falla para la comisión de El Foc denominada *La corrida de toros surrealista* destinada a las fiestas grandes de Valencia, la cual no fue bien aceptada por no cumplir los cánones clásicos establecidos en cuanto a su temática y estética. El trabajo pudo clasificarse de experimental o de innovador, pero se anticipó mucho a su momento. Recibió ciento once mil pesetas por el boceto que plasmó el escultor Octavio Vicent con gran dificultad por la perspectiva planteada para el ruedo, cuyo muro era sujetado por individuos sin cabeza que se fundían con la pared. Presidía un monolito vertical a la manera de tótem donde una enorme águila con cabeza de sapo y dos cuernos, desplegaba sus alas llevando con sus garras al toro ya muerto. Sobre ésta, unas hélices de helicóptero ayudaban a elevar el peso de ambos animales y un gran rostro que emergía del ruedo estaba compuesto por dos mitades, siendo una la de su admirado rival Picasso y la otra él mismo. Esta construcción plasma el mundo del toro, pero no llegó a tratar el tema de la tauromaquia tanto como Picasso. La disposición del tendido puede verse en litografías de *Carmen*, en su *Torero alucinógeno* o aquí, pero poco más. En medio de la plaza está el torero que está provisto de unas vistosas alas de mariposa mientras es aclamado por el tendido simbolizado éste con brazos desnudos y dos cofrades cubiertos con un capirote o capuchón de Semana Santa. También se refleja la conocida Virgen de la “Moreneta” o un submarino. Testigo de su *cremá* es alguna fotografía e incluso el NO-DO de ese año dedicado a la fiesta valenciana, en la que se plasma el ingente trabajo que supone y del que se conserva la maqueta. La mayoría de los valencianos puristas opinaron que con este ejemplo se desvirtuaba lo que entendían por falla como tal, viéndola más como un ataque o provocación <LÁMINAS 304 y 305>. Además el genio diseñó la insignia para la misma comisión siendo un caracol de cuyo caparazón emerge una flamante llama de fuego que resulta ser una mano huesuda.

---

<sup>765</sup>*Ibidem*, p. 83.

<sup>766</sup>*Ibidem*, p. 59.

Podemos encontrar la impronta daliniana en lugares insospechados, como su trabajo como responsable creativo de la campaña publicitaria de Eurovisión. Este certamen musical nació en 1956, una época en la que se empezaba a soñar con una futura unión europea. La unión de radios y televisiones públicas europeas, UER, convocó un concurso de canciones que no se ha dejado de celebrar desde entonces, habiendo sufrido grandes cambios. Tradicionalmente, el país vencedor es el encargado de organizar la siguiente edición. En 1968, Massiel resultó vencedora por España y al año siguiente, fue TVE quien organizó el festival sin escatimar en gastos. Hay que tener en cuenta que en aquellos años, España intentaba abrirse al exterior y mostrar al resto de europeos todas las virtudes del país, por ello se hicieron una serie de encargos al artista catalán, que terminó identificándose con el régimen franquista, circunstancia que fue muy criticada por algunos que habían tenido que emigrar para poder ejercer su talento con libertad de creación, como fue su compañero de residencia, Luis Buñuel. Esta colaboración para el Festival de Eurovisión del año de 1969, es ejemplo de ese cambio de rumbo. Dalí fue el ejecutor de la gran escultura metálica que se instaló como decorado en medio del escenario del Teatro Real de Madrid <**LÁMINAS 306 y 307**>. Además, diseñó el cartel <**LÁMINAS 308 y 309**>, que sirvió de cortinilla para presentar al resto de países europeos participantes en este certamen de la canción. En él puede verse un gran ojo en forma de reloj que dará paso a la presentadora oficial Laura Valenzuela.

Ilustra así una Europa unida por la canción. Con estos festivales y símbolos se va gestando una posible transformación de la CEE a la UE, futura unión de los países que conforman el continente europeo, y campañas publicitarias potenciarán esa unión que se convertirá en realidad el uno de noviembre de 1993.

Otras apariciones estelares del artista se produjeron en las fiestas a las que acude y que a veces él mismo organiza como aquellas a las que invita a Judith y Julian, fundadores del Living Theatre los días 25 y 31 tras el enunciado siguiente: “Salvador Dalí requiere del placer de su presencia para su último escándalo: el inicio de su época clásica”.

La pareja Gala-Dalí acudió y también organizó eventos de carácter festivo. Justo un día antes de regresar a Europa, de su primer viaje a Norteamérica, Caresse Crosby y su mujer Joella Levy, ofrecieron una fiesta de despedida en su honor, en Le Coq Rouge de Nueva York. Se trató del primer baile de disfraces surrealista, muy criticado por los excesos que en él se produjeron, ya que se aconsejaba asistir con disfraces alucinantes.

El disfraz con el que asistió para este Baile Onírico de 1935, consistía en llevar la cabeza cubierta de vendas blancas, como si se tratase de una momia egipcia resucitada, lo que causó gran sensación. Gala se presentó cubierta de barro y hojarasca con

maquillaje de hormigas subiéndole por el cuello y un bebé putrefacto en su regazo<sup>767</sup>  
<LÁMINA 310>.

Un periodista relacionó el muñeco con el funesto secuestro y asesinato real acontecido en aquellas fechas, del hijo del famoso aviador Charles Lindbergh, lo que la pareja tuvo que desmentir, tras el escándalo en prensa provocado por el supuesto mal gusto del disfraz.

En muchos de los diseños de vestuario para escena que llega a plasmar, aparecen sobre la cabeza de los intérpretes, a manera de tocados, cabezas de animal, como ocurre en películas actuales como la titulada *Blancanieves (mirror, mirror)* <LÁMINA 311> cuya dirección es de Trasem Singh y Ryan Kavanaugh, donde los actores son portadores de los citados animales en un baile celebrado en la corte.

Dalí se encargó de la decoración del local en el que se celebró el evento. Había una escalinata de acceso al salón de baile y en medio de la cual puso una bañera (elemento de lujo, pues muy pocas casas podían estar provistas de ellas) llena de agua que empapaba a los asistentes. Idea que volverá a utilizar al año siguiente en la decoración del escaparate de los grandes almacenes Bonwit Teller en la Quinta Avenida. Del techo del salón pendía la figura de un enorme búfalo de cartón piedra apoyado en muletas con bocinas de fonógrafo en el interior.<sup>768</sup> En la actualidad muchos locales optan por este tipo de decoración para atraer la afluencia de clientes. Este motivo decorativo, de pender objetos del techo, es algo que se sigue haciendo gracias a aquel gusto por parte del mundo surrealista y también del denominado arte cinético, cuya representación la vemos en la obra de los populares móviles de Calder.<sup>769</sup> Saliendo de la norma habitual que de un techo sólo penden lámparas, como foco lumínico, comenzaron a colgar objetos y los propios surrealistas en su oficina parisina, regentada por el teórico Antonin Artaud, siempre estuvo acompañado por un maniquí que partía del techo. Era de su gusto generar espacios nuevos de los que se desprendieran objetos como ocurrirá en más de un espectáculo escénico daliniano; por ejemplo en el ballet de *Guillermo Tell*, del que caerán máquinas de coser y aspiradoras.

También debió diseñar algún disfraz para este baile onírico entre los que se lucieron aquella noche, como fue el de la cabeza degollada sobre una mesa con el mantel ensangrentado alrededor del cuello, y donde se exhibieron cuerpos maquillados con grandes hematomas, cortes y magulladuras. Se trataba de una caracterización de película de terror con zombis, similar al vídeo musical de Michael Jackson titulado “*Thriller*” en el que los muertos vivientes eran los protagonistas. Tema actual en el mundo cinematográfico, seres de televisión y en el juego de rol callejero. Se utilizó la técnica del body painting para hacer ver que partes del cuerpo humano se convertían en otro elemento. Pudieron verse además ostentosos imperdibles, mujeres semidesnudas

---

<sup>767</sup>M. Visa, *Dalicedario, abecedario de Salvador Dalí*, Lérida, Milenio, 2003, p.114.

<sup>768</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, p. 226.

<sup>769</sup>Escultor americano 1898-1977, estudió ingeniería mecánica, conocido por ser el inventor del móvil o juguete colgante, siendo precursor de la escultura cinética.

con el cuerpo pintado con cortes sanguinolentos, al igual que la tela del traje que diseñó para Schiaparelli, siendo después utilizado como portada del catálogo en la gran retrospectiva que se le dedicó en el Centro Pompidou en 1979.

Cuando regresó a Nueva York, se organizó un baile en su honor, el “Dalí Ball” y acudió con una caja de cristal a modo de vitrina que contenía un sujetador de color rosa sobre la camisa blanca. Puso de moda así el disfraz de objeto y Gala iba de cadáver exquisito, con un vestido de celofán rojo y en la cabeza un bebé de celuloide y unas langostas. Utilizaron máscaras en su presentación, otro elemento de gran atractivo en estas fiestas para ocultar identidades y generar el efecto sorpresa.

En el mes de septiembre de 1941, realiza los decorados y disfraces para un baile que organiza junto a Gala. Se trata de una cena en beneficio de los artistas europeos refugiados por la guerra en Europa, y cuyo objetivo era recaudar fondos para esos artistas y a su vez, presentarse en sociedad, dándose a conocer e incorporarse a la alta clase social americana. Estas celebraciones fueron acontecimientos donde Dalí derrochó su imaginación para mostrar su faceta teatral; así mismo la fiesta que ofreció como velada de Año Nuevo para dar la bienvenida a 1942, fue de inigualable originalidad.

El baile de disfraces se celebra un dos de diciembre en un hotel de California, y el objetivo inicial no llegó a cumplirse. Gala, llevaba puesto un traje de unicornio y daba de beber a un cachorro de león en su regazo <AUDIOVISUAL 11>. Pudo verse además, un mono dando brincos entre los asistentes; el pescado fue servido en zapatos de tacón y ranas vivas que saltaban de bandejas de plata al ser destapadas. “*La Noche en el Bosque Surrealista*” como así se denominó, tuvo lugar en el Salón Bali del Hotel Monte Lodge, de Monterey, en California. Asistieron Gloria Vanderbilt, Bob Hope, Mary Morse, Alfred Hitchcock, Bing Crosby, Clark Gable, Ginger Rogers y Fred Astaire entre otros muchos.<sup>770</sup> Todos los invitados debían presentarse disfrazados de sueños <LÁMINAS 312 y 313>.

Se trataba de fiestas casi circenses pues no faltaban animales vivos que focalizaban la atención; también se exhibió, como si de una charlotada taurina se tratara o una procesión bufonesca de la corte española de nuestro Siglo de Oro, varios enanos, a los que vestía de forma original, y grupos de personas travestis y transexuales que entonces eran seres socialmente marginados, incluso castigados.

La sala estaba decorada como una cueva y del techo colgaban cinco mil sacos, como hizo Duchamp en la Exposición Internacional sobre Surrealismo en París, denominada *A surrealist's night in an enchanted forest (Una noche surrealista en un bosque encantado)*, emulando una instalación de 1938. El objetivo era intimidar a los asistentes. El ballet en el que trabaja Dalí, *El sombrero de tres picos* de 1949, también se conocerá con el nombre de *Los sacos del molinero* precisamente porque el decorado de la escenografía lleva por estampado ese elemento repetido; ahora se encuentran en

---

<sup>770</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, p. 230.

una colección particular. Algunos de los comensales sentados a la mesa son maniqués con cabezas de animal como un búfalo, un mono o un puerco espín.

El pintor lleva un vestido de malla negra, americana de satén, flor detrás de la oreja, bigote y máscara de dos caras. Gala y él soportaban una cabeza de caballo sobre sus hombros y aparecían sobre una cama de terciopelo rojo, encabezando la mesa. Cuando estas fiestas las celebraban estando en España finalizaban siempre en el Molino de Barcelona, lugar donde se mostraban espectáculos pertenecientes al género de la revista.

El tres de septiembre de 1951, Carlos Beistegui (millonario mexicano) quiso recobrar el lujo de la Venecia del siglo XVIII, organizando un baile de disfraces en su palacio de Labia, decorado con algunos cuadros de Tiépolo. Invitó a mil doscientas personas de la alta sociedad europea (las invitaciones fueron enviadas con seis meses de antelación, para que todos pudieran preparar sus disfraces) y fue la primera fiesta que se celebró después de la Segunda Guerra Mundial. Entre ellos se encontraban Dalí, Jean Cocteau, Orson Wells, Cecil Beaton, los marqueses de Cuevas, Daisy Fellowes y muchos de ellos con títulos nobiliarios, como condes o duques. La única condición para asistir fue que se presentaran completamente disfrazados y llegaran al palacio en góndola. El anfitrión les dio la bienvenida vestido de fiscal de la república de Venecia, y el evento, no escatimó un ápice en lo espectacular, ni siquiera en el previo de llegar hasta el lugar de la celebración, pecando de prodigalidad y denominándose, por todo ello, el baile del siglo. Beistegui prohibió la entrada a los fotógrafos, pero pese a ello, alguna existe y un acuarelista pintó las escenas del citado baile <LÁMINAS 314-316>.

El momento más recordado de la fiesta fue la entrada de Dalí y su grupo disfrazados de fantasmas gigantes venecianos, vestidos por Christian Dior, según diseño del pintor, de unos siete a nueve metros de alto, según la fuente, y los trajes desorbitadamente largos.

Los gigantes estaban hechos con armazones de madera, recordando a los cabezudos y gigantes de nuestro país; son muñecos que hay que saber portar y bailar en las fiestas folclóricas que se dan por doquier en innumerables localidades españolas, e incluso fuera de nuestras fronteras, como en Francia o Portugal; son también motivo de un encuentro de carácter internacional anual en Puebla de Sanabria (Zamora).

Los gigantes son objetos muy atractivos para Dalí (al igual que los maniqués), ya que le aportan recuerdos de su infancia, teniendo uno de ellos en su casa como motivo decorativo. El hecho de llevar estos muñecos a la manera de vestido-mueble, es algo que realiza en varias ocasiones. Además, estos elementos son muy admirados por los surrealistas, y los utilizan como modelos para sus obras (como por ejemplo De Chirico). En esta fiesta italiana en concreto, estas enormes marionetas causaron furor <LÁMINAS 317-319>.

Existe un pequeño reportaje gráfico que refleja la fastuosidad del evento denominado “*Baile del Siglo*” firmado por Cecil Beaton. La pareja asistió con los



citados disfraces de la casa Dior, cuando trabajaba allí Pierre Cardin; en dicha casa es donde puede verse el influjo español, concretamente en el montaje *El sombrero de tres picos* con tricornos, calaveras y embozados. Salvador vestía entonces, una túnica blanca con grandes puños vueltos, barretina y máscara de cartón piedra que se hizo él mismo. A Beistegui le gustaba mucho decorar y fue lo que hizo en su propio castillo Groussay a las afueras de París, construyendo un teatro en el interior, junto a unos jardines, donde podía verse algo tan exótico como una pagoda china. Encargó al arquitecto franco suizo Le Corbusier<sup>771</sup>, una terraza jardín donde poder celebrar este tipo de fiestas, donde había elementos como un espejo o una chimenea. Para una pasarela de alta costura, Karl Lagerfeld,<sup>772</sup> se recreó en esta terraza jardín utilizando los elementos mencionados. En 1930, le encargó al mismo, un ático de dos pisos con terraza desde donde podía divisar el arco de triunfo y que posteriormente decoró Dalí.

En esta fiesta se vieron cosas muy originales como gafas de dobles cristales entre los cuales pululaban hormigas vivas y se realizaron trajes venecianos, muy largos, a partir de sus dibujos.

La pareja sabía que acudir a las fiestas, era el lugar idóneo donde conocer y sobre todo ser conocidos, afianzar su estatus y ser el centro de atención por medio de la provocación como lenguaje. Un acto protocolario donde establecer contactos, relaciones de interés y al que se acude con el fin de tener difusión propia, siendo expuestos como si de un escaparate se tratase.

En otra fiesta organizada por la pareja en su casa, el genio aprovechó para lanzar la moda que denominó verano-otoño-clown. Para ello, recibió a sus invitados disfrazado de payaso con un gran sol en la espalda, con alpargatas de payés, peluca con flequillo (imitando el peinado de los Beatles), una flor de jazmín en la oreja derecha y un abanico de papel en la mano.

En 1953 el marqués de Cuevas organizó una fiesta en el mes de septiembre, en Biarritz donde había que acudir disfrazado, con escenografía del pintor, a la que asisten más de dos mil personas. En estos eventos multitudinarios la pareja era siempre el centro de atención <LÁMINAS 320-322>.

En 1966, se organizó otro evento en el Philharmonic Hall del Lincoln Center neoyorquino que costaba veinte dólares la entrada y se dieron cita tres mil personas entre los que también la pareja acudió invitada. Los escenarios para la celebración eran de lo más emblemáticos, como el parque Güell de Barcelona; además él asistía a cenas y coincidía con grandes artistas del momento como Brigitte Bardot, Marisa Berenson, Yves Saint-Laurent o Audrey Hepburn, como ocurrió en 1972. El dieciséis de diciembre de ese año, el barón Guy de Rothschild celebra un homenaje al artista ampurdanés en su propiedad parisiense de Ferrieres. Fue la cena de las cabezas surrealistas, ya que la condición para asistir, era llevar un adorno en la cabeza como medusas, enormes orejas,

---

<sup>771</sup>Es el pseudónimo del arquitecto suizo 1887-1965 extraído de la palabra cuervo, siendo una variante del apellido de su abuelo materno. Admiraba mucho a Gaudí.

<sup>772</sup>Diseñador de familia noble de alta costura alemán que trabaja para la firma Chanel.

muros de ladrillo o quesos de gruyere; o de cuello para abajo: vestido largo para las mujeres y de etiqueta los hombres. Acudieron ciento cincuenta invitados entre ellos: la princesa Ghislaine de Polignac, Davis Rothschild, baronesa Denise Von Thyssen, los condes de Cheremetieff, duques Claudine de Cadaval y la creadora de perfumes Helène Rochas. El pintor no llevó puesta cabeza alguna porque dijo que la suya propia hacía las veces de máscara: ¡voy disfrazado de Dalí! ¡Mi cara es mi propia máscara!

Al artista siempre le entusiasmaron los disfraces y aprovechaba cualquier ocasión para ponerse una peluca, llamar la atención y a su vez sorprender a los asistentes al evento que fuera <LÁMINAS 323-325>.

Otro trabajo generador de una atmósfera ambiental en el espacio, será el realizado en la decoración para los escaparates de la Quinta Avenida de Nueva York, para los almacenes de Bonwit Teller, en dos ocasiones, que aparecen confundidas según la fuente que se trate. La primera es en el año 1936 con las polémicas mujeres vestidas con tan solo un bañador y donde aparece una mujer surrealista como si se tratara de la figura de un sueño <LÁMINA 326>. La segunda en el mes de marzo de 1939 se le encargará decorar dos escaparates y trata en ellos el complejo de Narciso, denominándolo *El día y la noche*, recordando, a la manera renacentista, las tumbas que Miguel Ángel esculpió a los hermanos Médicis, Lorenzo y Giuliano. El empresario señor Bonwit, le había concedido el derecho de hacer lo que quisiera en los escaparates a través de su representante Julien Levy, cobrando por este trabajo mil dólares. El día diecisiete fue la inauguración provocando un pequeño escándalo por lo erótico de su contenido, pero lo más interesante fue el incidente: el escaparate diurno consistía de nuevo en el elemento bañera forrada de astracán llena de agua y narcisos flotando, donde tres manos de cera sostenían un espejo en la superficie y un maniquí del mismo material desprovisto de cabeza, estaba ataviado con un negligé<sup>773</sup> de color verde transparente, que se encontraba a punto de entrar en la bañera. La idea que se mostraba en él será desarrollada en el guion de la película de los hermanos Marx donde aparecería una mujer con una cabeza formada por rosas y rodeada de brazos. La decoración del escaparate de la Quinta Avenida, fue también una propuesta que se hizo a otros artistas como De Chirico o Tohelitchew. El de Dalí se tituló “*era una mujer surrealista, era como la figura de un sueño*”.

El dueño del negocio al presenciar la crítica despectiva que suscitaba intentó modificar el diseño y el pintor, al observar que el maniquí viejo que él había puesto había sido cambiado por uno nuevo, le resultó ofensivo no le hubiesen advertido que habían cambiado la disposición original de su idea, de forma previa a ejecutarlo, y se produjo el incidente pues empujó la bañera con tal ímpetu, que rompió los cristales del escaparate, saliendo él mismo despedido hacia la acera. Esta experiencia se puede

---

<sup>773</sup>Se trata de una prenda de mediados del siglo XVIII que una actriz francesa, Adrienne, lanzó como vestido cómodo y amplio para estar en casa. Recibió el nombre de *negligé* y era un verdadero alivio ya que las mujeres llevaban corpiños muy ajustados reforzados con ballenas y mangas orladas con cascadas de encajes. La falda iba cosida al corpiño y era muy incómoda de llevar. Esta prenda se difundió por toda Europa aunque Francia aún marcaba la pauta.

transcribir con sus propias palabras, ya que lo cuenta en varias entrevistas. Llegó a ser detenido por aquel suceso e interrogado en comisaría por conducta desordenada, lo que le dio gran publicidad: “como gratificación (Dalí) ha obtenido publicidad de primera plana para la exposición individual que tenía previsto inaugurar el día 21 de marzo en la galería de Julien Levy”.<sup>774</sup>

Joan Josep Tharrats escribe un estudio titulado *Dalí i el Ballet*,<sup>775</sup> donde aparecen datos muy interesantes, entre los que habla de la asistencia de Dalí a una representación titulada *Lohengrin* de Wagner, que fue, dice, la que inspiró el montaje de estos dos escaparates de los grandes almacenes en Nueva York.

El altercado, en definitiva, no resultó negativo ya que debido al revuelo mediático se comenzó a ensalzar lo que con el tiempo se convertiría en icono. Al parecer los maniqués eran de segunda mano y llevaban prendas femeninas muy caras. Este elemento siempre fascinó a los surrealistas, como he comentado anteriormente, pues llegaron a colocar en su Exposición Internacional dedicada al Surrealismo en París del año 1938, una sala llena de maniqués, que eran utilizados por éstos para poner en evidencia el fetichismo de la mercancía en la sociedad burguesa del momento. El genio de Figueras diseña mediante foto-pinturas y recurre de nuevo a los maniqués para otros escaparates que aparecen en la revista *Vogue*. Los maniqués son para él, criaturas inertes que habitan los paisajes metafísicos en las pinturas de De Chirico, sustitutos de humanidad que se convierten en soportes de mercancías a la vez que están cargados de un gran componente simbólico. Son ausencias manipulables, que como volúmenes escenográficos, llenan de contenido espacios variados, sensuales y a la vez igualmente mecánicos, similares a los *ready made* de Duchamp, llenos de contenidos secretos; sus cuerpos, modificados, ambiguamente asexuados, recubiertos con elementos como una mariposa sobre el pubis, un huevo entre los senos, guantes hasta el codo, cinturones o cucharillas en todo el tronco.

Cuando el periodista Soler Serrano entrevista al pintor para Televisión Española, le recuerda este suceso del escaparate en la Quinta Avenida y el genio comenta que estuvo trabajando toda la noche para hacer uno dedicado al día y otro a la noche, donde había cosas realmente horribles como una bañera peluda y moscas indescriptibles. Muy contento fue a verlo al día siguiente y se encontró con la sorpresa de que se lo habían cambiado. Recordaba que había mucha gente que lo miraba porque el éxito fue excesivo. Entonces pidió que todo se pusiese como estaba y le dijeron que ya le habían pagado su cheque, entonces fue cuando reaccionó demasiado violentamente porque a patadas rompió los maniqués y quiso volcar la bañera para inutilizar el escaparate con el agua que había y ésta rompió la luna. La policía dijo que el inmenso cristal le podía haber guillotinado; recuerda a Gala llorando, todo el mundo desesperado y el abogado

---

<sup>774</sup>Revista estadounidense semanal denominada *News-Week*, 27 de marzo 1939.

<sup>775</sup>A. Beristain, *400 Obras de Salvador Dalí de 1914 A 1983*, Barcelona y Figueras 1983. Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de Pedralbes. Obra Cultural de la Caixa de Pensiones, 1983.p. 46.

que le aconsejó fuera a la cárcel y allí entró a las 20.00h coincidiendo con unos borrachos y un gánster que le defendió. El juez de allí le dio el veredicto por haber roto un cristal de sesenta dólares que debía pagar, pero todo artista, añadía, tiene el derecho a defender la integridad de su obra hasta las últimas consecuencias. Al día siguiente, sigue recordando que todas las páginas estaban llenas de solidaridad hacia el artista diciendo que comprendían y se solidarizaban con el suceso porque esta manipulación había sido padecida por otros muchos artistas con anterioridad. Menos mal que no hizo daño a nadie que pasaba por allí en aquel instante porque el abogado llegó a añadir que en ese caso le hubiesen expulsado de los Estados Unidos.

Uno de ellos debía ser colocado en una “bañera peluda” forrada de astracán y llena de agua hasta el borde. En los brazos sostenía un espejo para simbolizar el mito de Narciso, mientras narcisos naturales brotaban del suelo y de los muebles. Dispuso un baldaquín sobre una cama hecha con una cabeza de búfalo que sostenía un cerdo ensangrentado en la boca. Los pies de la cama eran las patas del búfalo y las sábanas de satén negro presentaban quemaduras irregulares. Además, dispuso carbones artificiales ardiendo por todas partes, incluso sobre la almohada donde reposaba la cabeza de un maniquí. La muñeca de cera soñaba con el fantasma del sueño situado de pie al lado de la cama. Dalí tituló su obra el día y la noche.<sup>776</sup>

En 1936 Edward James propone a Dalí decorar el salón de su residencia londinense, al final no se hizo, pero ideó elementos surrealistas como la silla con manos <LÁMINAS 327 y 328>, el sofá labios del que se llegaron a hacer tres con el color a juego con el pintalabios de Schiaparelli en satén. Dalí dijo haberse inspirado en un paraje de rocas recortadas en Cadaqués.<sup>777</sup> La casa de su mecenas James, Monkton House, cerca de West Dean en Sussex Gran Bretaña, era todo un sueño surrealista donde se incluían objetos como el sofá al que Dalí dio forma y el color de los labios de Mae West, o el teléfono-langosta, en cuyo diseño el poeta colaboró con el pintor.

En la primavera de 1943 recibe el encargo de decorar un apartamento <LÁMINA 329>, concretamente el de Helena Rubinstein, afamada en el mundo de la moda y los cosméticos en Nueva York, como si de un decorador de interiores se tratara; lo hace con grandes murales de paisajes llenos de arena con citas de pinturas de artistas renacentistas. Elabora para ello tres paneles que representan la mañana, el mediodía y el atardecer. Cuando habla sobre Rubinstein o Chanel parece esté escribiendo una crónica de sociedad: “el número cinco fue para Chanel lo que mis bigotes para mi personalidad”.<sup>778</sup>

El veintisiete de enero de ese mismo año, Julien Green le escribe una carta a Dalí solicitándole una decoración de mural en trampantojo. Vemos por tanto que los encargos que le solicitan estando en América no son pictóricos, sino que su diversidad le hace poder desenvolverse en otros campos como el de la moda, la publicidad y la decoración, tan complementarios todos ellos a la hora de diseñar y organizar espacios escénicos.

---

<sup>776</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Dalí la obra pictórica*, Op. cit., p. 319.

<sup>777</sup>D. Ades, *Dalí, La esfera de los libros*, Op. cit., p. 284.

<sup>778</sup>M. Aguer, Introducción en *Obra completa* de S. Dalí, Vol. II Op. cit., p. 19.

El artista hablaba francés e inglés lo que le abrió puertas para trabajar en colaboración con otros artistas de diferentes campos como fue el de la música. Igual le sucedió a Luis Escobar que eliminó fronteras para nuestro país gracias al conocimiento de otras lenguas, poco habitual de aquella época.

## V.1.2. Inventos creativos.

Los objetos de los que se rodea y que decoran los lugares que habita como sus apartamentos, serán aquellos que también veremos en sus puestas en escena, como atrezzo formado por cerámicas o candelabros. Sabe promocionarse y adora los bufones de Velázquez porque siempre dicen la verdad, indicando ser él igual que ellos.

Es en aquel momento cronológico cuando el elemento objeto pasa a ser utilizado y concebido como obra de arte. Llenó su taller de artilugios en los que veía magia y que son corrientes para el resto de mortales, como el origen de una piedra. Todo se inició con Picasso elaborando falsas guitarras hechas con trozos de cordel y planchas recortadas. Posteriormente el resto de artistas cubistas colocaron en sus obras trozos de periódicos, cajetillas de tabaco, recortables, entradas de espectáculos y billetes de transporte, culminando así un Cubismo analítico, que buscaba demostrar que se podía crear arte con cualquier elemento real sobre la obra en sí. Tras éstos llegaron los futuristas, quienes también trabajaron el objeto como obra de arte, no diferenciándose mucho de los cubistas.

En los años treinta realizó varios objetos surrealistas que llegan a ser muy populares como el *esmoquin afrodisiaco*, *la Venus de Milo con cajones* o *el teléfono bogavante*; los tres datan de 1936 y no son considerados esculturas, sino objetos.

El modelo tipo de carácter dadá es el *ready made* creado por Duchamp y que consiste en elegir un elemento cualquiera, siendo algo banal e indiferente, sacarlo de su contexto habitual, para evitar su funcionalidad, como puede ser un urinario o un botellero. El objeto surrealista avanza aún más, pues consiste en mezclarlo con otro como por ejemplo una máquina de coser y un paraguas, tratando de turbar, sorprender e inquietar. Por último mencionaré el pop, con el elemento lata o la bandera, que señalan la irrupción en el dominio del arte de la incipiente sociedad de consumo, sin la finalidad de desestabilizar el arte como lo hacía el Dadá, sino crear una nueva belleza estética a través del propio objeto: “¿Se puede ser tan ciego como para no ver la espiritualidad y la nobleza del objeto bello en sí, por su única, necesaria y armoniosa estructura despojada de artificio ornamental, halagador de los más salvajes y rudimentarios instintos?”<sup>779</sup>

Aun existiendo ya los objetos conocidos como *ready made* creados por Duchamp, tras la exposición en la galería Julien Levy se dieron lugar una serie de críticas como la aparecida en el Art Digest cuyo crítico hacía una reflexión sobre la peculiaridad del genio, que no sería más que un pintor hábil entre muchos otros de no ser por un secreto que consistía en yuxtaponer de forma incongruente los objetos más tradicionales.<sup>780</sup>

En cuanto a los *ready made* Dalí dijo de éstos que al principio serían diecisiete personas los que los comprendieran, para pasar a los diecisiete millones después, que al igual que su barra de pan citada en *Confesiones inconfesables*, de quince metros o de doce, según otras fuentes, como es el álbum de la editorial Destino, adquiriría con el paso de los años, quince kilómetros, intentando aclarar con ello, que las innovaciones sólo necesitan de tiempo para ser aceptadas. Añade, además, que el primero que ideó un

---

<sup>779</sup>S. Dalí, *Obra completa* Vol. IV *Op. cit.*, p. 96.

<sup>780</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op. cit.*, p. 344.

*ready made* fue un poeta, pero que el que lo repitió fue un imbécil; en definitiva, que inundaría el globo.

El genio realiza tres tipos de objeto muy distintos: los que tienen movimiento, los oníricos y por último los denominados *assemblages*. En ellos se puede encontrar un lirismo particular como sucede en un texto. Tales elementos pueden ser confeccionados de forma onírica modificando su tamaño, al extrapolarlo, dotando de movimiento, liberarlo e independizarlo de su origen y olvidarnos de su consideración en relación a su utilidad para ver en él sencillamente un objeto de placer.

Para el actor el elemento de *atrezzo* juega un importante papel y más si debe ser manipulado, ya que en él se proyectan emociones, se generan lazos o vinculaciones de tipo afectivo o sentimental. Algo muy similar debía proyectar en los que acumulaba en su propia casa. Existe una tabla clasificatoria realizada en los ensayos escritos por el artista, en la que los elementos de funcionamiento simbólico son los de origen automático, los transubstanciados aquellos que tienen un origen afectivo, los terceros serán los de origen onírico y que son los que proyecta en sus lienzos, después, los envueltos que se originan en las fantasías diurnas, los elementos máquina (utilizados mucho en escena), que parten de las fantasías experimentales y por último los moldeados de origen hipnagógico.<sup>781</sup>

Algunos de los objetos surrealistas diseñados y realizados por Dalí con su infinita imaginación están dotados de funcionalidad; se puede percibir en ellos lo reprimido como sucede en los sueños y se trata de una desviación de toda norma, intentando escapar de lo rutinario o establecido. En cuanto a su servicio es algo contradictorio debido a que su funcionalidad, es anulada en definitiva, ya que son inservibles, como sucedía con todo objeto *dadá* y logra que sea estéticamente incómodo. Me viene a la cabeza la labor que realiza el artista de Land Art, conocido por Christo, al envolver espacios para generar en el espectador el efecto de curiosidad como en un regalo sorpresa. Recuerda además aquellas premisas que dispuso Vitrubio para definir las cualidades de toda construcción romana ya bien fuese de arte mayor o menor. Toda obra debía ser “utilitas”, “firmitas” y “venustas”, es decir, útil, firme y bella. Realmente los romanos lo consiguieron, pues ya fuesen conmemorativas, ingenieriles o dedicadas al ocio, todas ellas disponían de estas cualidades. Pongamos como ejemplo el acueducto de Segovia que aún es útil, pues si quisiésemos, podría discurrir el agua por su “specus” para surtir a la ciudad, para lo que fue construido en su origen; es firme pues desde su construcción se mantiene en pie en el siglo XXI y es bello, pues no está reñida su funcionalidad con la estética con la que está diseñado en sus pisos de arquerías unidas a hueso. Asemajándonos a lo kitsch, cuya traducción más cercana es lo hortera, aquello que sirve como recogedor de polvo y es algo banal, trivial, perteneciente a una sociedad burguesa, enriquecida rápidamente y *snob*, que pretende aparentar aquello que no acostumbra poseer. Había que rodearse de objetos que te hiciesen pertenecer socialmente a ese estadio elevado, lo que resulta absurdo, como el teatro calificado

---

<sup>781</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. IV *Op. cit.*, p. 226.



como tal, si no le otorgamos de contenido, que se extrae del propio contexto en el que la obra se da y que en él tienen toda su razón de ser. Los objetos dalinianos aunque tienen un fin publicitario, curiosamente no incitan al consumo, son contrarios a su propia promoción porque no invitan a ser adquiridos ya que son retorcidos, barrocos y densos. Sólo invitan a ser contemplados por la riqueza de ingenio que muestran, la mezcla de fantasía con lo real y el infinito mundo imaginario de otros seres, elementos distintos o muy diferentes de lo cotidiano, que rompen con lo que en nuestra mente se clasifica como ordinario o lógico.

Otro espacio escenográfico que puede también ser calificado como instalación, pero no existía dicha modalidad, y por el que el espectador, o visitante, pasea, formando parte del espectáculo a manera de *happening*, fue el pabellón denominado *Dreams of Venus (Sueño de Venus)*, que será definido como una exploración en el yermo de los deseos insatisfechos del hombre y de sus sueños nocturnos y diurnos.

Este pabellón o casa-objeto, es uno de los espacios más polémicos generados por el artista y realizado para la Exposición Universal de Nueva York, celebrada en el año 1939, y dentro de la misma se encontraba ubicado en la zona dedicada al ocio.

Su fin, como objeto, es similar a su Teatro Museo pero de menor tamaño, donde las estancias deparan cuando menos asombro. Antes de pasar a describir la fachada y también su interior, ya que el espectáculo se producía en ambos espacios, indicaré que busca dramatizar la sustancia onírica de Venus, o lo que es lo mismo, poner en escena sueños a partir de seres como sirenas, maniqués y objetos surrealistas. El cómo era espacialmente, llega gracias a fotógrafos como Horst, Eric Schaal y George Platt Lynes.

Obtuvo, para ello, la ayuda de su mecenas Edward James, Julien Levy y otros inversores. La idea de construir una casa surrealista fue aceptada por el galerista Levy, gran admirador del grupo surrealista parisino. Se tratara o no de un montaje comercial, se pensó en el artista por su popularidad; firmó un contrato para el diseño de un pabellón que iría ubicado en la zona de divertimento, localización que se tiene en cuenta para la decoración externa del habitáculo, ya que estaba formado por una fachada con superficie irregular, similar a un rocódromo, donde además de las protuberancias se abrían huecos. De tales oquedades, como grietas naturales en la fachada, surgían formas blandas ya bien extremidades, plantas, muletas, sirenas, torsos desnudos y alados, brazos, manos, cactus y pinchos, como anunciando el espectáculo que se iba a desarrollar en el interior. En una especie de gran hornacina sobre el techo de la entrada, emergía la figura de la famosa Venus de Botticelli extraída del cuadro renacentista con su nacimiento. Ese techo para la entrada generaba, a la vez, un espacio de suelo utilizado por bailarinas que simulaba ser las faldas que cubrían dos enormes piernas que llegaban hasta el suelo a la manera de columnas, mientras la figura de la Venus hacía las veces de respaldo de un enorme asiento. Entre las dos piernas se situaba la taquilla, que era una cabeza de pez cuyos ojos eran las ventanillas de la misma y que el público tenía que atravesar obligatoriamente si quería ver el interior. La imagen conseguía dar la sensación de entrar por debajo de las faldas de una mujer sentada. Toda la fachada

estaba decorada con ramificaciones de raíces o palos de muletas y podía leerse “*dream of venus*” sobre la superficie. En otra oquedad podía verse el rostro de la Mona Lisa sobre un torso también de Leonardo Da Vinci con la misma e inconfundible gestualidad en los dedos, y justo en el techo de la taquilla o suelo que hacía de asiento, dos bailarinas en bañador pescaban con sus cañas a los transeúntes o clientes potenciales para que entrasen. Eran una llamada de atención para despertar la curiosidad del viandante e incitar su entrada previo pago en taquilla. Este espacio fue motivo de burla y ridiculizado en París llegando a utilizarse como uno de los motivos para la expulsión del pintor del grupo surrealista. Así un periodista del *The New York Times* llegó a publicar que, por sólo veinticinco céntimos, sería posible asistir a un espectáculo de una duración de diez o doce minutos en el que unas damas acuáticas vivientes mostraban las concepciones pictóricas dalinianas en tres dimensiones <LÁMINAS 330 y 331>.

La revista *Time* con fecha 7 de junio de 1958 publicó al respecto: “si el palpitante exterior resultaba intranquilizante, el interior era todavía más perturbador”.

La primera idea original es del galerista Julien Levy que quiere dar cabida al pintor dentro de la Exposición Universal de la ciudad de Nueva York en el año 1939. Tal evento no tenía mayor objetivo que mirar el futuro con optimismo para superar la gran depresión y viviendo el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Allí se mostrarían los grandes avances tecnológicos y el positivo progreso industrial. Para ello se construiría una barraca en la zona de diversión pues había otras dos principales, la central con el tema del mundo del mañana y la representación de los países entre los que no estaba España por la guerra civil; pero ahí quedó nuestra impronta a través de la obra daliniana, utilizando como material primordial el caucho, pues el fabricante del mismo también formaba parte de este proyecto. La inauguración fue un quince de mayo tras muchas disputas encabezadas por el dueño del material a manipular, que provocó, entre otras cosas, que el pintor saliese en su propia defensa con un escrito cuyo tema fue la lucha por la independencia de la imaginación y el derecho del hombre a su propia locura.<sup>782</sup>

Una vez en el interior de la construcción su puesta en escena quería mostrar lo que soñaba la propia Venus que allí mismo yacía sobre una cama de satén con falsas brasas encendidas, provista además con gran cabecero por el que asomaba otra bailarina enviando gestos de silencio al público para evitar interrumpir sus sueños. Aquí Dalí vuelve a mostrarse como un hombre de teatro por el planteamiento del tema. Todos imaginamos lo que Venus podría soñar, pero él es pionero en intentar hacer visibles tales sueños al representarlos.

El espacio estaba dividido en diversas estancias: una cama cubierta de satén rojo de diez metros de largo, sobre la que estaba Venus recostada soñando con el amor; un espejo duplicaba la imagen, como se produce en secuencias cinematográficas afamadas

---

<sup>782</sup>Se trata de la declaración de protesta contra la decisión del comité directivo de la exposición de prohibir la imagen de Venus invertida con cabeza de pez y piernas de mujer que había planificado. Hubo quejas por motivos de salubridad y obscenidad, por los tanques de agua utilizados para el pabellón. La feria abrió al año siguiente y ese espacio se denominó *20.000 piernas bajo el mar*. Dalí lo recuerda con desprecio y disgusto.

o en los escaparates de las grandes ciudades, para dar sensación de amplitud y duplicidad. Allí donde no había espejo se decoraba con playas, en las que relojes blandos o jirafas cuyos cuellos estaban ardiendo, representaban los paisajes oníricos y que podían verse sobre dos plataformas rectangulares a la manera de escaparates, uno de ellos lleno de agua. Era como contemplar un acuario en el que en vez de peces había bailarinas sumergidas, simulando lo que hoy puede ser la natación sincronizada. Estaban vestidas con “breves corsés del siglo pasado y medias de malla”<sup>783</sup>, algo muy provocativo para la época y flotaban mezclándose con un montón de elementos hechos de caucho, como maniqués manipulados, objetos cuyas partes formaban parte de otros distintos, y teléfonos, máquinas de escribir, chimeneas, ostras, paraguas, etc. En la otra plataforma podía verse la playa con paraguas en el techo, jirafas, relojes, un ser con cabeza de tigre y cuerpo lleno de vasitos de licor con pajita, al igual que en el diseño de su esmoking afrodisiaco <ARTÍCULO 74>hombres cuyo rostro y cabeza son invisibles por lo que los pájaros se trasladan de la inexistente cabeza al pecho donde habita el corazón.

En la parte húmeda, todo estaba sumergido en agua, como las máquinas de escribir que manipulaban las sirenas vestidas con los corsés y medias también diseñadas por Dalí. El transeúnte ejerce de público delante de los escaparates de tiendas que llenan calles de cualquier ciudad, generando una similitud urbanística y otorgando al paseante ser espectador de lo que en estos pequeños habitáculos transparentes se muestre.

En otra zona una de las bailarinas nadadoras mostraba una coreografía, pero al igual que sucedió con el escaparate de Bonwit Teller, tuvo que modificarlo pues la polémica se produjo al querer exponer en la fachada a la propia Venus con cabeza de pez, y piernas de mujer, cosa que también hicieron Magritte y Ernst. El artista enojado escribió el Manifiesto mencionado *Declaración de la independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura*. Todo esto logró un gran empuje mediático que hizo que el pabellón fuese uno de los más visitados de la feria, pese a no seguir la línea racional y práctica de la exposición en general. En el interior, el amasijo que formaba el pabellón podía verse en las cavidades formantes, con dos sirenas de caucho fabricadas con el material que cedía el señor Gardner, de Nueva Jersey, al igual que otros elementos, como por ejemplo, una reproducción de *San Juan Bautista* con la cabeza de la Gioconda y otra del *Nacimiento de Venus* de Botticelli. La taquilla del pabellón seguía la misma estética siendo esa cabeza de animal marino flanqueada por dos piernas de mujer a la manera de columnas sustentantes de un sotechado, que generaba una plataforma a un nivel superior de terraza <LÁMINA 332>.

El artista visionario conocía muy bien la Historia del Arte y le fascinaba la mezcla de seres, como disponían en aquellas civilizaciones antiguas, donde cuerpos de león o de toro tenían alas y cabeza humana; seres fantásticos que eran los vigías en las puertas de sus ciudades y protegían de males, alejando influencias negativas. La mezcla de cosas animadas o inanimadas resultaba atractiva y de ella se obtenían imágenes caóticas

---

<sup>783</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, Extraído de la revista *Time*, 26 de junio de 1939, p. 134.

cargadas de fantasía como puedan ser la esfinge egipcia, el toro alado persa, o el popular tetramorfos en pintura o relieve de los tímpanos o ábsides románicos.

Esto sucedía en el juego favorito de los surrealistas, “*los cadáveres exquisitos*”, donde lo aportado por cada uno tenía una misma validez y generaba seres fantásticos. La visita a este lugar era culminada con el *taxi lluvioso* que había sido ya visto en la exposición sobre el movimiento surrealista de París un año antes, 1938 y del que se trata en el guion de la película *La mujer surrealista* del año 37 que describen los hermanos Marx, donde en el interior habría un pasajero especial, Cristóbal Colón ataviado con barretina catalana y rodeado de caracoles, en vez de una dama, además de teléfonos, ostras, paraguas, etc. El techo estaba lleno de paraguas que parecían murciélagos. En el escaparate con agua, las chicas iban vestidas con ropa diseñada también por Dalí y sus acciones consistían en manipular objetos como el teléfono, el piano, una máquina de escribir u ordeñaban una vaca.

Existen fotografías en la Fundación Gala-Dalí donde puede verse a la misma Gala trabajar con los elementos que forman parte de la escenografía para este pabellón y también de las diferentes bailarinas sirenas, repartidas en los museos del mundo, que posan desnudas con animales sobre sus cuerpos que acrecientan el erotismo, desde langostas, afrodisiacas ostras o collares de moluscos.

Se dispone de imágenes de este pabellón <**LÁMINAS 333-337**>. Quiso el creador trabajar también con las fotografías ampliándolas en gran formato y retrofotografiarlas. De tal manera que el espectador observaba un vestuario trampantojo sobre la modelo que no existía en la realidad (algo que técnicamente es ahora usual). Posó incluso en alguna de esas fotografías y para ello vistió sus mejores galas; dos de ellas están retocadas con las mujeres que participaban en el interior del pabellón: una ataviada con un collar de estrellas de metal que pertenecía a Gala y la otra desnuda cubría su cuerpo con una langosta. Lynes recurre al fotomontaje para que el pintor aparezca alzando a la segunda modelo como si se tratara de un maniquí; retrato teatralizado que sirve de reclamo publicitario, de esta forma colabora en la escenificación de la fotografía figurando en ella. En la parte inferior del pabellón aparecía una sirena con un cuerno de unicornio.

Los nombres de las jóvenes sirenas que vemos en imágenes son Bea, Dottie, Toni, Kai, Kelsey y Mary, que actuaban de una a cuatro simultáneamente en turnos de cinco horas. Dalí mandó fotografiarlas para generar un fotomontaje junto a maniqués pintados con el teclado de un piano por ejemplo, recordando a los expuestos en París y acompañando a estas bailarinas inmortalizadas por los objetivos de los fotógrafos citados. Existen además variados dibujos que fueron publicados en la revista *Town and country*, sobre el estudio de figuras para este espacio.

El espectáculo divertía al público, pero escandalizó a la crítica. Abrió las puertas a un cada vez más liberador mundo cinematográfico que se desarrolla en España; también es cierto que a partir de entonces aparecen con mayor asiduidad espectáculos de variedades, revista y cabaret o music hall.

Consistía por tanto en dos espectáculos dentro de una misma construcción, uno en la piscina de danza acuática y otro de acciones que siguen el guion de Dalí. El pabellón en sí estaba inspirado en el Cuattrocento italiano. Un trabajo que requiere de una descripción pormenorizada, pues se trata de un ejemplo escenográfico que a la vez debe ser tildada de instalación por lo que sucede en su interior; diseñó unos vestidos de langostas, peces y ostras con grandes anzuelos e hilos de pesca. La reacción de Dalí en este caso, no fue la ruptura del trabajo en sí como hizo con otros, sino publicar su declaración, donde defiende la libertad del artista en la ejecución de sus ideas como la de la cabeza de pescado sobre el conocido torso de Botticelli <LÁMINA 338>.

El pabellón sirve de trampolín para que estrene su primer ballet *Bacchanale* que le relacionó directamente con el mundo de la alta sociedad. Sólo habían pasado cinco meses y el tema seguía rondando su cabeza, como el genio que no puede despegarse de su obra y todo cuanto acontece a su alrededor le parece tiene que ver con ella; vuelve una y otra vez para modificar o retocar algún detalle. Este pabellón no fue aceptado y su rechazo provocó un aspecto positivo desde el punto de vista mediático que tanto utiliza para ser conocido. En el mundo del ballet y la alta sociedad, Dalí era sinónimo de espectáculo y en su labor llegó a ser el gran visionario que se adelantaba a su tiempo.

El elemento surrealista es aquel que pasa por cuatro fases según el pintor: el que existe fuera de nosotros sin que tomemos parte, el que asume la forma inamovible del deseo y actúa sobre nuestra contemplación, el movable y que se puede actuar sobre él y por último el que tiende a provocar nuestra fusión con él.

Todas estas fases por las que pasa el tratamiento del objeto para ser considerado pieza artística son conocidas y practicadas por él, a quien los artefactos inventados también le atraen. De esta forma llega a salir del interior de un hipercubo que se trata de una pieza matemática de moda en los años veinte y consiste en un cubo de cuatro dimensiones, posible dentro de la cuarta dimensión y el espacio generado por el movimiento. Lo hace para demostrar su renacimiento, la polimatía que tanto admira, multidisciplina que lleva a la práctica, en el año 1954. Cada hallazgo de la sociedad provoca en él un resurgimiento, como una nueva vida en la que tuviese que incluir su aportación sobre ese nuevo conocimiento; un año antes, en 1953, pintó el Cristo crucificado en una cruz formada por ocho cubos, denominada *Cristo hipercúbico* <LÁMINA 339>.

Otro invento, ya citado, fue el ovocípedo, medio de locomoción, donde el conductor sentado se traslada en el interior de una esfera de plástico transparente de 1.40 m de diámetro y que puede ser analizado como vehículo o vestuario en el que introducirse. En su interior había una plaza, siendo externamente una pompa de jabón sólida y transparente; fue presentado en el palacio Glace, el siete de diciembre de 1959 y se fotografía sentado junto al ingeniero Laparra y el publicista Joseph Foret <LÁMINAS 340 y 341>. Se trataba de la búsqueda de algo individual como lo es el vehículo monoplaza denominado twizy, diseñado por Fasa Renault en el año 2009. Este elemento de burbuja o escaparate se convierte en el artista en la creación de algo

transparente que aísla, protege, pero será visto y observado como un pez en un acuario, como sucede en el interior del pabellón de la feria o en la cúpula de plástico que genera para sus *performances* al aire libre, en la calle.

Presencia el nacimiento de la holografía y cada cosa que conoce quiere experimentarla, al igual que hace con el denominado *Op Art* o el *Pop Art*. Sus experimentaciones con la holografía lo acercan igualmente al campo científico fusionándolo con el artístico. El inventor de la misma fue Fenis Gábar y recibió por ello, el premio nobel en 1971, diciendo que, la holografía para Dalí representaba la apertura hacia la tercera dimensión. Holografías, teoría de las catástrofes, mecánica cuántica y ecología, todas le sirven para establecer un diálogo entre las diferentes disciplinas como artista multidisciplinar y crear relaciones entre ellas para fusionarlas.

Todos cuanto le conocieron personalmente tienen algo que contar porque fuera donde fuese, se hacía notar, ya desde niño, reivindicaba sentirse el Dalí vivo, frente a la desaparición de su hermano llamado igual. De esta forma, en cualquier rincón, permanece su huella en los lugares en los que estuvo, como lo que ocurrió en el Hotel Ritz de Madrid, donde pidió un Martini en su cafetería llamada “Velázquez” y creyendo que había un pelo en el fondo metió el dedo cortándose, pues era una hendidura en el cristal y se puso a sangrar: aprovechando el oportunismo, hoy, allí, se sirve el “dalitini” en memoria de este hecho.

Incluso, dentro del campo pictórico, por el que Dalí es más conocido, y que rehuyo tratar, aún no está todo dicho, ya que su pintura, extraída a la luz recientemente, desconocida hasta el momento, es adquirida por la Fundación. La presencia del pintor e incluso su mujer, siempre dejan huella, pero es su obra la que aún está por recopilar, pues la Fundación Gala-Dalí ha adquirido recientemente un óleo sobre madera del año 1933 titulado *Carreta fantasma*, que se ha comprado a un coleccionista particular anónimo, desconociéndose su precio; pero el director del Teatro Museo Dalí, Antoni Pitxot, asegura que es una de las dos obras más importantes que se han comprado en los últimos años. Está influenciada por los clásicos flamencos, y había formado parte de la colección de Edward James, así como también lo fue de René Magritte<sup>784</sup>. *Carreta fantasma* se incorpora así a unos fondos que se van ampliando desde 1991, con más de trescientas piezas, once de ellas de la época surrealista, gran antológica de Salvador Dalí, ubicada en su ciudad natal. Con esta adquisición arrancaron los actos de conmemoración del cuadragésimo aniversario del Teatro Museo.

Otra obra adquirida que no se conocía y se le atribuye es la del *Nacimiento intrauterino*; se cree que es suya por varias circunstancias: de ortografía, (tenía caligrafía perfecta y ortografía terrible, según su hermana Ana María), confusión de la b por la v, alternancia de escrituras o la corrección sobre el propio error, por una dedicatoria fechada falsamente el veintisiete de septiembre de 1896 y por un boceto de

---

<sup>784</sup>Pintor belga 1898-1967, dotó al Surrealismo de imágenes ambiguas que hacen dudar entre el objeto pintado y el real.

una figura femenina en el reverso. A este estudio le falta añadir, que él mismo dijera que de muy joven compuso una obra sobre ángeles, como es ésta. Será la primera obra surrealista que se sitúa en 1921 según la pigmentación porque el color amarillo utilizado no aparece a comercializarse hasta 1909, sin olvidar que el movimiento se funda en 1924, pero el término ya existe desde 1917 utilizado por Apollinaire. *El nacimiento intrauterino* pertenece a un coleccionista mallorquín que lo adquirió por veinticinco mil pesetas. Si aún están apareciendo obras pictóricas no perdamos la esperanza salgan a la luz trabajos de tamaño mayor dedicados a lo escénico.

Cómo demostrar lo fantástico creado por el mito de lo que es la realidad cuando él mismo juega con esa línea divisoria que rompe de forma constante. Qué sencillo es tergiversar la información cuando el propio dueño de la misma se inventa. Todo en su obra es rodeado de misterio como las miles de firmas que realiza sobre papeles en blanco o el que la policía, concretamente la Interpol, siguiere la pista a Laurysens hasta el Ampurdán; siendo marchante de arte y también el mayor falsificador de la obra daliniana de todo el mundo. Volvió a la cárcel de Valdemoro, a la espera de ser extraditado a Bélgica; sin embargo, el rey de los belgas, lo amnistió y pudo regresar a la costa. Ahora publica un libro, con errores según Pere Vehi, que es un vecino de Cadaqués y conocedor del entorno de Salvador Dalí, que dice refiriéndose al Bar Boia (local de reuniones dalinianas en el municipio), como una barraca en la playa, llena de redes y de herramientas de pesca, cuando en realidad es un edificio moderno y nunca ha tenido objetos de pesca. Laurysens también describe la casa del capitán Moore, secretario de Dalí, en su libro titulado *Dalí y yo. Una historia surrealista* y, asegura, que se encuentra en Figueras (como sabemos está en Cadaqués). También el autor hace alusión a la señora Paquita Buetas, como la esposa de Arturo Caminada (ayudante del pintor), cuando lo cierto es que fue la cocinera de Dalí.

Salvador Dalí dijo que el Surrealismo era él mismo, encarnándolo cual alegoría. Hoy se tiende a asociar elementos diferenciados dentro de una misma composición, viendo mensajes en camisetas, portadas de discos, mensajes pop o heavy que tratan la vanguardia surrealista gracias a la influencia daliniana, para que este movimiento se expanda y desarrolle en todos los ámbitos posibles. Todo llega a ser tan popular que la genialidad y la química del artista queda en manos de las masas, lo que fue criticado por poder convertirse en algo banal, pues defendía que el arte debía invadir nuestra cotidianidad para que dejase de ser tal y acabar con ese elitismo vanagloriado. Es por ello por lo que proliferan las reproducciones en las tiendas de los museos y se adquieren como souvenir. Esta visión era algo que el propio artista fomentaba, pero en esta búsqueda de lo escénico se distancia de esta idea de mercadeo.

En la pintura, Dalí adopta una postura encontrada con los siguientes pintores: Derain, Mondrian, Chagall, Vlaminck y Matisse, por tacharlos de intelectualistas, según él.<sup>785</sup> A otros sólo los cita sin pronunciarse como Picasso, Braque y Gris, tres representantes emblemáticos del movimiento cubista que surge en aquel momento y

---

<sup>785</sup>Ll. Llongueras, *Dalí, Op. cit.*, p. 128.

opta por participar en el mismo. En cambio está a favor de la obra de estos otros: Tanguy, Ernst, Magritte, De Chirico, Vermeer, Velázquez, Zurbarán, Rafael, Ingres, Millet, Böcklin y los prerrafaelitas Hunt y Millais porque añade que le inspiran. Así mismo descubre Morandi, De Chirico y Carrá, todos ellos le influyen siendo fuentes de inspiración para su trabajo más experimental. La retrospectiva que se dedica a Dalí en el centro Pompidou de París <ARTÍCULO 75> y que se hizo anteriormente en el año 1979, se presenta también en el Centro Reina Sofía de Madrid batiendo todos los records de visitas. El Pompidou no ha logrado superar sus visitas desde esta muestra y tiene, como objetivo, exponer más de doscientas obras pictóricas.

Con ello, en definitiva, no solo se reconoce su capacidad de avanzar un rol específico de artista dentro del entorno mediático del arte de posguerra, sino de proponer una solución, a la relación entre modernidad y medios de masas. Dalí es capaz de pintar escenas extraordinarias en medio de un desierto vacío.

Descharnes fue quien tuvo en cuenta con mayor incisión, que no sólo pintó, sino que contribuyó con otras facetas artísticas como el ballet, cine, moda, objetos y publicidad. Ciertamente es que como pintor probó todas las vanguardias habidas en su momento: Impresionismo, Puntillismo, Fauvismo, Cubismo y Futurismo, pero en otros campos fue precursor abriendo las puertas a estas vanguardias. Al igual que su amigo Descharnes, fallecido el quince de febrero de 2014 a los ochenta y ocho años, nuestro impotencia ante la insistencia de declararlo “loco”, a sabiendas de que la provocación fue su herramienta constante, al igual que como artista, la de anticiparse a su tiempo: siempre fue intérprete sobre el escenario particular de su vida.

El payaso no soy yo, sino esta sociedad monstruosamente cínica y tan ingenuamente inconsciente que juega a mostrarse seria para ocultar mejor su locura. Nunca repetiré bastante que no estoy loco. Mi lucidez ha conseguido tal nivel de calidad y de concentración que no existe ninguna personalidad más prodigiosa y heroica en este siglo, y aparte de Nietzsche, que murió loco, no se puede encontrar ningún equivalente en los demás. Mi pintura lo testimonia. Ella no es más que una parcela de mi cosmogonía y la expresión más significativa de mi Verdad ¡descifradla! ¡Descifradla y conseguiréis el vértigo del absoluto humano!<sup>786</sup>

Otra misiva que lanza es: “Lo importante es que hablen de mi aunque sea bien”.<sup>787</sup>

Dalí y Gala posarán fotográficamente como pareja con la silueta de sus cabezas llenas de nubes sobre *El Ángelus* de Millet, según puede verse retratados por Cecil Beaton <LÁMINA 342>.

Como artista polifacético trabajó la escultura y da protagonismo al vacío, como Chillida, pero en realismo, con figuras humanas medio huecas, que recuerdan a su obra el homenaje a Newton, al igual que aparecen animales, como los caballos de Part Robert Glen en Texas, corriendo galopantes en un estanque con agua o el monumento a los

---

<sup>786</sup>Li. Llongueras, *Dalí, Op. cit.*, p.438. y en S. Dalí, *Obra completa* Vol. II *Op. cit.*, p. 639.

<sup>787</sup>O. Tusquets, *Dalí y otros amigos, Op. cit.*, p. 96.



anónimos en Polonia donde los cuerpos emergen de la acera, obra de Zenos Frudakis. El genio de Figueras hizo algo muy similar en la falla que creó en Valencia en el año 1954 cuando los personajes inacabados se fusionaban con el muro de la plaza de toros; igual que la escultura del cuerpo de una mujer saliendo de la pared en distintas fases y que se separa de ella. El viajero en el puerto de Marsella en Francia es un individuo cuya mitad es invisible y recuerda la pintura daliniana del hombre invisible; o la cabeza de Nelson Mandela, en África del Sur originada a partir de postes verticales hincados en el suelo y que nos acerca a su trabajo sobre su hermano muerto, que es como denomina la obra. La araña de Louise Bourgeois, que estuvo en la Tate Modern, denominada *mamá*, como un homenaje a la madre tejedora, protectora y depredadora, que fabrica su tela y caza a la presa y que se encuentra en la parte posterior del museo Guggenheim en Bilbao, con nueve metros de altura, por sus patas filiformes jugando con la desproporción que tanto le gusta plasmar en pintura a Dalí; o los hipopótamos que salen del asfalto como si se tratase de una laguna en Taipei, al igual que él con su rinoceronte. Esculturas que no se muestran completas al espectador, sino sencillamente partes desmembradas como sucede con el nadador en la plaza mayor de La Cistèrniga, provincia vallisoletana.

En su diario con fecha uno de septiembre de 1954 estando en Port Lligat (como anticipo al siguiente apartado dedicado a las acciones artísticas *performativas*) , presenta una recopilación de las noticias que reflejan sus acciones en los lugares más variados del planeta, como son: la conferencia en la Sorbona de París sobre la encajera, a la que llega en Rolls Royce lleno de coliflores blancas debido a que le fascina su forma; en Roma, en los jardines de la princesa Pallavicini, iluminados con antorchas, donde apareció de improviso surgiendo de un huevo cúbico; en Venecia con los gigantes; en Niza, anunciando la película *La carretilla de carne*; cuando deposita la larga barra de pan sobre la mesa del escenario del Teatro Etoile de París; en Barcelona junto Luis Miguel Dominguín, quiso realizar una corrida de toros surrealista, al final de la cual un autogiro, vestido de infante con un traje diseñado por Balenciaga, se llevaría al cielo el toro sacrificado, y sería depositado en la montaña de Montserrat para ser devorado por los buitres, mientras otro autogiro se llevaría al torero Dominguín triunfador. Esto puede verse plasmado en el diseño de la falla; en Londres donde se reconstruye la posición de los astros en el planetario en el momento en el que Dalí llegó al mundo bajo el cielo de Port Lligat; o en Nueva York, vestido con un traje de astronauta dorado, cuando sale del interior del famoso ovocípedo, que él mismo define como esfera transparente y nuevo medio de locomoción, basado en los fantasmas provocados por los paraísos intrauterinos.<sup>788</sup>

---

<sup>788</sup>S. Dalí, *Diario de un genio*, *Op. cit.*, pp. 189-190.

### V.1.3. Acciones artísticas *performativas*.

En agosto de 1974, en la plaza de Porxada de Granollers, Barcelona, Dalí dirige un *happening* que pudiera ser algo habitual en Londres o en Nueva York, pero no en España; la convocatoria se hizo en revistas y periódicos de Europa y América y exhibió una chistera con máscara de la Gioconda, asistiendo diseñadores chinos, enanos y drag queens.

En el primer congreso de *Happening* de carácter internacional que se celebra del veintiséis al veintiocho de marzo de 1976 dijo: “*Happening de happenings* y todo es *happening*.” “El *happening* tiene un doble objetivo: la liberación de las represiones y la provocación social y política”.<sup>789</sup>

Para él todas estas celebraciones, donde se da cabida a la pintura, teatro, literatura y música, significan estar cerca de la gente, pues estas acciones artísticas callejeras, donde se busca en la improvisación, la participación colectiva causa sorpresa, haciendo que el público siempre esté alerta. Apuesta por salir a la calle como lo hicieron los impresionistas, rompiendo con el distanciamiento entre obra de arte y salas de museos, mostrando el proceso de creación al alcance de todos: así en el zoológico coloca su caballete dentro del recinto de los rinocerontes; en el parque Güell, pintó la parte interior de una burbuja transparente acompañado por cuatro bailarinas americanas, acción que luego repitió en Port Lligat para las cámaras británicas. Genera auténticos montajes escénicos en la calle que causan gran expectación, donde logra conexión entre las diferentes artes e interactúa con otros artistas como bailarines <LÁMINA 343>, dando lugar a espectáculos muy preparados por él y congregando a los medios comunicativos más importantes a nivel internacional para su mayor repercusión mediática y difusión.

Entre tales acciones destaco *El lanzamiento de la bomba del apocalipsis* del año 1959, que consistió en un cerebro blanco de escayola trepanado con un cronómetro incrustado el cual presenta vestido con una chaqueta blanca con relieves de bordado dorado, como pedrería, con banda azul a la manera de un monarca y bigotes untados en crema, que hará explotar.

En 1965, estando en Nueva York, Dalí pinta un jinete a caballo al son de la guitarra española y el cante flamenco del cantaor José Reyes, mostrando que un arte inspira a otro. Entre los asistentes, como público, hay un individuo que tiene un cachorro de tigre que se revuelve bajo su asiento.

La compañía de aviación Air India, organizó el 22 de septiembre de 1967 un *happening* en Figueras en el que el pintor se paseó por las calles montado en un elefante llamado Surus (regalado por la compañía aérea) <AUDIOVISUAL 12>, simulando a Aníbal<sup>790</sup> <LÁMINA 344>.

Su forma de hacer vistosa la intervención protagonista en los *happenings* era a través de atuendos particulares, con gran originalidad de ideas para crear atmósferas

---

<sup>789</sup>M. Visa, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>790</sup>M. Carol y J. Playá, *Op. cit.*, p. 300.

llenas de magia, en espacios decorados y con un vestuario sorprendente acorde con el espacio prefijado. De esta forma, viste un abrigo de leopardo con barretina en la cabeza, cuando no la típica longaniza de butifarra catalana por collar o un casco poliédrico. Estas acciones comienzan a tener peso a partir de 1956 con un montaje, en honor a Gaudí, donde genera una enorme tela sin uso de pinceles.<sup>791</sup>

Tuvo otro proyecto en mente sobre el trigo de plástico que llegó a elaborar haciéndolo de raíces secas, en el otro extremo de la habitación, puso ventiladores de gran tamaño que se colocaron a soplar el trigo caóticamente, logrando un efecto, romántico de un campo de trigo provocado por un gran viento; algo original por su parte, pero que hoy vemos como algo ordinario cuando una cantante se pone un ventilador delante para que mueva su melena, a pesar de lo contraproducente que pueda ser para su voz.

En los años sesenta, invita a varios amigos a su jardín en el que había colocado cestos colmados con plumas de ave, y haciendo aparición un helicóptero que se situó en la vertical, hizo que todo se llenase de copos blancos flotando en el espacio y que giraban en torno a los invitados.<sup>792</sup> Para presentar y vender sus obras siempre se rodeaba de gran aparataje generando escenarios impactantes; el autogiro hará las veces de ese insecto gigante que tanto le fascina; por ello, en el vídeo clip que protagoniza su musa la cantante Maruja Garrido, llega desde el cielo montada en uno para dedicarle la canción titulada *Es mi hombre*. Otro ejemplo es el protagonizado junto a su ayudante hasta 1985, Isidor Bea, en el patio de Port Lligat en una de sus obras experimentales, lanzando cáscaras de huevo rellenas de pintura contra unas telas en las que había saltamontes dibujados.<sup>793</sup> Organiza otro *happening* daliniano en Cadaqués al que asisten Duchamp junto al también artista Jean Tinguely, y en el que colabora Niki Phalle.<sup>794</sup>

El genio de Figueras aparece en el hotel Ritz con un arenque en el bolsillo y dice que es para impactar. La libertad que el Surrealismo le concede, en el campo pictórico y en sus acciones tiene una única finalidad, provocar: “lo importante es impactar, ¡como sea!”. Todo sorprende como el embozado con cuerdas al cuello que diseñó David Delfín <LÁMINA 345>.

Para presentar sus libros, joyas, u obras pictóricas, preparaba escenarios impactantes que dejaban al público sorprendido ante la inagotable imaginación de la que disponía. Todas sus apariciones públicas, como las conferencias, requerían de una preparación previa de lo más elaborada que le ayudasen a abordar esa exposición pública y entrar en comunión con el espectador:

Para escribir lo que sigue calzo zapatos de charol por vez primera desde hace mucho tiempo, zapatos que no consigo llevar por mucho tiempo, pues me vienen terriblemente apretados. Suelo ponérmelos antes de comenzar una conferencia. El doloroso constreñimiento que ejercen sobre mis pies tiene la virtud de acentuar al máximo mis facultades de orador. Este tormento agudo y

<sup>791</sup>M. Secrest, *Salvador Dalí, una vida de escenografía y alucinación*, Madrid, Mondadori, 1986, p. 554.

<sup>792</sup>*Ibidem*, p. 225.

<sup>793</sup>*Ibidem*, p. 51.

<sup>794</sup>Escultora, pintora y cineasta francesa 1930-2002, esposa de Tinguely.

agobiante hace que cante como un ruiseñor, o como uno de estos cantantes napolitanos quienes, a su vez, calzan zapatos estrechos. La porfía física visceral, la tortura avasalladora provocada por los zapatos de charol me fuerzan a derramar palabras repletas de verdades condensadas, sublimes engendradas gracias a la suprema inquisición del dolor que padecen mis pies. Me pongo, pues los zapatos y empiezo toda la verdad acerca de mi expulsión del grupo surrealista.<sup>795</sup>

En todo evento organizado por el pintor se utiliza siempre el lenguaje de la provocación. Invita a cenar a personalidades importantes y aprovecha la circunstancia para acogerse al mundo que tanto le atrae, el de la teatralidad. En el Cabo de Creus realizó un montaje de una mesa con una exótica lámpara central y un entorno marino con su musa Amanda dentro de un vestido cúbico y personajes con vestuarios originales sujetando los marcos, o mejor dicho enmarcados, con las manos flotando en el aire por encima del agua, y por decorado, una gran humareda a lo lejos.

A la manera de *performance* el pintor se presenta en la inauguración de la Feria de París con una barra de pan que encarga previamente, con la que Dalí atraviesa la ciudad llevando en procesión; esto se produce el día doce del mes de mayo de 1958 y lo muestra a la prensa en la plaza de los inválidos. Todo lo hace para ilustrar una conferencia sobre las teorías *Cosmic Glue* de Heisenberg, conferencia que impartiría en el teatro, pues, al igual que los comediantes avisaban por megafonía de la llegada de un espectáculo a la villa que fuera para ese mismo día, Dalí recopila público para su disertación <LÁMINA 346>.

También en la suite del hotel parisino el Meurice se celebraron verdaderos espectáculos cargados de exotismo. Compró en el Londres Carnaby Street un artilugio con un largo tubo cilíndrico de tela multicolor que se sujetaba con aros cada medio metro y tenía el aspecto de un gusano transparente, por el que pasaban sus invitados que debían arrastrarse por el suelo, así que cuanto menos ropa se llevase mejor (lo mismo sucede en los *aquapark* costeros). El entusiasmo cuando salían prácticamente desnudos del tubo se debía según él al simbolismo del juego.<sup>796</sup> En el Meurice igualmente, pero en otra ocasión, apareció con un camello a tamaño natural de cartón, sacado del anuncio de Camel, que se lo habían regalado por capricho, al igual que el oso de su vestíbulo en Port Lligat.<sup>797</sup> Igualmente invitaba a gente a la suite del Ritz en Barcelona.

El quince de junio de 1936 imparte una conferencia en Londres, “*paranoia, prerrafaelitas, Harpo Marx y fantasmas*”, en una Exposición Surrealista Internacional. Fue entonces cuando aparece metido en una escafandra para demostrar que su obra se sumerge en el inconsciente de la mente humana, y casi se ahoga <LÁMINAS 347 y 348>.

En 1963, en la presentación del libro *The World* de Salvador Dalí, y para su promoción, el artista se sitúa en el escaparate de la librería *Doubleday* de Nueva York, tumbado en una cama con un vestido dorado y un electromiograma, que se pone a

---

<sup>795</sup>Extraído del artículo, “El mito de Guillermo Tell”, Universidad de Texas, Austin.

<sup>796</sup>Ll. Llongueras, *Dalí, Op. cit.*, p.31.

<sup>797</sup>*Ibidem*, p. 33.

grabar cada vez que firma uno de los libros, por la presión producida en unos papeles que regala al comprador. Algo similar hacen las estatuas humanas callejeras, que se mueven al echarles la moneda. Hoy en los desfiles de moda hay diseñadores que para mostrar al público asistente lo íntimo que puede llegar a ser su colección, obsequian a los presentes con un detalle, como hizo Ana Locking al regalar una gota de su sangre, llamando así la atención y justificando la exteriorización del estampado de sus tejidos donde podían verse recreadas arterias y fibras musculares. El hecho de llevarse un presente de la visita, espectáculo, o firma de libros como puede ser una postal, es algo común hoy, pero esa idea ya se le ocurre a Dalí.

Otras experiencias protagonizadas por Dalí llegaron a ser filmadas o tan solo descritas, algunas de ellas por la estupefacción causada en su momento.

Estas celebraciones eran el lugar ideal donde mostrar su imaginario en acción. En el parque Güell, lugar que tanto admira, realiza un *Action Painting*, planteándose modificar un espacio al que todo el mundo está habituado, como sucede hoy con las fachadas de los edificios que se cubren para restaurarlos y echamos de menos cuanto ocultan (como hace Christo en sus obras), para buscar nuestra sorpresa, asombro y fascinación al valorar el cambio producido. El que un lugar esté dotado de vida requiere de dinamismo y esta es la idea de museo vivo o recreación de espacios para su visita turística. Algo que Dalí ya busca en su día. Por ejemplo, si hoy visito una fábrica de harina que es de hace dos siglos y su maquinaria no funciona, en vez de que un guía tradicional intente explicar su funcionamiento, lo cuentan los personajes obreros que allí trabajaban indicando en qué consistía su labor, el proceso de elaboración etc. y el resultado será atractivo visualmente por la ayuda que se aporta a la imaginación para que el espectador recree conjuntamente a la del actor que lo narra. Es una ayuda a visualizar lo recreado a partir de un algo ya existente. Dalí busca que el público interactúe, se sorprenda, reaccione, se involucre y esté latente como el espacio que lo envuelve. Esto es algo muy moderno que las oficinas de turismo venden como algo original para visitar castillos, museos, calles y demás.

Muchas de las acciones artísticas protagonizadas por Salvador, fueron grabadas en video. Siempre siendo original, buscaba espacios recónditos como en una de ellas a orillas del mar, entre las rocas, acompañado de tres bailarines. Aparece en esta ocasión aporreando un piano de cola cuya partitura a seguir es una de sus litografías. Sobre su cabeza exhibe tocados variopintos como un gorro poliédrico, a veces rojo, otras negro y en su rostro coloca toda clase de accesorios como flores diversas o prende en su carne pinzas de la ropa. Juega constantemente con el objetivo de la cámara realizando todo tipo de muecas como si de un entrenamiento de técnica clown se tratara. Lleva puesta una camisa blanca, corbata roja, chaleco dorado y americana azul, a juego con el pantalón, sin faltar su bastón.

En otras ocasiones su atuendo es un kaftán blanco como cuando se rueda en el vestíbulo de su casa y delante del oso muestra espejos formados por muchas lentes de aumento. En la playa se pone a pintar como hacía Sorolla, pero a diferencia de éste,

pinta un gran telón con una figura femenina de espaldas que no le importa atravesar al culminar su labor y yéndose caminando entre las rocas. También se graba en una especie de pasacalles por un camino solitario, le siguen unos niños desnudos con alas de ángeles y un carromato que porta la cabeza gigante de un rinoceronte.

Dalí defiende ser la encarnación de su propio arte y si cuesta entender lo que aparece en su pintura, igualmente lo que transmite en sus acciones *performativas*, como vivencias que él mismo quiere capitanear. Así, cuando presenta la chaqueta afrodisiaca, la muestra sobre sí mismo, como un compromiso sentimental, pues implica su propia persona en cada una de sus acciones, como si la obra fuese una prolongación del artista.

El cantante de Rock Alice Cooper en una entrevista realizada en el hotel San Mauricio, defiende que el pintor es un rockero porque le encanta trastornar a las personas.

## V.1.4. Diferentes medios para llegar al espectador-cliente.



La prensa escrita le sirve al pintor como medio donde desarrollar otros lenguajes expresivos, cuya temática repite de forma incesante, y a la vez como fin en el que promocionarse. Prueba de ello son las seis exposiciones en la galería Julien Levy <LÁMINAS 349 y 350> que hicieron que su personalidad arrolladora estuviese en los medios de todo tipo y esto sucediese a diario, siendo el motivo por el que llegó a ser tan conocido por la gran mayoría del público, que estableció todo tipo de juicios al respecto. Independientemente de la ideología del medio que difundiese su obra o su persona, el artista se mostraba en toda su plenitud como sucede en el periódico *Siete flechas* del año 1949, donde puede verse en la contraportada un reportaje sobre la presentación del montaje escénico del *Tenorio* tan abucheado y aplaudido a la vez. La prensa será la vía que utilice y le utiliza, donde localizar diseños que si bien no gustaron, generaron la expectación deseada y causaron sensación, o dónde localizar además, que los decorados llegaron a calificarse de monstruosos, fabulosos, locos, divinos, insultantes, sugerentes e incongruentes.

Dentro de este ámbito comunicativo, donde el genio se desarrolló con seguridad, fue en el divulgativo medio de la revista. En la actualidad, se dispone de una amplia variedad, como la vinculada al periodismo del corazón conocido como “prensa rosa”, un motor económico que se complementa con una programación televisiva que cada vez concede más tiempo a este tipo de noticias. Es difícil ver una sala de espera de cualquier local, ya bien sea de un dentista, un bufete o peluquería, en la que no se encuentren estas revistas cuyo uso principal es el de pasatiempo. En ellas podemos encontrar noticias sobre el genio de todo tipo <LÁMINAS 351-358> donde proliferan fotografías que llenan el espacio siempre mayor al dedicado a texto, buscando ser originales o comprometidas para el personaje, surgiendo así, la polémica sobre el derecho a preservar la intimidad o no, y la controversia del oficio de “paparazzi” o perseguidor de la *celebrity* del momento, del que se llega a especular ser responsable de acoso, como fue el caso de Lady Di. Este medio de la revista fascina al pintor, ya que el posar en ellas le sirve a su propia difusión <LÁMINAS 359-362>; y de igual forma se trata de él en el formato periódico <LÁMINAS 363-366>. Quizá parezca excesivo decir que los *photocall* o poses de los famosos delante de paneles de marcas publicitarias, ya era practicado por él cuando se mostraba ante los objetivos, pues colocaba lo que le interesaba que saliese; así, en el propio patio de su casa en Cadaqués, posa junto a imágenes publicitarias como la de los famosos neumáticos Pirelli, por ejemplo Salvador Dalí utilizó las revistas como medio propagandístico de su persona, de su aspecto externo diferencial y también de sus exposiciones; por tanto de su obra: esto no lo hizo otro artista reconocido. Existe una amplia y variada colaboración del pintor con la revista como medio, pudiéndose contabilizar cerca de unos doscientos cuarenta y seis ejemplares procedentes de la propia Fundación Gala-Salvador Dalí. El que veamos a grandes artistas o deportistas con varias marcas publicitarias sobre su atuendo o en su indumentaria, no es algo que parte de la nada, ya que esta incursión es aceptada a través del *Pop Art*, que supone, el mantenimiento de un nivel alcanzado tanto económico como intelectual de una sociedad concreta.

Fue en este medio americano donde se registraron noticias que informaban a la mayoría del público de la vida del pintor como un reportaje titulado *Un día del chiflado Dalí*, y aparecía pintando sobre una silla en equilibrios sobre cuatro tortugas.

Si esta relación con la publicidad en las revistas comenzó estando en Figueras, es cierto que se hace cada vez más continua en su larga estancia americana. En tales publicaciones redacta artículos, genera portadas, inventa nuevas formas de collages, incluso crea un periódico denominado *Dalí News* <LÁMINA 367>.

“Y, si bien es cierto que amo la publicidad, por mil y un motivos, todos ellos respetables, es innegable que la publicidad me ama a mí con una pasión aún más violenta que la mía”.<sup>798</sup>

Siendo muy joven escribe artículos sobre los grandes maestros de la Historia del Arte como Goya, Durero, El Greco, Leonardo, Miguel Ángel o Velázquez que publica en *Studium*, revista del instituto de Figueras, al que acude como estudiante, donde aparecen artículos que fueron acompañados de sus ilustraciones. A éstos siguieron otros en los que definía su estética entre 1927 y 1929, como los que aparecen en *L'Amic de les Arts*, en el que dirige uno de sus números, *La Gaceta Literaria* o *La Nau* y *La Publicitat*, publicación ésta última, donde en el año 1932 Gasch escribe contra la pintura daliniana.

El propio creador figuerense utilizó su imagen (como también hizo Andy Warhol), posando para la revista *Time*, cuya fotografía de Man Ray fue portada en el año 1936, y que se ha convertido en un referente, llegando a generar expresiones como: “el pintor disponía de un don para la publicidad que haría morir de envidia al mayor agente de prensa de un circo”.

El artista y su obra fueron centro de portadas en las revistas más conocidas. Tuvo un papel muy destacado en las editadas por el colectivo surrealista de los años treinta como *Le Surréalisme au Service de la Révolution* o *Minotaure* <LÁMINA 368> para la que diseñó portadas como la de 1936, y cuyo primer número con fecha veinticinco de mayo de 1933, fue hecha por Picasso, siendo una revista que trata temas de literatura, arte y ciencia que se convirtió en un espacio representativo del grupo surrealista. Llegó a publicar trece números con portadas de los artistas del momento: Matisse, Miró, Derain, Duchamp, Magritte, Ernst, Masson o Diego Rivera. Hizo ilustraciones y escribió textos sobre el movimiento surrealista que fueron fundamentales para su obra y trayectoria, así como para la interpretación de su método paranoico crítico. Protagonizó portadas, artículos y anuncios publicitarios hasta terminar con el completo diseño de su propio periódico. En el año 1921 colaboró en *Empordà Federal*. Estas colaboraciones se intensificaron entre 1940 y 1948 viviendo en los Estados Unidos, ya que se hicieron más amplias y significativas al recibir varios encargos, anuncios e ilustraciones, que se publicaron en las revistas y periódicos más influyentes desde el punto de vista de los

---

<sup>798</sup>Cita que pudo leerse en la muestra denominada *Salvador Dalí y las revistas*, organizada por la Caixaforum en la ciudad de Tarragona en el verano de 2010 en donde se hace un recopilatorio de la colaboración que Salvador Dalí tuvo con la prensa.

denominados “*mass media*” o cultura de masas, como *Vogue*, *Life*, *Script*, *Esquire* y *Flair*, siendo su efigie portada de estas diferentes revistas, como *Etcetera*, *TV Guide*, *American Fabrics* y *Town & Country* <LÁMINAS 369-374>.

Para los editores de tales publicaciones poder contar con la figura del artista catalán, suponía una mayor demanda de sus tiradas y muchas utilizaron sus reproducciones en dichas primeras páginas como *This Week*. Aparece además en las más especializadas, como *Il Dramma*, de teatro, o *The Lapidary Journal*, de joyería. El artista, como personaje de prensa diaria, tiene su punto álgido en 1936, sin mencionar lo que se refiere al mundo del cómic y las caricaturas, que llega en los años cuarenta; estando en América es donde su caricatura, tiene un bigote como protagonista y preside cómics alcanzando así el estatus de icono. Una de las viñetas más destacadas es la publicada en la revista *Click*<sup>799</sup> en 1942, en la que se ve al pintor con sus relojes blandos en una casa de empeños. En 1943 dibuja para *The New Yorker* sus objetos fetiche como los ojos de Santa Lucía, que fue motivo utilizado en los años sesenta para *Vogue*, sirviendo de ejemplo premonitorio del gusto por el tipo de modelos que gustan y que son aquellas que muestran una ambigüedad sexual, como puede ser el caso de Bimba Bosé, u otras muchas modelos, preferidas por ciertos diseñadores de alta costura como David Delfín, cuyos orígenes estuvieron en el diseño destinado a escenarios teatrales.

Al año siguiente, en 1944 y para la misma revista, con fecha quince de febrero publica un artículo con dibujos para publicidad de vestidos, por lo que las revistas difundieron su obra independientemente de la tipología que ésta tuviera <LÁMINAS 375-377>.

A lo largo de su trayectoria son muchos los textos que ilustrará rememorando a Goya, Durero, Grunewald, ya bien estén relacionados directamente con el mundo teatral o no, como por ejemplo cuando realiza las ilustraciones del libro más caro del mundo, *Don Quijote*, que se expusieron en el museo Jacquemart-André, pues lo ilustra utilizando una original técnica litográfica llamada el “bulletisme” que consiste en llenar un huevo con tinta y romperlo sobre las piedras, rayarlas con dos cuernos de rinoceronte empapados en tinta y disparar clavos contra las piedras con un trabuco. De igual manera que si se tratara de una pócima de un personaje de cuento, como un mago o una bruja, la fantasía siempre está presente en toda acción daliniana.

A continuación expongo otros encargos como el del gobierno italiano para celebrar el 700 aniversario del nacimiento de Dante Alighieri en 1965, aunque el proyecto no se llevó a cabo al no tratarse de un artista italiano. Más adelante fueron solicitados por el papa Pío XII para un libro. Se trata de cien grabados, tipo xilografía sobre madera de boj, cerezo y peral, con acuarelas, treinta y tres de ellas fueron para el canto del infierno, del purgatorio y del paraíso y una para la introducción. Las medidas eran 25.5 por 17.5cm de plancha, y el formato era de 33 por 26cm en papel Vélin pour Chiffon de Rives. Recrea a grandes maestros del Renacimiento y Barroco como Zurbarán, Miguel

---

<sup>799</sup>Revista que publica en septiembre de 1942 un reportaje sobre el artista jugando con su cabeza y la de Medusa. Laia Rosa Armangol, *Op. cit.*, p. 182.

Angel, Della Francesca, Rafael, Vermeer o Velázquez. Siempre dando su opinión al respecto y siendo redimido por su Beatriz–Gala. El mismo dijo que era uno de los proyectos más importantes de su carrera. Entre 1960 y 1964 se presentó en seis volúmenes traducido al francés por Julien Brizeux, siguiendo los pasos de la ilustradora Phoebe Anna Traquair, que en 1890 fue la primera en personalizar *La divina comedia*, prestando atención más a los personajes que a los espacios; aparece otra edición a cargo de Joseph Foret, cuyas ilustraciones se exponen en el Musée Galliera de París. Las talla a mano y se impregna de tinta para lo que fue ayudado por dos grabadores llamados Jacquet y Taricco. La matriz es un taco y tenía tres mil quinientos aproximadamente, uno para cada color y treinta y cinco por acuarela. En 1954 ilustra *Como gustéis* y expone en el palacio Pallavicini de Roma los dibujos que acompaña *La divina comedia*. Con motivo de esta exposición el pintor aparece de repente de un “cubo metafísico” que simboliza su renacer.

De los quince suites de grabados que realiza este es el más universal, pero veáanse ejemplos en diversos libros publicados como: *Les métamorphoses érotiques*; *Faust* de Goethe o *Alice’s Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll, *Poèmes de Mao Tse-Tung*, *The Life of Casanova* o *Poèmes secrets* de Guillaume Apollinaire, fruto de las conversaciones con Louis Pauwels. Además aparece el libro *Les passions selon Dalí* (*Las pasiones según Dalí*) o las ilustraciones para *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón.

Mucho de su trabajo ilustrado tuvo que ver con el mundo teatral o personajes que han sido escénicos en múltiples ocasiones y de carácter internacional como Shakespeare <LÁMINAS 378-383> <LÁMINAS 384 y 385> o nacional como Calderón de la Barca <LÁMINAS 386-394>.

Podemos fechar el inicio de su relación con la prensa en el año 1918, cuando colabora con un dibujo en viñeta en la revista catalana denominada *Patufet* y repite esta colaboración al año siguiente. De niños a Ana María y a él les entusiasmaba esta revista barcelonesa infantil, de carácter semanal, nacida el mismo año que el pintor. El protagonista que aparecía, Patufet, era un muñeco regordete campesino catalán con su barretina y zuecos, que les encantaba e incitó su placer por la lectura. También leía los libros de Araluce ilustrados, basados en textos de la literatura universal, que según su hermana, le influyeron en gran medida pues siempre encontró parecidos a éstos en los trabajos del genio: uno fue el titulado *Los héroes* y el otro *Historia de Dante. Divina Comedia*, con ilustraciones de R. T. Rose.

Las láminas de este libro influyeron de tal modo en mi hermano, que dos de las acuarelas que hizo para *La Divina Comedia* son casi exactas a las ilustraciones de Rose, si bien estilizadas. Cuando una tarde vino a casa el fotógrafo Meli a proyectar las diapositivas de mi hermano para la *Divina Comedia*, reconocí dos de ellas perfectamente, inspiradas en aquellas imágenes que había admirado en su infancia.<sup>800</sup>

---

<sup>800</sup>A. Rodrigo, *Ana María Dalí y Salvador, escenas de infancia y juventud*, *Op. cit.*, p. 83.

<b>ILUSTRACIÓN/ GRABADOS</b>	<b>AÑO</b>	<b>OBSERVACIONES</b>
<i>DON QUIJOTE</i> <i>The live and achievements of the renowned Don Quijote de la Mancha.</i> Cervantes	1945-46 1955-56 1964-68	Tinta china, acuarela sobre papel y sobre rocas. Versión inglesa Random House
<i>Autobiografía. Benvenuto Cellini</i> Cellini	1945	Tinta china y acuarela sobre papel Doubleday
<i>MACBETH</i> Shakespeare	1946	Versión inglesa Doubleday
<i>HAMLET</i> Shakespeare	1967	
<i>COMO GUSTEIS</i> Shakespeare	1953	
<i>CASANOVA</i>	1967	21 obras. Figurines cuyos pezones son cabezas caracol con antenas acompañados por libélulas
<i>BIBLIA</i>	1963 y 1967	
<i>FAUSTO</i> Goethe	1968 y 1969	
<i>LA DIVINA COMEDIA</i> Dante	1952 De 04- 1959 al 23 -11- 1963	Xilografías sobre madera 1960
<i>ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS</i> Lewis Carroll	1967 1968 1969	Random House
<i>CARMEN</i> Merimeé	1969	Xilografías
<i>TRISTAN E ISOLDA</i> Wagner	1969	Xilografías, 64 aguafuertes
<i>LA VIDA ES SUEÑO</i> Calderón	1971 1975	16 aguafuertes sobre cobre, 28 grabados
<i>EL DECAMERON</i> Boccaccio	1972 1973	Estampas en punta seca
<i>EL ARTE DE AMAR</i> Ovidio		
<i>LAS MIL Y UNA NOCHES</i>	1963 1969	
<i>CAPRICHOS DE GOYA</i>	1977-80	50 aguafuerte y agua tinta

Tabla7.- Relación de libros ilustrados

Estando en América prolifera su aparición en estos medios, relacionada con el incipiente mundo de la marca, moda y artículos de lujo, entre los que se incluyen los coches, campos en los que se solicitó su colaboración. Entre 1944 y 1947, su nombre se vincula con las medias Bryans, elemento en el que se refleja el estilo barroco del pintor imperante en aquel momento y a las que atribuía una serie de cualidades como la pasión y la provocación, realizando varias campañas, como en *Vogue*, donde un sillón aparece tapizado de mariposas como los grandes telones que pinta para el *Tenorio*. Para impresionar a los clientes, la marca *Beautiful Bryans* le encargó una serie exclusiva de ilustraciones para anuncios, que se publicaron en *Harper's Bazaar*, *Town & Country* y *Vogue*. En octubre de 1944 aparece en ésta última la primera publicidad de estas medias *Bryans Hosiery*, que se convierte en una colaboración que se prolonga hasta 1947, localizándose en las siguientes fechas: quince de octubre de 1944, uno y tres de marzo de 1945, en julio y uno de septiembre de ese mismo año, veintisiete de mayo de 1946 y quince de marzo, siete de junio y uno de septiembre de 1947. También realiza la portada de esta mencionada revista en el mes de abril.

Contribuye con el mundo de los desfiles de moda, aportando su genialidad en el mundo publicitario y viviendo la transición en esta nueva forma de mostrar las cosas. Primero la televisión, luego los escaparates y llega al gran público a través de los anuncios publicitarios. Atisba lo que será el actual mundo de la marca y la identidad de la misma, generando incluso la suya propia. Esto fue interpretado por muchos como rebajarse por parte del artista, pues en la tradición imperaba el ser alguien inaccesible o inalcanzable. Sin tener en cuenta tales críticas realiza la publicidad para campañas de grandes firmas norteamericanas como las medias citadas <LÁMINAS 395-399>.

Del diseño de vestidos, pasa al de perfumes, lápices de labios con Schiaparelli, cuyo estuche diseñado por Dalí es una caja morada en forma de corazón, (forma corriente hoy, pero muy original entonces), telas, así como carátulas para discos, etiquetas de botellas de brandy, coñac, o portadas de libros. A la par que trabajaba para el *commercial art*, más se alejaba del mismo, diseñando objetos muy complejos, como un estuche en forma de pájaro que era a la vez pintalabios, polvorera y cajita de píldoras, denominado *Bird in Hand* del año 1950 <LÁMINA 400>. Un arte comercial, que hoy nos invade y que genera hechos creativos con diferentes fines. El anuncio el uno de septiembre en *Vogue* del lápiz de labios *Chen yu*, cuyos primeros anuncios de esta marca datan de 1942 y en 1945 Dalí diseñó el rojo de labios publicado en la misma <LÁMINA 401>.

Durante diez años, colabora en publicaciones americanas, como fueron *Art News*, así también como con la prensa francesa: *Connaissance des Arts*, *La Table Ronde*, *La Parisienne*, o en la prensa española, en *El Noticiero Universal*, *La Vanguardia Española* o *Los Sitios*. Entre los artículos destaco el titulado *Le phénomène de*

*l'extase*<sup>801</sup> (*El fenómeno del extásis*); sus últimas colaboraciones con la prensa se publicaron en los periódicos españoles, *El País* y *ABC*, en el año 1985.

La obra pictórica titulada *El Cristo de san Juan de la Cruz*, fue la producida con mayor frecuencia en este tipo de publicaciones. En cuanto a la imagen fotográfica de Man Ray con el rostro del pintor, para la revista *Time*, fue el trampolín, para convertirse en portada de numerosas publicaciones de todo el mundo, como *Gaceta ilustrada*, *Der Spiegel*, *Art News* o *Le Figaro*, hoy consideradas un verdadero testimonio de su vida y en las que además aparecen artículos que él mismo firma e ilustra. Llegó a crear tiras cómicas que le publicaron, como también hizo Miguel Delibes en el periódico para el que trabajaba *El Norte de Castilla*; protagonizó anuncios propios y de otros autores; empleó la prensa como soporte, pero también como fuente de inspiración, pues una portada o un texto de prensa podían transformarse en otra obra artística bajo su mirada. Llegó a realizar predicciones de futuro, que publicó en los tres números de la titulada *Nugget* de marzo, abril y mayo de 1957 y se reconoció como vaticinador de acontecimientos, como la premonición que tuvo del papel histórico que tendrían los reyes Don Juan Carlos y doña Sofía.

Uno de los primeros anuncios que creó fue la publicidad para los coches *Isotta* en la revista *Residencia*, cuya aparición fue en 1927 y donde se comenzó a especializar, sobre todo, en los artículos de lujo, moda, accesorios y perfumes. Sirvan como ejemplo los anuncios para el pintalabios de Schiaparelli, el aroma denominado *Desert Flower* o para la casa de diamantes *De Beers* que llega a utilizar una obra del pintor en el año 1943 para atraer el interés del producto, de modo que los clientes fijen su atención en él. Igualmente realiza la publicidad para la caja de agua mineral y refrescos *Perrier*, <LÁMINA 402 y 403>, etiquetas para la botella de vino *Mouton Rothschild* en 1958 <LÁMINA 404> diseño de la botella de brandy en porcelana de Osborne en 1964 y la etiqueta de tres botellas de vermut *Rosso Antico* en 1971, en una de las cuales aparece una rosa, junto a una margarita y un lirio en tonalidades azules.

El licor veterano “sabor de Osborne” se graba en 1965, para mostrar el diseño de la botella de brandy conde de Osborne <LÁMINAS 405 y 406>, anunciada por la modelo Elena Balduque y dirigido por Santiago Moro <AUDIOVISUAL 13> Hizo cuatro spots publicitarios para el vino destilado Veterano con una duración de dieciséis segundos, o en los años 60 para las líneas aéreas *Braniff International* protagonizado por Whitey Ford y creado por George Lois de veintiocho segundos de duración.

En septiembre de 1967 diseña un cenicero elefante para la compañía aérea *air india* inspirado en su óleo *Cisnes reflejando elefantes* de 1937, que consiste en tres cisnes invertidos que sostienen una vieira cuyo borde es una serpiente dorada. Editó cinco mil ejemplares hechos en porcelana de Limoges <ARTÍCULO 76>. La empresa, el veintitrés de septiembre, en señal de agradecimiento por su aportación le regala un elefante indio de once meses y 250 kg delante del ayuntamiento de Figueras resultando

---

<sup>801</sup> Artículo de la revista *Minotaure*, acompañado de un collage fotográfico diseñado por él.

un acto lleno de exotismo, y que éste a su vez donó al zoo de la ciudad de Barcelona. Dalí quiso rememorar con el acto, el cruce de Aníbal por los Alpes, saludando a la comitiva con el bastón en alto y tomando un té hecho con el vino de la zona que recibe el nombre de “té dalí”.

En 1973 crea en el mes de agosto el cartel publicitario que conmemora el bimilenario de la estancia del emperador César Augusto en Tarragona, en el auditorio del Campo de Marte; lo realiza en directo, frente al público, mientras pronuncia una conferencia <LÁMINA 407>. La experiencia anterior le fascinó por lo que en dicha cita volvió a desfilarse montado en un elefante de cartón hecho carroza.

Trabaja para Iberia en 1972 realizando dos obras *Pastor de Ampurdán* y *La sirena alada de la Costa Brava* para decorar los DC-10, grabando un anuncio de un minuto y veintidós segundos; realizó otro en una televisión americana para la marca de automóviles *Datsun* de la casa Nissan ese mismo año <LÁMINA 408>.

En el mes de octubre la casa de las piedras preciosas comienza una campaña de promoción de doce meses con anuncios diseñados, entre otros, por él mismo, encontrando en la publicidad, ese gran medio de difusión a la vez. El artista vaticina el poder que la publicidad puede llegar a tener y cómo domina muchos ámbitos de nuestra vida. Menciono al respecto un detalle, como el que la estación de metro más emblemática de Madrid, modifique su tradicional denominación de *Sol* a *Vodafone sol*, compartiendo su nombre con el de una empresa de móviles. No es el hecho de que los objetos entren en comunicación a través de carteles como “empuje, tirar, recicla”, sino que la publicidad invade nuestro lenguaje y mentalidad. Observamos siendo viandantes mensajes como: “yo no soy tonto”, del que cómo mínimo se intuye que los demás lo debemos ser. Esta agresión y manipulación contenida en la comunicación en el mundo de mercado, es cada vez más directa. Lo tratamos como algo corriente cuando en realidad no lo es, máxime cuando nos dejamos influenciar por estas campañas. El artista contribuyó a la expansión de este medio publicitario y su lenguaje de una forma definitiva, pues con sus colaboraciones afianzó el poder que tiene hoy día. El hecho de utilizar a alguien como reclamo para hacer ver al resto que el producto debía adquirirse, porque se garantizaba su calidad al ser promocionado por alguien famoso, se origina en estos momentos hasta llegar a nuestros días pareciéndonos incluso algo corriente.

En el año 1971 realizó, para la conmemoración del cincuenta aniversario de la revista francesa *Vogue*, un número especial. La revista contó con la colaboración exclusiva del artista, que diseñó por completo el ejemplar dedicándolo en su mayor parte a glorificar el culto a Gala y su propia personalidad. La propuesta de editar el número especial de Navidad, fue aceptada con la condición de que la editorial le concediese plena libertad, en la elección de temas, diseño e incluso publicidad. Monsieur Caillé, director de la revista, asintió y el resultado dio lugar, entre otras cosas, al cambio incluso del título colocando el acento en la última “e” final *Vogué*.



En la portada aparece Marilyn Monroe, actriz a la que admira, y en el interior presenta anuncios<sup>802</sup> muchos realizados por él y también incluye un artículo titulado “el punto de vista de Dalí”.

Desde comienzos de la década de los años cuarenta, interviene en páginas de periódicos mediante distintas técnicas, transformando la noticia periodística y otorgándole un nuevo significado. La finalidad era tanto aproximar la prensa a la creación artística como mostrar distintas formas de mirar o interpretar la realidad. Las publicaciones elegidas para crear estas dobles imágenes fueron las de más tirada internacional<sup>803</sup>. Para los editores, su nombre era sinónimo de provocación, misterio, audacia, originalidad o elegancia. Escribió en ellas subestimando las propiedades de la imaginación irracional, lo que parece ser poco práctico, pero que resultó ser la base de todos los descubrimientos.

El artista hizo uso de este medio y éste, al mismo tiempo utilizó al artista como reclamo, existiendo una estrecha relación de colaboración mutua durante varias décadas. Redactó artículos e ilustró tanto los suyos como los firmados por otros; generó anuncios publicitarios, protagonizó portadas en primer plano como icono surrealista. Le sirve de promoción para exposiciones de su obra, que completaba la difusión que hacía de su trabajo añadiendo en ellas la correspondencia manuscrita, collages o tiras cómicas.

Es en el mes de noviembre de 1947 cuando se refiere al mundo del cómic como un campo atractivo donde desarrollar su imaginación, y presenta un estudio de la psicología de masas. El mundo de la tira cómica encuentra otros derroteros al aumentarse de tamaño como hace Lichtenstein<sup>804</sup> o los comics utilizados como fotos, que son secuencias de un cine hecho cómic con sus bocadillos y subtítulos. Los dibujos que Dalí realiza pueden considerarse el verdadero “storyboard” de una película <LÁMINA 409>. Aparecen tres escenarios distintos en tres cuadros que ocupan toda la página: un gángster de tiempos de la ley seca que era el tema favorito de periódicos y revistas, pero también de novelas, cine y teatro, como cultura popular americana. Dividido en tres compartimentos separados por una pared, pero enlazados por brazos que los derriban, bien con un puñetazo o revólver en mano; un individuo soñador, pero cuyo sueño siempre entra en conflicto con la sociedad. En el siguiente pasaje, a la manera de viñeta en tres recuadros, se convierte en el hombre invisible tras el muro sobre el que hay una roca que será su cabeza, y, por último, la toilet de una mujer sobre un acantilado rocoso metida en la bañera flanqueada por paraguas y el tocador. El hombre con cabeza en mano como san Vito y la media luna, finaliza con Guillermo Tell

---

<sup>802</sup>Me refiero a marcas como Cartier, Leonard, Chanel, Nina Ricci, Guerlain, Jean Patou, Givenchy, Puiforcat, Baccarat, Maxim's, Porthault, Jansen, Revillon y Les Princes.

<sup>803</sup>Menciono una relación de títulos emblemáticos como: *Life*, *Vogue*, *The New York Times*, *Art News*, *Paris Match*, *Pourvous*, *Etcetera*, *TV Guide*, *American Fabrics*, *ThisWeek*, *Vogue* y *Town & Country*.

<sup>804</sup>Roy Fox pintor americano 1923-1997, comienza a trabajar con el cómic en 1958 y a partir de 1961 se dedica a producir arte mediante imágenes concretas comerciales de producción masiva.

y su manzana.<sup>805</sup> Se hicieron comics con apariencia de fotos, como si fuesen secuencias de cine, pero que parecían un auténtico tebeo, con sus bocadillos, viñetas o subtítulos.

En noviembre de 1934 ilustra con sus obsesivos objetos de muletas, relojes blandos, teléfonos langosta...una famosa revista cuyos editores supieron ver el talento innato del artista para el incipiente mundo de la publicidad, *The american weekly*.

Colaboró también con las dos portadas que diseñó para esta publicación: *Social Life by Dalí*, el nueve de enero de 1938, e *Industrial Life by Dalí*, del dieciséis del mismo mes y año, en donde en su interior publica siete artículos. Estas intervenciones le sirvieron como base y ensayo para generar su propio periódico, del que se publicaron dos números, uno en el año 1945 y el otro en 1947, coincidiendo con dos exposiciones del artista en la “Bignou Gallery” de Nueva York. Un diseño completo, pues supo cómo dar propaganda a la exhibición de su obra en todo momento, asumiendo, como así hizo por gusto, el papel de director, editor, articulista e ilustrador, donde trata de sí mismo, sus invenciones y su influencia. En el nombrado *Dalí News* siguiendo el nombre del *Daily News* originario de Nueva York, aparecen titulares a ocho columnas con muchas ilustraciones repartidas en sólo cuatro páginas. El objetivo, autopromocionarse: “Puesto que en los periódicos es necesario tratar tantas cosas diferentes...en esta ocasión decidí escribir todo lo que me gustaría leer en los diarios acerca de mí”.<sup>806</sup>

En esta publicación se pueden encontrar cosas muy variadas como la invención de un medicamento, que aparece en algunas ilustraciones, al que llama “*Dalinal*”, y que sirve para entre otras cosas, solventar la tristeza intelectual, la depresión estética, aversión a la vida, mediocridad congénita, imbecilidad gelatinosa, impotencia o frigidez, como ser solución a estimular el ánimo perdido, pretendiendo modificar con ello lo que hasta entonces se ha entendido como noticia periodística. Todo ello se origina en un proyecto que nace en 1957 denominado *Dalínait* para la ciudad de Acapulco que finalmente no llega a realizarse. La imagen es la de un erizo de mar sostenido por patas de mosca de hormigón armado, recubierto de bronce arrastrado por jirafas llameantes.

Un año antes en 1958, el pabellón crisálida para la farmacéutica llamada *Wallace laboratorios* quiere promocionar el calmante *miltown*, contacta para ello con Dalí y éste diseña un folleto para el calmante al que también se le denomina “crisálida”. Consiste en una larga estructura cubierta por un paracaídas de seda en forma de oruga que ondula como una bolsa de aspiradora y que pretende dar la sensación de sedación <LÁMINA 410>.

Es en estos años cuando se consolida la imagen de artista que él mismo ha forjado; es la propia prensa la que le considera líder del Surrealismo, profeta del subconsciente, del mundo de los sueños y de la imaginación, inventor del método paranoico-crítico.

---

<sup>805</sup>D. Ades, *Dalí, La esfera de los libros*, *Op. cit.*, pp. 240-241.

<sup>806</sup>S. Dalí, *Dalí News*, Nueva York, (nº 1), 20 noviembre 1945. También recoge F. Fanés, *Dalí, cultura de masas*, *Op. cit.*, p. 195.

La entidad bancaria de “La Caixa” (cuyo anagrama es un fragmento de la obra surrealista abstracta del pintor Joan Miró), a través de su fundación, intenta divulgar las facetas menos conocidas del genio, llegando a realizar una exposición temática siguiendo la estructura de la que constan las revistas, empezando por sus portadas, para seguir con los artículos interiores o anuncios publicitarios y terminar con el diseño total. Fue organizada por “Caixaforum” en la ciudad de Barcelona en el año 2004, con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento del pintor, viendo en este campo un lugar idóneo donde redescubrir al artista. Tengo presente el apartado que supone la publicación de entrevistas tan variadas, y que a él tanto le gusta conceder.

Enuncio las publicaciones donde el artista escribe, ilustra, se publicita, difunde su obra, aprovecha su imagen para crear publicidad y donde se utiliza así mismo porque así quiere hacerlo. En la década de los cuarenta *Vogue*, revista perteneciente al grupo Condé Nast, diseña páginas de moda y figurines de alta costura, incluso alguna portada; estos diseños de figurines y ropa, también los realiza en aquel momento el vallisoletano García Benito, cuya obra recopilada se encuentra en una sala de un centro de enseñanza del barrio de las delicias de su ciudad, situado en el paseo Juan Carlos I de la misma, por falta aún de un merecido museo dedicado a la obra de este artista.

El campo periodístico recogía cada vez más los pasos de artistas de élite y como es sabido, el estreno de muchos de los proyectos dalinianos para escena, no llegaron nunca a realizarse, pero la prensa se hizo eco de las promociones que sobre tales trabajos el propio Dalí declaraba.

Un elemento importante en la vida del genio fue la postal, no como medio epistolar, que es importantísimo, sino como mero objeto coleccionable que constituye una base de estudio. Entre Gala y él llegaron a tener más de un millar siendo documento vivo del pensamiento <LÁMINA 411>. En ellas encontraban alucinaciones que pueden derivarse de una única imagen producida en masa y la inestabilidad de cualquier impresión, llegando incluso a confundir una obra de arte de vanguardia con una postal fotográfica comercial. Esto le ocurrió al pintor verídicamente con una postal africana que llegó a equivocarse con una obra de Picasso, pues cambió de orientación la estampa y se dio cuenta del error, lo que le hizo pensar en la relativa inestabilidad de cualquier imagen; de forma casual y similar le sucedió a Kandinsky al hallar la denominada Abstracción Lírica.

Llega a pintar en el tamaño de una postal para reflexionar acerca de las diferencias y similitudes existentes entre la pintura y su reproducción, eligiendo para ello este formato como algo manejable. Tarjetas analizadas como mercancías fugaces que se utilizan como *flyer* o medio difusor de exposiciones, obras de teatro, o programas de mano, en lugar de dípticos o trípticos que son más aparatosos. Encuentra estereotipos, clichés, arquetipos que repite constantemente de una forma obsesiva, y, al igual que éstos, encuentra en la postal un elemento idóneo y del que llega a decir: “la tarjeta

postal como documento excepcional para el estudio del pensamiento inconsciente popular”.<sup>807</sup>

Las postales ayudan a expansionar la imaginación, como reconoce le ocurre con la dedicada a la pornografía por ejemplo. Llega a trabajar para el mayor productor en serie de postales como medio transmisor de emociones impresas, *Hallmark*, que en la actualidad encontramos en los escaparates de cualquier comercio de papelería y que sirven para felicitar. No sólo fueron del gusto de este pintor, ya que otro gran coleccionista de postales, Le Corbusier, llegó a acumular la cifra de dos mil trescientas durante sesenta años. El arquitecto y teórico suizo nacionalizado francés, comenzó a coleccionarlas en el año 1907 porque con ellas encontraba vínculos especiales. En tales estampas pueden verse desde viajes por Europa y Oriente, a la conexión existente entre las anotaciones que realiza en sus cuadernos y dibujos de desnudos femeninos. Todo esto ayuda a adentrarnos en su pensamiento, por lo que ya se celebran exposiciones temporales dedicadas a mostrar estas colecciones y que se encuentran en la Fundación Le Corbusier de París, estando clasificadas por su lugar de origen.

También el creador figuerense expresa en las postales una obsesión constante por varios elementos, que repite al igual que en el formato pictórico y que expande con amplitud sobre los escenarios: objetos que considera verdaderas joyas por su tamaño. En 1945 el mayor coleccionista americano de la obra daliniana, A. Reynolds Morse, relaciona su producción hacia la duplicidad, diciendo que desde que dejó España y su entorno catalán nativo, tendió más a la rememoración que a la creación y añade que desde que se encuentra en aquel país pintó más como un hombre influido por Salvador Dalí que como el propio Dalí. Ciertamente la mecánica de la reproducción invade y su bailarina calavera del año 1939, es igual que un boceto de la pesadilla en la película *Moontide* de 1941 donde se ve la fusión de la doble imagen que aparece también en las postales de cambio de siglo con la popular temática de la vanitas. Echaba mano del deseo burgués como recurso al que acudir para poner de manifiesto la modernidad y lo que hacía, en definitiva, era incidir en las múltiples visiones una y otra vez, pues era característica de la capacidad de alucinación del individuo, destacando las condiciones de la paranoia en múltiples esferas de la cultura como el arte, el folclore, la cultura de masas o el espectáculo. El paranoico deforma la realidad mientras la va percibiendo y desarrolla las primeras alucinaciones de una manera episódica y sistemática. Repetir una misma temática es argumento de crítica, pero todo artista o creador ha generado un estilo gracias a la seriación, como lo es un ensayo para un intérprete o un entrenamiento para un deportista, hallando en la búsqueda la minuciosidad y el detalle, gracias a la seriación.

El Señor W. Robert McCloskey, director de diseño de Hallmark, fabricante de las tarjetas de felicitación ya citadas en Kansas City, Misouri, llegó a contratar al pintor para realizar diez pinturas destinadas a ser diez tarjetas de felicitación para el mundo entero <LÁMINAS 412-420>. En dos días pintó siete, las tres restantes lo hizo más

---

<sup>807</sup>S. Dalí, *El mito trágico del Ángelus de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1978, p. 25.

lentamente, pero dos de ellas llegaron a salir a la venta en Navidad. Fue a Nueva York a apoyar el lanzamiento de estas tarjetas surrealistas, todas ellas acuarelas de treinta cm<sup>2</sup> cuando la mayor parte de su obra está hecha al óleo, declarando en una entrevista sobre el trabajo de estas postales lo siguiente:

Si analizas todas las series de tarjetas verás que hay un motivo que aparece en casi todas: la mariposa está presente porque para santa Teresa de Ávila, una de las místicas españolas más grandes, la mariposa era el símbolo el alma. La fea y torpe oruga, o sea nuestro cuerpo, entra en la tumba o sea el capullo. De esta muerte emerge la mariposa, bella y libre, sin ataduras a la tierra. Para mí, al igual que para Santa Teresa la mariposa simboliza el alma del hombre.<sup>808</sup>

A continuación describo las tres postales que tardó más en realizar: la primera se llama *Extravaganza*, está dedicada al día de San Valentín; representa a la mujer como alma pura, moviéndose libremente en un universo en el que los hombres son piedras terrestres, sosteniendo un cetro de reina sobre el alma de los hombres. El paisaje árido de España representa la atemporalidad y eternidad. La mariposa vuela en un cielo con nubes como pompones de lana, apareciendo el propio pintor en la parte inferior izquierda con una red para atrapar mariposas.

En la segunda tarjeta para el mismo día de San Valentín, la mariposa, alma de la mujer, se acerca al hombre y se produce una explosión liberándose el corazón del cuerpo del hombre, ofreciéndolo a la mujer que es la mariposa, pues el alma femenina es capaz de provocar el estallido emocional mientras permanece inmutable.

La tercera se llama *La rosa mística*, y aparece un barco varado en un mar de flores marchitas y un hombre y una mujer se agarran cada uno a un árbol muerto, pues así acaba todo lo terrenal; *el ángel de Pascua*, es el espíritu, puro mensajero de Dios y domina todas las almas, viéndosele representado en el cetro de la mariposa. En la pintura dedicada al día de la madre, la maternidad será representada por una madona dulce y generosa; *el árbol de Navidad de mariposas* es donde las almas ascienden hacia la estrella divina en la punta del árbol. El paisaje árido aparece igual que en la primera de las tarjetas, además de dos figuras que son Dalí de niño y su madre: “En lugar de escoger el día de la madre he escogido el día de navidad para rendirle homenaje a mi propia madre”.<sup>809</sup>

El diseño de las postales navideñas para felicitar esas fechas abrieron el alma del creador ampurdanés, pero también diseñó otro tipo de tarjetas postales como la realizada en el mes de junio para la organización ciclista francesa del *Tour* <LÁMINA 421> de carácter oficial del evento deportivo; este año en el que vence el ciclista español Bahamontes.

Estas incursiones que realizó en el mundo impreso también fueron censuradas por los críticos de arte, como si un artista, cuya obra se encuentra en instituciones como el

---

<sup>808</sup>S. Dalí, *Obra completa*. Vol VII. *Op. cit.*, p. 748.

<sup>809</sup>*Ibidem*, p. 752. Ben Martin entrevista a Dalí y considera necesario describir su atuendo: “llevaba un traje azul marino a rayas cortado a la inglesa, camisa blanca y calcetines y zapatos negros”. (*Herald Tribune Magazine* de Nueva York, 24 de enero, 1960).

Metropolitan o el museo de Arte Moderno en Nueva York, por el hecho de trabajar en el formato postal fuese rebajar su trabajo al poder difundirse en centros comerciales. El pintor comentó ante este tipo de crítica que como hombre del Renacimiento que era, estaba dispuesto a diseñar lo que la gente le pidiera y que él había hecho lo mismo que hizo Miguel Ángel en su momento diseñando los uniformes de los guardias suizos del Vaticano y pintaba jarrones para el Papa<sup>810</sup>. Muchos creadores han sido los que han decidido abandonar la atmósfera elitista y descender al mundanal ruido como Lope de Vega que también creó versos para el vulgo sin matiz despectivo en ello.

Un elemento, el de las postales, fascinante para muchos artistas, algunos de ellos surrealistas, donde plasmar aquello cuanto les inquietaba en un formato ideal. Coleccionista de las mismas fue también el poeta Paul Eluard quien decía que sus predilectas eran aquellas que se localizaban entre la transición de siglos, más concretamente entre 1891 y 1914: “Las tarjetas postales gustaron rápidamente a la gente por su ingenuidad y, sobre todo, por la especie de igualdad que establecían entre el remitente y el destinatario”.<sup>811</sup>

En 1958 la empresa “Hoechst Ibérica” <LÁMINAS 422 y 423> le encarga el diseño de una tarjeta de Navidad que incluya un mensaje anual de felicitación a los médicos y farmacéuticos españoles, uniendo para esta ocasión el arte y la ciencia, comenzando así una colaboración que durará diecinueve años.

El pintor crea *performance* que fueron grabadas en vídeo, pues este medio tecnológico comenzaba a utilizarse y a estar de moda, abriendo camino y conformando un nuevo lenguaje, como los que mostraban su obra clasificada *Land* o *Earth Art*, o manipulación del terreno, el *Body Art* que modificaba el cuerpo humano, lo *Póvera* o fabricado con materiales de desecho, incluso lo “Efímero”, como aquella obra hecha con materiales perecederos, el hielo, hierba, arena y demás elementos. Sirva como ejemplo su escultura de un Cristo gigante situado en el olivar de Port Lligat <LÁMINA 424>, creado en 1969 a partir de materiales de desecho naturales como trozos de ramas, barcas, piedras, etc. Todas estas nuevas expresiones influían en el ser humano en formas de vestir, de actuar e incluso en su comportamiento.

En el año 1960 utiliza por vez primera esta realidad del vídeo *happening* como hecho artístico, al grabar y difundir así su obra, anticipándose a que lo hiciera el denominado grupo *Fluxus* en 1965. Todo surgió de forma casual al no poder asistir a una intervención que iba a tratar sobre su proceso de creación; fue entonces cuando mandó un vídeo con un *happening* de quince minutos de duración, explicándolo. La grabación la realiza el fotógrafo Hallsman en los estudios de *videotape productions* en Manhattan. El resultado consiste en visualizar cómo el pintor realiza un cuadro mezclando escenas de una piara en una cochinería y una señorita en paños menores ante una moto, todo ello delante del objetivo de la cámara que lo estaba grabando.

---

<sup>810</sup>M. Aguer anota en *Obra completa* de Salvador Dalí, Vol.II *Op. cit.*, p. 18.

<sup>811</sup>Ben Martin, *Herald Tribune Magazine* de Nueva York, *Op. cit.*, p. 65.

En los años sesenta el nombre del artista se convirtió en un beneficioso resultado comercial para cualquier empresario, y los medios de comunicación de masas lo vieron como reclamo publicitario de gran atractivo.

Recojo comentarios que, al respecto, se vierten del artista por parte de otros grandes creadores del momento, ya que su visión llega a ser esclarecedora según para qué cometidos, como fueron entre otros: A. Breton en *Antología del humor negro*, de París, año 1966: “La gran originalidad de Salvador Dalí consiste en haber sido capaz de participar en esta acción como actor y como espectador, de haber logrado ser juez y parte en el pleito puesto por el placer a la realidad”.<sup>812</sup>

Hay quién destaca: “...cada cuadro de Dalí y cada acción suya suscita polémicas”.<sup>813</sup>

En cuanto a la realidad otros comentan: “Dalí interviene actuando sobre el temor del hombre a cualquier ruptura de la organización del sistema común de la realidad”.<sup>814</sup>(...) “Dalí disecciona la realidad y ha sido el primero que ha hecho reales todos los complejos y deseos insatisfechos”.<sup>815</sup>(...) “Las cosas son ellas mismas y otras: son lo que son a primera vista y lo que son por el ilusorio juego de la percepción. La realidad es, en conclusión, surrealidad y la visión es, en el fondo, la realidad resultante el juego de la percepción”.<sup>816</sup>

Según el crítico francés George Woldemar, Dalí fue un visionario sádico a quien le llegaron a obsesionar sus pesadillas, pues el subconsciente era el que dictaba todo cuanto hacía. En todos ellos prima hablar de lo real cuando al genio le interesa otro estadio. Por último Philippe Halsman dice del pintor que su personalidad es la más surrealista de todas sus creaciones, incluso su sintaxis llegar a ser más surrealista que alguna de sus telas.

Al no existir aún las redes sociales de las que disponemos, el genio supo desenvolverse en los campos que su momento le ofrece y en ellos deja su impronta. Hizo todo cuanto estuvo a su alcance para que su imagen y su obra se expandiesen sin ninguna discreción. Hoy, marcas famosísimas y de los más variados productos como *Lego* o series televisivas de animación como *los Simpson*, se rinden ante el icono daliniano y encuentran en el personaje, el campo ideal para vanagloriarlo o parodiarlo. De igual modo que el *Pop Art* ensalza lo mítico, y al hacerlo, lo trivializa. Quizá sea éste el motivo por el que el camino abierto por Dalí para acercarse a las masas, no sea practicado por artistas que restringen su participación a medios de prensa muy especializados. Este acercamiento no debe entenderse como rebajarse, pues siempre se

---

<sup>812</sup>VV.AA., *Los grandes genios del arte contemporáneo. El siglo XX. Dalí*, Madrid, Unidad Editorial, 2005, p. 184.

<sup>813</sup>*Ibidem*, R. Descharnes, p. 185.

<sup>814</sup>*Ibidem*, L. Venturi, p. 186.

<sup>815</sup>*Ibidem*, R. Gómez de la Serna. p. 187.

<sup>816</sup>*Ibidem*, I. G. Liaño, p. 188.

ha luchado por alcanzar lo que parecía elitista, como sucede con el espectáculo operístico.

Dalí considera que el medio publicitario es un campo amplísimo en el que expresarse tanto vocal como corporalmente con su presencia y así desea expandir su creatividad. El anuncio se convierte en el lugar idóneo dónde explorar y como el mismo indica puede producirnos tanta emoción o más que incluso una tabla pictórica. Dicho anuncio: “está regido por las leyes de composición y de economía que han gobernado las producciones de las épocas más florecientes”.<sup>817</sup>

Se refiere al anuncio americano preferentemente, que dice: “...no tolera más ornamentación que la fotografía sabiamente dispuesta y exactamente repartida”.<sup>818</sup>

En tales anuncios exalta las cualidades que han de unirse para lograr la creación artística publicitaria y que indica cuáles son enumerándolas como ingredientes de una receta: la sorpresa, la sugestión, vistosidad, agilidad, vivacidad, aplomo y jovialidad. Se anticipa a Andy Warhol y al mundo del Pop en general, al observar que la publicidad invade cada vez más el paisaje urbano; se plantea cosas como que un producto, al aumentar de tamaño, puede ocupar toda una fachada, como hoy vemos en las grandes ciudades cuando colocan lonas con imágenes a esa escala para restaurar sus fachadas; o el hecho de que un hombre disfrazado de botella, pueda conseguir que el producto tome dinamismo y adquiera la altura natural del ser humano con movilidad incorporada paseándose por la calle, como hizo el genio convirtiéndose en papa Noel. Es corriente que nuestra vista sea invadida por paneles multicolores urbanos que transforman el paisaje, pancartas eléctricas que en la noche iluminan todo a través de propaganda, que se asientan gracias a logros previos como los dalinianos. Existen lugares que se decoran con enormes carteles luminosos sin los cuales no se concibe el lugar concreto que identifican, como Times Square, por ejemplo. Algo similar sucede con las marcas en los triángulos dorados donde la protagonista es la moda; qué sería de estos espacios sin publicidad, escaparates, que él quiso potenciar con sus aportaciones.

Entre los múltiples anuncios que realiza, tanto para la televisión americana como la francesa, destaco los del Banco *Credit Commercial* de France, chocolates *Lanvin* para televisión <LAMINA 425>, *Cartier*, *Van Cleef et Arpels*, o en el año 1974 el restaurante *Maxim's*. No se trataba simplemente de ceder su imagen a la marca, sino de transmitir con su identidad la autenticidad y calidad del producto, algo que sucede hoy, identificando la imagen corporativa junto a la de la *celebrity*. Es tal la demanda que recibe el artista para cualquier hecho publicitario, que en 1970 decide establecer su propia tarifa por cada minuto de participación, siendo la suma mínima propuesta de diez mil dólares.<sup>819</sup>

---

<sup>817</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. IV *Op. cit.*, p. 100.

<sup>818</sup>*Ídem*.

<sup>819</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, pp. 497-498.



Fue el mejor publicista de su propio mito, porque la popularidad que adquirió le hizo participar en ciertas campañas publicitarias difundidas por televisión, al igual que lo hicieron otros artistas, como Fernando Fernán Gómez o Lola Flores, que cedían su imagen como *celebrities*, pues hubo otros anteriores que allanaron el camino para ello y todo para incitar al por entonces incipiente consumo de este sistema capitalista, otro apartado más para sacar partido por él. De esta forma, a la manera de intérprete, realiza anuncios televisivos como el del brandy Veterano o el chocolate francés citado en 1968 diciendo *lanvin, cést divin* <AUDIOVISUAL 14>, spot publicitario que realiza en 1969 con diecisiete segundos de duración en blanco y negro, en donde aparece el artista diciendo que le vuelve loco y, que al morderlo, los bigotes se mueven de arriba abajo muy rápidamente. Siempre con un toque de humor porque como buen cómico buscaba esbozar una sonrisa al gran público.

Aparece en la televisión española anunciando camisas *IKE* o colaborando junto a cantantes en sus vídeo-clips (como fueron los comienzos de la oscarizada actriz Penélope Cruz); apariciones estelares o colaboraciones que son una forma de darse a conocer y sirven de trampolín a la popularidad y lograr una mayor distribución de cualquier producto. Sirva el ejemplo de lo que se conoce como alfombra roja o evento de entrega de premios, donde el motivo por el que se premia pasa a segundo plano, ya que lo importante es el diseño del atuendo que lucen los asistentes.

Para la promoción del anuncio publicitario del analgésico de la marca farmacéutica Alka Seltzer (perteneciente a la casa Bayer) llegó a grabar un *happening* en 1974 en Nueva York, en color, en inglés, de veintiocho segundos de duración en los que alterna imágenes de la aspirina efervescente disolviéndose, con el pintor que se lanza con spray en mano sobre el cuerpo de una modelo vestida con malla blanca, a la que rocía simulando un graffiti abstracto sobre su cuerpo <AUDIOVISUAL 15>. Esto genera un efecto saludable, pues llega a ella el color. Recuerda la pasarela del desaparecido hace cinco años Alexander McQueen, en la que incorpora las nuevas tecnologías y al que se le rinde homenaje en el museo Victoria & Alberto londinense.

En 1969 dentro del incipiente mundo del marketing diseñó el logotipo de *Chupa Chups*, ya que la marca quería expandir su logotipo a nivel internacional solicitando para ello el diseño al pintor. Esta actividad dio lugar a su enorme popularidad como personaje público; el diseño lo realizó en una hora y consistió en introducir el color rojo sobre el fondo amarillo, envolver en forma de flor la marca y colocarlo en la parte superior para facilitar su visibilidad <LÁMINA 426>.

El programa *Dirty Dali: A Private View (Dalí el sucio: Una visión íntima)*, fue emitido por el canal Channel 4 en el año 2007, siendo otra de sus actividades, ya que no quería desaprovechar ninguna oportunidad y se lanzaba a experimentar, buscaba la fama como cualquier actor por medio de la provocación. El crítico Brian Sewell escribía, como a finales de los años sesenta, fue requerido por el mismo pintor a posar sin pantalones en posición fetal bajo la axila de una figura de Jesucristo mientras el pintor

le fotografiaba y fingía hurgarse bajo el pantalón. Cómo clasificar estos pequeños sketch, gags o parodias, rememorando el cine que veía en su infancia y cuya finalidad u objetivo era formar parte de cuanto creativamente hablando se hiciese.

El Dalí dedicado al diseño de vestuario u otros elementos, es tan creativo como el pintor; le fascinan los escaparates o las revistas de moda, publicando para *Vogue* dibujos de ropa (como si fuese diseñador de alta costura o para grandes almacenes), encargados por Bergdorf Goodman, obteniendo un gran éxito de tirada tanto en las revistas europeas como las americanas.

En el mes de octubre de 1944 realiza el diseño publicitario del perfume *Schoking Radiance*, de la diseñadora Schiaparelli, que consistía en cuatro aceites para cuerpo y rostro, publicándolo también en *Vogue*, para ello ideó un querubín que vertía el aceite por el pecho de venus que aparecía sobre una concha,<sup>820</sup> así como un pintalabios que aparece empaquetado en una caja morada en forma de corazón, diseñada por Dalí.

Un año más tarde diseña tejidos para Winsley Simpson a partir de combinaciones de seis colores y varios motivos, que tilda con nombres como *Fragmento de conversación*, que es de un azul fuerte sobre el que se ven bocas y teléfonos, *Relojes blandos*, *Los gandules y Langosta con teléfono*. Además realiza tres pinturas como publicidad del perfume “Leigh” denominadas *Flores del desierto*, lo que el señor Gibson considera desvirtuar su condición de creación artística<sup>821</sup>, en vez de verlo como un incipiente publicista.

En 1949 diseña ropa de casa, como unas cortinas para Sterling, alfombras para Mohawk Carpet Mills a las que también pone nombres: *Llamada de la arena*, *Sombras de piedras por la tarde* y *Llamada de la tierra*, en el mes de abril de 1952 <LÁMINA 427>. En varias campañas diseña corbatas que le encarga Georges McCurrach Organization Inc. de la Quinta Avenida, entre los años 1944 y 1951, con los emblemáticos motivos iconográficos de labios, pegados a un teléfono-langosta, hormigas pululando sobre relojes blandos, bigotes-antena, otras corbatas en cambio, fueron estampadas con chinchetas, gaviotas, cisnes, botines, o brazos con pulseras. Primeramente se lanza con media docena y en 1950 aparece el anuncio de *Marshall Field & Company* de corbatas diseñadas por él con las siguientes denominaciones: *Fuente sinfónica*, *Nacimiento del conocimiento*, *Pared del paraíso* y *Mandolina gitana*. Tales nombres ayudan a recordar los utilizados para mencionar tonalidades de colores en época romántica, como “suspiro contenido”, “polvo de las ruinas” o “rosa desvanecida” entre otros. Estos no fueron originales debido a que se trataba de la herencia del siglo XVII donde los colores se denominaban “pecado mortal”, “deseo de amor” o “español moribundo”. Es como si Dalí quisiese mantener ese tipo de títulos para todo cuanto crease. De forma similar, pero en vez de en el lenguaje, en la imagen, asumimos personificaciones que se hacen de objetos, como sucede en películas animadas de Disney, o que elementos inertes lleven megafonía incorporada, como el

---

<sup>820</sup>I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 545.

<sup>821</sup>*Ibidem*, p. 546.

hecho de que los surtidores de una gasolinera te lleguen a desear buen viaje; también hoy aceptamos la imagen de una vaca morada en la publicidad, sin olvidar a un precursor del Fauvismo como Gauguin, que investiga el color.

El mundo de la publicidad se convierte por tanto en su gran aliado y trabaja en ella realizando ilustraciones, portadas, anuncios y acciones para firmas como: *Vogue* en 1941, para Schiaparelli diseñando frascos de perfumes en 1943 y 1946, o Chanel, Yves Saint Laurent, Dior, Guerlain, la compañía aérea *Braniff Airlines* en 1969 para la televisión americana, donde aparece treinta segundos con parejas de famosos, aunque él no llegara nunca a volar.

Inmersos ya en el ecuador de la segunda década del siglo XXI, donde la humanidad entera se comunica sin barreras de idiomas, razas, cultura o idiosincrasia, gracias a un nuevo lenguaje, el de la publicidad, somos capaces de sintetizar el mensaje, la firma, marca o autoría, en un anagrama, icono o logotipo. La obra daliniana posee una serie de cualidades que aluden a lo que éste medio publicitario significa de apasionante y provocador. Todo con el fin de impresionar a los clientes e incitarles al deseo de adquirir el objeto o elemento que fuese, aunque éste no se necesitara, pero haciéndolo irresistible. Se trata siempre de ofrecer sueños y recordemos que éste es el lenguaje donde a los surrealistas se les atribuye el mejor manejo de su tratamiento.

Es otro visionario de la historia como lo fue Julio Verne o Leonardo da Vinci, ya que se adelantó a su tiempo en cuanto a cómo llegar a los demás mediante medios de comunicación. Nuestras redes sociales serían el medio idóneo por excelencia para aquellos que como él, otros impulsaron. La publicidad, según podemos entenderla será el terreno donde mostrar la necesidad que tiene un ser humano de disfrutar de la posesión de un objeto. Esto nace alrededor de los años treinta, cuando aún no existe la televisión y es un gran medio de alcance y difusión. Dalí tuvo la intuición de comprender el potencial que suponía y se lanzó a explorar este nuevo campo, como hacía con otros muchos, porque no quería perderse ningún avance que la humanidad explorase. Se deja así fotografiar por los mejores fotógrafos del momento, Beaton, Halsman, Bailey, Brassai o Man Ray, protagonizando anuncios y cediendo su imagen como propaganda de grandes firmas.

Entre 1929 y 1930 descubre el método paranoico crítico, lo que ayuda a distanciarse con el grupo de Breton, quien afirmó en 1936 que la obra del pintor carecía de interés para el movimiento surrealista, y a principios de 1939, fue expulsado de la agrupación comenzando su andadura en solitario. André Bretón era comunista y había ofrecido el apoyo del movimiento surrealista a la URSS; en un telegrama reproducido en la primera página de SASDLR<sup>822</sup>, lo que produjo discusiones entre Dalí, Breton, Louis Aragón, y André Crevel. El pintor durante la contienda civil, apoyó al bando nacional desde los Estados Unidos, mientras un colectivo de intelectuales formó en el

---

<sup>822</sup>Siglas que significan Surrealismo al servicio de la Revolución, cuyo título original en francés de la revista es *Le Surrealisme au service de la Revolution* que reemplaza a *la Revolution Surrealiste* 1930-1933 con seis números, creada por Breton o Eluard.

extranjero la agrupación llamada *la Tercera España*, por falta de compromiso durante la guerra.<sup>823</sup>

El siete de diciembre de 1936 llega a Nueva York, apareciendo su fotografía en la portada de *Times* del día catorce por la exposición, al día siguiente, en la galería Julien Levy, donde ya pudo admirarse *Premonición de la guerra civil*. En marzo de 1937 publica *Je défie Aragon*, contra la facción surrealista comprometida políticamente con el comunismo.

Otro ámbito en donde pone de manifiesto públicamente sus ideales puede encontrarse en el libro *Testigo de la Historia*, de Emilio Romero donde cuenta la célebre conferencia *Picasso y yo*, que pronunció en el teatro María Guerrero de Madrid, el once de noviembre de 1951. El organizador fue el profesor Manuel Fraga, dentro de la I Bienal Hispanoamericana de Arte; Dalí se retrasó cuarenta y cinco minutos, salió al escenario y dijo aquello: “Picasso es español; yo también. Picasso es un genio; yo, también. Picasso tendrá unos setenta y dos; y yo tendré unos 48. Picasso es conocido en todos los países del mundo; yo también. Picasso es comunista... yo, tampoco”.<sup>824</sup>

Empezaron a ovacionarle e intentó definir la postura comunista de Picasso, en su gusto por la miseria, su indumentaria harapienta, pues no daba importancia a la apariencia como él. Después contó el requerimiento que hizo a Picasso para ir a América, *a través de un puente de oro*; este, admitió la posibilidad de dormir debajo del puente. Finalizó la conferencia leyendo un telegrama dirigido al pintor malagueño, solicitando las firmas de los intelectuales españoles; le decía que en Rusia se purgaba todo, hasta la música; pero que el espíritu católico español, que amaba la libertad, saludaba al genio anárquico de Picasso, y sentía el orgullo de saberlo español.

En agosto de 1969, el periodista Antonio D. Olano entrevista en Cadaqués a Dalí, donde se pronuncia ideológicamente ensalzando la institución monárquica, siendo un gran paso para España el hecho de su instauración, la figura del caudillo por proporcionar una enorme prosperidad económica, además de instaurar la claridad, la verdad y el orden.

El genio se adaptaba a sus entrevistadores, muchos de ellos, sensacionalistas que no sabían cómo abordar el cuestionario ante la inquietante personalidad a la que se dirigían. Temían les dejara en evidencia con sus respuestas e intentaban ganarse el favor del espectador mofándose de su actitud. Para este mismo periodista en un artículo denominado *Cine en siete días* fechado el dos de diciembre de 1972 le dice:

Soy eminentemente teatral, porque es sabido que al divino Dalí lo que más le gusta es el teatro” (...) “No se ha cumplido el acuerdo de que yo decorase todas las temporadas del *Tenorio*”

---

<sup>823</sup>M. Aznar, en *Diario de la Marina*, de febrero de 1937 cita a varios entre los que figuran Ramón Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, Américo Castro, Ramón Gómez de la Serna, Josep Puig y Cadafalch, Niceto Alcalá Zamora y catorce ministros de la República...

<sup>824</sup>A. D. Olano. *Dalí, las extrañas amistades del genio*, Madrid, Temas de hoy, 1997, p. 166.

(...) “¿Por qué los actores que hacen ahora el Don Juan tienen miedo a gritar, cuando se trata de una obra declamatoria?”(...) “García Lorca y yo íbamos a escribir y componer una ópera que no pude terminar” (...) “Pueden prepararse como para una olimpiada los actores que estrenen *Mártir*, mi tragedia escénica” (...) “Rodaje y resultados escandalosos los de mis películas con Buñuel; *Un perro andaluz* y *la Edad de oro*”.<sup>825</sup>

Otra definición de sí mismo donde tiene en cuenta la apreciación de otros dice: “Soy un pintor que trabajo seriamente y que como hobby hago el payaso. A la inversa a todos les parece bien, a mí, que como trabajo serio pinto, no me lo perdonan”.<sup>826</sup>

Se definió a sí mismo como católico, apostólico y romano, y esto se incrementó en las audiencias que tuvo con dos papas: en noviembre de 1949, fue recibido por el papa Pío XII en el Vaticano y le dijo “estoy interesado en todas las novedades que forman parte del arte”,<sup>827</sup> diez años más tarde en el mes de mayo de 1959, tuvo una audiencia con Juan XXIII, y le comunica que le gustaría diseñar una iglesia en el desierto de Arizona y dedicarle al éxito del Concilio Ecuménico. Al final de su *Vida secreta* afirma: “En este momento todavía no tengo fe y temo que moriré sin cielo”.<sup>828</sup>

En otras ocasiones se definió como agnóstico católico no practicante, un católico que buscaba la fe, que no encontraba. Para presenciar una misa en el monasterio de Silos y asistir a una ceremonia que solo podían presenciar mujeres, él y Lorca se llegaron a travestir con la ropa de unas amigas. Solía acudir los domingos a misa en Cadaqués, pero “justo para que se acuerden de mí y de mi éxito, sino sólo me ven en los periódicos o la televisión”, de ahí el gusto que tiene por mantener la cercanía con la gente.

*La Gaceta Literaria*, fue una revista dirigida por Giménez Caballero, que acogió sus primeros poemas y artículos, y más tarde se publicarían “La femme visible”, “L'amour ét la mémoire”, o “La metamorfosis de Narciso”. Destaco la revista *Vogue* en su edición francesa 1921-1971 y la americana con una fusión entre Marilyn y Mao, de 1971, donde no se habla sólo de moda y se muestran las corbatas de Yves Saint Laurent. Se trata de fusionar en una sola cara a los dos grandes países del mundo en los que domina el matriarcado: EEUU y China, las civilizaciones a las que se atribuye, en el futuro, un papel recíproco considerable.

---

<sup>825</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. VII *Op. cit.*, p 1237.

<sup>826</sup>A. D. Olano, *Dalí, las extrañas amistades del genio*, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>827</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, p. 551.

<sup>828</sup>R. Descharnes, *Dalí, la obra y el hombre*, *Op. cit.*, p. 444.

## V.1.5. El mundo de la joyería.

El contenido simbólico que muestra la obra de arte generada por Salvador Dalí en el campo de la joyería es de extrema imaginación y cuya técnica puede ser calificada de gran delicadeza. Su encanto reside en, no sólo la aportación de su inagotable imaginario, obsesivo en muchos de los casos por parte del artista, que vierte también sobre piedras preciosas como rico material, sino en el conseguir tal elevado grado de filigrana y belleza. El derroche de su ideario en piezas de diminuto tamaño y algunas portadoras de movimiento, es cuando menos admirable. Al igual que para el creador Gaudí, los cimientos de los que parte su obra residen en la naturaleza y cualquier detalle estará por tanto, impregnado de tal influencia. Algunas de estas obras fueron exhibidas en vida por su esposa, otras fueron sencillamente admiradas por grandes estrellas americanas que el artista conoció en su estancia allí. Además presenta sus gustos, como la pulsera que se deleita en pintar y que exhibe sobre la muñeca del retrato de *Galarina*. Es un animal especie de serpiente o reptil de color verde, creación de Fabergé de inspiración Mogul que a Dalí tanto le fascina <LÁMINA 428 y 429>. El artista se desprende de su máxima idealización a través de un anillo, o un corazón que a manera de ventana se abre para mostrar su interior, unos animales, plantas u ojos que nos miran expectantes y sorprendidos, como lo hacen los suyos propios, queriendo absorber todo cuanto les rodea. Dalí utilizó la joyería como vehículo transmisor de hermosura al igual que las gotas desprendidas de los frasquitos que contenían el perfume que diseñó junto a la afamada Elsa Schiaparelli.

El conjunto del diseño en joyería daliniano está repleto de originalidad y creatividad conformando una excelente colección expuesta, tras un largo e interesante periplo, en el museo de su ciudad natal en Figueras.

El diecinueve de diciembre de 2014, se abrieron las puertas del museo de Carl Fabergé en San Petesburgo, Rusia, para albergar, entre otras piezas, cuarenta de los cincuenta huevos de Pascua, iconos de la Rusia zarista, que diseñó para la familia del zar que fue fusilada durante la Revolución de 1917 y que pertenecen hoy al magnate ruso Viktor Vekselberg, valorados en ochenta millones de euros. Al día siguiente comenzó el segundo congreso de joyería celebrado en el museo del traje madrileño en el que participé como ponente, los días veinte y veintiuno de noviembre de dicho año; éste se inició con unas palabras de Salvador Dalí que fueron pronunciadas durante la presentación de una muestra pictórica en la Sociedad Gráfica de Nueva York:

Las piezas no se ha hecho para permanecer inerte en una caja fuerte, sin una audiencia, sin la presencia de espectador estas joyas no realizarían la misión para la cual fueron concebidas, el espectador es el artista fundamental. Su vista, corazón y cerebro se funden, tratando de entender de una forma u otra lo que ha pretendido el creador dándoles vida.<sup>829</sup>

Se trata de un mensaje de aclaración con respecto a toda obra de arte, pues si ésta no es contemplada pierde su verdadera identidad; el espectador pasa a ser protagonista, siendo, por tanto, un agradecimiento a ese individuo de entre el público que ofrece sus

---

<sup>829</sup>S. Dalí, *Dalí Joyas*, Barcelona, Fundación Gala Salvador Dalí, 2011, p. 21.

sentidos y emociones dispuestos a la recepción, y por último una forma de mostrar, que a través de cualquier obra contemplada el artista de la misma permanece en el tiempo.

El espectador lleno de admiración y deleite ante las joyas dalinianas, pasa a ser literalmente iluminado por los destellos y brillos de la propia pieza, de tal manera que así recibe los mensajes que cada obra le proporciona. Una obra llena de contenido, esotérico, filosófico, religioso y astrológico...muchas de ellas con temática claramente religiosa, otras sencillamente energética.

No es necesario que la joya sea exhibida sobre alguien para poder ser admirada, porque sencillamente el que la porta se priva del placer de observarla <LÁMINA 430>. Es, en muchas ocasiones, una joya independiente de la persona, no hecha para ser portada, únicamente para exponerla.

El cristal de aumento de una lupa, con la que se inmortaliza fotográficamente Dalí, puede servirnos para visualizar y apreciar el más mínimo detalle de sus joyas. Esta lupa proporcionará esa óptica diferente con la que puede verse el mundo y las creaciones que lo conforman. Es en el año 1939, en la revista *Vogue*, donde aparece por primera vez la profecía sobre el diseño de joyas de Dalí.

Vestir las joyas, vestir con ellas como único elemento, es algo que vemos en nuestros medios de comunicación, como es el ejemplo del diseño de lencería con cristales de Swarovsky o piedras preciosas que exhiben las grandes *celebrities* o *top model* del momento.

Las joyas diseñadas por Salvador Dalí alcanzan varios objetivos por parte del artista, siendo su personal perspectiva del arte en sentido general, pues el arte es creación y comunicación. Además responde a lo que es el arte concreto de la joyería: el medio a través del cual expresar la relación existente entre espacio y tiempo, y éstos en el mundo de los sueños. Por último se trata de un campo que permite el trabajo del detalle y la minuciosidad.

Se establece un encuentro entre la materia prima y el significado simbólico que plantea, por lo cual el elemento que se genera es, en muchos de los casos reconocible, pero descontextualizado; como desmembrar cada parte de un todo, por ejemplo materializa en una de sus obras la letra de una popular canción del momento: “muñequita linda, de cabellos de oro, de dientes de perla, labios de rubí”, los dientes son perlas y los labios, rubíes, diseñados literalmente para formar como resultado una boca, de la que él mismo dice, está inspirada en los labios de Marilyn Monroe, actriz que le fascina <LAMINA 431>.

Él mismo indica sus objetivos:

Mis joyas quieren protestar contra la importancia que se da al precio del material de joyería. Lo que pretendo es que se aprecie el arte del joyero tal como es en el cual el diseño y el trabajo



artesanal deben ser reconocidos por encima del valor material de las gemas, como en la época del Renacimiento. En las joyas, al igual que en toda mi actividad artística, creo lo que más amo. En algunas de ellas se puede apreciar un aire arquitectónico al igual que en ciertas pinturas mías; una vez más la ley logarítmica se manifiesta; al igual que la relación entre el espíritu y la materia; el tiempo y el espacio.<sup>830</sup>

Su pretensión de que se valore la labor del joyero en su trabajo, nos dice, tiene que remontarse al periodo renacentista, periodo por el que tanto se deja influir y que además admira. Con ello se enfrenta a un reto de carácter histórico-artístico:

En el periodo renacentista, los grandes maestros no se limitaban a un solo medio de expresión. El genio de Leonardo da Vinci se elevaba mucho más allá de los confines de la pintura. Su espíritu científico concebía la eventualidad de milagros en el fondo del mar y en el aire que ya son una realidad. Benvenuto Cellini, Botticelli y da Luca crearon gemas decorativas, copas, cálices ornamentos enjorjados de poderosa belleza. Paladín de un nuevo Renacimiento, me niego también a ser confinado. Mi arte abarca la física, las matemáticas, la arquitectura, la ciencia nuclear la psique nuclear, la mística nuclear y la joyería no sólo la pintura.<sup>831</sup>

Inspirado por los artistas del Renacimiento como Cellini, Botticelli y otros genios de esta época, decidió diseñar joyas para exhibir el quehacer artesanal joyero en una perspectiva única. En este caso el valor y la habilidad artesanal adquieren un doble sentido precisamente por el valor de los materiales (oro y piedras preciosas utilizadas en su creación).<sup>832</sup>

Son muchos los artistas a los que Dalí intenta imitar por el hecho de pertenecer al periodo renacentista, no por ser artistas polifacéticos que manipulan diferentes materias y tratan diversos campos para su creación plástica. Tengo en cuenta el estudio que el artista realiza para impregnar en cada pieza la fantasía necesaria.

Los temas antropomórficos aparecen una y otra vez en mis joyas. Veo la forma humana en los árboles, las hojas, los animales; lo animal y lo vegetal en lo humano. Mi arte en la pintura, en los diamantes, en los rubíes, en las perlas, en las esmeraldas, en el oro, el crisoprasa demuestra cómo sucede la metamorfosis; los seres humanos crean y cambian. Cuando duermen, se transforman totalmente en flores, en plantas y en árboles. La nueva metamorfosis sucede en el Cielo. El cuerpo se vuelve íntegro de nuevo y alcanza la perfección.<sup>833</sup>

Dentro de las características que presentan las joyas puede destacarse su temática de carácter religioso como se aprecia en el propio título de la obra, encontrándonos cruces, ángeles, cálices, Madonas o Cristos. La naturaleza con la imitación de flora y fauna en versión onírica se muestra por medio de flores vivientes, formas vegetales de hojas, ramas que están entrelazadas, mariposas, arañas, cisnes, elefantes...

La filantropía, que no sólo reside en la temática ya que muchas de estas obras son corazones, ojos, manos, bocas... consiste en extrapolar órganos e independizarlos fuera de su contexto habitual, para volverlos a recrear de forma independiente, sino que además, tiene una misión filantrópica ya que están hechas para el deleite del público,

---

<sup>830</sup>*Ibidem*, p.13.

<sup>831</sup>*Ibidem*, p.11.

<sup>832</sup>*Ídem*. Igualmente recoge R. Pixot en su texto *Sobre Dalí*.

<sup>833</sup>*Ibidem*, p. 17.

para satisfacer los sentidos humanos y crear desasosiego en la mente de quien visualiza la joya. Debe, con su funcionalidad y conocimientos técnicos, satisfacer las necesidades del ser humano para poder trascender y es lo que hace que toda la obra daliniana sea cuando menos inquietante.

El gusto por lo ostentoso, el lujo, no sólo por su valor económico, sino por la búsqueda en cada pieza llena de creatividad, innovación y funcionalidad es de gran valor material<sup>834</sup>. La selección y combinación de materias primas dispares es muy estudiada, en dimensiones y formas que utiliza, donde el artista plasma su iconografía. Además de concebir las formas de las joyas, también elige personalmente cada uno de los materiales utilizados, en función del significado y connotaciones simbólicas que tienen todas y cada una de las piedras preciosas y los metales nobles, pero su verdadera riqueza reside en su diseño y el trabajo artesanal, cargado de sensaciones. Dalí comenta en su libro *Confesiones inconfesables* que fue Joan Miró quien lo introdujo en los círculos de alto poder adquisitivo y que le gustó, encontrando en este colectivo unos ideales que él buscaba para sí y para Gala, sintiéndose cómodos en los ambientes y atmósferas que este tipo de personas generaban.

Dos cualidades que se escapan de lo tradicional en este campo de la joyería y que por tanto son de originalidad daliniana, pasarán a ser ahora protagonistas en el trabajo sobre la joya: por un lado las proporciones y por otro, el dinamismo.

En primer lugar, el tamaño que las otorga, pues podrían llegar a calificarse, en muchos de los casos, de verdaderas esculturas, denominándolas él mismo de arquitectura por su diseño. Modificar y extrapolar del natural, por sus proporciones a tamaño mayor, menor o reflejando en algunos de los casos la medida similar al elemento. En segundo término, la innovación de dotar de vitalidad o crear piezas animadas con movimiento propio, como si fuesen prolongación del yo, pero por separado.

Ambas características de las que carecen, hasta ese momento, la inmensa mayoría de las piezas tratadas en joyería, de repente adquieren la influencia del mundo cinético y óptico, y comienzan a vibrar, no por el brillo simplemente, sino al desprender rayos lumínicos como verdaderos focos. El empleo del elemento espejo que multiplica tales destellos, mecanismos de relojería como resortes y la minuciosidad en el detalle desde el propio diseño, hacen de su labor, algo único, como todo cuanto este creador ejecuta.

La labor del joyero, a la hora de recibir los diseños y ver que ha de incrustar piedras en metal, engarzar materias duras con otras de gran fragilidad, incluir en la pieza el artificio o maquinaria técnica que produzca el movimiento, como la vida de los relojes, la maleabilidad con la que el metal de gran dureza ha de presentarse según diseño, lleno de sinuosidades, todo ello es lo que Salvador Dalí demanda, que se admire

---

<sup>834</sup>Materiales utilizados muy diversos como: plata, oro, platino, diamantes, rubíes, esmeraldas, zafiros, aguamarinas, topacios, perlas, corales y otros materiales nobles se combinan para formas vegetales y animales, símbolos religiosos, mitológicos y figuras antropomorfas.

en la obra del trabajo del orfebre. Una cosa es la creación o el diseño de la pieza, como pueden realizar los diseñadores de alta costura, y otra es la confección, la manipulación del material, para poder hacer tangible la creatividad, imaginación e idea en su origen.

El mismo diseñador, Dalí, es también portador de joyas, como el alfiler que lleva en las corbatas o la empuñadura de sus bastones, denominados “dalís”. Es un creador y como tal, un comunicador y transmisor de mensajes superiores a lo cotidiano, a lo corriente u ordinario. Dirigidos todos ellos a la humanidad. Necesita de nuestra atención y nuestra observación, que previamente él ha utilizado en el momento de dar a luz cada una de sus creaciones. El proceso de elaboración comienza con el dibujo y la selección de materiales en función del significado simbólico de las piedras preciosas y los metales nobles, además de los colores para combinar y estructurar cada pieza con el conjunto de la misma.

Según el genio de Figueras cada adorno o joya, que por su tamaño en su mayoría, no permite que se lleve puesto (como es lo tradicional) para ser exhibido sobre uno mismo, ni de forma directa, (para siempre), como es por ejemplo una escarificación corporal, ni de forma indirecta, (de quita y pon). Se trata de joyas externas a nuestro organismo, como si el propio hecho de portarlas impidiese el poder admirarlas, ni siquiera ser vistas por los demás en nosotros; éstas tienen un carácter único e independiente y poseen entidad por sí mismas.

Las joyas dalinianas fueron adquiridas en su origen por grandes coleccionistas o magnates cuyo poder adquisitivo se lo permitía. Dando la importancia a cada elemento de forma exclusiva como *el ojo del tiempo* <LÁMINA 432>, que se encuentra en paradero desconocido y recuerda la carga mágica, espiritual y simbólica que el ojo de Horus ejercía para un egipcio; todo un aderezo como amuleto de protección, además de poseer, quien lo portaba, categoría de identificador del rango que le otorga el poder. Esta joya fue portada de la revista *Photography*.

Las joyas datan de entre 1941 y 1970 y parecen tener distintas fases siendo la primera remesa surrealistas, después religiosas y las últimas las mecánicas a las que dota de movilidad. Irrumpe y transforma todo en este campo, cambiando incluso el concepto de diseño de las mismas, además de intuir y desarrollar nuevas técnicas publicitarias para dar a conocer su trabajo. Diseña una escultura o joya de un elefante con veinticinco cm de largo y larguísimas antenas de langosta como patas.

Se trata de un conjunto de treinta y siete <ARTÍCULOS 77 y 78>, dos posteriores a 1970 y veintisiete dibujos realizados en papel gouache dentro de su etapa surrealista para su diseño con todo detalle, precisión de formas, selección de materiales según el significado simbólico de las piedras preciosas y los metales nobles, además de sus colores.

La historia de las joyas se remonta a inicios de la década de los años cuarenta. Su confección fue realizada en Nueva York a cargo de dos orfebres Carlos Alemany que se asoció con Ertman, estando allí establecidos, bajo supervisión del artista que sigue todo

el proceso de elaboración, siguiendo con el trabajo otro orfebre llamado Henry Kaston. Las primeras veintidós joyas fueron adquiridas en 1941 por el millonario norteamericano Cummins Catherwood para su Fundación. En 1958 la Corporación Owen Cheatham compra las joyas a Catherwood y, mediante la adquisición de nuevas piezas, va ampliando la colección hasta 1970. Hacia 1964 se incorpora a la colección la joya *El Collar coreográfico* y, al año siguiente, *El cáliz de la vida*, que pertenece a la colección William Harkness Foundation de Nueva York. La Fundación Owen Cheatham, es una prestigiosa entidad norteamericana creada en 1934, siendo la sede de la colección de joyas para que diferentes entidades benéficas, educativas y culturales recauden fondos con la exposición, y finalmente la deposita en el Virginia Museum of Fine Arts de Richmond. En 1981 fue adquirida por el millonario magnate saudí Akram Ojeh quien las cede a su fundación *Tag Ouvres d'Art S.A.* de Ginebra. Posteriormente fue pasó a mano de tres entidades japonesas, la última, en 1986 fue propiedad del magnate japonés Masao Nangaku, quien las custodia y expone en el Minami Jewels Museum de Kamakura y fue luego quien en junio de 1999, después de complejas negociaciones, formalizó la venta a la Fundación Gala-Salvador Dalí, donde se presentan en el año 2001.

*Dalí Joyas* es una exposición permanente del Teatro Museo Dalí de Figueras en Girona; durante los meses de agosto y septiembre de 1973, un año antes de la inauguración del propio museo, se expusieron ya en él <ARTÍCULO 79>. Hoy pueden verse en salas anexas al museo, pero independientes, diseñadas por el arquitecto Oscar Tusquets específicamente construidas para mostrar al público esta colección.

Su tasación fue de unos cinco millones y medio de euros, unos novecientos millones de pesetas. Después de su traslado a Figueras comenzó un largo proceso de análisis, restauración y catalogación de cada una de las piezas y de sus múltiples componentes, una labor llevada a cabo por los técnicos del Departamento de Conservación y del Centro de Estudios Dalinianos de la Fundación, con el asesoramiento de expertos de la Asociación Española de Gemología.

Muestro a continuación algunos nombres de las joyas que diseñó, con la posterior descripción de las más importantes: El ojo del tiempo (1949), el corazón real (1953), el elefante del espacio (1961), labios de rubí (1949), el collar coreográfico, el cáliz de la vida, la cruz de lapislázuli, singularidades, la cruz del ángel, la flor viviente, Tristán e Isolda, la luz de Cristo, El ángel de la cruz, El Cristo de la Luz, Madonna de agua marina, El árbol de la vida, el corazón del panal de miel y el mundo ensangrentado.

*El Ojo del Tiempo*, es una de las joyas más famosas diseñadas por Salvador Dalí y recrea los relojes que pueden verse en cuadros como *La persistencia de la memoria*; con él, el pintor surrealista quiso simbolizar la imposibilidad del hombre de escapar a su tiempo. Está esmaltado en azul y verde, contiene platino y diamantes tallados; en el lagrimal tiene un rubí y un diamante en forma de lágrima, siendo forjado por el violinista polaco Henryk Kaston, que en sus ratos libres era joyero aficionado. El ojo

como la más perfecta y gelatinosa máquina de retratar superior a la fotografía y el tiempo devorador de instantes vitales, guadaña del destino, con forma circular e instalación de un reloj en las entrañas de un ojo, cuya tragedia se traduce en una lágrima. Expuesto por vez primera en el museo de arte de Cleveland, fue robado en 1955 por un ladrón, ante más de cien personas, y luego lo hizo llegar al museo en una caja de puros.

*La cruz del ángel*, rebasa las proporciones y el ámbito creador del artista pues mide setenta y seis cm, teniendo prácticamente el tamaño de una custodia con su manifestador; está compuesto por un topacio de mil seiscientos ochenta y siete quilates, lleno de diamantes, platino, oro, lapislázuli de Rusia, coral oscuro de China, topacio de Brasil, sulfato de cinc cristalizado de África en la base, donde se apoya la cruz, y donde hay clavadas doce espinas incrustadas de diamante. El número doce que puede simbolizar los apóstoles, los meses del año, signos del zodiaco, doce tribus de Israel, doce puertas de la nueva Jerusalén o los doce cimientos de la ciudad sagrada; esta obra llevó catorce meses de trabajo y es la tercera joya animada de Dalí donde el ritmo de las espinas: "...muestran el ritmo cósmico de los erizos de mar moviéndose en las profundidades del subconsciente humano como en los abismos del mar".<sup>835</sup>

Esto representa el mundo animal; el mundo mineral se refleja en el globo de lapislázuli, sobre el que se eleva la cruz y que representa el ser humano y el mundo espiritual; el mundo vegetal lo vemos por el coral y, por último, lo espiritual y el hombre, por la figura de la cruz, que no es Cristo sino: "el estado angélico alcanzado por el hombre cuando se separa a sí mismo totalmente de la materia circundante"... "la cruz representa el tratado de la existencia, la transformación del mundo mineral en ángel".<sup>836</sup>

Es la más ambiciosa de todas sus joyas que según él representa el tratado de la exigencia: la transformación gradual desde el mundo mineral hasta el ángel, las ramificaciones del coral representan el mundo de la plantas; una cruz protegida por las aristas de cinco paralelepípedos de oro, en uno de los cuales está engarzado a modo de puerta un topacio que representa el tabernáculo y el pórtico de los cielos.

Con la puerta cerrada se ve la sangre de Cristo a través de la piedra preciosa. Cuando la puerta de topacio está abierta se ve el cuerpo de Cristo de oro virgen pintado con aceite y ámbar líquido que es muchísimo más precioso que el esmalte"... "Corresponde al concepto hiperaxiológico de la existencia: la transformación gradual de lo mineral a lo angélico."<sup>837</sup>

*El corazón real 1953 <LÁMINA 433-436>*; corazón de oro en pepitas donde encaja a su vez un corazón latiente en rubíes, gracias a un resorte, como un mecanismo de relojería, teniendo el movimiento vivo de un corazón humano, tesis monárquicas, latidos, multiplicados por un hábil sistema de espejos interiores: "los rubíes que palpitan

---

<sup>835</sup>Cifra, "Exposición de las joyas de Dalí", *ABC*, 21 octubre 1960.

<sup>836</sup>Julio Trenas, "Apertura de la exposición de joyas diseñadas por Dalí", *La vanguardia española*, 21 octubre 1960.

<sup>837</sup>Reportaje del 8 mayo 1973, en *ABC*, "Treinta y siete joyas diseñadas por Dalí componen la exposición que se celebra en Madrid a beneficio de Amade España".

representan a la reina cuyo corazón se desvive por su pueblo, y el corazón de oro virgen simboliza al pueblo que ampara y protege a su soberana”.<sup>838</sup>

*La flor viviente* de diamantes, malaquita del Zaire “los pétalos en forma de manos se elevan hacia la luz”.<sup>839</sup>

*La cruz de Lapislázuli* “rayos de brillantes representan la luz de Cristo, los rubíes son su sangre, el árbol de oro grabado va montado sobre cubos de lapislázuli. El conjunto significa, en color, forma y materia la energía y poder de cristo”.<sup>840</sup>

También en las joyas se manifiesta la vuelta hacia la religión, que es evidente en sus pinturas, siendo especialmente significativa y de carácter sorprendente *El Cristo de la luz*: “una escultura de oro envuelta en una expresión solar lograda con seiscientos brillantes de la que caen tres rubíes simbolizando las tres gotas de sangre”<sup>841</sup> <ARTÍCULO 80>.

Admiraba el proceso de trabajo tanto o más que el resultado, modificando el concepto que tenemos sobre las joyas, pues según Lluís Llongueras, además de intuir y desarrollar las nuevas técnicas publicitarias sacándoles su máximo partido, diseña una escultura-joya <LÁMINAS 437 y 438>.

Si recogemos algunas notas de prensa del momento, se pueden leer noticias al respecto tales como que la exposición *Dalí-joyas* es: atrevimiento, Surrealismo, majestuosidad y diseño. Otros periodistas indican que tantas piedras preciosas juntas impactan sintiendo emoción, historia y majestuosidad, pues además, la sala oscura y misteriosa donde se ubican, crea una atmósfera mística y de eternidad que hace resaltar aún más las obras.

La Fundación Bryn Mawr de Filadelfia ha comprado por cien mil dólares la colección de veintiuna joyas dibujadas por Dalí durante sus dos fases: la surrealista y la mística nuclear. La Fundación tiene por objeto proveer de becas para escolares, así como organizar exposiciones <ARTÍCULO 81>.

Según la crónica radiotelegráfica del redactor Assia, el periódico *The New York Times* recoge en sus páginas: “las bizarras piezas correspondientes a su época surrealista, como el reloj, cuya esfera es un ojo con pestañas de diamantes y un brillante por lágrima, son puramente dalinianos”.<sup>842</sup>

---

<sup>838</sup>Ricard Mas Peinado, “Tres joyas dalinianas”, *La Vanguardia*, 11 enero 2004.

<sup>839</sup>Julio Trenas, “Riqueza e imaginación en las joyas de Dalí”, *La Vanguardia*, 1 diciembre 1982.

<sup>840</sup>Reportaje del 8 mayo 1973, *ABC*, *Op. cit.*

<sup>841</sup>Augusto Assia, “Contribución española a la Navidad neoyorquina”, *La Vanguardia Española*, 22 diciembre 1953.

<sup>842</sup>*Ídem.*

Figuran también varias medallas místicas: Virgen María con Niño Jesús grabado en oro y una corona y halo de brillantes. Otra es un tabernáculo en aguamarina y una tercera un sagrado corazón en oro que se abre y revela otro sagrado corazón de rubíes.<sup>843</sup>

En septiembre de 1969 se exponen por vez primera en Europa, concretamente en Londres, valoradas en 330.000 libras esterlinas. Pertenecen a la Fundación Owen Cheatham de EEUU, organizada en 1934 con fines educativos, religiosos y benéficos. Dalí selecciona una a una cada pieza por color, por calidad y por significado simbólico. Hay entre ellas una joya de oro y diamantes que se abre como una flor.<sup>844</sup>

El Palacio de Liria es cedido por los duques de Alba para la exhibición de las joyas de Dalí, como una evocación a la sombra de Eugenia de Montijo, recibe las joyas llegadas por avión de Nueva York cedidas a su vez que son valoradas en 90 millones <ARTÍCULOS 82-84>. El dinero de la entrada va destinado a beneficio de cubrir becas de los estudiantes extranjeros para hacer cursos organizados por los amigos de la música, entidad fundada por José Luis Morales, director general de relaciones culturales, que llegan a Santiago de Compostela a realizar sus estudios. Son joyas móviles y llenas de fantasía.<sup>845</sup>

Opinión sobre la exposición de la condesa Campo Alange, diciendo que rompe la concepción tradicional que se tiene de las joyas otorgándoles un poder de renovación en las mismas. El mayor valor es que genere fantasía en las piedras. Su pieza favorita indica es un reloj blando, colocado sobre una rama que puede doblarse, hecho de oro, brillante y esmaltes.<sup>846</sup>

Hasta que el hombre no sintió la necesidad de adornarse, no se percató de la diferencia con el mundo animal y al ornato se debe el emplear los conocimientos sobre la materia, para volcar en ella una técnica concreta. Desde la prehistoria existe un intercambio de aderezos con el ámbar; el siguiente paso fue tallar el material y en la edad de bronce el adorno es ya una obra de arte.

La joya tiene varios significados, como valor económico, como inversión de capital, valor simbólico, desde el s. VII los helenos recibieron la creencia de las fuerzas misteriosas de las joyas del lejano Oriente de donde parte la relación entre las geas, los planetas y las estaciones del año. Así doce meses corresponden a las doce piedras del zodiaco y al apostolado.<sup>847</sup>

---

<sup>843</sup> *Ídem.*

<sup>844</sup> Agencia EFE, “Colección de joyas diseñadas por Dalí” *ABC*, 22 julio 1960.

<sup>845</sup> Manuel Pombo Angulo, “El palacio de Liria marco adecuado para las joyas de Dalí”, *La Vanguardia Española*, 9 octubre 1960.

<sup>846</sup> Julio Trenas, “La condesa de Campo Alange habla de las joyas de Dalí”, *La Vanguardia Española*, 18 octubre 1960.

<sup>847</sup> M<sup>a</sup> del Pilar Comin, “El adorno en la historia”, *La Vanguardia*, 23 octubre 1960.

MES	PIEDRA PRECIOSA	APÓSTOL
Enero	Jacinto	Simón
Febrero	Amatista	Matías
Marzo	Jaspe	Pedro
Abril	Zafiro	Andrés
Mayo	Ágata	
Junio	Esmeralda	Juan
Julio	Ónice	
Agosto	Carneolina	Bartolomé
Septiembre	Crisolita	Mateo
Octubre	Berilio	Tomás
Noviembre	Topacio	Santiago el menor
Diciembre	Rubí	

Calcedonia = Santiago el mayor, sardónice = Felipe, crisópera = Judas Tadeo.

Tabla 8. Relación que establece paralelismos simbólicos en el campo de la joyería.

En la Cataluña medieval, interesaba mucho el estudio de la crisopeya o ciencias ocultas de los nigromantes que unían la magia y la alquimia como la búsqueda de la piedra filosofal, la investigación de los secretos y misterios de las piedras preciosas. Se ha querido ver en la orfebrería daliniana la continuación de la artesanía lapidaria catalana de la Edad Media.<sup>848</sup>

Dalí lapidario, de piedras de luz, poeta de los destellos, de gemas de tierra y de mar, perlas y corales, flores de piedra del fondo de los amores tan parecidas a crisantemos de miles de colores. En la Edad Media cada piedra preciosa estaba unida a una constelación y a un signo del zodiaco; adherida a la astronomía y la astrología, supersticiosa de los horóscopos.

Obtuvo un enorme éxito internacional en el pabellón de España de la feria de Nueva York <ARTÍCULO 85>.

Arnaldo de Vilanova (1240-1311), Jaime Ferrer, en época de los RRCC escribe un tratado de las propiedades y secretos astrales de las piedras preciosas. En la biblioteca del Monasterio del Escorial hay un códice de procedencia árabe titulado *El libro de las piedras preciosas* donde se describen más de 360 gemas o piedras de luz, agrupadas en doce capítulos que corresponden astrológicamente a los doce signos zodiacales. Se habla de las famosas y no tan conocidas como aimante, anonora, iaf, yaspio, prasme verde, zamorat = esmeralda, piedra del algodón = cinabrio, yargonza...<sup>849</sup>

Gran espectáculo daliniano para la inauguración de la exposición de joyas con la participación de gigantes y cabezudos y la actuación de majorettes de la fanfarre de la ciudad francesa de Narbona. Aparece el matrimonio en el balcón del ayuntamiento y Dalí dará un pregón y estarán acompañados del alcalde señor Guardiola, después se dirigirán al museo. Para recorrer las salas

<sup>848</sup>Emilio Fornet de Asensi, “Las joyas dalinianas causan sensación en la feria de Nueva York”, *La Vanguardia Española*, 23 agosto 1964.

<sup>849</sup>Ídem.



donde se exhiben las joyas y en el patio se interpretarán sardanas. Y otras sorpresas reservadas por el artista.<sup>850</sup>

Podemos observar en tales notas de prensa, que el interés surgido por las joyas de Salvador Dalí ha sido una constante a lo largo del transcurso de los años.

Fuera de su anterior periplo, pudieron verse en dos ediciones anuales de la Feria de Iberjoya de Madrid, la más importante de España; en la Joyería Grassy, situada en la calle Alcalá uno, dentro de la exhibición titulada *Arte en joyas*; en la Bienal de Milán de 1954; en la FeriaTefaf de arte en Holanda<sup>851</sup>; en el MNCA, (Museo Nacional de Arte de Cataluña), que acogió la muestra: *Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia*, y donde se confrontan joyas diseñadas por Dalí y Picasso con sus pinturas. Esta última fue en Barcelona el 26 de octubre de 2010 y pudieron verse las joyas que diseñaron a lo largo de su vida artistas como Josep Llimona, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, Alexander Calder, Georges Braque, Salvador Dalí o Pablo Picasso, y se pusieron en diálogo con sus pinturas, esculturas, fotografías y tejidos en una exposición única, contando con cerca de trescientas cuarenta piezas en la que se explora, por primera vez, el acercamiento al ámbito de la joyería de los artistas que encabezaron los principales movimientos de las primeras décadas del siglo XX. La exposición, dividida en tres ámbitos diferentes, se abrió con una selección de piezas realizadas por "joyeros artistas", entre las que destacaron las elaboradas por el francés René Lalique, algunas de ellas adquiridas, ya en su momento, por el Museo de Hamburgo para la Exposición Universal de París de 1900, obra con ricos esmaltes y variadas gamas de colores del barcelonés Lluís Masriera, un papel clave en la difusión del art nouveau en Barcelona; aunque el protagonismo de la exposición se debió a las joyas concebidas por artistas no joyeros<sup>852</sup>. La ostentación barroca de Dalí, las piezas que él mismo regalo a Andy Warhol; en la última sala podía, leerse una frase premonitoria del fotógrafo Edward Steichen: "haced de Vogue un Louvre".

Comentaré, para finalizar, que la joyería es un campo más, eso sí lleno de elementos sobre los que experimentar e investigar para Dalí, por medio de su interminable creatividad e imaginación <LÁMINAS 439-444>.

El valor de la joya estriba para el que lo porta, en la doble comunicación que se establece hacia el resto por la distinción, la protección que ofrece la carga simbólica, el poder que le otorga y todo ello por el mero hecho de servir en realidad de transmisor del otro mensaje que es el que la pieza con su tema exponga.

---

<sup>850</sup>Cifra, "Festival Dalí en Figueras" *ABC*, 11 agosto 1973.

<sup>851</sup>La más importante feria de Europa ya que se dan cita personas ilustres como la reina Beatriz de Holanda o el pintor mallorquín Miquel Barceló. Durante los diez días que Tefaf permanece abierta aterrizan en el aeropuerto de Maastricht más de cien jets privados; se reúnen muchos clientes millonarios para admirar pinturas, esculturas, joyas, mobiliario y otras antigüedades.

<sup>852</sup>Me refiero a Herich Heckel, Julio González, Josef Hoffmann, Joaquim Gomis, Charlotte Perriand, Henri Laurens, Hans Arp, Pablo Picasso o Antoni Gaudí.

## V.6. Imagen icónica personal.

Todo en Dalí es una escenificación, de hecho, ésta será una de sus palabras favoritas y prueba de ello es cómo se despide: “adiós, me voy a hacer de Dalí”<sup>853</sup>.

Una imagen personal creada por los lugares que habita y en los que se desenvuelve. Adquiere pose hiperbólica con sus largas melenas, enhiestos bigotes, al principio patillas largas que luego desaparecen, capas que llegan hasta el suelo, chaquetas de cuello ancho, corbata de lazo también ancho y puños doblados, todo este atuendo con el fin de provocar, según él. Utiliza varios jerséis a la vez y sus colores preferidos para la ropa son el blanco y el negro. Muchas variantes de bigotes, y acompañado de sus bastones de los que duda de su procedencia, que quizá fuesen de Sarah Bernard, Víctor Hugo, Montesquieu...con una enorme lista de gustos.<sup>854</sup>

En lo referente a su personalidad y carisma, ésta ha de analizarse junto a una imagen muy elaborada por su parte. Dicha visión genera por sí sola una proyección escénica ya suficiente para el estudio y descubrimiento. Sus acciones públicas son verdaderas *performances* actorales en todo momento, así son definidas, como acciones artísticas que logran atraer la atención de todo individuo, para las cuales su imagen es primordial. Bajo la perspectiva surrealista todo cuanto hace es digno de simple mención, cuanto él muestra se sale de lo habitual, de lo corriente y lo cotidiano y entra en otro estadio que puede calificarse de extraordinario. Nadie como él ha sabido sacar partido a una apariencia y dar protagonismo a su actitud en cualquier circunstancia; después, muchos artistas plásticos o músicos, ensalzan su imagen, sea cual sea su actividad artística. En cuanto a su indumentaria, utiliza la barretina como tocado siendo su identificativo más entrañable, además de una camisa azulada, que era contrapunto a la elegancia que mostraba Gala en todo momento, con un look inconfundible al que le gusta disfrazar a menudo y sin definición clara ideológica; no debemos fiarnos de lo que dice en las entrevistas que concede, pues depende del periodista y el medio al que pertenece, ni tampoco de lo meditado en sus escritos, pues su mayor pretensión es la de escandalizar.

Por lo que respecta a su aspecto físico no puede encontrarse mayor variedad en un bigote manipulado a través de un teatral juego creativo como un ornato directo con más de una docena de variantes según se retrata, por ejemplo apuntado hacia adelante, que consigue engominando al mojar con agua y azúcar o jugo de dátiles maduros, ya que lo dulce era muy de su agrado. Fue peinado y tratado en múltiples ocasiones por su popular amigo peluquero, Lluís Llongueras. Un elemento, el del bigote, que manipula generando cambios fisonómicos y que en ocasiones el artista se va a ver obligado a tener que dar explicaciones, a su manera, en los diferentes medios de comunicación, como cuando le preguntan de forma intencionada por sus “antenas”: “Era tanta la electricidad que despedían (...) que tuve que cortármelas. Lo que han perdido en kilovatios lo han ganado en poder auditivo. Son las más perfectas antenas del mundo”<sup>855</sup>.

---

<sup>853</sup>X. Barral i Altet, *Op. cit.*, p. 164.

<sup>854</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, pp 220-221. También indica en la página 199 que a Dalí le gusta denominar a su pose con el nombre de hiperbólica.

<sup>855</sup>Miguel Utrillo, “Dalí más joven que nunca y sin su bastón de cristal está otra vez en Madrid”, Madrid, *El Alcázar*, año XVIII, nº 559, 24 de mayo de 1954.

Su bigote, llega a ser motivo suficiente para escribir un libro dedicado única y exclusivamente al mostacho, por todo cuanto da de sí en su trayectoria vital. Es la constancia de las múltiples transformaciones que realiza, convirtiéndose incluso en una necesidad. El libro es conocido con el título *Dalí's Mustache (El bigote de Dalí)* del año 1954 con fotos de Philip Halssman, donde se plasman sus variantes, como el estar sin él, donde no se le llega a reconocer, pues de hecho cuando no lo tiene dice verse así mismo vulgar e irreconocible. Si se le preguntaba directamente por su bigote él contestaba que lo utilizaba: “Para pasar desapercibido, porque mientras todos se quedan con la vista fija en los bigotes, yo hago lo que quiero detrás de ellos”.<sup>856</sup>

Era el resultado de la multiplicidad de variaciones que el propio artista ejecutaba sobre sí mismo, sobre la propia imagen que proyectaba, escapando de esta manera de lo corriente, lo común y lo habitual, que tanto le exaspera.

Su amigo el fotógrafo, tomando el bigote como excusa, le plantea una serie de preguntas personales haciendo las veces de periodista:

¿Cuál es el secreto de tu éxito? Saber proporcionarle a la mosca adecuada, la miel adecuada, en el momento adecuado, en el momento y lugar oportunos. ¿Qué es la fealdad? Desorden. ¿Qué es la belleza? Armonía. ¿Qué es el surrealismo? Soy yo. ¿Cuál es tu perfil favorito? La esencia de Dalí. ¿Cómo reacciona ante los ataques de la opinión pública? Se dobla. ¿Hay algo que te recuerde el paso del tiempo? La pérdida del pelo.<sup>857</sup>

En este interrogatorio vemos que el artista se siente totalmente protegido tras una máscara, como el clown que se pone una nariz, o como el que se pone unas gafas de sol para pasar desapercibido y ver, sin ser del todo visto. Siempre que aparezca un elemento que haga las veces de accesorio o complemento modificando su aspecto y distinga su rostro como por ejemplo un sombrero, unas gafas, las pelucas que tanto le gustan, o un diferente bigote, ayuda a cambiar sus rasgos fisonómicos trastocando su identidad; lo que ayuda a incrementar el icono teatral al que me refiero y que se convierte en una constante para él. Por las respuestas que Dalí proporciona a este respecto, observamos que necesita de estos cambios para jugar consigo mismo y con el transcurso del tiempo, que llegará a ser hasta un grave problema en muchas ocasiones.

El pintor crea una imagen para la eternidad y su bigote será seña en esa inmortalidad, de identidad y distinción a la vez, logrando aplicar en él las más diversas funciones, como cuando el grupo surrealista jugaba al “si fuera”, convirtiéndolo desde un pararrayos hasta un pincel: “Son puntas de cipreses, antenas de televisión, lanzas enarboladas, puntos de admiración”.<sup>858</sup>

Una empresa norteamericana le ofreció un contrato para que cada semana revelase algún suceso, ya que se dio a conocer ese don que poseía de vaticinio, bajo el título “las antenas de Dalí predicen”. Siempre buscó ambientes o entornos suntuosos por el ideal de construcción de una imagen aristocrática, así cuando veía un objetivo buscaba de

---

<sup>856</sup>Ll. Llongueras, *Op. Cit.*, p. 219.

<sup>857</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. VII *Op. cit.*, pp. 403-430.

<sup>858</sup>Torcuato Luca de Tena, “El arte es la expresión de la eficacia”, *ABC*, Madrid, 25 enero 1952.

inmediato un decorado escenográfico de fondo como una cama con dosel, un trono, corona o cetro que localizaba rápidamente porque eran los elementos con los que decoraba su casa. De no estar en ella sabía improvisar muy bien los espacios escenográficos que lo enmarcaran.

En las grandes ocasiones, sobretodo, es cuando sabe estar y se hace notar para convertirse siempre en el punto de mira, siendo diana perfecta para cualquier juicio de valor. Busca dejar huella y que todo el mundo se percate de su presencia. Sirva de ejemplo el que en una entrevista, el periodista cree necesario hacer mención de sus excentricidades, no por actitud o comportamiento, sino por su atuendo: “llevaba un traje azul marino a rayas cortado a la inglesa, camisa blanca y calcetines con zapatos negros” (...) “el conjunto era correcto e impecable”.<sup>859</sup>

Sabía discernir, por su apariencia, cuando tenía que ser rompedor y cuando un dandy elegante. En esa misma entrevista estaba presente un agente de relaciones públicas llamado Richard Falk, cuya tarjeta de visita decía “*díselo al mundo, véndeselo al mundo*” y este lema le atrajo para siempre al pintor, intentando ponerlo en práctica en el día a día de su existencia.

Salvador continuaba con el aspecto pulcro que adquiriese en Madrid. Sus trajes eran impecables y elegantes; llevaba el cabello bien peinado, siguiendo la forma de la cabeza. Su persona desprendía un aire de serenidad y bienestar. Leía mucho. Era muy metódico en su trabajo.<sup>860</sup>

Todo complemento en él caracterizador había de ser sorprendente e imprevisible: en la fotografía del año 1983, en la que aparece retratado delante de un caballete sentado en una butaca de alto respaldo, está vestido con un caftán blanco de bordes recamados y un gorro muy original. Le encantaba llevar pañuelos al cuello que le cubriesen la garganta; las camisas siempre aparecen sueltas a manera de blusones, utilizando trajes con chaleco para vestir elegante. Cuando el artista decide vestir de traje para asistir a un evento, éstos habían de estar confeccionados por los mejores sastres bien de Milán, Londres o París.

Otras apariciones estelares del artista fueron los diferentes eventos a los que acude y que se celebran en Cannes, Nueva York o París, para ello, se viste muy elegante, como el protocolo dictamina, con traje de etiqueta. Siempre acompañado de su esposa, la cual también porta sus mejores galas y que detallo en el apartado dedicado a la indumentaria.

Busca conseguir una imagen icónica, como la que aparece en la portada de la revista *Time* del año 1936, que se convierte en instantánea artística y publicista a la vez, siendo representante de la vanguardia surrealista. Es igualmente retratado por Man Ray junto a alguno de sus compañeros del movimiento como Ernst, para potenciar la

---

<sup>859</sup>Ben Martin, “Tarjetas de felicitación de Dalí para el mundo entero”, *Herald Tribune Magazine* Nueva York, 24 de enero de 1960.

<sup>860</sup>Ana María Dalí, *Op. cit.*, p. 119.

identidad de grupo con cada uno de los individuos que lo conforman; también cuando aparece junto a Gala, donde ambos están posando con porte teatral y presencia escénica, sabiendo de antemano que así pasarán a la posteridad. La publicidad no invadía entonces el día a día como ahora, por lo que definiendo que ellos potenciaron el posar, al igual que el tiempo que el individuo dedica a su imagen personal con el fin de lograr su reconocimiento.

Al artista le fascina el elemento espejo, no sólo por verse reflejado en él, sino porque con él quedan inmortalizados aparatajes fotográficos y cinematógrafos que están siempre detrás de la obra, valorando así la técnica gracias a la cual se obtienen resultados visibles. El espejo se convierte en el elemento metafórico del teatro con respecto al mundo, ya que es donde este se refleja. Dalí es un ser eminentemente teatral por sí mismo, como lo corroboran fotografías, que junto al poeta Lorca o su hermana, aparece caracterizados o bajo un sombrero de copa.

Todos mis actos responden a ideas que ya tenía de niño. Por ejemplo el pan que me pongo a menudo en la cabeza es un sombrero con el que me presenté en casa a los seis años. Vací un “pa de crostons”, esta modalidad catalana de pan de tres curruscos y me lo puse en la cabeza.<sup>861</sup>

Él necesita de una mínima transformación desde muy niño, algo que es natural y que hemos hecho todos, como cuando nos ponemos zapatos de tacón, cerezas por pendientes o la fregona por peluca. En cuanto a la indumentaria que tanto influye en su imagen personal en general, fue siempre de carácter particular y singular. Su cabeza provista de cabellera larga con rizo ancho natural, porta un tocado tradicional denominado barretina, pero también en ocasiones como él mismo indica un pan propiamente dicho. En cuanto a la primera ya se fabricaba desde los siglos XIV y XV, y en la localidad de Olot hubo una gran producción que incluso llegó a exportarse. El pan será otro elemento a utilizar sobre su cabeza o no, ya que en una ocasión, encargará una barra de gran longitud, como protagonista en la inauguración de la Feria de París de 1958 en la explanada de los Inválidos; además se trata de esa búsqueda de una imagen ficticia y divertida de sí mismo.

El pintor catalán se anticipa a una imagen muy elaborada como puede ser la de la cantante Lady Gaga <LÁMINAS 445 y 446>, que utiliza por vestido igualmente alimentos como filetes de carne que cubren su cuerpo entre otras cosas, aunque no sea del todo correcto el término cubrir, sino más bien crear sobre ella con ese material. La polémica está servida con la aparición de la cantante allí donde se presenta, pero reconocemos que no genera nada nuevo. Produce rechazo y denuncia el hecho de vestir con elementos alimenticios, sin ser ella la pionera en la utilización de cualquier material comestible, sea cual sea. La crítica se sitúa en contra apoyando su argumento en la hambruna que padece la humanidad en ciertos lugares del planeta. Lady Gaga innova, con sus atuendos y trae de cabeza a todos los que forman parte del mundo de la moda por su excentricidad en pleno siglo XXI, al igual que hizo Dalí en el siglo pasado. La polémica está servida con ella por el uso de la fantasía e imaginación en la

---

<sup>861</sup>Sebastiá Roig, *El triángulo del Ampurdán*, Figueras, Fundación Gala-Dalí, 2003, p. 36.

transformación de su imagen, al igual que sucedía con el genio de Figueras en el que la cantante confiesa que se inspira. En el lenguaje pictórico, Arcimboldo, en el siglo XVI, generó, haciendo uso de la fantasía, retratos creados a partir de elementos culinarios.

Dentro de su atuendo habitual sus pies, cuyo número es el cuarenta y cuatro, son cubiertos con un calzado típico de su tierra, las populares alpargatas o “espartenyes”, hechas de esparto. Para las grandes ocasiones, dispone de una colección de zapatos italianos de diseño clásico y sus preferidos son de charol por su brillo; la imagen se complementa con el bastón y sus enhiestos bigotes.

Tuvo una época en la que dejaba crecer su pelo y sus patillas, para que la gente lo encontrara interesante, si sospecha que se le acerca un objetivo, ya toma pose “hiperbólica”, como el la denomina; su bigote y ojos saltones hacían el resto. En aquel momento esto era extraño, pero si nos fijamos en las poses que muestran las modelos sobre las alfombras rojas o delante de los *photocall*, son antinaturales cuando se retuercen en escorzo para mostrar la espalda del vestido. Hoy, pocos son naturales ante una cámara y conocen su mejor perfil para seducir a la máquina; o adquieren un palo de selfie para immortalizarse junto a un fondo por decorado que le fascine.

El genio de Figueras suele cubrirse con una capa, y se dispone de varios testimonios que corroboran la descripción de la misma como la que presenta su propia hermana Ana María: “Con los cabellos que le rozaban la espalda, patillas exageradamente largas, bastón dorado y una capa que arrastraba por el suelo, conseguía una apariencia excéntrica”.<sup>862</sup>(...) “En mi vida son raras las ocasiones en las que me he envilecido vistiendo de paisano. Siempre voy de uniforme de dalí”.<sup>863</sup>(...) “No hay duda de que soy un tipo totalmente histriónico que sólo vivo para posar... soy un poseur en mi manera de vestir, de hablar”.<sup>864</sup>

Cuando posa como estudiante en los años veinte lo hace con chaquetas de cuello ancho y un lazo voluminoso en lugar de corbata, pues sabe que para sorprender y ser distinto hay que estar en constante renovación. En el año 1927 le pudimos ver vestido de uniforme militar como atuendo obligatorio y dos años más tarde, en el año 29 hay otro testimonio muy excepcional en el que se rasura la cabeza, tras ser expulsado de casa por su padre, enterrando en la playa su pelo cortado: “...junto a caparazones e erizos de mar que huelen como un sexo femenino”.<sup>865</sup>

Con tan solo dieciséis años se convierte ya en un verdadero dandy y éste será su único objetivo, muestra de ello es que en 1952 dice que el vestir es esencial para triunfar. En su *Diario de un genio* expone su opinión al respecto, huyendo de la

---

<sup>862</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, p. 203.

<sup>863</sup>I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>864</sup>*Ibidem*, p. 126.

<sup>865</sup>M. Carol y J. Playá, *Op. cit.*, p. 206.

vestimenta de paisano para pasar a llevar, así denominado por él mismo, el “uniforme de Dalí”.<sup>866</sup>

Por entonces, su compañero de estudio y amigo Buñuel, dentro de la Residencia, funda la orden de Toledo <LÁMINA 447>, asociación similar a la que forman los estudiantes en la mítica película de *El Club de los poetas muertos*, incluso también con una palabra clave que destacan de entre otras, “putrefacto”. Lorca y él, trabajaron en un libro también fallido sobre los putrefactos, o animales podridos; en él tratarían artistas que no son de su gusto por quedar anticuados. Dalí participa en las reuniones de la orden, a las cuales acuden con escandalosos y estrafalarios atuendos como a él le gusta disfrazarse, por ejemplo de sacerdote. Existen fotos en las que de estudiante, posa, para darse importancia, con una pipa como accesorio sin llegar nunca a encenderla.

Estando en Francia comenzó a vestir de una forma un tanto estrafalaria con jerséis de diferentes medidas superpuestos, de manera que todos ellos fueran visibles. Los abrigos eran largos y de cuellos altos pegados a la nuca, bajo los cuales portaba elegantes trajes. Siempre que veía algo original lo compraba, pero en muchas ocasiones repetía vestuario.<sup>867</sup> En los años sesenta le gustaron unas camisas tejanas con bordados en hombreras y pecho, puños muy exóticos y botonaduras especiales; en la década de los setenta modifica su indumentaria de un conjunto veraniego formado por pantalón blanco, blusón de lino o algodón con túnica bordada, a un traje de chaqueta oscuro, camisa blanca, chaleco y corbata.

... Salvador Dalí se ha creado una imagen extravagante y grotesca que parece que nada puede detener. Toda esta energía caricaturesca no es otra cosa que un dispositivo para vencer su innata timidez. Es una carrera desesperada y contra reloj para figurar en la portada de todas las revistas del mundo.<sup>868</sup>

Su hermana Ana María sigue comentando: “Estando en su taller los dos solos llamaron a la puerta y se levantó de golpe como si tuviera que entrar en el escenario: perdona, me dijo, veo que viene gente y estoy obligado a disfrazarme de Salvador Dalí”.<sup>869</sup>

Por lo que respecta a sus colores favoritos en el vestuario eran el blanco y el negro, pero sobretudo el primero. Entre sus costumbres estaba la de recibir a todo aquel que se acercara a su casa con lo que tenía puesto, como sus camisetas sucias por lámparas de comida y a la hora de posar, exhibía la Cruz de Isabel la Católica, condecoración concedida por el gobierno español en el año 1964.

En cuanto a su cabello se sabe que sentía por él adoración y se peinaba con raya lateral para cruzarlo a la parte contraria; en 1987 todo su pelo estaba amarillo a causa de las colonias con que lo higienizaban las enfermeras,<sup>870</sup> porque él decía que quería

---

<sup>866</sup>S. Dalí, *Diario de un genio*, *Op. cit.*, p. 53.

<sup>867</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, p. 210.

<sup>868</sup>A. M. Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>869</sup>*Ibidem*, p.137.

<sup>870</sup>Ll. Llongueras, *Op.cit.*, 224.



morirse con los cabellos largos. Respetaba su rizo ancho, pero fue el primer varón al que el peluquero Llongueras llegó a hacer la permanente, rizándole aún más el cabello para dar mayor volumen a la zona baja. Cuando se le olvidaba llamar al peluquero para arreglarse, se lo re peinaba en forma de peluca de paje. Hasta le llegó a plantear en 1979 que le hiciese un implante, pioneros de este culto por la imagen, que tanto llega a obsesionar.

Dalí es ajeno totalmente al mundo de la moda para sí mismo, pero contradictoriamente quiere formar parte de ella; para salirse de la norma se le puede ver utilizando tonos básicos con toques estridentes, pero lo exultante llega con los complementos que se aplica como collares, flores o tocados. No le gusta portar otro tipo de sombrero que no sean las barretinas; el bastón que usó durante décadas perteneció a la afamada actriz francesa Sarah Bernhard y lo adquirió en París. Su empuñadura consiste en una bacante entre hojas de parra y la caña es de bronce dorado, elemento que se convierte en un fetiche para el artista cada vez que aparece en público, aunque también posee otros bastones pertenecientes a mitos históricos, como Víctor Hugo o Montesquieu. Los usaba para impactar, a sabiendas de que tales objetos estaban cargados de un pasado cuanto menos incierto y del que no tenía certeza veraz de su procedencia, pero como buen actor lo fingía sencillamente porque le gustaba creerlo.<sup>871</sup>

La vallisoletana Margarita Manso también estaba en la Residencia y paseaba a menudo junto a Maruja Mallo y Lorca. Ella fue quien se inventó la moda del *sin sombrero*,<sup>872</sup> en una época en la que todo el mundo lo llevaba por lo que fue muy criticada, pero llegó a cuajar en Madrid. Se comentó, al respecto, que la gente pensaba que eran inmorales aquellos que no portaban sombrero.

En el Café Pombo, se citaban Lorca, Buñuel, Eugenio Montes, Pepín Bello, Valentín Palencia, Rafael Alberti, Eduardo Marquina y Ramón Gómez de la Serna; Dalí, criticaba lo *snob* de aquellas tertulias, dándose aires de cosmopolita y cambió su atuendo por corbata y chaqueta, zapatos a la moda y se dejó el pelo más largo, practicando el “sinsombrerismo”.

Portando esta imagen y en los momentos más inesperados de su vida saltaba de repente con los versos del *Tenorio*, que conservaba muy bien en su memoria, defendiendo que de lo único que el mundo nunca tendría bastante sería de exageración: “La tendencia a teatralizarlo absolutamente todo con las *performances* como acciones escénicas siendo actor ejecutante, para romper la vida cotidiana para mostrarla en escena es algo precursor. Provocó y escandalizó con ellas”.<sup>873</sup>

Para poder conocer su opinión acerca de temas íntimos como la sexualidad, los hijos o la muerte, acudo al libro titulado *Las pasiones según Dalí*. Sobre Gala, por ejemplo, a la que cita constantemente, llega a decir no estar loco gracias a ella. En cuanto a los niños no les soporta y menos que haya seres que lleven su nombre, pues no

---

<sup>871</sup>Ll. Llongueras, *Dalí, Op. cit.*, p. 222.

<sup>872</sup>*Ibidem*, p. 93.

<sup>873</sup>S. Borghesi, *Op. cit.*, p. 214.

quiere transmitir a Dalí, prefiriendo que todo termine con él. Por lo que respecta al tema de la muerte comenta ser práctico y alcanzar el placer último de la transformación de Dalí en ángel. La música le gusta, la que es confusa, exagerada, paroxística como la de *Tristán e Isolda*, partitura sobre la que detalla que el disco está rayado y el equipo donde lo escucha es mediocre. Al tratar el tema de la homosexualidad confiesa que cuando Lorca quería poseerle él se negaba horrorizado. Su voyeurismo se expandía a los hombres con la condición de que no tuviesen barba, que fuesen muy jóvenes, semejantes a chicas, con el pelo largo y caras angelicales, recordando los efebos griegos. En el tema sexual comenta ser avaro con su esperma tanto como lo es con el oro; los testículos los define como “receptáculos de seres no concebidos, que remiten a las invisibles e incorruptibles presencias celestes”,<sup>874</sup> mostrando una frialdad casi científica con el tema. El ideal de mujer es el que posee senos pequeños, talle fino y culo prominente, como dice, con amplias caderas y dos hendiduras sobre el nacimiento de las nalgas. Del orgasmo destaca únicamente las visiones que le produce, rechazando el coito constantemente por la educación recibida.

Analizo a continuación los espacios que influyen directamente en su obra y que conforman la imagen que el artista muestra. Los ambientes y contextos espaciales que originan la imagen personal del artista (de los que no puede desprenderse por mucho que se aleje de ellos), en los que pasa gran parte de su tiempo, son tres. No se puede concebir la personalidad daliniana sin tener en cuenta su Figueras natal; de la misma manera es incomprendible hablar de este lugar perteneciente a la provincia de Gerona, sin mencionar al artista, ya que Figueras fue la localidad que configuró su infancia y juventud, entregándole paisajes y experiencias vividas en su formación, además de proporcionarle una fuente inagotable a la que acudir para generar su imagen personal a la vez que plasmar un imaginario en su obra.

Un artista está hecho de todo aquello que forma el lugar de donde procede y estando en el exilio, llevará siempre consigo un imaginario sentimental propio, que lo hace resurgir y del que escapan elementos de su procedencia. Su pueblo tiene casas blancas y calles empedradas situadas en torno a la iglesia de Santa María. Lorca lo definió como “el paisaje eterno, actual y perfecto”<sup>875</sup> Un pequeño lugar aislado, rodeado de olivos, cipreses y lleno de pescadores en torno a un mar que les abre al mundo. Más que lugares concretos de su vivencia personal, la zona le regala un rincón protagonizado por payeses con barretinas moradas y rojas. De la rambla de Figueras elige el café *Emporium*, como sitio pintoresco donde escribir el guion de *Un chien andalou*.

Dentro de estos enclaves geográficos se encuentra el cabo de Creus, que le ofrece un paisaje abrupto con carácter y gran atractivo; las rocas están altamente erosionadas por el mar y el viento, generando formas que despiertan el imaginario y ayudan a desarrollar su amplio abanico visionario. Dicho cabo es el punto más oriental de la península ibérica con corrientes que producen innumerables naufragios y donde el

---

<sup>874</sup>J.J. Navarro Arisa, “Cuando Lorca quería poseerme, yo me negaba horrorizado”, *El Mundo*, 23 noviembre 2003.

<sup>875</sup>S. Roig, *Op. cit.*, p.17.

viento es causante de llegar a cometer locuras como él dice. A Dalí ese paraje le inspira repetidamente, no sólo para su obra pictórica, pues convence también a Buñuel, para que sea allí mismo donde se rueden algunas escenas de la película *La edad de Oro*. Hasta allí llegó Gala con su marido Eluard y la hija de ambos, Cecile, en el verano de 1929, lo que hizo que se aplazase este plan cinematográfico.

Este paraje lo utiliza constantemente en sus decorados de interior y en su obra, adaptándolo, según formato, y añadiendo atmósferas a su gusto. Busca en espacios cercanos muy conocidos por él, aunque también inventa, como cuando diseña elementos como la silla con manos para su mecenas Edward James. En el año 1947 elige, para una sesión fotográfica, la habitación de su mentor y amigo, el Marqués de Cuevas, cuya cama estaba provista de piedras preciosas y mucha joyería porque el mundo de las joyas le fascinó desde siempre; igualmente los espacios recargados que resultaran barrocos, ostentosos y kitsch, como si padeciese el horror vacui. Se codeaba con personajes pudientes pertenecientes a la clase alta, con gran poder adquisitivo de la alta nobleza. En su libro titulado *Confesiones inconfesables* llega a indicar que es Joan Miró, el pintor, quien le invita, en varias ocasiones, a entrar en el círculo de una aristocracia que puede patrocinar muchas de sus obras. De esta manera y a partir de aquello, aparece siempre asociado a la fastuosidad y extravagancia de amistades excelsas; rodeado de marqueses, vizcondes y demás títulos nobiliarios, sus espacios más corrientes por decorados serán camas con baldaquinos o bajo doseles, jardines de palacios, coronas y suntuosas atmósferas que generan ambientes grandilocuentes atractivos para la escena. No valoraba a sus amistades por la cantidad ingente de dinero que dispusiesen, salvo para comprar su obra, sino por el aire que envolvía a estas personas, con ideales que le fascinaban además y era algo que anhelaba para sí y para su esposa. De hecho en Port Lligat, su habitación está presidida por dos camas cubiertas con dosel de aspecto historicista a la vez que teatral, ya que necesita de un verdadero telón que hay que recorrer para lograr el efecto sorpresa. El hecho escénico lo transportaba a su propia experiencia vital, no porque se supiese expuesto a un público ante el que exhibirse, sino porque era de su agrado que su intimidad formase parte de la cotidianidad y evitar lo rutinario y monótono.

El actor es protagonista de su propia película cada vez que se muestra ante el público, pero también cuando se encuentra en su más estricta intimidad junto a Gala, como si tuviese que sorprender a su musa cada instante para que no se aburriese nunca de estar a su lado y supiese que se encontraba ante una fuente inagotable de creación a la que había que estimular y promocionar, y de igual modo sorprenderse a sí mismo, después.

Ambientes éstos, que en muchos de los casos, no parecen cotidianos por estar descontextualizados y que tanto influyen en su imaginación, no ya pictórica, sino escenográficamente. De esta forma en el castillo de Púbol, preparó en una de las estancias, un trono sobre un estrado cuya finalidad era recibir y atender a los periodistas en la denominada sala de los escudos, como si de un mismo rey recibiendo a sus embajadores se tratara. Genera de esta manera en esta sala un trampantojo muy

verosímil con la pintura sobre yeso de una puerta entreabierta que da paso a una sala inexistente. Llega a ser tan real el trampantojo que más de un turista intenta entrar por ella. Los medios de comunicación como la prensa sabían que desde niño le había encantado transformar espacios e igualmente así mismo mediante disfraces. Todo cuanto le rodea tiene que estar lleno de solemnidad y alejarse, por tanto, de lo mediocre o simple. Le atrae, por ese motivo, el hecho monárquico, encontrando en la figura de Luis II de Baviera la inspiración para proyectar en el año 1934 una ópera basada en su vida, que comentará a Lorca en una de las muchas postales que le escribe y que recopila Antonina Rodrigo.

Para analizar cualquier tipo de obra hemos de contextualizar a su creador y conocer mínimamente la personalidad que conforman los lugares en los que se mueve. Dalí como creador de espacios para la escena y fuera de ella tiene influencias evidentes de esos tres ambientes principales a los que pertenece: la casa de Port Lligat en Cadaqués, el Teatro Museo de Figueras y el castillo de Púbol por último, tres lugares donde existe una gran iluminación y donde se acumulan muchas simbologías. La zona geográfica del Ampurdán se encuentra situada en una cadena montañosa en la que sopla el viento de la tramontana, como he indicado, lo que hace que sus árboles crezcan torcidos. En muchas ocasiones es utilizado para comentar que ese viento, es el responsable de que los que nacen y viven en esa zona estén completamente locos, incluyendo la orografía del terreno y lo escarpado de las montañas, tan perfiladas. Él menciona el viento que produce la locura de Hamlet, según palabras de su autor: “Estoy loco cuando sopla el nornoroeste, cuando sopla el sur, sé distinguir la garza del halcón”.<sup>876</sup>

A Dalí le gustaba a menudo divagar con el monólogo de Hamlet: “Dormir, tal vez soñar...”<sup>877</sup>

Para comprender aún más la imagen que proyecta me remito a estos lugares que conforman su personalidad y generan el ideario al que recurrir por su parte para su obra y para conformar la imagen de sí mismo. Comienzo por su casa en Port Lligat, <LÁMINA 448> que se encuentra situada a dos kilómetros de Cadaqués, en donde aparece el taller concebido como un gran laboratorio lleno de instrumentos de óptica. Su habitación tiene dos ventanas, una frontal por la que se divisa la bahía y la otra orientada al norte, por la que penetra el paisaje que tanto le inspira. El mismo artista lo describe así: “Fue allí donde aprendí a empobrecerme, a limitar y limar mi pensamiento para que adquiriese la eficacia de un hacha, donde la sangre tenía sabor a sangre y la miel, a miel. Una vida que era dura, sin metáfora ni vino, una vida con la luz de la eternidad”.<sup>878</sup>

Existe una cala entre rocas que provoca un paisaje recurrente y forma parte de él desde siempre. Ese espacio focalizado no sólo es particular para él pues llegó incluso a

---

<sup>876</sup>Hamlet obra teatral escrita por W. Shakespeare cuyo título hace honor al nombre de su hijo gemelo fallecido que se llamó Hammet. Acto II, escena II, Barcelona, Ediciones Aura, 1972, p. 76.

<sup>877</sup>M. Carol y J. Playá *Op. cit.*, p. 319.

<sup>878</sup>S. Roig, *Op. cit.*, p.7.

ser el escenario de la película titulada *El faro del fin del mundo*, protagonizada por Kirk Douglas y Yul Brynner, con Fernando Rey entre el reparto, dirigida por Kevin Billington y basada en la novela de Julio Verne.

La casa es hoy un museo y todo el que la visita comenta que es un derroche de imaginación, un amasijo de habilidad en decoración, diseño, interiorismo y arquitectura. Fue comprando casas vecinas para unir las a la suya, dando lugar a un verdadero laberinto; el mobiliario está compuesto por sillas catalanas hechas de materiales como la madera y el esparto, o sofás y muebles barrocos de hierro. Se mezclan en la vivienda, por tanto, la vanguardia surrealista con lo clásico y tradicional, todo genera un gran elemento kitsch, una obra monumental de carácter único. En el exterior un continente blanco como el resto de casas del pueblo, que no traduce su peculiar contenido.

Opina lo siguiente: “El mal gusto es lo más creativo que existe. El buen gusto, que es todo lo francés, resulta estéril”.<sup>879</sup> Esta frase aporta a la investigación, entre otras muchas cosas, que todo artista pesimista de espíritu es el que transforma el mundo al no estar conforme con éste, mientras que el optimista se satisface con su propia ilusión y no necesita de cambio alguno. Además de que todo gusto, como bien dice, sea cual sea, hay que cultivarlo y alimentarlo de forma constante. Esta indicación sirve de apoyo al hecho de cambiar de decoración en las estancias que amplía, con nuevas creaciones, sin muestra de cansancio en ningún momento.

En el interior de la casa se pueden descubrir enfoques que pueden pasar fácilmente inadvertidos si no se detiene uno mínimamente ante ellos, pues está llena de animales, que también hacen su aparición en escena, o sus pieles colocadas de formas diversas o flores secas como las siemprevivas, que son las favoritas de Gala, o los granados como fruta predilecta para él, caracolas o estrellas de mar. Todo ello le provoca decir que la casa crece como una estructura biológica viva y además hay que recorrer todas las estancias para percibir el gusto que se tiene por la intimidad y el aislamiento. La estética y la decoración del lugar en el que estuviese presente, era siempre imprescindible, incluso el entorno tanto externo, del paisaje que invade el lugar de recreo, como el interno, de su hogar, influyen directamente en el estado anímico del artista. Son espacios donde la estética y la decoración es más que un hecho vital, siendo muy meticuloso con el mobiliario que decora su casa, la distribución de las estancias, o el color o estampado de las cortinas de cada habitación, que puede ser calificado de pintoresco; en todo momento quiere sentirse cómodo y tranquilo.

En Port Lligat se construye una barraca, también blanca, llena de jardineras cargadas de aloes cuyo suelo son placas de pizarra. La cocina, el salón principal con chimenea, la biblioteca con cisnes disecados, el comedor, dormitorio, cuarto de baño, sala oval de Gala, la habitación con paredes llenas de fotografías con toda clase de personajes que dejan constancia de lo importante que era para ellos relacionarse (eran sus contactos sociales), reflejo de su incesante actividad pública en todo momento. Se

---

<sup>879</sup>*Ibidem*, p. 105.

exponen, además, con una clara intencionalidad, ya que creen que de forma tradicional en un álbum, no les permitiría tenerlos a todos presentes de forma simultánea.

Todo queda descrito al entrar, pues en el recibidor, un gran oso disecado y corpulento, nos da la bienvenida, además de exhibir sobre éste, toda condecoración y premio otorgado al artista <LÁMINA 449>. El animal embalsamado, fue un regalo de su mecenas James en el año 1937. En el interior uno comienza a sorprenderse con el más mínimo detalle que forma la decoración abigarrada de carácter obsesivo, que tanto ayuda a conocer a sus moradores, incluyendo así mismo una zona de servicio y terrazas llenas de olivos. En el exterior hay jardines con fuentes que recuerdan a la Alhambra granadina y donde hace presentes estéticas decorativas, como el arte Pop con sus populares iconos ensalzados y banalizados a la vez, el Hiperrealismo, o los ensamblajes donde se encuentra presente el incipiente mundo de la publicidad, de la que será gran visionario. La piscina con la caseta se construye en el año 1967 destacando en ella los neumáticos de marca Pirelli; es aquí en esta casa, donde el pintor logra paz y seguridad como así lo muestran elementos de palomas y olivos: “No estoy en mi casa sino en este lugar, en cualquier otro sitio, sólo estoy de paso” (...) “Port Lligat es una especie de celda de prisión que me permite estar solo conmigo mismo”.<sup>880</sup>

Un salón amarillo <LÁMINAS 450 y 451>, un salón redondo o el pasillo de los gigantes, que recibe este nombre porque estaban allí colocados los personajes de cartón piedra que actuaban en pasacalles de las fiestas, son estancias visitadas por multitud de turistas. Pueden verse los armarios que tienen cristal en las puertas y donde se colocan las fotografías de sus conocidos de forma abigarrada. Junto a Lorca idearon una zona a la que llamaron “la gran muralla blanca de España” donde proyectaban diapositivas de las últimas pinturas realizadas y, por último, hay espacios que son trasteros de forma irregular para subsanar la gran diferencia de nivel de suelo entre unas zonas y otras.

Todo se convierte en “Dalilandia”, queriendo indicar con esta expresión que así se denominaría todo cuanto rodease su persona, hiciese, estuviese e incluso tocase, pues generaría grandes cantidades de dinero, como así sucede. Un producto de lo más comercializado y visitado, al igual que la *Disneylandia* de Walter Disney; largas colas se producen en los museos y que se cuantifican en porcentajes con estadísticas como índices de valoración, y su casa, como anticipó, se ha convertido en uno de los museos más visitados de España.

El cineasta francés Averty junto al fotógrafo Descharnes, realizaron un documental en esta casa. Destacan en ella las ventanas para poder ver el mar desde el dormitorio, en cuya parte superior tuvo una cama ancha para la pareja y que a mediados de los setenta colocaron dos camas individuales separadas por una mesilla de noche con una lámpara encima. Las paredes están llenas de estanterías de hierro forjado y de madera cargadas de libros de gran irregularidad.

---

<sup>880</sup> *Ibidem*, p. 109.

Dispone de una segunda casa en Figueras, en la plaza de las palmeras, desde donde también se ve el mar desde la terraza. A los espacios, que hacía suyos, los sacaba el mayor partido posible con la decoración que para ellos ingeniaba, incluso esto sucedía en las suites de los hoteles, donde siempre las citaba como “su suite”.

En donde se percibe con mayor claridad un Dalí escenógrafo, además de gran apasionado por las ciencias, es en el Teatro Museo <LÁMINA 452> que se inaugura en Figueras un 28 de septiembre de 1974. Se publicita mediante un cartel protagonizado por un pan hiperrealista y se celebra con un espectáculo de calle protagonizado por gran desfile de músicos, gigantes y cabezudos, coches antiguos y hasta un exótico elefante.

Ese día él llegó al museo acompañado de un pasacalles: “...gigantes y cabezudos, los cavalls y la mulasa, los bastoners y la cobla de Barcelona”.<sup>881</sup>

Para la inauguración concibió un verdadero *happening* ya que preparó la interpretación de un himno propio del museo, compuesto por Ernesto Halffter (a quien conocía de la Residencia de Estudiantes madrileña), que necesitaba de orquesta, coro y órgano para llevarlo a cabo. El resultado en la práctica fue sustituido por la intervención de la coral polifónica de Calella y la banda militar de Gerona. Al himno le seguiría el canto de Araceli del misterio de Elche, y la cúpula y el escenario, estarían cubiertos por una gran cortina blanca que levantaría un helicóptero, simulando la acción del misterio medieval, para terminar con el discurso del artista. El día que anunció su proyecto de museo en el año 1961 (se gestó durante trece años), fue tachado de “imbécil” y el día de la inauguración lo llamaron pesetero.<sup>882</sup>

Para ese día especial eligió por atuendo un pantalón de pana y una camisa blanca, pero ataviado con extraños anillos y collares. Quería que en el teatro se hiciese la presentación de su última película en aquel momento que era *Impresiones de la Alta Mongolia Occidental*, además de ser el lugar elegido también para el estreno de su última obra teatral, que es una tragedia en tres actos escrita en francés a través de alejandrinos al nivel de los de Corneille, refiriéndose a *Mártir*. No quería que en él hubiera guías, ni catálogos, ni carteles con títulos de obras, para que el público se sintiese libre, pero lo cierto es que cuando se inauguró, no se había hecho inventario de las obras. Las causas para la elección del teatro como museo las indica él mismo: “La primera porque soy un pintor eminentemente teatral; la segunda; porque el teatro se encuentra delante de la iglesia en la que fui bautizado, y tercera, porque fue precisamente en el salón de descanso del teatro donde hice mi primera exposición”.<sup>883</sup>

Para el cartel de la inauguración expone su cuadro del pan sobre el cesto de mimbre de gran habilidad técnica para imitar la realidad, que fue un encargo del capitán John

---

<sup>881</sup>J. C. Clemente, *La Actualidad Española*, Madrid, 10 de octubre de 1974, entrevista recogida en *Obra completa* de S. Dalí, Vol.VII *Op. cit.*, p. 1344.

<sup>882</sup>M. Carol y J. Playá, *Op. cit.*, pp. 303-304.

<sup>883</sup>J. C. Clemente, *Op. cit.*, p. 294.

Peter Moore<sup>884</sup>. El elemento del pan siempre fue un tema obsesivo en su obra, al igual que el huevo <AUDIOVISUAL 16>; tiene un moderno concepto de museo donde el espectador haga las veces de actor y con su acción otorgue vida al espacio.

En cuanto a su interior es explicado, paso a paso, por su anfitrión, como por ejemplo cuando incide en detalles al indicar, que en la parte superior del corredor circular destacan, como figuras animales, un rinoceronte y un pulpo. En una entrevista, al respecto de su museo, dijo que él era un personaje eminentemente teatral y por ello ese lugar llevaba el nombre de Teatro Museo. En la misma encuesta, al preguntarle dónde se encontraba la génesis de este museo, responde que el origen de todo está en un “redimet” explicando que es una cosa que ya está toda hecha, como cuando a Duchamp se le ocurrió tomar un urinario y colocarlo en una exposición denominándolo *Fuente*; y añade que es coger algo existente y firmarlo, refiriéndose a los *ready made*.

Muchos creadores han construido de manera similar un rincón propio para dar un mayor sentido y significado a su día a día, como continente que albergase, a la manera de templo, su labor creadora. Esto también sucede en la “*casa tortuga*” del escultor Salaguti en Sasamón, provincia de Burgos, similar al personaje tortuga que crea el pintor para los escenarios <LÁMINA 453>. El museo fue construido sobre el antiguo teatro<sup>885</sup> y quedó reducido a una estructura hueca y limitada por fachadas. El techo de la platea se había hundido, de los palcos sólo quedaban pasillos de acceso, la boca del escenario y varios almacenes laterales; el vestíbulo y el salón de descanso se mantuvieron intactos al igual que su estructura elemental: “¿Dónde si no en mi ciudad ha de perdurar lo más extravagante y sólido de mi obra, dónde si no? El Teatro Municipal, lo que quedó de él, me pareció muy adecuado”.<sup>886</sup>

Cuando en 1954 ve la exposición de sus grabados sobre *La Divina Comedia* en el Palacio Real de Milán, ya le ronda la idea de recuperar el teatro principal de Figueras, lugar donde realizó su primera exposición, abierta al público en 1918 junto a Monturiol y Bonaterra. Además ese teatro era algo muy familiar para él pues se encontraba situado justo al lado de la iglesia de Sant Pere, donde había sido bautizado; visitó dos veces al general Francisco Franco con el objetivo de convencerlo para este cometido y diez años después de esa primera visita su propuesta es aceptada, siendo el mes de junio de 1970. Sabe lo que hay que hacer para conseguir cada uno de sus sueños en lo que persiste sin fatiga. Ya en mayo de 1961, había comentado al alcalde de la ciudad, Ramon Guardiola y a su fotógrafo Melitó Casals, su pretensión de construir un museo allí. Quedó fascinado por el teatro y, con la intención de mantener la estructura del edificio, lo escogió como sede del futuro Teatro Museo. El artista trabajó en ello durante más de una década, rememorando lo que hizo Gaudí con su Sagrada Familia, diseñando detalles y visualizando espacios como verdaderas instalaciones actuales, de hecho todo lo que hay es concebido, diseñado y dirigido por él, ya que proyectó la cúpula porque admiraba

---

<sup>884</sup>Secretario de Dalí, 1919-2005.

<sup>885</sup>Obra del arquitecto Josep Roca i Bros realizada entre 1849 y 1850, destruido por un incendio al final de la guerra civil española en febrero de 1939.

<sup>886</sup>S. Roig, *Op. cit.*, p. 28.



las estructuras geodésicas y fue realizada por Pérez Piñero,<sup>887</sup> simbolizando la unidad y de esta manera se ha convertido, no sólo en el emblema del Teatro Museo, sino en todo un símbolo para la ciudad de Figueras.

Es evidente que existen otros mundos, eso seguro; pero, como ya he dicho muchas veces, esos otros mundos están en el nuestro, residen en la tierra y precisamente en el centro de la cúpula del Museo Dalí, donde está todo el nuevo mundo insospechado y alucinante del surrealismo.<sup>888</sup>

Todo se resume en esta arquitecta: “Quiero que mi museo sea como un bloque único, un laberinto, un gran objeto surrealista. Será un museo absolutamente teatral. La gente que venga a verlo saldrá con la sensación de haber tenido un sueño teatral”.<sup>889</sup>

Con este teatro el pintor octogenario solo quiso recuperar cuantos recuerdos se agolpaban en su mente y corazón, volviendo así a recopilar lo que formaba parte de su pasado y protagonizaba su presente. El ciclo vital del artista se cerraba con el volver a trasladar su imaginario a aquel espacio para él tan especial: “El museo no tiene que considerarse como un museo, es un gigantesco objeto surrealista, todo en él es coherente, no hay nada que se escape a las redes de mi entendimiento”.<sup>890</sup>

Las colecciones de la Fundación Gala-Salvador Dalí incluyen todo tipo de obras de pintura, dibujo, escultura, grabado, instalación, holograma, estereoscopía, fotografía, etc., y muchas están expuestas en este museo; tras él le sigue, en número de obras el museo de San Petersburgo en Florida y después el museo Reina Sofía madrileño.

Bajo el nombre de Teatro Museo, declarado monumento, se incluyen tres espacios a su vez: el viejo teatro municipal, el grupo de salas que se han generado por ampliaciones como la torre Galatea (que formaba parte del patrimonio de la localidad siendo parte de las murallas medievales de Figueras, donde se exponen montajes ópticos como las estereoscopías y las imágenes anamórficas), además de la sala *Dalí Joyas*, inaugurada en el año 2001, con treinta y siete joyas y veintisiete dibujos de las mismas, espacio que fue remodelado en 1997 para exponer su colección. Desde su fallecimiento en 1989, también es visitable la cripta con su tumba, situada en el centro del museo.

Cabe destacar el conjunto de estancias diferenciadas por el propio artista, como la Sala Mae West, la Sala Palacio del Viento, el Monumento a Francesc Pujols y el *Cadillac lluvioso* y finalmente espacios para muestra de obras de otros artistas.<sup>891</sup>

Mae West tenía noventa años cuando se inauguró el museo y era ya una figura olvidada por completo, pero gracias a esta recreación que le dedica en una de sus salas, vuelve a resurgir el icono cinematográfico de los años veinte a través de un diseño de

---

<sup>887</sup> Emilio arquitecto murciano 1935-1972.

<sup>888</sup> S. Roig, *Op. cit.*, p. 83.

<sup>889</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>890</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>891</sup> Artistas que el quiso incluir: El Greco, Marià Fortuny, Modest Urgell, Ernest Meissonier, Marcel Duchamp, Wolf Wostell, Antoni Pitxot y Evarist Vallès, Gerard Dou, Bouguereau, John de Andrea, Wolf Vostell, Meifrén y Ernst Fuchs entre otros muchos.

interior, de una habitación facial en tres dimensiones con pelucas gigantes elaboradas por el peluquero Lluís Llongueras. Los cuadros puntillistas eran los ojos, la chimenea su orificio nasal y sus labios se generaron con un popularísimo sofá. En los años treinta, por encargo de su mecenas inglés Edward James, hace un sofá rosa inspirado en una barra de labios de Elsa Schiaparelli (esta idea del sofá de múltiples formas, es muy utilizada por diseñadores de interior). El rostro de la afamada actriz, resurgía así en una de las estancias y Lluís Llongueras comenta:

Se trataba de hacer una peluca tipo cortina que sería la más grande del mundo a partir de su increíble idea: convertir el rostro de una actriz famosísima de los años veinte, uno de los primeros mitos del celuloide, en una habitación auténtica para el teatro museo”. “...con un peso cercano a los 75 kilos y casi cinco metros de altura. Mereció entrar en el libro Guinness de los Records en 1992.”<sup>892</sup>

El vestíbulo del museo está totalmente horadado por hornacinas en las que reciben Cástor y Pólux como dos efebos exactamente iguales, con los que se equiparan Gala y él. El recorrer el museo supone caminar por etapas cronológicas vividas por el artista; los pasillos curvos y vanos que dan al patio, son aprovechados para exponer elementos de su gusto, como por ejemplo un vestido de láminas metálicas de Paco Rabanne al que Dalí admira por la utilización de materiales alternativos al tejido propiamente dicho. El traje resalta sobre un maniquí negro de terciopelo cuya cabeza es un cráneo de cocodrilo <LÁMINA 454>. Las hornacinas están llenas de esculturas que hacen referencia a mitos clásicos, paredes cubiertas con jeroglíficos, maniqués hieráticos, monstruos, esqueletos, ornatos modernistas y románticos, seres inertes, animales, vegetales, minerales, espejos con reflejos, espectros, alucinaciones y delirios, todo ello con un marcado carácter barroco <LÁMINA 455>.

El teatro en sí es un gran objeto, donde la mezcolanza que lo habita en contenido y el edificio reconstruido, generan las mayores dimensiones de algo performativo y donde el visitante se convierte en un público sorprendido ante el laberinto que supone la mente daliniana en la que se encuentra inmerso, donde de nuevo se percibe la aversión que profesa por el horror vacui. El sueño materializado de la cúpula geodésica que se encuentra sobre su cripta funeraria, los famosos huevos originarios y gigantes que proliferan en su friso de remate y a los que hay que añadir su cadillac lluvioso, gárgolas, fuentes, panes típicos de la zona por toda la pared, generando un efecto de relieve similar al que se produce en las fachadas del palacio del infantado en Guadalajara, la casa de las conchas en Salamanca o la casa de los picos segoviana o portuguesa, los cuales materializa en elementos como la cáscara del erizo de mar o las coliflores o tantos otros elementos marinos. No pueden faltar los enormes telones, los techos pintados a la manera de decorados escénicos, protagonizados por trampantojos de rompimientos de gloria, a la manera barroca.

Define el nuevo espacio de la siguiente forma: “Quiero que mi museo sea como un bloque único, un laberinto, un gran objeto surrealista. Será un museo absolutamente teatral. La gente que venga a verlo saldrá con la sensación de haber tenido un sueño

---

<sup>892</sup>L. Llongueras, *Op. cit.*, pp. 66-67.

teatral...”<sup>893</sup>(...) “El museo no tiene que considerarse como un museo, es un gigantesco objeto surrealista, todo en él es coherente, no hay nada que se escape a las redes de mi entendimiento”.<sup>894</sup>

En el teatro, el visitante queda integrado, pasando a formar parte del espacio, dándole vida al encontrarse en el interior de estancias mágicas cargadas de atmósferas buscadas y ambientes intencionados. En el mundo del arte se denomina “instalación”, a los espacios que adquieren el calificativo de insólito, inesperado, cubierto de telones y creados, como en este caso, por una mente de un exaltado y apasionado soñador como decorador, escenógrafo y figurinista: “Cuando creo una obra, copio absolutamente de la manera más honesta y fotográfica una de mis visiones”.<sup>895</sup>

Que su museo sea un teatro, no es algo convencional, es un ejemplo ecléctico y caótico, como lo es cada vez más el ser humano y el contexto en el que se desenvuelve. Las ideas que tuvo sobre él eran de lo más actuales, pues su fin era crear un museo vivo donde se haga una exposición de obras plásticas, pero donde ocurrieran *happenings* inesperados que incidieran sobre la sensibilidad del desprevenido visitante y le hiciera experimentar las cosas de otra manera.<sup>896</sup> En el año 2010 fue sede de una muestra de noviembre a mayo, organizada por la propia Fundación para mostrar el trabajo realizado con Disney.

La imagen proyectada por el genio siempre ha estado ligada al tema económico. En la entrevista televisiva ya citada que le realiza Soler Serrano, se puede sustraer la pregunta de si le siguen gustando los dólares, a la cual el artista contesta afirmativamente: “son la mística, y el oro tiene el valor de la mística como sucedía en la Edad Media”.<sup>897</sup>

La materia vil había de transmutarse en oro, cuyo valor es mágico y simbólico. No solía llevar dinero consigo y comentaba asiduamente que Gala y él todo lo regalaban al pueblo español a través de su Teatro Museo en Figueras.

En una conversación que el genio de Figueras mantiene con el caudillo sobre el museo, el artista comenta:

...Lo que más me gusta dar en la vida son los golpes que se llaman teatrales. Por eso el museo Dalí de Figueras, que va a ser mi verdadera apoteosis, está instalado en un teatro. En él hice mi primera exposición de pintura. Quise conservar los antiguos palcos, en los que coloqué esculturas surrealistas (...) Gente que acuda al museo saldrá con la impresión de haber salido de un sueño teatral. Les parecerá que están más cerca de una representación teatral que de haber visto un museo. Yo soy un pintor eminentemente teatral (...) Que a usted le gusta mucho el teatro... a la gente le da pánico que le califiquen de teatral. Porque esa palabra se aplica, generalmente, en tono peyorativo ¡Y es que la gente se aferra a las terminologías sin conocer su verdadero significado! Sí, soy muy teatral... El teatro es lo que más me interesa en estos momentos... A mí, me es suficiente con un

---

<sup>893</sup>S. Roig, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>894</sup>*Ibidem*, p. 7.

<sup>895</sup>*Ibidem*, p. 97.

<sup>896</sup>I. Gibson, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 629.

<sup>897</sup>Programa de entrevistas de la televisión pública española titulado “A fondo”, 27 de noviembre 1977.

decorado y con tres actores, que dicen cosas hasta conseguir ponerle al espectador la piel de gallina. De ahí la supremacía del teatro sobre el cine.<sup>898</sup>

El castillo de Púbol será el tercer espacio que conforma su imagen y personalidad daliniana, adquiriéndolo en 1962 pensando en su esposa Gala.

Magnífico es fantástico, me gusta. Sólo por el patio merece la pena comprarlo. Además, he visto en la fachada algo sublime: no sólo está agrietada, sino que forma una rebaba en la hendidura que da la impresión de que haya habido un cataclismo, un terremoto; una parte aguantó firme y la otra se desplomó. Eso quiere decir que no debe tocarse. Tiene que dejarse como está.<sup>899</sup>

Así se expresaba el pintor cuando vio el estado ruinoso del castillo que compra para regalar a su mujer. Un espacio en el que en realidad no tuvo libertad para crear pues todo estaba bajo la supervisión de su esposa: “El castillo es mío y tú no tienes nada que decir en lo que respecta a él”.<sup>900</sup>

La grieta que presentaba uno de los muros, no es arreglada intencionadamente para potenciar así la faceta romántica del regalo a la amada, como aparece en la literatura, y que se traduce en ejemplos arquitectónicos como el Taj Majal, o la casa de las conchas salmantina ya citada, siendo regalos de enamorados a sus amadas.

Gala, dueña de un castillo, utiliza trajes de alta costura firmados por los grandes diseñadores de aquel momento como Christian Dior, Pierre Cardin y Elizabeth Arden o el propio Dalí; ella para el artista lo fue todo: musa, representante, administradora, compañera y esposa; la que está a su lado en todo momento y en otros múltiples espacios como el santuario de los Ángeles, que fue la ermita elegida donde contrajeron matrimonio el ocho de agosto de 1958, en una ceremonia íntima y secreta, en Sant Martí Vell, a doce km. de Girona, cuando ya había contraído matrimonio por lo civil en 1934 <ARTÍCULO 86>.

Se trata de un castillo medieval que corresponde al siglo XI, donde pueden verse mezclados arcos conopiales pertenecientes al estilo gótico, con arcos de medio punto románicos en el mirador; lugar además que pasa a ser su último taller, en el periodo comprendido entre 1982 a 1984. En el interior existen dos grandes chimeneas, una de ellas está en el tocador. Las puertas tienen la letra G como inicial del nombre y a quien todo está dedicado. En el techo del salón de los escudos, hay una gran pintura cuya finalidad es que ella vea a su esposo siempre en los cielos, techumbre elevada y transformada en cielos abiertos y luminosos, según palabras del artista. Se suceden distintas estancias como el salón con piano, la habitación para invitados, el comedor, el dormitorio con las camas con dosel o la sala de los escudos con un trono para Gala, todas de lo más variopinto en cuanto a su decoración. En el patio un elefante de patas largas y una fuente decorada con bustos de Richard Wagner, mientras en el desván se ubica el vestidor. En el garaje, se encuentra el Cadillac con matrícula 8942 del

---

<sup>898</sup>A. D. Olano, “*Dalí, las extrañas amistades del genio*”, *Op. cit.*, pp. 189-190.

La elección del teatro como museo se recoge además en la p. 281 del mismo libro de forma detallada.

<sup>899</sup>S. Roig, *Op. cit.*, p. 189.

<sup>900</sup>*Ibidem*, p. 190.

principado de Mónaco, en el que Gala realizó su último viaje a Port Lligat. Está lleno de maniqués y repleto de caracoles, que reciben una lluvia interior, además de formas humanas con cajones abiertos en sus cuerpos. Al fallecer Gala, en el patio se colocó su barca amarilla sobre una columna formada por grandes neumáticos de tractor.

En este castillo hay también vestidos estampados creados por Dalí para Givenchy, Schiaparelli, Jean Dressés o Emily Counelly de Nueva York, atuendos diarios utilizados por Gala y por él mismo, además de una importante colección de joyas de oro y piedras preciosas. Existen en su interior muchas llaves, como si fuera un elemento a coleccionar y aludiendo en paralelo al dinero, por ser metafóricamente para él aquel objeto que abre todas las puertas. Le fascina porque dice que es común a todos los humanos el llevarlo siempre con nosotros para salvar el tránsito de distintos espacios que conforman una construcción o nuestros habitáculos. Entre otros objetos podemos encontrar, por ejemplo, con maniqués con cuerpo de mujer asociados a la forma de un violín con cráneo de cordero o cabra.

Dalí quería ser maestro del Impresionismo ya con doce años, pues desde entonces ya graba en su ojo infantil imágenes de paisajes como el de Vilabertran; de igual forma, lo hace con el campanario románico, que aparece en sus telones para ballet, o en la película *Destino*, al igual que el lago que quiso que fuera el escenario en la película *La carretilla de carne*, y en donde aparece una señora vestida de torero (imagen fetiche en varios fotogramas cinematográficos como lo es para Almodóvar).

Múltiples autores tratan “los escenarios de Dalí”, refiriéndose a lo que se ha dado en llamar “dalilandia”, sus tres lugares habitados, mientras el trabajo generado sobre los verdaderos escenarios sigue sin descubrirse. Allá donde va, por muy lejano que sea el lugar, el artista traslada todo este conjunto de espacios consigo y llega a celebrar exposiciones con la obra reflejada en archivos de imágenes, como en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1936. Una de las exposiciones fue la denominada *Arte fantástico, Dada y Surrealismo*, apareciendo en todos los medios de comunicación artísticos para promocionar su trabajo y también en periódicos o revistas como *The New York Times*, *News week*, *Vogue* y *Harper's Bazaar*. Cubría así la panorámica social tratando de dar a conocer el movimiento surrealista, a la par que se daba a conocer, estando al servicio de la revolución surrealista que suponía la vanguardia, y también ocupaba páginas en variadas revistas de moda, por lo que era conocido por un público muy diverso. Su claro objetivo era expandir la nueva estética surrealista para que adquiriese un carácter internacional.

Su aportación al mundo artístico es tan amplia como polémica, al igual que lo fue su personalidad y su imagen. Llegó a generar un nuevo concepto de artista como sucedió en la Edad Moderna con la cultura humanista, la aparición del Renacimiento y el papel que éste ocupa en la sociedad. Creó un nuevo concepto de genialidad, e incluso incide en que para triunfar, no era únicamente necesario ser bueno, sino que, tenía que llamar la atención para lograr ser conocido, para alcanzar la fama, que le haría inmortal y por tanto, pasar así a la historia. Para conseguir este objetivo tuvo que estar muy

atento a todo cuanto le rodeaba y sucedía, Por lo que creó un diálogo entre todas las artes e incluso aquellas ciencias que despertaban su curiosidad. Un creador total, con múltiples facetas e incursiones creativas de campos muy dispares como pudo hacer Leonardo da Vinci en su momento.

Los espacios físicos le sirven como decorados escénicos, pero a ellos hay que añadir su ingente visionado espiritual. En plena conmemoración del V centenario de Santa Teresa de Jesús, mística a la que el pintor admira y pinta en su cuadro *Alegoría del Alma*, tratando el texto *El Castillo Interior* o *Las Moradas*, donde describe que las sabandijas que rodean los muros del castillo se alejan, pues la amada se convierte en el Amado, dando a entender que la santa se transforma místicamente en Dios mismo. De igual forma para un amante de la mística como es Dalí, la transformación del gusano en mariposa que vuela a las altas cumbres, es el matrimonio espiritual de las séptimas moradas. Esta admiración es compartida con la Santa hacia San Juan de la Cruz, quién, de forma similar describe en la *Noche Oscura*, que la amada en el Amado se transforma. Por eso en su ballet *Tristán Fou*, Isolda, sufre una metamorfosis y se convierte en mantis religiosa que devora a los hombres. Todas ellas son visiones paranoicas que irán acompañadas de su música preferida.

Dos de sus primeras modelos fueron su hermana Ana María y su prima Montserrat; luego llegó Gala, pero también posó para el genio la modelo inglesa Amada Lear. A continuación describo un compendio del imaginario daliniano que se repite constantemente y el significado de alguno de los elementos que tanto le obsesiona y que se recopilan en un Daliccionario.<sup>901</sup> A manera de un bestiario románico utiliza mezcla de animales y seres fantásticos llenos de simbolismo u objetos cargados de un contenido enigmático que paso a describir por ser los más utilizados:

*Muleta*: soporte de madera, tomado de la filosofía cartesiana, generalmente empleado para servir de sostén a la ternura de las estructuras blandas,<sup>902</sup> situadas estratégicamente sostienen prolongaciones de la forma humana. “Parecíame [*sic*] ya como el objeto dotado del colmo de la autoridad y solemnidad (...) Este objeto me comunicaba una seguridad y una arrogancia de la que nunca había sido capaz hasta entonces”.<sup>903</sup>

*Huevo*: es el origen de todo, como el de los dióscuros Cástor y Pólux y sus dos hermanas Helena y Clitemnestra nacidas del encuentro entre el dios Júpiter y Leda. Recuerdo intrauterino y apoteosis del renacimiento de Dalí <AUDIOVISUAL 17>.

¡Vivir! Líquidas media vida para vivir la otra media enriquecida por la experiencia, libre de las cadenas del pasado. Para esto era necesario que matara a mi pasado sin piedad ni escrúpulo, debía desembarazarme de mi propia piel, esa piel inicial de mi vida amorfa y revolucionaria del

---

<sup>901</sup> Experimentó todas las facetas posibles: escultor, pintor, novelista, poeta, grafista, diseñador, publicista, crítico, fotógrafo, cineasta, modisto, orfebre, músico, editor, arquitecto y científico.

<sup>902</sup> E. Bou, *Daliccionario, Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*, Barcelona, 2004, Ensayo Tusquets, p. 217.

<sup>903</sup> Dalí, *Vida secreta. Op. cit.*, p. 393.

periodo de posguerra. Era necesario a toda costa que cambiara de piel, que cediera esta gastada epidermis con que me he vestido, ocultado, mostrado, con que luché y triunfé, por esa otra piel nueva, carne de mi deseo, de mi inminente renacimiento, que empezará al día siguiente al que aparezca este libro.<sup>904</sup>

*Carretilla*: sumisión sexual, extraída del cuadro *El Ángelus* pintado por Millet entre 1858-59 que trata Dalí a partir de 1933, mostrando la carretilla en la espalda de Isolda en el telón.

*Cajones*: símbolo del recuerdo y el inconsciente que solo puede abrir el psicoanálisis; Descharnes los interpreta en la Venus de Milo como la conciencia en un cuerpo todavía ignorante del concepto cristiano de culpa.

*Escritura automática*: sin control lógico de la mente permite que salga el mundo interior.

*Anamorfosis*: imagen que solo ofrece una representación correcta desde un punto de vista determinado.

*Ángel*: belleza andrógina.

*Fuente con agua*: simboliza la cópula, pues el agua es la vida también para Lorca, por eso Yerma se llama así porque no tiene agua; el pintor la muestra con cabeza de mujer en la escena de cuyos senos, a la manera de caños, vierte el agua.

*Caballo*: poder y fuerza. Connotación sexual, y le plasma galopante sobre algo o surgiendo de algo en corbeta, como símbolo de poder y a la vez de lujuria. En el Renacimiento es la fuerza y la potencia y además está ligado al mundo de los muertos, siendo el puente entre la tierra y el más allá.

*Torre*: connotaciones sexuales

*Llave*: simbología sexual freudiana, corresponde al falo por lo que abrir una puerta es el acto sexual.

*Luna*: caducidad, muerte y mal presagio.

*Nubes*: proporcionan imágenes inventadas pero precisas, detalladas y realistas cuanto más se las mira.<sup>905</sup>

*Elefante*: le gusta dotarlos de largas patas como si pese a su enorme tonelaje pudieran levitar. Su longevidad le sirve como metáfora de la inmortalidad y representan la pureza, la fuerza y sabiduría.<sup>906</sup>

---

<sup>904</sup>*Ídem.*

<sup>905</sup>E. Bou, *Op. cit.*, p. 237.

<sup>906</sup>*Ibidem*, p. 106.

*Pan*: Aparece en múltiples secuencias como en *La edad de oro*, o *Babaouo*, cargado de enigma, es el símbolo de cómo puede cambiar el sentido a un objeto banal; es su elemento fetiche.

*Piano de cola*: tenían uno en el colegio y siempre fue un elemento muy sentimental para él, vio a los Pixot que lo ponían en una barca o sobre las rocas.<sup>907</sup> En la película *Un perro andaluz*, es de un contenido delirante en sus visiones por la alternancia de las teclas blancas y negras como el suelo ajedrezado en *El padre de la novia*.

*Ciprés*: desde el aula de la escuela veía dos cipreses en el patio, pues son comunes del Ampurdán; representan la función vigilante y a la vez decorativa.

*Cuerno de rinoceronte*: curva logarítmica perfecta del animal que recuerda al unicornio fantástico símbolo de pureza y fuerza, que solo podía ser capturado por una virgen. Admira al animal por tardar una hora y media en el coito y le gusta estudiar sus excrementos tanto que junto a Albert Skira, lanza una revista titulada *Rhinoceros*.<sup>908</sup>

*Langosta*: connotación sexual.

*Mariposa*: transformación.

*Caracol*: dualidad.

*Saltamontes*: miedo

*Jirafa*: según interpretación de Descharnes, con el cuello en llamas representa el monstruo cósmico apocalíptico masculino.<sup>909</sup>

*Cisne*: le fascina el hecho de que Júpiter, prendado de Leda se tuviera que metamorfosear en un cisne para acercarse a ella.

*Tristán e Isolda*: banda sonora de *Un perro andaluz*, prototipo de una tragedia de amor no consumado; con rostros cubiertos por tela, embozados como hace Magritte.

*Venus*: la belleza surrealista de reales agitaciones vitales y materialistas, en el pabellón, un espectáculo donde se muestran los mecanismos del inconsciente, síntesis de la feminidad y el deseo.

*Zapato*: objeto fetichista también para Buñuel.

*Erizo de mar*: simboliza el sexo femenino.

---

<sup>907</sup>*Ibidem*, p. 245.

<sup>908</sup>*Ibidem*, pp. 259-260.

<sup>909</sup>*Ibidem*, p. 155.



En el cual todas las virtudes y esplendores de la geometría pentagonal se encuentran resueltas, una criatura que pesa con gravedad real y que ni siquiera necesita una corona pues, siendo una gota sostenida en perfecto equilibrio por la superficie de tensión líquida, es mundo, cúpula y corona al mismo tiempo y, por consiguiente ¡universal!<sup>910</sup>

*Escaleras*: acto sexual según Freud en cuya cima se encuentra el orgasmo; alrededor de ellas por ejemplo se organiza una escena representada.<sup>911</sup>

*Paraguas*: elemento de protección formado por un varillaje similar al de un abanico, que con su abrir y cerrar asemeja a un animal marino como la medusa o vuela cual murciélago.

*Ojo*: elemento sensual, el tiempo como símbolo de la superficie donde toda creación acontece; para los surrealistas cerrar los ojos era mirar al interior.

*Hormigas*: putrefacción, muerte, inconsciente, intuitivo e irracional; elemento compartido con Lorca. El tratamiento habitual de la hormiga como objeto emblemático de Dalí, que recorre espacios e incluso que sirve de guía por dónde se deben continuar caminos, es algo que hoy utilizamos comúnmente en nuestros días. De esta forma ocupa suelos, decora paredes y se juega con plasmar la imagen del animal a diferentes tamaños <LÁMINA 456>.

Para comprender el motivo por el que plasma estos objetos que se muestran de manera reiterada en sus trabajos, hay que leer sus escritos personales, pues en ellos se vislumbran sus secretos; pero hay que tener en cuenta que además en tales biografías, memorias o confesiones inventa e imagina siendo, como se han calificado, de “una proeza de oscurantismo”.<sup>912</sup>

El pensador, crítico e historiador italiano L. Venturi, dice que el significado latente de los objetos cotidianos en oposición a su organización no usual, perturba, quizá más, por la costumbre de lo que se hace con esos objetos más que por su organización inesperada, consiguiendo sabotear los mecanismos de este acostumbrado y cómodo sistema. El realismo alucinatorio al que recurre, implica directamente al espectador hasta causarle incomodidad.

Se trata de representaciones de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, se convierta al mismo tiempo en otro objeto absolutamente diferente. Hay que dar rienda suelta a un inconsciente apresado, donde anidan las represiones y voluntades que sólo podemos liberar mediante el sueño o actos instintivos. Esto en el mundo del arte supone una gran revelación, la de las realidades ocultas, eclipsadas en una injusta clandestinidad que están latentes en nuestros subconscientes.

Cuando la Residencia de Estudiantes cumplió cien años lo conmemoró con una exposición dedicada a sus famosos alumnos, entre ellos, Federico y Salvador. El evento

---

<sup>910</sup>*Ibidem*, p. 109.

<sup>911</sup>*Ídem*.

<sup>912</sup>M. Secrest, *Op. cit.*, p. 209.

estuvo organizado por La Caixa y la (SECC), en el centro Caixafórum de Madrid y las Fundaciones Gala-Salvador Dalí, Federico García Lorca y la propia Residencia. En dicha exposición se incluye la proyección de un documental titulado *Coloquio en la residencia* dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón, que incluye los diálogos mantenidos entre ambos. El objetivo principal era mostrar los vínculos de la relación personal, intelectual y artística entre ellos.

Federico García Lorca y Salvador Dalí se conocen en el año 1922, dentro de un mundo en el que empezaban a asomar las vanguardias; se dedican bastantes artículos, poemas, cartas y retratos, en los que discuten sobre los más variados temas, desde las modernidades que aparecen en su tiempo, hasta la imagen de San Sebastián, la cual es motivo de gran discrepancia. Posan juntos en 1927 <LÁMINA 457>. Esta amistad se rompe en el año 1929, tras ocho años en los que la comunicación entre ellos pasa por tres etapas distintas y con diferentes referentes, pero sabiendo que con su aportación al horizonte cultural, de este marco internacional cambiante, lo reconstruyen de manera extraordinaria en todos los campos de esa época (Cubismo, Purismo, Futurismo, Objetividad y Surrealismo) y con algún elemento común en el imaginario de ambos, como el agua, para la vida o la luna para la muerte.

La imagen que proyecta el pintor por su atuendo <LÁMINA 458> lograda por su manera de vestir, su forma de peinarse y su bigote peculiar, se debe a conocer que el hecho de escapar de lo corriente le reporta una atención hacia su persona que es imprescindible para él, pues al ser tan tímido, difícilmente podría focalizar las miradas en su persona. Incluso su forma de hablar estirando sílabas como cuando entrenan los actores en sus clases de dicción. Él quiere seducir, sentirse querido y admirado, atraer miradas hacia su obra y su presencia: “Por supuesto Dalí es un maestro en el arte de la dialéctica. Tal y como decía asombrar al mundo cada media hora no era cosa de broma, y como él había conseguido mantener al mundo entretenido durante un cuarto de siglo, merecía, pues recibir una medalla”.<sup>913</sup>

Lluís Llongueras comenta en uno de sus libros que lo invitó a la inauguración de su segundo salón de peluquería, decorado con todo lujo; pretendía que presenciase un *happening*, algo aún desconocido en Barcelona, pero que estaba muy de moda en Londres. Para la apertura contaba con la participación de actores del desaparecido Teatro de Barcelona y alguna vedette del Molino; el pintor asistió y al llegar, pidió un martillo para resquebrajar la luna, como la del escaparate de los almacenes Bonwit Teller de Manhattan, reproduciendo el hecho accidental de aquel Nueva York de 1939, noticia que fue recogida por todos los periódicos junto con su paso por comisaría. Le detuvo que la luna aún no estuviera pagada, a pesar de que le gustaba provocar situaciones parecidas, en cuanto a sus experiencias, para luego compararlas; como si de un pintor impresionista se tratara, necesita repetir una misma impresión pues en ella descubre distintos tonos o enfoques, así que lógicamente ese era el motivo de sus repeticiones, el lograr percibir siempre algo nuevo en ellas, como los ensayos escénicos en los que se

---

<sup>913</sup>*Ibidem*, p. 228.

descubren cosas nuevas sobre los personajes, o cuando se necesita ver varias veces una película o releer un libro. Quiso dejar huella de su paso por el local y superar lo que había organizado, así, tras quitarse el abrigo de pieles que lucía, pidió un rollo de precinto y comenzó a cruzar con amplias tiras de cinta transparente la luna de dos metros y medio por tres metros. El peluquero no permitió que lo rompiera y añade que de aquel instante se ha arrepentido ya toda su vida,<sup>914</sup> por la repercusión mediática que hubiera tenido el recordar un suceso de tal magnitud.

Invitó a Port Lligat al peluquero y le regaló una caracola que tendría que poner en la puerta de su local para tener gran éxito, presenciando así sus acciones artísticas y acompañado por los secretarios del artista. En el año 65, en el hotel Ritz, Dalí acude a un acto benéfico organizado por Cebado y Llongueras; se trataba de un espectáculo sobre la historia del peinado a través de los tiempos, a la que el pintor acudió encantado con varios cuadros representativos de épocas diferentes, aderezados con música, trajes e ideas especiales que iban, de las escenas tópicas del hombre en la Edad de Piedra, arrastrando a la mujer por la melena con música salvaje, pasando por la corte francesa de los Luises. Llegó con retraso, pero apareció con una gran capa, algo que fue una noticia sonada por el modo estrafalario como iba vestido; el mismo peluquero le puso rulos en el pelo para la ocasión y fue todo un ejemplo de marketing.

Llegó a presenciar el que un sastre le probara al pintor una chaqueta a medida, con la prenda sin acabar, las telas medio hilvanadas con largas puntadas blancas, o parches en los forros interiores sujetos con agujas, y al verse en el espejo dijo: “¡Es magnífico, habría que ir así por la calle, resulta mucho más creativo y espectacular que el mejor traje acabado!”<sup>915</sup>

Un día solicitó, unos bigotes postizos, contándole que le habían citado en una entrevista para los estudios de TVE en Prado del Rey; se enfadó mucho diciendo que la televisión mataba el arte y sólo le era útil a los cretinos, pero fue un medio que luego él mismo utilizó para divulgar su obra y su imagen en entrevistas, aunque en ese momento tanto rehuyese de ella (lo cual se convirtió en una de las muchas paradojas dalinianas). Le entusiasmaba recibir regalos y guardaba objetos fetichistas, prendas o accesorios muy poco habituales que le decoraban a él y a su hogar.

En una ocasión apareció en el salón de peluquería con su majestuoso abrigo negro hasta los pies, y bajó del Cadillac, conducido por Artur, para hacer entrega al peluquero de una peluca muy cara y delicada de pelo natural y formas velazqueñas que adoraba, envuelta en papel de seda blanco, para que se la arreglase, pues había sufrido daños en una de sus obras experimentales, organizada en el patio de su casa en Port Lligat, cuando lanzó cascaras de huevo rellenas de pintura contra unas telas en las que había saltamontes dibujados. Esa peluca se la había confeccionado Lluís y tuvo que utilizar disolventes para recuperarla; otra vez le propuso, tras ponerse rulos, que se dejase fotografiar y accedió porque le pareció un resultado divertido y espectacular

---

<sup>914</sup>L. Llongueras, *Op. cit.*, pp.11-13.

<sup>915</sup>*Ibidem*, p. 33.

<LÁMINA 459>. Esto dio la vuelta al mundo y lo repitió una década más tarde estando en Nueva York, “la capital del rulo”,<sup>916</sup> como él la llamaba, pues veía muchos de ellos puestos en las mujeres que estaban en las lavanderías y en los supermercados pues entraban con ellos puestos a comprar.

En otro momento se puede ver la confianza existente entre peluquero y cliente, pues en la calle Palla del casco antiguo de Barcelona se interesó por un mueble, una mesa que al levantar el tablero se convertía en secreter y le pregunto a Llongueras si era caro o barato, pues esas cosas sin Gala, él no las controlaba. Veía magia en elementos y situaciones que a los demás pueden parecer totalmente comunes, según cuenta el peluquero, o que escapan sencillamente a nuestra observación. Todo en el museo de Figueras está cargado de ese ingenio, en cada rincón; en cada escenografía y montaje exponía ese gran sentido daliniano del detalle integrado en el espacio dirigido al espectáculo.

En actos de promoción de peluquería, Llongueras se dejó invadir por la influencia que ejercía en él lo que provocó que le denominasen “Llongueras, el Dalí de la peluquería”.<sup>917</sup> Igualmente calificado de extravagante por su imagen y profesión, pero gracias a estos creadores, sus campos obtuvieron un desarrollo. En el siglo XXI se establecen concursos premiados de peluquería donde lo creativo es igual de interesante que el diseño de un vestido, una caracterización o una receta culinaria.

Para la inspiración, tanto en el campo pictórico como en el literario, se pone una peluca al estilo Velázquez, porque le ayuda a crear gracias a la admiración que le profesa; también admira a Vermeer o Baudelaire; sentía pasión por bigotes postizos, pelucas o melenas, que le recordaran a genios del pasado como el rey francés Luis XIV o haciendo las veces de Maquiavelo (que vistió una toga latina para escribir *El Príncipe*, obra emblemática del Renacimiento), siempre quería saber cómo se sentían aquellos artistas que tanto admiraba y para ello se trasladaba a su época, por medio de la indumentaria, para ambientar y contextualizar aquel momento; es por ello que quiere vestir a todos los miembros de la orquesta en el ballet *Gala*: pues qué mejor máquina del tiempo que ver a todos vestidos de otra época.<sup>918</sup>

Durante la confección de la peluca velazqueña mostraba gran entusiasmo; en los medios dijo que pintaría con esa peluca puesta y escribiría con el pelucón al estilo de Baudelaire para su inspiración, como si la hubiera llevado toda la vida, posando frente al espejo para que le hicieran fotos.<sup>919</sup>

En la foto de fin de curso de 1921 aparece con una camisa con los puños doblados y pequeña capelina, capa o chalina y es el alumno que tiene el pelo más largo de toda la clase. Esto entonces no era bien visto. En 1924 se deja el bigote quitándose las patillas. Según su hermana Ana los cabellos le rozaban la espalda, las patillas las dejaba

---

<sup>916</sup>*Ibidem*, p.52.

<sup>917</sup>*Ibidem*, p.62.

<sup>918</sup>*Ibidem*, p. 64.

<sup>919</sup>*Ibidem*, pp. 64-65.

exageradamente largas, le acompañaba un bastón dorado y una capa que arrastraba por el suelo, todo ello por conseguir una apariencia excéntrica. Estaba en constante renovación de sí mismo. Para el invierno le gustan abrigos anchos de cuellos subidos y pegados a la nuca, pero también lleva elegantes trajes negros según la ocasión. En cuanto al calzado, en las conferencias usaba números más pequeños porque le ayudaban a concentrarse. Todo esto es de lo más teatral porque son acciones que sólo un artista vinculado al hecho escénico puede ubicar en su mente.

Seguidamente plasmo un estudio pormenorizado y descriptivo de sus gustos y apariencia<sup>920</sup> de forma similar a la presentación de un actor, a la manera de un antiguo *book* como comúnmente se denominaba, cuyo fin era presentar en un casting con fotografía y medidas incluidas, pero siendo éste más detallado:

*Pintor y artista*- polifacético multidisciplinar

*Peso y estatura*- media en su madurez: en torno a 80 kg y 1.74m

*Cabeza*- grande, cráneo plano, perfil anguloso, cuello ancho y orejas grandes.

*Raza*- blanca.

*Tipología corporal*- mesoformo.

*Tórax*-bien formado, musculatura definida y nerviosa, cadera ancha, brazos musculosos y manos cuadradas.

*Cara*- con facciones angulosas, piel tersa, tono cetrino, ojos almendrados grandes, labios carnosos, señaladas mandíbulas y barbilampiño.

*Frente*- ancha con entradas y cutis fino.

*Cabello*- sano y ondulado, castaño oscuro, largo.

*Voz*- grave característica. Dicción: fluida, rápida y racional. Tono: bajo. Timbre: persuasivo.

*Mirada*- directa y horizontal.

*Gesticulación* - rápida, controlada y a veces agresiva. Adaptables según el estado de ánimo. Muy expresivo con brazos, manos y ojos.

*Actitud corporal*- personal, imponente, seguro de sí. Caminar normal, seguro.

*Tipo de look*- original y único.

*Vestuario*- ajeno a la moda, en tonos básicos con toques estridentes; calzado un 44 clásico.

*Complementos*- mínimos, barretina, sin sombreros.

*Estudios*- titulación media, autodidacta.

*Idiomas*- catalán, castellano y francés hablados y escritos; también inglés y algo de italiano.

*Dieta*- mediterránea, equilibrada. Abstemio y no fumador. Buena resistencia física.

*Carácter*- introvertido, cerebral, disciplinado, metódico, audaz, contrarrestando timidez juvenil; independiente, solitario, perfeccionista, algo egoísta, correcto; según las circunstancias, de relaciones autocontroladas, afable, agresivo en ocasiones puntuales.

*Religión*- agnóstico-católico no practicante.

*Aficción*- Asiste los domingos a las corridas de toros celebradas en Barcelona.

*Nacionalidad*- española (catalán universal)

*Orientación sexual*- heterosexual.

*Fobias*- el coito

---

<sup>920</sup>L. Llongueras, *Op. cit.*, pp. 220-221.

*Filias*- la masturbación

*Imagen general*- atractiva, informal, a veces elegante, original siempre. Destaca: bigotes antenas y largas melenas. Saber estar muy profesional.

*Expresión corporal*- con desenvoltura y poder de comunicación.

*Expresión oral*- expansiva, potente, decidida, rotunda, de gran lucimiento.

*Personaje*- singular, fuera de lo común, inolvidable y muy característico.

Entre sus elementos fetiche puede destacarse el pan, el huevo o un viejo Cadillac negro que conduce su chófer Artur Caminada, pescador de Cadaqués, que cuando dejó de funcionar se trasladó al patio del museo Figueras y lo reemplazó por el Cadillac azul más moderno que se encuentra hoy en el castillo de Púbol.

En cuanto a la imagen de Gala no le gustaba lucir en público joyas auténticas; de esta forma, combinaba muy bien su vestuario con bisutería de amplios collares y blusas de cuello alto para tapar arrugas a los que sobreponía chaquetas de punto escotadas. Fue una de las primeras mujeres europeas en lucir pantalones en público y llevaba camisas y chalecos elegantes en lana o algodón;<sup>921</sup> su pelo era muy oscuro, casi negro con su eterno peinado definitivo, estilo tomado de Coco Chanel, quien decía que una mujer con el pelo corto anunciaba un cambio radical en su vida. En Cadaqués se mostraba informal pues no utilizaba sostén y usaba camisetas de tipo masculino muy abiertas en las axilas, exhibiendo el nacimiento de los senos y pantalones cortos a medio muslo. Una vez ya casada cambiaba de ropa tres veces al día,<sup>922</sup> y para ser 1931 era una mujer muy moderna ya que lucía un monobiquini, aunque también hacía top-less en la playa. Llevaba zapatos cómodos con calcetines para ponerse los pantalones, disponiendo de trajes sencillos con tonos oscuros o colores discretos; lo más destacado en ella era su famoso y eterno lazo Chanel.

Dalí posa en muchas ocasiones para objetivos de cámaras, como lo hacen modelos, pero buscando siempre la provocación directa, colocando enormes peces sobre la cabeza o bajo el brazo. Los disfraces que escoge son llamativos para situaciones nada corrientes, como cuando se vistió de buzo para su conferencia el diecisiete de diciembre de 1955 en La Sorbona, lo que vio en una película del actor Buster Keaton.<sup>923</sup> Como actor que es, toda situación y momento puede ser fantásticamente transformado con un atuendo peculiar para escapar de la lógica aplastante que nos domina.

No es sencillo adentrarnos en su ideología o pensamiento cuando en sus propios escritos dice y se desdice, en sus acciones se contradice y en sus autobiografías tampoco muestra claridad por el simple hecho de inventar o modificar lo que no le gusta de la realidad, o no querer recordar aquello que no fue de su agrado, creando un pasado, una historia a su medida, o a la carta, lo que sin mala intención procura, pues no pretende mentir, solamente llenar su realidad de fantasía. Así en *Vida secreta*, cuenta que su hermano murió con siete años cuando en realidad sucedió a los pocos meses de haber nacido; edad que probablemente tenga él cuando este tema le preocupa. Lo que siempre

---

<sup>921</sup>*Ibidem*, p.318.

<sup>922</sup>*Ibidem*, p.320.

<sup>923</sup>F. García Lorca y S. Dalí, *Op. cit.*, p. 58. Actor de cine mudo 1896-1966.

le define es la lucha por ser eterno, siendo el objetivo primordial de su existencia, lo cual practicó con empeño incansable por conseguirlo.

Muestro a continuación retazos de ideales o pensamientos que el artista proclama ya que influyen directamente en el tratamiento de su obra, incluso estando él presente; a menudo por interés personal y profesional se debía mostrar partidario de una ideología imperante para que no pasase factura el ir contra corriente.

Solía contestar al teléfono diciendo: “¡Viva Franco! ¡Arriba España!”. El contexto político para un artista en aquel momento no era nada favorable, pero ya se encargaba él de que así fuese con tales muestras, para evitar complicaciones con las que ya había experimentado en su pasado.

Jose Antonio tuvo el valor de presentarse tal como era, de hablar en nombre de lo que él consideraba la elite, y de proponer un programa que borrara todos los ¡ABAJO!, en un solo lema: ¡ARRIBA ESPAÑA! No estoy haciendo apología del fascismo español. Lo que admiro de este discurso es la voluntad de inversión de las ideas en sentido vertical.<sup>924</sup>

No le interesan trabas ni obstáculos para lograr su fin así que tiene que ingeniárselas para evitar cualquier contratiempo.

Es conocida su admiración por José Antonio Primo de Rivera, seguidor de Falange, expresando esta cercanía en el libro titulado *Las pasiones según Dalí*, donde de manera autobiográfica refleja sus conversaciones con Louis Pauwels y trata sobre la figura de José Antonio como si fuera un mártir y héroe español <LÁMINA 460>, que llegó a compartir vivencias con intelectuales vanguardistas como Eugenio Montes. Igualmente defendió la figura de Francisco Franco por todo el mundo, siendo recibido el dieciséis de junio de 1956 en el Palacio del Pardo, de dónde salió encantado de los conocimientos del caudillo sobre Vermeer y su tratamiento de la luz, pues desde los años veinte se apasionó por la pintura; también manifestó estar a favor de la monarquía.

Siempre apuesta por lo vertical en escena, como sucede en el Misterio de Elche, frente a la horizontalidad. Existen dos pruebas fotográficas del despacho del artista: una tomada en 1966 y otra en 1974, en las que aparece un retrato oficial de José Antonio con su popular camisa azul: este retrato presidía una de las habitaciones de su casa. Dalí se definía así: “Siempre fui anarquista y monárquico al mismo tiempo. Estoy, y siempre estuve, en contra de la burguesía. La verdadera revolución cultural es la restauración de los grupos monárquicos”.<sup>925</sup>

Es por tanto anarquista, monárquico, sin simpatías hacia la clase social burguesa. El dieciocho de agosto de 1953 en su diario, se compara con un personaje que tiene siempre muy presente, el de don Juan; el pronuncia “allí por donde voy, el escándalo me

---

<sup>924</sup>S. Dalí, *Obra completa*, vol. II *Op. cit.*, *Las pasiones de según Dalí*, p. 42 y p. 148.

<sup>925</sup>VV.AA., *El Mundo de los grandes genios*, Tomo I., *El mundo*, p. 227.

sigue”, que son palabras de Tirso de Molina, en boca de su personaje,<sup>926</sup> refiriéndose a lo que le sucede a su llegada a Milán donde fue demandado judicialmente por las palabras “místico-nuclear” que pretendía haber inventado.

Siendo hijo de padre republicano y ateo, pero madre católica, opta por el anarquismo <ARTÍCULO 87>, que en principio le hace ser encarcelado en Figueras y en Gerona al haber participado en la quema de una bandera española, en el transcurso de unos disturbios iniciados en la escuela de Arte de Figueras, durante una protesta contra la dictadura.

Conocía y asumía sus miedos y fobias hacia las langostas, hormigas, pianos, leones, caballos, asnos, esqueletos, muletas, ojos o huevos, que tanto invaden su imaginario. “El sueño de la razón produce monstruos” era el título de uno de los grabados de Goya y Dalí afrontó esa razón, y tuvo la impudicia de traducir a lo real, los sueños que los demás escondemos por guardar una compostura ante otros. No se cansó de denunciar la cotidianidad de nuestra apariencia constante. El tema de la guerra le preocupaba y queda patente en varias de sus obras pictóricas: *Construcción blanda con judías hervidas*, *Premonición de la Guerra Civil*, que se muestra junto a su estudio; *España*, *El enigma de Hitler*, *Hitler masturbándose* o *El rostro de la guerra*.

Para referirse al dictador indica que todos los esfuerzos de un régimen totalitario se oponen a la profunda y substancialmente ultra individualista condición del espíritu catalán: “Lo que nuestro país necesita es desembarazarse de Franco y volver a ser una monarquía constitucional. ¡Un rey!”<sup>927</sup>

En una ocasión declaró a Louis Pauwels:

Sólo tengo fe en la inteligencia. La inteligencia es la facultad que se revela cuando se deja de prohibirle funcionar a la inteligencia”... “mi pasión por la monarquía se relaciona entonces con una pasión todavía más apremiante y esencial, que es la legitimidad ¿Qué es la legitimidad? Es la continuidad de lo que es justo”... “La felicidad, el bien, la bondad, no son nada. La legitimidad lo es todo.”<sup>928</sup>

Al fallecer, los derechos de su obra fueron adquiridos por el Estado Español desde el año 1989 hasta 1994. Un año más tarde, en 1995 la Fundación Gala-Dalí se hizo cargo de ellos y de la gestión de la Casa Museo Dalí, con la condición de dejar todo como lo tenía el artista (aunque el retrato citado se retiró). En los años cuarenta fue partidario de universalizar todo lo local, haciendo las veces de embajador español en el extranjero, sobre todo durante su estancia en los Estados Unidos.

Las sentencias que pronuncia tienen su contexto a tener en cuenta, pues sin él, muchas de las dictaminadas por el pintor parecerían cuando menos inhumanas. Los surrealistas se manifestaron siempre de izquierdas, aunque Dalí consideraba que el

---

<sup>926</sup>S. Dalí, *Diario de un genio*, *Op. cit.*, p.110.

<sup>927</sup>M. Carol y J. Playá, *Op. cit.*, p.145.

<sup>928</sup>*Ibidem*, p.140.



Surrealismo se podía desarrollar en un contexto apolítico, pero luego optaba por posturas como el negarse a denunciar públicamente el régimen fascista alemán. A finales de 1934 se celebró un juicio cuya resolución fue la expulsión del movimiento; esto le importó poco, pues como resultado contestó con la famosa frase de que el Surrealismo era su propia persona. En el artista impera la necesidad de ser consecuente con su pensamiento y su imagen en todo momento para lograr sus objetivos <AUDIOVISUAL 18>.

En cuanto a la fotografía estando en EEUU colabora con Philippe Halsman, quien dice del pintor, que su personalidad es la más surrealista de todas sus creaciones, incluso su sintaxis es más surrealista que alguna de sus telas: “es la construcción deliberada de una falsa personalidad, con la actitud de impresionar a toda costa”<sup>929</sup> <LÁMINAS 461-468>.

No olvidemos que por ejemplo los dadaístas elaboraban obras con la firme voluntad de desagradar al espectador y el Surrealismo es heredero directo de tal vanguardia, por tanto hemos de tener en cuenta el fin provocativo que puede tener cualquier postura que tome un artista que forma parte de sus filas.

Kenneth Clark<sup>930</sup> dice que todos los artistas tienen una experiencia obsesiva central, alrededor de la cual su obra cobra forma: en Dalí esta experiencia es el mar. Había construido un grandioso “yo” para compensar el monstruo que secretamente creía ser, expresaba algunas verdades profundas acerca de su estado interior como en la pintura denominada *Metamorfosis de Narciso*, quien se ahogó al intentar abrazar su propia imagen...

El bigote es un elemento importante para la población musulmana que también encuentra en él un carácter de hombría y masculinidad señalando la suya propia; Dalí no pretende esta expresividad con éste ya que siempre defendió la opción del juego y su semejanza al mundo francés, siendo un exhibicionista de sí mismo y de su vida. Algo que hace con humor pese al sufrimiento que le haga padecer su timidez: “Mi despertar siempre debía acompañarse de un ritmo exhibicionista inspirado por mi desnudez”.<sup>931</sup>

Una cita de sí mismo que data de 1921, tras reflexionar sobre su obsesión por la exhibición, debida a su timidez patológica, hasta el punto de optar por una sexualidad protagonizada por la masturbación, indica: “No hay duda de que soy un tipo totalmente histriónico que sólo vive para posar”.<sup>932</sup>

Manifestó su amor por todo lo que es dorado y resulta excesivo, pasión por el lujo y el amor por la moda oriental, contrariamente al ideario surrealista. Vestía

---

<sup>929</sup>Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Op. cit., p. 208.

<sup>930</sup>Historiador británico 1903-1983, dirigió la *National Gallery* y la *Royal Collection*.

<sup>931</sup>X. Barral i Altet, Op. cit., p.120.

<sup>932</sup>I. Gibson, Artículo: *El gran exhibicionista*, Op.cit., p. 26.

polainas, al estilo de los artistas victorianos, y gabardina. En su momento fue considerado un excéntrico, más que un dandi que era lo que él se consideraba.

El arquitecto y escritor Oscar Tusquets, amigo del artista durante quince años, es asesor en las muestras expositivas que se hacen del pintor. Comenta que lo conoció en una fiesta en Cadaqués a finales de los años sesenta y que le caía mal de oídas, pero en cuanto lo conoció cambió de opinión viendo que era culto, perspicaz, sugerente y divertido. Se adelantó a su época en su visión sobre el marketing y se le criticaba por atender dos horas al día a los medios de comunicación cuando hoy son muchos los que viven dedicados por completo a ello. Muchas personas cercanas dicen que en cuanto aparecía la prensa, aunque le daba mucha pereza, engolaba la voz y se disfrazaba, pues sabía con toda seguridad que la puesta en escena era esencial para conseguir un impacto mediático. Todo ello lo tomaba a risa<sup>933</sup> y poco a poco fue creciendo su caricatura hasta desbordarse de tal manera, que la imagen generada se mal interpretó por completo.

Sabía metamorfosear instantáneamente, no solo se colocaba la barretina, la capa y el bastón, sino que miraba inquisitoriamente, alzaba la barbilla, cambiaba el modo de hablar como con monosílabos en deliberada lentitud de voz profunda. Se iban y comentaba que les había impresionado.<sup>934</sup>

Siempre procuró acompañarse de gente insólita, simpática y, sobre todo, guapa; En Cadaqués siempre buscaba ese tipo de personas para invitarlos a Port Lligat. Estando en Nueva York, los domingos por la noche, organizaba cenas con invitados de lo más variopinto como ricos snobs, artistas y otros escogidos por su guapura.<sup>935</sup> En los saraos le rodeaban personajes sexualmente ambiguos, de imagen caricaturesca, grandilocuente, que no fueran corrientes. En todo momento le importó más disfrutar que poseer, indicando que había que tener pocas cosas como una casa o un coche, y disfrutar de muchísimas como hoteles, transatlánticos o restaurantes. Lo importante era su tiempo para poder pintar y charlar con los amigos y en eso invertía el dinero, pues consideró que lo mejor de su obra eran sus ideas, no su realización, por lo que siempre creyó ser mejor escritor que pintor. Pensó en escribir tarjetones, meterlos en sobres sellados y llevarlos a subastar, así el comprador desconocería de qué se trataba, pero Dalí le garantizaba su rentabilidad, siendo esta una idea precursora, aunque fuera considerada una frivolidad.

Cuando Breton lo bautizó como Avida Dollars, le pareció estupendo pues llegó a comentar el favor que con ello le había hecho y que triunfaría con ese eslogan. En realidad era muy generoso y nada interesado porque, según el arquitecto nunca se pagaba yendo con él, coincidiendo con la opinión de Llongueras, que comenta que en el uso del dinero descontrolaba.

---

<sup>933</sup>O. Tusquets, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>934</sup>L. Llongueras, *Op. cit.*, p. 218.

<sup>935</sup>O. Tusquets, *Op. cit.*, p. 162.

Tusquets matiza lo que supone la presencia de Gala en su vida dejando entrever varias cosas; tenía veinticinco años cuando la conoció por lo que ella era diez años mayor y comentó a su entonces marido Eluard, que el pintor le parecía un tipo antipático y ridículo, con su pelo engominado y su pinta de bailarín de tango, pero decidieron verse al día siguiente y ya no se separaron. Ella era musa de los surrealistas, y algo más para Eluard, Ernst y Dalí; formaban una simbiosis perfecta, ella era energía, organización, pragmatismo y él, creatividad, imaginación y desorden. Gala era, inteligente, celosa y fascinante, dedicándose a estudiar la técnica de los pintores clásicos; el tipo de pigmentos, los sitios donde podía comprarlos, para enseñárselo a él. Decía que eso de pegar periódicos encima de la tela o echarle arena no era serio ni duradero.<sup>936</sup> Últimas investigaciones muestran que estaba escribiendo un libro en el momento de fallecer. Ella tenía sus jóvenes amantes y él organizaba orgías para hacer de voyeur, y como mucho masturbarse.

El pintor no hablaba nunca mal de nadie pese a lo mucho que se le instigara a ello, por ejemplo enviaba una postal cada verano a Picasso, pero éste no contestaba. En una ocasión Dominguín los citó a ambos, pero Picasso se echó atrás.<sup>937</sup> Con Buñuel, sucedió algo similar pues a los cincuenta años de *Un perro andaluz*, quiso hacer una segunda parte que el cineasta declinó. No tuvo celos de nadie y vivió como quiso. Decía que la política es la anécdota miserable de la historia y que no le interesaba en absoluto.

Distinguía las diferencias existentes entre un dandi y un esnob como algo fundamental, pues este último se vuelve loco porque lo inviten a una fiesta, y un dandi hace lo imposible para que lo echen. Así lo echaron de la familia, de la escuela de Bellas Artes de Madrid, del grupo surrealista...Y cuando los surrealistas se pronuncian de izquierdas, para llevar la contraria y sobresalir del resto, dice que le gusta Franco y el dinero. Según sospecha Tusquets es un nihilista que no cree en nada ni nadie, ni siquiera en sí mismo. Quizá esa inseguridad la oculte tras el negocio de su obra, como le enseñó Gala y su popularidad personal le ayude a vencer su timidez a través del espectáculo.

Desde 1949 Dalí ha sido promocionado como el personaje que se ha visto obligado a representar, y todo aquello que pudiera contradecir o ensombrecer esta imagen era totalmente rechazado. Para los que prefabricaron el personaje Dalí el éxito económico fue total, no les podía ser más rentable. Por esto, explotarlo, difundirlo por todos los medios informativos significaba una divulgación que divertía al público que seguía sus dichos y hechos con la jocosidad que se pretendía. Y así algunos se indignaban, la mayoría lo seguía con interés. Pero este personaje tan lejos del verdadero Dalí entristeció profundamente a los que de verdad lo hemos querido, porque ha acabado devorando su auténtica personalidad.<sup>938</sup>

---

<sup>936</sup>Para conocer más al detalle su personalidad recomiendo ver el documental *Gala*, un trabajo de la actriz Silvia Munt con una apreciación de personaje malvado.

<sup>937</sup>O. Tusquets, *Op. cit.*, p. 119.

<sup>938</sup>A. M. Dalí, *Salvador Dalí visto por su hermana*, *Op. cit.*, p. 139.

## **TERCERA PARTE**

**REPERCUSIÓN: VIGÉSIMO QUINTO  
ANIVERSARIO DE SU  
FALLECIMIENTO.**

## VI. Muestras expositivas y obras de influencia y carácter daliniano.

Al fallecer se le vistió con una túnica beige con cruz dorada por su condición de noble y una gran “D” en forma de corona de su marquesado; envuelto en telas y con un ataúd adornado con sedas brillantes, pespuntos, bordados y cordones dorados, de forma recargada. En su adiós (concretamente el 23 de enero de 1989), sonó *Tristán e Isolda* de Wagner como era su deseo, siendo enterrado dos días después en la cripta de su museo.

La muerte de Gala se produjo el 10 de junio de 1982 y provocó su decaimiento. En sus últimos años repetía insistentemente: “*me falta el fuego de Gala*”; los últimos meses de vida, transcurrieron entre la cama y un butacón, escuchando el himno nacional según comenta Antonio Pixot a Luis Racionero y éste a su vez a Fernando Sánchez Dragó. Antes de morir le dijo a Antonio D. Olano: “Antonio, no sabes lo difícil que es morir. Mucho más que vivir. Y yo estoy viviendo esta tragedia”.<sup>939</sup>

En su mesilla de noche tenía un libro titulado *¿Qué es la vida?*, escrito por el físico premio nobel Schrödinger; además leía a Raymond Roussel o Stephan Hawking mientras escuchaba *Tristán e Isolda*.<sup>940</sup> Su amigo Antoni Pixot le ponía la música, al finalizar su visita Dalí le decía “no te vayas hasta que llegue Tristán”.

Fue un artista muy querido y admirado en su tierra natal, pero existe aún un asunto sin cerrar y es el de su testamento. Vivimos momentos delicados en política por la opción independentista que algunos quieren llevar a cabo en Cataluña y lógicamente el tema “Dalí” vuelve a surgir debido a que en su último testamento fechado en septiembre de 1982 declara “heredero universal y libre de todos sus bienes” al Estado español. Este documento anula el anterior de 1980, en el que legaba sus bienes, a partes iguales, al Estado y a la Generalitat de Cataluña; desde entonces setecientas pinturas y tres mil dibujos y acuarelas, algunas de ellas obras capitales del Surrealismo, dos casas, la de Figueras y la de Port Lligat en Cadaqués, el castillo de Púbol, unos terrenos en la costa y toda su documentación, pasan a poder del Ministerio de Cultura.

Según relata su amigo, fotógrafo y secretario durante cuarenta años, Robert Descharnes (fallecido en febrero de 2014), el primer encuentro entre Dalí y el por entonces presidente de la Generalitat, Jordi Pujol, en mayo de 1981, no resultó positivo porque el pintor no era un personaje cómodo para el nacionalismo catalán ni sus intelectuales. De hecho en 1980, cuando se realizó la exposición denominada *Cien años de cultura catalana* en Madrid, no se expuso ninguna obra suya por decisión de un comité de expertos, lo que produjo una ausencia principal en el recorrido de aquella muestra. Su fascinación por Hitler y proximidad con Franco, suponía un distanciamiento, pareciendo pasar al olvido el que con diecinueve años fuese detenido por enarbolar una bandera, entrando en barca al puerto de Cadaqués o cuando hacía gala de su catalanidad con su atuendo de barretina y alpargatas. Descharnes, fue quien ordenó al final sus cosas, y quien trasladó al pintor en 1984 al hospital tras el incendio que sufrió el castillo, que agravó aún más su delicado estado de salud. El artista cedió en

---

<sup>939</sup>A. D. Olano, *Dalí. Las extrañas amistades del genio*, *Op. cit.*, p. 273.

<sup>940</sup>M. Carol y J. Playá, *Op. cit.*, p. 322.

1986 los derechos intelectuales y de comercialización de su obra a la empresa holandesa del fotógrafo “*Demart Pro Arte*” hasta 2004, por lo que fue pionero en comprender el potencial que podía suponer la propiedad intelectual. El Ministerio declaró extinguido el contrato con la empresa en el año 1994 dando inicio a un litigio entre Descharnes, el gobierno y la Fundación Gala-Salvador. El Ministerio de Cultura, basándose en que el Estado era el heredero universal de Dalí, le desposeyó de los derechos para cedérselos a la Fundación, con el fin de que los empleara para conservar el legado daliniano. Aquel episodio derivó en una batalla judicial en la que el fotógrafo, fue condenado a pagar 186.000 euros a la fundación que acabó ganando el contencioso. El último secretario de Dalí también encabezó una recogida de firmas para que el genio ampurdanés fuera enterrado en el castillo junto a Gala, en lugar de en el Teatro Museo de Figueras, ya que cuestionaba que esa hubiera sido realmente su última voluntad, tal y como aseguraba el entonces alcalde de Figueras, Marià Lorca.

La fotografía vuelve a convertirse en el testimonio fiel para el estudio de la imagen del genio. Robert y Dalí se conocieron en el año 1950, en un barco que les traía de Estados Unidos; por entonces Descharnes tenía veinticuatro años y ya no perdió el contacto con la pareja hasta el final de la vida del pintor. Se recopilan de su mano sesenta mil negativos, lo que se convierte en la documentación más completa del artista y a la que se añaden numerosos manuscritos y archivos sonoros. Trabajaron juntos en el proyecto de la película *La aventura prodigiosa de la encajera y el rinoceronte*. El fotógrafo quiso captar con su objetivo, al que para él, era una persona muy trabajadora, casi obsesiva y meticulosa; fue tal su proximidad, que la admiración que el pintor sentía por Gaudí se la contagió al fotógrafo.<sup>941</sup>

En el año 2007, al cumplirse dos décadas del fallecimiento del pintor, Descharnes realizó una exposición fotográfica en el museo de Cadaqués mostrando la rigurosidad de su testimonio. Llegó a conservar incluso los tubos por los que fue alimentado vía nasal en los últimos días del genio y los llevó a EEUU para que los científicos obtuviesen su mapa genético y se comparase con otros genios como el de Leonardo da Vinci. De hecho, se le ha llegado a considerar el Leonardo da Vinci del siglo XX español. El fotógrafo estuvo ligado al artista de tal manera, que instituciones como la policía o la justicia, le preguntaban con asiduidad para poder autenticar obras dalinianas, alcanzando popularidad y publicando en las grandes revistas del momento tanto europeas como americanas.

La Generalitat corrió con los gastos del entierro y aún en vida, concretamente en 1981, se le concedió la medalla de Oro de tal institución. En ese mismo año, el abogado de Dalí, Miguel Domenech (cuñado del que fuera presidente Calvo Sotelo), había resuelto su delicada situación con el fisco, condonándole sus pagos atrasados a hacienda y repatriando parte de su patrimonio disperso en Nueva York, Ginebra y París. El estado no quería volver a caer en el error como sucedió con Picasso y el rey Juan Carlos I le

---

<sup>941</sup>R. Descharnes escribió la obra titulada *La visión artística y religiosa de Gaudí* en 1971.

condecoró marqués en el año 1982. Al año siguiente se organizó una exposición antológica que pudo verse en Madrid y Barcelona <LÁMINAS 469-471>.

El impacto económico que todo aquello relacionado con Dalí produce en el turismo del Ampurdán, asciende a millones de euros al año, con un índice creciente en millones de visitantes entre Figueras, Púbol y Port Lligat, según un estudio realizado por la universidad de Gerona. Tras varias reuniones sobre su legado se hicieron particiones llevadas a cabo por un conjunto de técnicos de una comisión que determinó qué obras irían entonces destinadas al museo Reina Sofía y cuáles a Figueras y Barcelona; el acuerdo tuvo como resultado que 56 obras fuesen a Reina Sofía y 134 a Figueras. El año 2004, con motivo del centenario de su nacimiento, su obra viajó por el mundo y así fue vista en retrospectivas celebradas en la ciudad de Venecia y Filadelfia,<sup>942</sup> por lo que no hay límites ni fronteras para la obra de este genio inmortal.

En estos años transcurridos se han celebrado varios actos de homenaje y se ha escrito hasta una novela que relata el presunto secuestro del cadáver del pintor, basada en hechos reales y que reivindica sus últimas voluntades. El escritor y periodista Tornadijo presenta su novela *Dalí corpore bis sepulto o lo que es lo mismo Dalí, dos veces enterrado*, cuyo título se debe al plan de un grupo de ciudadanos para secuestrar el cadáver del artista y enterrarlo junto a su musa en el castillo. Este grupo de personas reales se reunieron por primera vez en el Café Zurich de Barcelona y montaron la organización clandestina *Gala S.A.*, aferrándose a un manifiesto que decía lo siguiente: “En favor de la dignidad humana y del romanticismo, lanzo públicamente una campaña contra la decisión de Figueras de enterrar a Dalí lejos de Gala, sin prueba testimonial alguna.”<sup>943</sup>

Tesis que descansa en la idea de que Dalí había comprado en 1969 el castillo de Púbol y había mandado construir dos criptas: una para él y otra para Gala. Además, ambas estaban conectadas entre sí a través de un pequeño agujero para que pudiesen darse la mano eternamente a la manera de los amantes de Teruel. Hubo detractores de esta idea, como el alcalde, que aseguró que el pintor le había manifestado en privado, que deseaba ser enterrado en el Teatro Museo. Con esta novela, el escritor tiene por objetivo devolver al romanticismo el valor que merece, pues se trata, en realidad de una aventura para que Dalí y Gala reposen juntos tras una vida entregada el uno al otro donde se habla de dignidad humana y romanticismo, contra la decisión de enterrarlos por separado sin prueba testimonial. El alcalde de Figueras, Mariá Lorca, ya citado, comunicó que Dalí le había dicho que quería ser enterrado en la cripta del teatro, pero no hubo testigos que lo corroborasen. Aquellas palabras contradecían lo que dejaba escrito, que era junto a Gala, en el castillo que había comprado, rehabilitado y decorado y en donde ya estaban las dos tumbas en la cripta construidas para ese fin. Muchas personas como Arturo Caminada, al servicio del artista durante cuarenta y dos años, su

---

<sup>942</sup>D. Ades, *Dalí, Op. cit.*, Catálogo de la exposición mencionada.

<sup>943</sup>M. R. Tornadijo en su novela *Dalí corpore bis sepulto o lo que es lo mismo Dalí, dos veces enterrado*, sorprende al igual que lo hizo en su anterior obra premiada *Darío*, una novela de misterio, pasión y misticismo.



sobrino Gonzalo Serraclara, su secretario Robert Descharnes, Benjamín Artigas alcalde de Púbol y el historiador Ian Gibson defienden y son partidarios de esta opción. “Quiero ser sepultado en Púbol con Gala con el rostro tapado.”<sup>944</sup>

Esta sentencia aparece escrita con rotulador negro y se descubre en una hoja de cartón el 6 de abril de 1985.

Desde su primera exposición individual como pintor que se fecha entre el catorce y veintisiete de noviembre de 1925 en los locales de Josep Dalmau, a las organizadas en la actualidad, existen grandes diferencias, pues hoy necesitan ser exhibidas en grandes espacios para albergar la ingente cantidad de público que demanda verlas. Por entonces en 1924, Braque estrenaba en el teatro La Cigale de París su decorado para el ballet *Salade* que tenía enormes dimensiones. Braque además realzó otros proyectos escenográficos para otros ballets como los de Diaghilev y Massine, *Les Fâcheux*, *Zéphire et Flore* de 1925 y *Les sylphides* de 1926, obras de gran tamaño que deberían mostrarse temporalmente en los muchos teatros que se encuentran cerrados sin programación (sirva como ejemplo el teatro Lope de Vega de Valladolid).

Las exposiciones celebradas en el Pompidou francés y Reina Sofía sobre el artista no pudieron cubrir el total de facetas a las que se dedicó, por lo que se fueron organizando otras paralelas, como la dedicada al recopilatorio fotográfico de Descharnes en el Museo Arqueológico de Murcia, denominada *Dalí de Cadaqués* y en donde se exhibieron ciento treinta fotografías. El hecho de ubicarse en esta localidad obedece al papel desempeñado por Pere Vehi, el coleccionista de arte, investigador, como si de un detective de arte europeo se tratara y uno de los mayores especialistas sobre el genio a nivel mundial. Siendo comisario de la exposición, Vehi, junto al hijo del biógrafo y fotógrafo, Nicholas Descharnes, reconocen que se trata de una obra y un artista retratados por gran cantidad de reporteros gráficos especializados. Entre los amigos del pintor estaban los fotógrafos Enrique Sabater, Melitó Casals y Philippe Halsman, pero, sobre todos ellos, destacaba Robert que tenía un mayor grado de intimidad y colaboración directa con el maestro. En el año cincuenta, cuando se conocen, la producción artística fue activa y abundante, y el inicio fue una foto que Dalí le hizo llegar a aquel hombre, que sentía una gran admiración por él, sobre el *Cristo de la Santa Cruz*, y que hoy se encuentra en el Museo de Glasgow.

Pere Vehi, muestra que Descharnes, no fue sólo testigo de su obra sino que llegó a tener una relación casi familiar con el genio, pues de hecho muchas fotografías son del taller del pintor, lugar al que apenas permitía entrara nadie. Fue, por tanto, un espectador privilegiado que más que retratar su obra lo hizo sobre el mundo que le rodeaba, porque la idea que se tiene de un artista está siempre estrechamente ligada a las imágenes que de éste se conservan como referencia. La obra fotográfica expuesta subraya la dualidad existente entre las que hace un posado a la manera actual, y las instantáneas en las que se captan escenas cotidianas de su vida diaria que también

---

<sup>944</sup>M. Carol y J. Playá, *Op. cit.*, p. 348.

constituyen una forma escenográfica de la vida de Dalí, ya que siempre estaba representando, aunque no fuese intencionadamente, y el entorno siempre era definitorio.<sup>945</sup> Cuando se queda sin su amada en 1982, entra en declive y se reduce drásticamente el número de fotografías; pero Descharnes sigue estando ahí, como testimonio incluso de las llamas que se produjeron en el castillo en 1984. La anterior exposición que hubo en ese mismo lugar fue sobre Duchamp y también tuvo como origen el denominador común de Cadaqués.

Otro gran fotógrafo que lo inmortaliza es el citado Juan Gyenes,<sup>946</sup> y a él debemos imágenes históricas para nuestro territorio, como la efigie de Franco de los sellos de correos o la de los jóvenes monarcas que presidía de forma oficial todas las aulas de los colegios; pero sobre todo destaca en fotografiar la vida teatral, pues asiste a seiscientas representaciones en el Teatro Real durante veintidós años. Su fama se expande al publicar sus fotografías en revistas de gran popularidad social como *Semana*, *Diez Minutos* o *ABC* siendo gran embajador del arte español y plasmando a grandes artistas e intelectuales en el atractivo blanco y negro. Fue testigo fiel y supo captar la expresión de los grandes personajes, a través del recopilatorio fotográfico en prensa y de elementos íntimos que se muestran cada vez más en exposiciones, que ayudan a trasladarnos, con mayor facilidad, a diferentes momentos y recrear ambientes en los que los grandes artistas pudieron moverse.

Tras los veinticinco años transcurridos desde su marcha son muchas las actividades que lo mantienen cada vez más presente en nuestros días, y son muchas obras de arte las que se generan influidas por su estética. Un ejemplo de la ficticia presencia del pintor lo encabeza el dramaturgo representante del teatro pánico, Fernando Arrabal<sup>947</sup>, que presenta en el emblemático teatro Español, la obra titulada *Dalí versus Picasso*, montaje dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente<sup>948</sup>, que es quien más textos ha mostrado de este dramaturgo. Arrabal muestra a los dos artistas en un encuentro ficticio en París en 1937, mientras España está en guerra, y se produce justo el día en que llega a la capital francesa la noticia del bombardeo de Guernica. El director opta por enmarcarlos entre bastidores con sus cuadros *El Guernica* y *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)*. Desde el exilio y en vísperas de la Exposición Internacional de París, discuten sobre la obra que pintan con el hecho bélico como protagonista.

Después de la figura de su padre, Dalí siempre dijo pensar mucho en Picasso durante toda su vida. Según Arrabal estos artistas personifican dos visiones distintas de aquella España tumultuosa, teniendo mucho en común y estando fuera de su lugar de

---

<sup>945</sup>El artista elige un parque natural y las rocas, en primavera. En verano, su Cadaqués, París como espacio otoñal y Nueva York, para el invierno.

<sup>946</sup>Fotógrafo de origen húngaro que capturó la esencia de la España de la segunda mitad del siglo XX.

<sup>947</sup>Fernando Arrabal Terán, artista, creador, intelectual, escritor y cineasta español afincado en Francia desde 1955 que funda el teatro pánico junto a Alejandro Jodorowsky y Roland Topor en 1963.

<sup>948</sup>Director teatral de los montajes con texto de Arrabal *Cementerio de automóviles* o *Carta de amor (como un suplicio chino)* siendo director del CDN de 1996 a 2004.

origen. Dalí dice que solo hay dos cosas malas que pueden pasarte en la vida, ser Pablo Picasso o no ser Salvador Dalí; pero Arrabal defiende que la popular rivalidad entre ambos creadores no existió en realidad, hombres que no pensaban en el éxito o en el fracaso; caballeros de la ciencia, la literatura, la pintura, el arte... fueron soldados de un mismo bando. El dramaturgo defiende, por ejemplo, que Picasso, que no era demasiado generoso, le pagó a Dalí su primer billete a Estados Unidos. Arrabal también fue expulsado del periódico *El Mundo* y de otros muchos lugares, al igual que le ocurrió al pintor, lo cual le enorgullece, pues es un gran admirador de lo científico, hecho que les unía de forma directa. En una ocasión el artista llegó a proponer a Arrabal hacer una “obra cibernética”; para el dramaturgo, Dalí soñaba con encontrar las leyes del azar como el proyecto más ambicioso de su época.

Pérez de la Fuente declaró que, con este montaje, Arrabal acuña un nuevo género teatral, la “*loca tragedia*” utilizando la Guerra Civil como un telón de fondo. Ambos personajes libran una batalla verbal, en la que el dramaturgo exhibe la riqueza léxica del español y como siempre el teatro es una herramienta óptima para enfrentarse con palabras al rival, pues en sus conversaciones aparecen envidias y celos con grandes contradicciones que el dramaturgo entresaca de la correspondencia mantenida entre estos dos artistas. Dos ejemplos pictóricos son los que muestran el reflejo del odio por el que se mataba; Dalí presentó sus respetos a Picasso diciendo aquello de “he venido antes a verle a usted que al Louvre”. En el año 37 las desavenencias políticas no fueron problema entre ellos, pues en opinión de Arrabal, en su periodo surrealista, Dalí es trotskista, mientras que el cubista hace proclamas monárquicas, pero el transcurso del tiempo da la vuelta a la tortilla, ya que Picasso acabaría afiliándose al partido comunista y Dalí se cita con Franco en el Pardo. Tampoco en este montaje escénico, falta el que comparezcan las voces de las musas de ambos genios, Dora Maar y Gala.

Arrabal, le está muy agradecido a Dalí, siendo en el teatro el verdadero maestro de ceremonias porque se trata de un ritual, el conseguir que vuelvas a mirar la realidad con ojos alucinados, como un niño al que todo le sorprende. Localizo un artículo en la revista *Inquietud*, publicada en Vich, donde trata sobre detractores y partidarios del artista por diversos motivos, ensalzando la actitud artística contra las corrientes: “Dignos de encomio quienes rompen audazmente las líneas trilladas o se salen por la tangente de la noria rutinaria si es en pro de búsqueda de calidades”.<sup>949</sup>

El también pintor Antoni Pixot<sup>950</sup>, aporta un texto conmemorativo titulado *Sobre Dalí*, editado por planeta, donde despoja de máscaras y disfraces al que muy pocos conocían sin éstos. Surgió por una propuesta de Luis Marquina, vinculado a la industria editorial y se hace patente a través de unas conversaciones con el crítico Fernando Huici, quien defiende que era el mismo pintor, el que no quería que su

---

<sup>949</sup>Conrado Ordoñez del Valle, “Un profano ante Dalí”, *Inquietud*, Vich, mayo 1958, p.1.

<sup>950</sup>Director del Teatro Museo Dalí en Figueras y su íntimo amigo, es uno de los miembros de la gran familia de los Pixot, todos ellos relacionados con el mundo de la cultura dentro del arte plástico o el musical.

cuerpo estuviese junto al de Gala; en este texto, con capacidad de innovación, abre puertas al Hiperrealismo o la Transvanguardia. Gracias a otro amigo de Dalí, el escultor Xavier Corbero<sup>951</sup> y junto a Pixot, encontramos un anecdotario curioso del artista, siendo un amigo especial que se considera genio, viviendo como tal. Al igual que Picasso le gustaba asistir a burdeles que eran fuente de inspiración para su creatividad plástica. De esta forma tuvo un sueño de una forma geométrica y la dibujó haciendo una torre humana de prostitutas para poder trazar el símbolo hallado. Se pueden descubrir en este libro escrito por sus amigos que mandó le dieran la extremaunción a Gala la noche que falleció, haciendo buscar a un sacerdote católico, pues aunque ella era ortodoxa iba a ser muy difícil localizar a uno de sus oficiantes. También puede leerse que una noche de 1983, bajó a la cripta donde está Gala enterrada, escapando de la vigilancia de las enfermeras, y viendo la suya vacía, le entró tal pánico que prefirió el museo como morada final. Entre las muchas fobias que reconoce tener, estaba la de las langostas y los saltamontes, así como las pajaritas de papel, porque le recordaban a estos animales; por el contrario sentía fascinación por los cisnes; a los que tenía en su casa de Port Lligat los colocaba una caperuza roja con una vela encima por la noche para que los animales metiesen la cabeza en el agua y la apagasen, siendo tanta su admiración por ellos que los mandaba disecar cuando morían.

En su obra autobiográfica *Diario de un Genio* que escribe entre los cincuenta y dos y sesenta y tres años, dice:

Contemplan cómo estallan cinco grandes cisnes uno después del otro en secuencias minuciosamente lentas y en un desarrollo según la más rigurosa euritmia arcangélica. Los cisnes estarán repletos de auténticas granadas previamente rellenas de explosivos para que puedan observarse, con toda la precisión deseable, la explosión de las entrañas de las aves y la proyección en abanico de la metralla.<sup>952</sup>

Dalí falleció con una mente lúcida pero deprimida y comentaba a los médicos que se iba a morir totalmente curado; entre las curiosas anécdotas que se anotan está la de ser ingresado, cuando se quemó por el incendio en su dormitorio, en un hospital especializado en partos; o la de querer ver (aunque fuera de noche y en camilla) el Teatro Museo antes de ser ingresado en el hospital, pues le encantaba contemplar las largas colas que se formaban en el museo y cada día preguntaba cuántos lo habían visitado. Al darle el alta prefirió ir a vivir a Torre Galatea hasta el final de sus días; en cuanto a las visitas que recibía, la del Rey era la que más le agradaba y cuando le trataba el fisioterapeuta éste le recitaba *La marcha triunfal* de Rubén Darío. Pixot describe como era su proceso de trabajo rigurosamente disciplinado:

Cuando hizo *La Santa Cena* se levantaba a las cinco o seis de la mañana y hacía que le instalaran en Port Lligat, en el patio, una mesa con un mantel blanco y un vaso de vino. Esperaba pacientemente a que saliera el sol, y cuando amanecía, se estaba allí el rato que conviniera, haciendo

---

<sup>951</sup>Escultor catalán que estudió en la escuela Massana de Barcelona y la *Central School of Arts and Crafts* de Londres. Influído por Pablo Gargallo y Henry Moore.

<sup>952</sup>S. Dalí, *Diario de un genio*, *Op. cit.*, p. 98.

bocetos, pintando, imitando el efecto del sol que atraviesa el vino y los reflejos que están en el mantel blanco en forma de colores complementarios.<sup>953</sup>

Todo en él era ceremonioso y ritual, como el de escuchar tangos una vez en la cama y lo último que oía era el comienzo de *Tristán e Isolda* de Wagner. Decía a Pixot: “no te vayas hasta que llegue Tristán. Hay un momento teatral más apoteósico en el que Tristán baja del cielo y suenan las trompetas”.<sup>954</sup>

Pintaba a solas, pero podía llegar a permitir que dos personas estuviesen presentes Gala y Antoni Pixot, pues con ellos tenía confianza absoluta. Entre sus expresiones finales estaba la de “quita eso que es la vida”, refiriéndose a la luz que entraba por la ventana. Llegó a emborronar páginas de su cuaderno en negro que luego arrugaba y tiraba al suelo; relacionado con lo anterior, en este apartado de curiosidades que se recogen en el libro, está el que siempre se hospedase en los mismos hoteles en sus largas estancias de París y EEUU, y que pudiera ser porque a Gala las tareas domésticas no le gustaban; también es conocido el terror que sentía por los niños que le perturbaban; el acto sexual era todo un calvario y prefería mirar. Un día le comentó a Eugenio Montes<sup>955</sup>: “Lo tengo claro: quienes crucificaron a Cristo fueron de aquí, de Tarragona o de Salou o de Torredembarra... ¿Te imaginas? ¡Qué arameo ni qué narices! Lo que hablaban era catalán”.<sup>956</sup>

Las malas relaciones familiares que conllevan a la ruptura definitiva en el 49, se debían en gran medida a su relación con Gala, a la que Dalí quería que recibiesen con aplausos cuando entraba en su casa familiar y el padre se negaba a ello. Cuando acude al entierro de su padre, se pone jazmines en el pelo, lo que más tarde hizo Arrabal cuando apareció con esa apariencia similar, en una entrevista televisiva, adornando su barba de margaritas.

Otros influjos dalinianos tienen su aparición en el mundo de la moda, porque inspira constantemente a muchos creadores, como a la diseñadora Agatha Ruiz de la Prada<sup>957</sup>, con su vestido lleno de cajones. Conocía a Christian Dior desde los años treinta cuando era galerista y exponía las obras de Salvador; pero la crisis del 29 le obligó a cerrar dicha galería definitivamente en 1934, el diseñador admiraba al pintor y también se dejó invadir por él en la creación de uno de sus vestidos que llamó *Costume aux tiroirs* (vestido con cajones). Cuando se volvieron a encontrar en 1951, ambos genios se habían convertido ya en artistas consagrados, y se trataba de diseñar unos disfraces para el baile que se celebró el 3 de septiembre de 1951 en el Palacio Labia en el Gran Canal de Venecia, organizado por el aristócrata vasco Carlos Beistegui Iturbide, afincado en México. Este pidió a Le Corbusier en 1930 que le construyese un ático de

---

<sup>953</sup>A. Pixot y X. Cordero, *Sobre Dalí*, Barcelona, Planeta, 2004. p. 92.

<sup>954</sup>*Ibidem*, p.197.

<sup>955</sup>Eugenio Montes Domínguez 1900-1982, político, humanista y escritor que participó en la fundación de la Falange Española.

<sup>956</sup>A. Pixot y X. Cordero, *Op. cit.*, p. 145.

<sup>957</sup>Diseñadora española conceptual que busca como objetivo principal en sus diseños la comodidad de verlos, ponerlos, fabricarlos e incluso destruirlos.

dos pisos en París, moderno y funcional, consiguiendo una verdadera obra de arte, y pidió a Salvador Dalí que le decorase la terraza desde donde se podía ver el Arco del Triunfo. En esos años ya estaba pintando sus famosos relojes blandos, idea que emerge tras comer queso Camembert; mientras, otro diseñador de alta costura como Pierre Cardin, diseñó unas gafas de dobles cristales entre los cuales pululaban un montón de hormigas vivas.

Poco más de un cuarto de siglo ha transcurrido de la partida de este incansable e incomprendido creador, juzgado y criticado por todos, algo que nunca le frenó para seguir desarrollando su ideario. Baste como ejemplo todo aquello que expongo: de forma muy elegante y educada reaccionaba ante la crítica, como que no fuera con él la mayoría de las veces o, por el contrario, seguía el juego de la improvisando el momento. Hoy sería *trending topic* por cualquier motivo de su vida fuera de lo común en todos los aspectos y que sólo él consiguió: poseer el bigote más emblemático en la historia de la caracterización; posar con muecas de locura y parecer interesante; utilizar su actitud excéntrica incansable como herramienta publicitaria de sí mismo; extraer imágenes de elementos que descontextualiza para lograr efecto sorpresa, como la langosta en un teléfono o estampado de un vestido, al igual que unos labios como sofá para sentarnos sobre ellos; defender un método paranoico crítico conectando objetos que no tienen relación lógica y creando dobles imágenes gracias a Freud y Lacan; siempre tener presente el miedo, el sueño o el deseo como ideas fragmentadas de una falsa realidad; ser tan polifacético, admirar el lujo o la moda oriental aunque vistiera polainas y gabardina, además de llevar melena con patillas; transformar una cabaña en Port Lligat en un espacio emblemático; casarse con una rusa mayor que él; diseñar una falla en 1954; ser expulsado de la academia en plenos exámenes al confesar que allí nadie estaba en condición de examinarlo y, por último, estando en Nueva York, se organizó un baile en su honor, denominado “Dalí Ball”, y acudió con una caja de cristal que caía sobre el pecho y que contenía un sostén.

Lo acusaron de plagio porque en su ballet *Tristán Loco* se veían unos decorados con tres caballos, que parecían sacados de un cuadro del pintor inglés John F. Herring, titulado *Caballos del faraón*. Otros críticos y detractores añaden que su famoso Cristo, visto desde el cielo, fue tomado también del de Andrea del Sarto. En la cinta titulada *Spellbound*, el pintor diseñó los decorados que sirven para psicoanalizar al personaje central de la película y, por supuesto, nadie mejor que él para verificar esa interpretación de las imágenes inconscientes, propias de los surrealistas que tantas veces utilizaron como complejos psíquicos.

En la escenografía de *Don Juan Tenorio*, también intenta plasmar o materializar en las parcas, a la manera de las alegorías barrocas, aquello que va tejiendo en torno al hombre, los hilos invisibles de su destino final, fatalmente adverso o afortunado; y es la misma obra, con audacia artística apreciable, donde realiza *gráficamente* un símil literario: el reloj de una torre semeja la luna llena; en la escena siguiente, esa misma esfera iluminada se convierte en un auténtico y luminoso plenilunio, dentro ya del

cementerio; pues la presencia de la luna es algo esencial para él como lo era también para el poeta Lorca, siempre tratada como testigo inevitable y cargada del mayor sentido poético en mucho tiempo. Todo lo demás, como fue el vestir a Don Juan con una especie de bacalao a la espalda, o las máscaras grotescas, recuerdan al esperpento de un Valle-Inclán; sería como pedir explicaciones lógicas a un Gaudí, cuyo apellido tiene una fonética muy parecida a la del pintor: los dos genios también emplearon una manera de hacer similar, por lo extraña y desconcertante que fuese en su momento. No cabe duda que el artista idealiza el modelo cuando la realidad captada pasa a través de su temperamento, ya que esa debe ser su misión estética y, aunque a veces no eleve el objeto a la categoría de símbolo, aunque deforme esa visión real de la figura o del paisaje, será preferible a una pintura realista, cuando ésta se limita a ser tan solo una copia de la naturaleza.

En breves comentarios expongo como era la personalidad daliniana vista por los demás compañeros: Buñuel, describió a Dalí como un muchacho tímido, con una voz grave y profunda, y le atribuye una viva irritación hacia las exigencias cotidianas de la vida, destacando, además de su largo pelo, su atuendo extravagante, consistente en un sombrero muy grande una chalina inmensa, una americana que le llegaba hasta las rodillas y polainas. Lo llamaba el pintor checoslovaco por su retraimiento y timidez, rasgos a los que además del cineasta hacen referencia otros muchos testimonios de creadores.

Para otro poeta como Rafael Alberti, Dalí, le pareció muy tímido y de pocas palabras, llegándole a decir que trabajaba todo el día, olvidándose a veces de comer o yendo, ya pasada la hora, al comedor de la Residencia.

Moreno Villa<sup>958</sup>, resalta igualmente que era un delgado, casi mudo, encerrado en sí, tímido como un niño abandonado por primera vez o separado violentamente de su padre y de su hermana, melencólico, no muy limpio, enfrascado siempre en las lecturas de Freud, y de los teorizantes modernos de la pintura; le mantiene los primeros meses al margen de la vida residencial y sin contacto alguno con el grupo (al que posteriormente se vincula íntimamente). El propio pintor comenta en varias ocasiones que le agenciaron varios moteos despectivos en la Residencia por su aspecto.

Tras descubrir sus pinturas Pepín Bello, le ofrecieron su amistad ya de forma incondicional, acogiéndole en el grupo y enseñándole a ir de juerga, produciendo en él la radical transformación de sus antiguas costumbres. Hubo un cambio en su peinado pues se cortó y se lo alisó hacia atrás con brillantina y, en la indumentaria, también se notó la variación, como el mismo reconoció, potenciando el dandismo que quedó ya definitivamente establecido.

---

<sup>958</sup> Archivero, bibliotecario y escritor andaluz 1887-1955, miembro de la generación del 27. Director del Archivo Nacional.

No sólo recibió críticas, sino que también las expresaba con asiduidad y, junto a Buñuel, calificaron de “burro odioso” al Platero de Juan Ramón Jiménez, libro del cual vendió más de un millón de ejemplares. Le enviaron una carta en 1928 en la que le comentaban que su Platero era el burro menos burro y más odioso con el que se habían tropezado, siendo injustos; esto le causó gran disgusto al escritor debido a que conocía personalmente a los autores de la misma. También arremetieron contra *Romancero gitano* de Lorca, aparecido ese mismo año. Francisco Giner de los Ríos<sup>959</sup>, al que Juan Ramón adoraba, siendo correspondido por él, fue uno de los lectores más entusiastas de su primer Platero, y personajes como Manuel Bartolomé Cossío o Alberto Jiménez Fraud, quien lo alojó en la Residencia de Estudiantes entre 1913 y 1916, comentaron que *La elegía andaluza*, subtítulo del libro, era una celebración de la infancia, una melancolía temperada por la alegría de estar vivo, compendio de una crónica de un pueblo onubense y su mensaje institucional. El premio Nobel se le concedería el 25 de octubre de 1956, tres días antes de morir su amada Zenobia; Juan Ramón, después de su boda en Nueva York y de la redacción de su *Diario de un poeta recién casado*, pudo ver, por fin, la edición definitiva de la obra.

La obra de dos grandes maestros como son Picasso y Dalí, se une por la fecunda compenetración entre ambos, la cual desembocó en algunos ejemplos de arte cruciales para la modernidad, pues ese es el objetivo que persiguió la muestra del Dalí Museum de St.Petersburg en Florida, en colaboración con la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueras: la exposición *Picasso Dalí, Dalí Picasso* presentó pinturas, dibujos grabados y esculturas de los dos artistas. Proceden de más de veinticinco museos y colecciones particulares y han sido cedidas en contadas ocasiones; esta exposición de Picasso ofreció la posibilidad de repasar la relación entre dos de las figuras principales del arte del siglo XX y de explorar nuevas interpretaciones del periodo en el que su vida y obra se cruzaron, además de que en la muestra se documentó e ilustró el primer viaje de Dalí a París, en la primavera de 1926, y su visita al estudio de Picasso, donde pudo contemplar las obras que el artista preparaba para su exposición del verano en la galería de Paul Rosenberg. Al regreso de este viaje, el Salvador empezó a trabajar en un importante conjunto de pinturas que reflejaría este encuentro artístico y marcaría el paso a su madurez artística.

Muchas cosas les unen, así en el año 1929, ambos participaron en el proyecto surrealista de introducir el poder creativo y perturbador de imágenes oníricas en sus obras. También en el año 1936, ambos respondieron de manera simultánea a los horrores de la Guerra Civil española, con obras potentes que escenificaban la angustia del drama humano. Hoy se celebran exposiciones que muestran la obra conjunta de ambos como la que se encuentra en el museo Picasso de Barcelona.

Eventos como exposiciones que sirven para la difusión y recordatorio de su obra, ayudan a conocer más a los artistas a través de sus creaciones que en muchos casos son de carácter temporal y giran por diversos lugares. Es impensable tratar el Surrealismo

---

<sup>959</sup>Pedagogo, filósofo y ensayista, impulsor de las Misiones Pedagógicas 1839-1915.



sin que aparezca la gran referencia daliniana, como la exposición en Bilbao sobre Moda y Surrealismo que se celebró en el 2008. No es la primera vez que se fusiona la obra de estos dos grandes exponentes del siglo XX para organizar eventos pues la Fundación Antonio Gala de Córdoba fue sede de la exposición que organizó el Museo Nacional de Teatro en Almagro con las creaciones realizadas por ambos destinadas a los escenarios. La muestra titulada *Picasso y Dalí en el teatro* expuso el trabajo realizado para la escena de los dos geniales artistas, según el comisario de la misma, el director del museo Andrés Peláez; conjunción de ambos artistas para mostrar la evolución que ha sufrido el lenguaje plástico en cada uno de ellos y la modernización que, gracias a sus aportaciones, sufrieron a partir de entonces los espectáculos teatrales. Los dos fueron capaces de incorporar a las artes escénicas y al ballet las vanguardias artísticas del siglo XX. El comisario asegura que ambos fueron muy osados para el momento y toma como referencia los diseños del pintor malagueño para *Le Tricorne* (1919) y la adaptación de *El sombrero de tres picos* de Ruiz Alarcón a la que puso música Manuel de Falla; los de Dalí, en cambio, inspirándose en *El Bosco* sirvió a una de las obras más conocidas e interpretadas: *Don Juan Tenorio*, en 1949, 1950 y 1964.

Los dos artistas reactivaron con estos trabajos su capacidad creativa, y les brindaba la posibilidad de abordar nuevas opciones y planteamientos técnicos a los realizados hasta entonces. Esta muestra pudo verse en Guadalajara, Toledo o Ciudad Real, donde la visité y encontré la evolución del lenguaje plástico en cada uno de ellos y, la modernización que ambos aportaron, no sólo en el vestuario sino en el decorado de toda una época. Los dos son bastantes castizos con la leyenda de la molinera y el corregidor por un lado y la del *Tenorio* por el otro. Picasso participó del mundo de los escenarios entre 1917 y 1924 junto a los Ballets Rusos de Diaghilev, siendo más de cincuenta los trajes que se encuentran, en el museo de Almagro, siguiendo los figurines que hizo Dalí y puso en escena Ángel Fernández Montesinos. Además se pueden disfrutar los bocetos para decorados, los telones originales y fotografías de Gyenes en el CDT (Centro de Documentación Teatral), que se han visto expuestas en la Biblioteca Nacional e, incluso, la filmación de la representación de Alejandro Perla de *Don Juan Tenorio*.

Estos elementos deben considerarse obras de arte por la mano que las ejecuta y además por la creatividad que contienen. Dos artistas que trabajaron para la escena en la que se involucraron por su amor a ella y su predisposición a sentirse verdaderos hombres de teatro; lo más interesante es el poder visualizar la evolución del lenguaje artístico de cada uno de ellos y la modernización que supone en los escenarios sus sorprendentes aportaciones, pues a través de la exposición pueden verse figurines, bocetos para decorados y telones originales; para Dalí, Picasso y su padre fueron los “Guillermo Tell” de su vida.

La fascinación del pintor por la utilización de animales como símbolos, representados literalmente o con deformaciones producidas por el inconsciente, la vemos plasmada en gran parte de su obra. Su obsesión por la fauna lo hizo ser un habitual de la tienda de taxidermia *Soler y Pujol*, en Barcelona, y la “*Deyrolle*” de París; su pasión por adueñarse de trofeos animales de forma exquisita era conocida por

muchos que complacían ese gusto con regalos de esa temática. Dalí bocetó varias propuestas de muebles cargados de iconografías, con un añadido valor funcional, con la idea fija de poseerlos o usarlos en algunos de sus proyectos audiovisuales. Su amistad con el arquitecto Oscar Tusquets, corporizó los bocetos de mobiliarios, convirtiéndolos en piezas editadas por BD, como los conocidos labios de la Sala Mae West en el Teatro Museo de Figueras. El genio surrealista siente la satisfacción al provocar la búsqueda de lo oculto en nuestro propio ser, pero ponemos cortapisas y en varias de sus obras podemos ver su obsesión por inmiscuirse en estos cajones ocultos de nuestro interior que tanto llamaron su atención.

Si el arte, en todas sus facetas, es reflejo del ser humano y le devuelve su imagen como si de un espejo se tratara, ciertamente así sucede con la obra y la persona de Dalí. Busco la repercusión de su personalidad, la huella que deja su obra. A día de hoy presenciamos, cada vez más, el cierre de espacios destinados al hecho cultural. Se cierran recintos cuya finalidad es el espectáculo, como sucedió con el corral de comedias en la ciudad de Valladolid. Se iba respetando el lugar al ir generando otros semejantes con fines similares como el cine Coca en la plaza de comedias; pero se pierde por completo, al especular con el terreno, pues se ha convertido en viviendas. Otros espacios de esta ciudad como los cines Roxy, el Rex, la Rubia, se convierten en negocios de droguería o perfumería y mantienen la pantalla de proyección como añoranza nostálgica a lo cinema paraíso, esto sucedía en pleno paseo de Zorrilla de la misma ciudad. Recordemos que es sede de la emblemática Seminci, y cierra grandes teatros a la italiana como el Lope de Vega cuyo dueño es una caja de ahorros; complejas contradicciones difíciles de asimilar. Una masacre urbanística en el siglo pasado respalda estas anécdotas de espacios arquitectónicos memorables que el pintor supo recuperar para su tierra, dando ejemplo con su Teatro Museo y su castillo.

El arte holandés dejó huella en Dalí con pintores como Vermeer, El Bosco o Mondrian, así como él dejó su impronta en el Arte Contemporáneo, influyendo en el *Pop Art*, y en el Hiperrealismo, con artistas como Lichhtenstein, Oldenburg (quien también reinventa objetos), y que se ven influidos por su trabajo y virtuosismo mediático. Es como si quisiese preservar la realidad objetiva frente a la nueva corriente abstracta americana, por lo que podría clasificarse como un academicista surrealista. Dentro de este mismo movimiento, unos optaron por plasmar sueños utilizando la vía de la abstracción, como el mismo Miró y, otros defendieron la figuración, como Magritte o el Hiperrealismo, como la denomina el propio Dalí.

Entre los artistas influidos por él destacan: Damien Hirst<sup>960</sup>, con los cadáveres de animales sumergidos en formol; Alexander Calder<sup>961</sup>, con sus móviles colgantes;

---

<sup>960</sup>Artista inglés en escena desde los años noventa perteneciente al YBAs, siglas pertenecientes a jóvenes artistas en inglés. Se llega a publicar del mismo que convierte en millones un arte considerado basura. Realiza una calavera en diamantes.

<sup>961</sup>Escultor 1898-1977, realiza miniaturas circenses con figurillas de animales en alambre. Conocido por ser el precursor de la escultura cinética con sus móviles, que penden del techo, algo muy daliniano.

Moholy Nagy<sup>962</sup>; la escultora Louis Bourgeois<sup>963</sup> con su araña gigante o Jeff Koons<sup>964</sup> con sus obras kitsch<sup>965</sup>.

Aún podemos encontrar la huella del artista en muchos lenguajes y expresiones que beben directamente de sus formas. Ya el propio pintor advirtió que esto sucedería y se convertiría en un fenómeno de masas. Aquel empeño se cumple cada día con firmeza, pues habiendo transcurrido más de veinticinco años de su fallecimiento, las programaciones culturales a nivel internacional, incluyen su nombre en los grandes eventos. Esto afecta directamente y de forma positiva a aquellas instituciones que poseen parte de su legado como son la Fundación Gala-Salvador Dalí, de Figueras, el Museo Reina Sofía en Madrid o el Salvador Dalí de St. Petersburg, de Florida, en Estados Unidos, entre otras.

Algo anecdótico, pero que refleja lo presente que se tiene al genio aún en nuestros días es comentar que, en Río de Janeiro se inventó la moneda llamada “*surreal*” por lo encarecida de la vida, debido a que fue ciudad elegida como sede de los mundiales de fútbol de 2014 y Juegos Olímpicos del 2016. Fue sugerencia, este cambio de moneda, de un diseñador de web en prensa, donde en el real aparece la efigie del pintor, sustituyendo la de la república. Miles de personas salieron a la calle a protestar contra la corrupción y los gastos millonarios que acarrea un mundial, exigiendo mejoras en servicios de salud, transporte y educación. El movimiento no estaba criticando el real en sí, sino la especulación suscitada en la capital, donde también llegó la mayor retrospectiva dedicada al pintor en Latinoamérica, para cubrir la demanda de aquel otro tipo de turistas que se acercase a la ciudad. Así, de esta forma, se acude a Brasil a vivir el ambiente que generan unos mundiales de fútbol y a la vez, como cita cultural se encuentra una retrospectiva de la obra daliniana, la más importante organizada en Latinoamérica sobre el artista, que después puso rumbo a Sao Paulo.

No sólo la competencia se produce entre países al organizar estas citas culturales, sino del propio CCBB (Centro Cultural Banco de Brasil), donde se exhibe su obra, y que intenta superar los visitantes del anterior evento organizado que trató sobre la recopilación de pintura impresionista. De esta manera, al igual que en otros centros europeos, la exposición se convierte en la mayor atracción popular de la historia del citado lugar. Esta exposición, al igual que otras muchas, parece ser concebida para batir récord de visitantes alcanzados, como en el Centro Pompidou de París o en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía sobre este mismo artista. En el primero ya era la segunda exposición que se organizaba, pues en el país vecino siempre se le ha

---

<sup>962</sup>Fotógrafo y pintor 1895-1946, profesor de la escuela Bauhaus, influido por el constructivismo ruso; potenció la integración de la tecnología y la industria en las artes.

<sup>963</sup>Escultora francesa-americana 1911-2010, autora de la obra *Maman*, gran araña en el exterior del Guggenheim de Bilbao, fundadora del arte confesional.

<sup>964</sup>Artista americano que amplía de tamaño figuras en su taller, similar a The Factory de Warhol. Conocido por sus figuras brillantes metalizadas que simulan globoflexia y el lujo aparente, como Dalí.

<sup>965</sup>Se refiere al elemento de estilo artístico empobrecido, de mala factura, lo contrario al arte culto, como el aparentar ser.

reconocido y admirado mucho más que aquí, algo lamentable que suele ocurrir en nuestro territorio en el campo cultural.

Fue en 1979 cuando se fechaba la primera exposición del Centro Pompidou francés sobre Dalí y en el 2013 en el Centro Reina Sofía. Uno de los asesores de esta exposición, fue el arquitecto Tusquets, amigo del pintor; con doscientas obras mostradas, el museo pretendió superar las visitas de la vez anterior en los años ochenta estando Dalí en vida. Ciertamente no sabemos apreciar el valor, y mucho menos potenciarlo, en vez de criticar sin plantearnos el porqué de su obra; ojalá superemos este defecto arraigado siendo lugar muy rico en patrimonio y cultura. Que nuestras instituciones dirijan partidas presupuestarias para fomentar la cultura que pertenece a todos, que nos define allá donde vamos y que es algo que revierte en beneficios, es aún algo ilusorio, pues cualquier científico, artista o deportista español es premiado fuera de nuestro país antes que en el mismo, si éste ha logrado disponer de las posibilidades necesarias para poder salir fuera a completar su carrera o estudio. El talento es algo que muestra orgulloso el Centro Pompidou y en aquella retrospectiva tuvo que ampliar su horario de visita hasta las 23.00h a diario, excepto el día de cierre por descanso, y los últimos días establecidos para su exhibición que estuvo abierto incluso las 24h, para poder dar cabida a todo espectador que así lo demandase. Las largas colas son el efecto museístico paralelo al de los índices de audiencia que mencionaba y que traducen la demanda de un público que hay que atender. Sobra comentar que el entorno donde se celebran estas exposiciones y tiene que ver con su figura, se convierte igualmente en lugar visitado de inmediato, como es el caso del restaurante Hotel Palace que preparó el menú denominado daliniano muy oportunamente.

Dentro del campo deportivo mencionaré que durante los Juegos Olímpicos de Atenas, el equipo español de natación sincronizada rindió homenaje al pintor como figura representativa de España; otra exposición de carácter itinerante recorre las localidades españolas, con ilustraciones <LÁMINA 472> que hizo sobre *La Divina Comedia* de Dante, potenciando el fenómeno de masas que es lo que él vaticinó.

Existen huellas muy diversas y en diferentes ámbitos como es el caso del musical: en el álbum *Descanso Dominical* de 1988 del grupo *Mecano*, se incluía un tema dedicado al pintor que lleva por título su nombre y en la letra de la canción se hace un juego de palabras (como hacía él con sus imágenes), nombrándole como “Eungenio” Salvador Dalí. Se pudo ver una ópera titulada *Yo Dalí* dirigida por Jaime Salón y Xavier Berenguel en el teatro de la Zarzuela de Madrid en el mes de junio del año 2011.

Su personalidad proporcionaba excelentes vías para la burla porque él mismo utilizaba el escándalo como estrategia y llamada de atención; de esta manera se anticipaba igualmente a lo que es ser un *showman* televisivo que se hace notar y consigue que no se cambie de canal. En este sentido él buscaba lo mismo, pues sus críticas irónicas eran demolidoras, como cuando tilda de putrefactos a pintores como Mondrian o Matisse; o hechos tan enigmáticos como el que para escribir tuviese que ponerse como ritual unos zapatos apretadísimos de charol, imitando a Maquiavelo que

se ponía la toga para escribir *El Príncipe*; todo ello lleva a pensar en la locura, pero como él dijo, la única diferencia entre un loco y él, era que él no lo estaba.

Sin pudor alguno trataba igual de temas filosóficos que escatológicos desnudando su interior y dándole la vuelta del revés a su propio yo. Así, en *Diario de un genio*, donde se propone conquistar lo irracional y superar de esta forma a Nietzsche a quien sí consideraba loco, comentaba que sus detritos tenían formas de cuerno de rinoceronte, apenas olían y parecía se transformasen en succulenta miel. Todo esto antes de que el señor Manzoni en Italia protagonizara una obra con sus desechos introducidos en una lata de conservas, anticipándose también a esta muestra de osadía y siendo un verdadero maestro en la táctica del escándalo.

Llevar el Surrealismo a las máximas consecuencias supone dar rienda suelta a todo aquello que está fuera de la lógica, exponer los momentos íntimos del ser, priorizar el instinto animal a la razón, darnos del revés como si uno se despojase de capas innecesarias que se generan por convenciones sociales, culturales, ideológicas y en definitiva, apariencias. El Cubismo, que también utiliza la experimentación, buscaba varias perspectivas de una botella de forma simultánea, a sabiendas de que muchas eran imposibles, como el reflejar el interior espacial del propio objeto.

Hemos de despojarnos de todo añadido para poder adentrarnos en su realidad. Estamos contaminados de la marca, del icono, y el mito daliniano resulta ser alguien, muy tímido, lo que le hizo generar una coraza, un personaje. Para analizar su obra hay que desentrañar al mito sin mayor pretensión, como a cualquier otro artista, pero reconociendo su gran creatividad y adaptación al campo en el que se le facilitaba la oportunidad de desarrollarla. Si seguimos literalmente su *Vida secreta* seguiremos en su juego favorito del escondite. Desde niño ya se disfrazaba de rey, y no dejaría de hacerlo a lo largo de su vida con otros muchos personajes que debido a esa timidez le protegían <LÁMINA 473>. Hoy nos rendimos a su imagen y a su obra como marcas conseguidas.

Su propia vivienda era concebida como lugar de disfrute en las tardes de verano y en el que se recibía tanto a amigos como a admiradores; las obras de ampliación en Port Lligat pretenden, como espacio abierto, al igual que el garaje de su Cadillac, (nunca por él conducido), acoger a cuanta más gente mejor. Así se proyectan grabaciones dónde pueden verse esos momentos de asueto y diversión como hecho artístico más que vivencia, pues cuanto hiciese en cada minuto era digno de ser grabado para volver a reproducirlo; por eso se grabó Warhol estando en el hotel Chelsea y vemos la intimidad de alguien presentándola del revés, es decir dejando de ser algo propio y compartirse.

Su casa se convertía, con él dentro, en un centro de producción de carácter permanente y a la vez le servía personalmente de distinción con respecto a su íntimo taller pictórico, que le permitía desarrollar su carácter pedagógico. Los objetivos de la ampliación de su entorno son claros para el director del Teatro Museo de Dalí Antoni Pixot, pues se pretende poder acceder a lugares como el olivar donde el artista desarrolló numerosas acciones artísticas de carácter efímero, así como disfrutar del

paisaje que ellos tanto adoraron, que influyó y formó parte de su trabajo e interpretación al resto del mundo. Se trata del conocimiento del artista ya que cuanto más se muestre de él, más conoceremos su potencial humano, creador de arte y cultura constante; sin olvidar que con esta manipulación se modifica el espacio original por ellos creado.

En 1997 su casa se abrió al público como museo y se podía ver el interior, el patio de las tazas y la piscina; incorporándose en 2005 la barraca Leveroni con maquetas de la casa y más documentación biográfica sobre el artista; en el año 2007 se abre el palomar y el espacio del Cristo hecho de escombros tras ser restaurado; 2009 será el año de la apertura de la torre de las ollas donde realizaba sus esculturas y fue escenario de acciones artísticas efímeras, y donde también se proyectarán reportajes de los años sesenta y setenta. Concibió personalmente y de manera especial los patios de la vivienda, pero también el olivar, como la parte pública de su residencia, en la que recibía amigos y admiradores. Actualmente la visita permite descubrir al público, la experiencia de todas aquellas personas que fueron recibidas por el artista durante las tardes de verano, siendo la mayoría de las creaciones ubicadas en este espacio de carácter efímero y convirtiendo la vivienda en un centro de producción cultural permanente y en una extensión del taller del artista. Algunas de estas obras son las que se recogen en el audiovisual que se proyecta en el antiguo garaje; una entrevista a Antoni Pitxot en la que habla sobre el paisaje del Cabo de Creus, en el que se encuentra la casa, lo completa.

En el año 2004 se quiso hacer hincapié en su curiosidad ilimitada y desbordante, dado que su curiosidad e imaginación desbordante le convierten en un antecedente y referente primordial de otras tendencias posteriores. En ese año se conmemoró el centenario de su nacimiento y se celebraron varias exposiciones donde pudieron verse multiplicidad de obras expuestas por la Fundación Gala-Salvador Dalí en Madrid y Barcelona. En ellas se plasmaba el recorrido de una vida en la que desde adolescente ya gesta un personaje altivo e influenciado por su paisaje nativo. Desde siempre obsesionado con su trabajo que al principio trata con fijación a sus hermanos, Ana María, la retratada repetidamente, y el fallecido, al que siente viene a reemplazar con su mismo nombre. Después, en la década de los treinta, centra su obsesión en el mito trágico del Ángelus de Millet, del que había una reproducción colgada en la pared del colegio y que se convierte en la obra pictórica más enigmática para él. Llegó a solicitar una radiografía del cuadro al laboratorio del museo del Louvre, donde descubre entre las figuras de los dos campesinos que rezan a la hora del Ángelus, el ataúd de un niño muerto, hijo de ambos, que Millet suprimió por consejo de un amigo: otra vez vuelve el recuerdo de su hermano fallecido. Establece el paralelo con Van Gogh pues copia a su manera varios cuadros de Millet según reproducciones en postales.<sup>966</sup> Comienza un análisis de la obra concienzudo a través de paralelos, imágenes dobles y asociaciones,

---

<sup>966</sup>S. Dalí, *El mito trágico de El Ángelus de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 57.

que suponen para él: “la obra pictórica más turbadora, más enigmática, más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido”.<sup>967</sup>

El manuscrito original de Dalí sobre esta obra desaparece en 1941 cuando se va de Arcachon y es reencontrado en 1963 en Francia por Jean Jacques Pauvert. En él describe los paralelos que encuentra entre la tierra labrada en surcos como una mesa de disección, donde una máquina de coser es ella, por la aguja con la que pincha de forma caníbal como la mantis religiosa, y un paraguas, objeto surrealista de funcionamiento simbólico, es la figura masculina. Un actor busca su personaje a través de animales u objetos; Dalí encuentra más tarde en el sexo la herramienta con la que desahogar su expresividad y encauzar sus fobias; la dualidad entre el yo real y el figurado le hace ser contradictorio e ir contracorriente en la defensa por su libertad.<sup>968</sup> América será el continente que le muestre la conquista por la cultura de masas.

En el centenario de su nacimiento, Caixaforum organizó una exposición denominada *Dalí: cultura de masas* con tres niveles: temas de la cultura popular, técnicas de reproducción seriada como collages o *performances* y diseño de productos de encargo en la moda, el cine o la publicidad: “Cada grabado tiene su certificado de autenticidad firmado a mano por mí mismo, o por el capitán Moore, representante de Dalí, o por el propio Dalí. Con esos certificados, hasta la peor falsificación se convierte en un Dalí auténtico”.<sup>969</sup>

En 1983 se celebra una exposición antológica de Dalí titulada “400 obras de Salvador Dalí de 1914 a 1983”, en homenaje a Gala fallecida y que recorre Madrid, Barcelona y Figueras. A la inauguración, Dalí no asiste y es representado por el príncipe de Asturias, y en Figueras tampoco acude y es inaugurada por el presidente de la Generalidad de Cataluña, Jordi Pujol<sup>970</sup>. Cuando se le concedió la condecoración de la orden del cangrejo acudieron a la celebración en Barcelona: Pasolini<sup>971</sup>, con el fin de que le hiciese el cartel promocional de su siguiente película *Saló*; el chileno Jodorowski, del teatro pánico junto a Arrabal, pues a Dalí le gustaba mucho leerlo; pensaba en hacer *Dune*, película basada en la novela de ciencia ficción escrita por Frank Herbert,<sup>972</sup> donde Dalí haría de emperador y Amanda Lear, de su hija. No se llegó a realizar ninguno de los dos proyectos por la postura del pintor en defensa del gobierno español en la intervención internacional, pues no era beneficioso para estos directores cinematográficos, ambos de izquierdas.

Se organizan cada vez más este tipo de muestras especializadas y dedicadas a contemplar un único campo, como la prensa siendo un género en el que se constata supo promocionarse a sí mismo. Así la muestra denominada *Salvador Dalí y las revistas* fue

---

<sup>967</sup>*Ibidem*, p. 27.

<sup>968</sup>Joan Robledo Palop, “Dalí proclaims Surrealism a Paranoiac Art”, Nueva York, *Art Digest*, 1 de febrero, 1935.

<sup>969</sup>Manuel de la Fuente, “Un Salvador Dalí, más falso que Judas”, *ABC*, Madrid, 8 de junio de 2008

<sup>970</sup>Sobre trabajos dalinianos realizados para la puesta en escena del *Don Juan Tenorio*.

<sup>971</sup>Escritor, poeta y director de cine italiano 1922-1975, visionario que fue asesinado en Ostia.

<sup>972</sup>Escritor americano de ciencia ficción 1920-1986.

una exhibición de los trabajos que el artista protagoniza en el medio que considera más cómodo, el de la escritura; ilustró escritos, tanto propios como de otros autores, utilizó la prensa como soporte y como fuente de inspiración para una portada, una imagen o un texto, que allí aparecidos podían transformarse en otra imagen o adquirir otra lectura. Es todo un personaje en sí y su presencia pública es escénica en todo momento porque el mundo para él es un escenario en el que actuar. Todo le sirve, de todo saca partido y nada desecha.

Estas exposiciones referidas, realizan igualmente una labor detectivesca para hallar elementos en colecciones privadas y establecer así recopilatorios de obras de un artista o un movimiento determinado. En ellos se entrelazan influencias posteriores, fuentes inspiradoras o contextos sociales que son imprescindibles para que la obra surja... Verdaderos compendios que consiguen relacionar al máximo, como si de retales hilvanados se tratase, la trama y urdimbre de un mismo telar que son los aspectos culturales u otro ámbito que envuelven tanto el proceso creativo como el resultado del mismo. Ahora sabemos que el destino de muchas de estas obras dalinianas fueron los despachos de los ministros de la España franquista, cuando su verdadero fin era ser desplegados en grandes escenarios teatrales como los encargados por Billy Rose, un empresario de Broadway para decorar el Ziegfeld Theatre.<sup>973</sup>

Cada vez son más las recopilaciones de su obra en pequeño formato que se exhiben en nuestras localidades con carácter itinerante. Sus contenidos son muy especializados y reducidos para así analizar aún más lo expuesto. El objetivo es el poder hacer llegar obras emblemáticas a lugares distintos de su origen habitual, sin que sea muy laborioso su transporte, ni coste, y así poder expandir la cultura facilitando su conocimiento. En casos concretos no se trata siquiera de obras, sino de estudios preparatorios para poder conseguir resultados. El continente expositivo que exhibe el trabajo también se presenta en espacios reducidos, lo que apoya doblemente el término de mínimo formato. De igual manera se genera en el campo de lo escénico el denominado microteatro o teatro de bolsillo, destinado a un público reducido. Todo ello sirve de ejemplo como las múltiples ilustraciones que realiza para textos teatrales y que se exponen de forma temporal y con carácter itinerante, las cuales disfruté en una galería de arte en la calle principal de Segovia, realizadas como decorados para escenario de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

En su primer viaje a EEUU en 1934 se produce una gran difusión de su obra, no sólo de sus exposiciones pictóricas, sino de sus *happenings* que hacían que fuese demandado para proyectos cinematográficos, incluso escénicos. Estando allí, dejó huella igualmente por sus conferencias, pero también la sociedad americana influyó en él como puede verse en sus textos autobiográficos.

---

<sup>973</sup>Se trata de un teatro en Nueva York abierto desde 1969 en honor al construido por el empresario Florenz Ziegfeld Jr. ya que desde 1927 hasta 1966 permaneció derruido.



En la actualidad son muchos los espectáculos que quieren recuperar el trabajo daliniano, como así lo hace la compañía Ibérica de Danza, con Manuel Segovia,<sup>974</sup> que como autor coreógrafo, presentó *Dalí, Puerta del Desierto* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, el nueve, diez y once de julio de 2004. Javier Leyton<sup>975</sup> hizo lo propio en muchos escenarios españoles con *Huevos para qué os quiero*, un solo que produjo su compañía “Vía 3” de Sevilla.

Els Joglars compañía teatral encabezada por Albert Boadella, llevó a cabo el montaje titulado *Daaalí* protagonizado por el actor Ramón Fontseré; Boadella lo clasifica como su obra más española, pues mitifica al personaje al nivel de otros grandes héroes nacionales como El Quijote o el Cid, por ejemplo, utilizando la épica y a la vez evitando distancias, creando un personaje lleno de humor, bueno e inconformista. Un *Daaalí* en el que se alarga el nombre como el mismo practicaba en su hablar, potenciando sílabas y separando o parando a su antojo en cualquiera de ellas; en la puesta en escena se muestra su provocación llena de ironía e inteligencia. Boadella en una presentación de este espectáculo, llegó a decir que al igual que al pintor, le gusta preservar la tradición, pues sin ésta no somos nada; recordó que, unas críticas a Franco le llevaron a los tribunales porque él decía todo cuanto pensaba.

Lo que les llevó hacer este trabajo fue reivindicar que Dalí llegó a ser el primer hombre anuncio de sí mismo, que descubrió el poder que tenían los medios de comunicación como gran visionario, y, por otra parte, hacer hincapié en que es un personaje absolutamente desconocido, pues hay muchos “Dalís” en uno mismo; como las matrioscas, una dentro de la otra, así encontraremos, el histriónico, el provocador, el ávido de dinero, el apostólico, pero sobre todo el niño que fue siempre, ese niño que plasma vestido de marinero en sus pinturas, encontró en Gala una mujer-madre que lo protegiese y en el mundo erótico una liberación como masturbador y voyeur, y en el campo teatral, la posibilidad de escenificar su vida a diario con público en directo. Una escena vacía acompaña al personaje, como al director Boadella le gusta, para a través del personaje hacer un recorrido por su contexto cultural de una Primera y Segunda Guerra Mundial que revolucionan el mundo del arte. Este espectáculo se presentó en su Figueras natal, pero ha recorrido toda España y ha llegado a verse en Buenos Aires. Destaco el piano de cola como elemento que llena las tablas como símbolo de su educación sexual pues su padre no sabiendo cómo abordar el tema, le dejó sobre un piano similar un libro sobre sexo el cual, al abrirlo, le causó impresión, no queriendo saber ya nada más al ver una de sus imágenes (comentado por él en su libro *Confesiones inconfesables*).

En la actualidad, su obra está muy por encima de lo que él mismo suponía. Hay que estudiar por tanto varios legados aún por investigar como sus narraciones por ejemplo,

---

<sup>974</sup>La compañía Ibérica de danza es creada por Manuel Segovia en 1993, coreógrafo y bailarín varias veces premiado.

<sup>975</sup>Coreógrafo y bailarín que homenajea la figura de Salvador Dalí.

pues si sólo se hace del campo pictórico, su técnica depurada, pincelada o dibujo extraordinario, el estudio quedaría escaso.

Dalí supone, dentro del ámbito de la moda, un acontecimiento desbordante al igual que ocurre con el resto de facetas que emprende y así, en el año 2009 para conmemorar los veinte años de su fallecimiento, el diseñador valenciano, Francis Montesinos, quiso hacer honores al pintor dedicándole una colección a manera de homenaje en el desfile de Cibeles,<sup>976</sup> cuya primera aparición fue la recreación de Mae West vestida de plumas. Su repercusión en las pasarelas es de una variada diversidad y ayuda a establecer la alianza entre moda y arte, pues hace visibles los hilos de sedal existentes en las manifestaciones artísticas más variadas, así como la música, el teatro y la danza con las artes plásticas, derribando sus enmarcaciones. Todo está enlazado, las medias, los tejidos, el perfume...la idea del cuerpo de la mujer desmontable, que abre un amplio camino de posibilidades en el mundo de la moda, como que cada pieza puede mostrarse por separado.

Hay que destacar lo mucho que ha influido este pintor, de forma directa, en el mundo de la moda, sirva como ejemplo el caso del tocado femenino diseñado por Pilar Gabasa, publicado en *Alta Costura*, una revista barcelonesa con fecha de diciembre de 1951.

Enumero ahora una serie de creaciones en la moda generadas a partir del trabajo imaginativo de nuestro genio del Ampurdán, como Adrian, que fue uno de los modistos del Hollywood de los años treinta, ya que comenzó su trabajo para los musicales de Broadway y dio el salto al ser contratado por la Metro Goldwin Mayer, vistiendo a las grandes actrices de la época dorada del cine como Greta Garbo o Judy Garland. Utilizó para sus diseños telas creadas por Dalí, con estampados de rocas, cuerpos femeninos con cabezas de flores bailando, alas atravesadas por flechas, mariposas, etc. En 1947 *Art News* publica una fotografía de un vestido de Adrian, confeccionado a partir de una de las telas diseñadas por Dalí denominada *Abstracción de piedras*. En enero de 1948 se presenta el diseño de Dalí para el vestido de seda denominado *Sport* de Bruno, otro diseñador, con ladrillos rojos brillantes sobre un estridente fondo rosa <LÁMINA 474>.

La fama que había alcanzado el pintor catalán en los sesenta, llevó a Clemmer, movido por la curiosidad, hasta la puerta de su casa en Por Lligat. Desde ese momento, ambos comenzaron a colaborar y el fotógrafo suizo retrató la única obra de Dalí como director de cine en *Le Divin Dalí*, cinta que, por cierto, destruyó el fuego. Por su parte, Clemmer, considerado uno de los fotógrafos eróticos de su tiempo <LÁMINAS 475 y 476>, se acercó a la obra de Rabanne para su proyecto *Canned Candies*, en el que modelos desnudas vestían la joyería y algunas prendas del diseñador vasco, plasmándose el resultado en el libro *Nudes*. En los años ochenta, Clemmer y Dalí volvieron a colaborar en las Series *Metamorphosis*, en la que incorporaron de nuevo las piezas del diseñador vasco.

---

<sup>976</sup>Nombre que recibía la pasarela de moda de Madrid, actualmente es la Mercedes Benz-Fashion Week.

Es necesario mencionar que entre los años setenta y noventa, el diseñador Rabanne creó vestuario para ópera con vestidos confeccionados no con tela, sino con metal, plástico, perlas, papel, aluminio, rodio y plumas de cisne, todos ellos materiales industriales que generaban volúmenes distintos en el mundo de la costura. Otros diseñadores trabajan la tela, pero inspirándose en los elementos de la tabla periódica y lo consiguen a través de la técnica del plisado. No solo diseñó ropa sino complementos como calzado, sombreros y joyas, que hoy pertenecen a la compañía argentina Grupo Acción Instrumental, que considera este legado como verdaderas obras de arte, en vez de simple moda.

Su humor constante resultó hiriente a la sensibilidad de muchos espectadores. Además de ser un osado rompedor en muchos aspectos, su influencia ha sido más que evidente en los distintos ámbitos del mundo comunicativo. Se crean obras muy interesantes que de no haber sido por Dalí costaría que fuesen aceptadas como lo que expongo a continuación <LÁMINAS 477-482>: el trece de abril de 2012 se recoge en un artículo firmado por Rosana B. Crespo en un diario de Valencia, que el director Miguel Ángel Font, presentando su nuevo *Fashion Film* con la colaboración del diseñador Francis Montesinos, trata la obra titulada *Aeterna- In search of love*, compuesta de un formato audiovisual que combina cine y moda en el que colaboran Montesinos, el estilista Tono Sanmartín y la joyería Estudio Di Carla, y se estrena en el local *Carmen Club*. *Aeterna* es ya la segunda parte de la trilogía *Fashion Film* en la que se presenta la pasión del artista, ya que en la primera *Eiénesis-In search of light*, se reflejaba la inspiración. El cortometraje fue proyectado en la *Jolla Fashion Film Festival* de California y en el *Think Green: Moving Image Fashion Day* de Londres, entre otros festivales. La tercera parte se rodará junto a una productora de Estados Unidos, entre California y España y destaca por su estética barroca de cuento y sus efectos digitales, ya que cien planos de *Aeterna* son efectos especiales. La joyería y la decoración de objetos como cuadros, candelabros o polveras están hechas para el proyecto, que se rodó en los estudios Llum de Valencia. Además, Montesinos ha cedido todo el vestuario, incluyendo piezas que se mostraron en la pasarela Cibeles y otras, con estampados de Dalí y el fallecido Matt Lamb. El “making off” fue proyectado en la presentación, donde hubo una exposición con elementos utilizados; la idea de Font de trabajar este género, surgió a raíz de uno de los blogs valencianos sobre moda.

Siendo licenciado en comunicación audiovisual, mezcló la moda con su profesión, campo aún por trabajar en España, pese a que marcas aún presentes como Schiaparelli, Chanel, Prada, Louis Vuitton, Vogue, DKNY o Dior, ya han comenzado a utilizar estos *Fashion Films*, como sucede con otros medios comunicativos que requieren del audiovisual, como es el video-curriculum <LÁMINAS 483 y 484>. El proyecto se colgó en youtube y nació el interés desde EE.UU por participar en un festival dedicado a este género en San Diego donde rodará la mitad de *Eiénesis 3*.

Su aportación al mundo del cine actual, a través de su influencia y repercusión puede verse en autores como David Lynch o Jonathan Demme, quien recuperó la idea

daliniana de la mariposa calavera (recordar la famosa composición de una calavera con cuerpos humanos femeninos, fotografiada por Hallssman) en el cartel y portada de su película *El silencio de los corderos* <LÁMINAS 485-487>. En el año 2007 la Tate Modern de Gran Bretaña organizó la exposición *Dalí & Film*, que ayudó a conocer el idilio que el artista siempre mantuvo en este campo. Tengo la certeza de que si Dalí hubiese convivido con las redes sociales las habría conquistado de una forma u otra. Font quiere hacer cosas diferentes, aunque sean minoritarias, como hacía el propio Dalí; su último trabajo se titula *Llagas*, en el que ha colaborado el director de *REC*, Paco Plaza.

## CONCLUSIONES.

Tras mostrar el trabajo de investigación a desarrollar en la tesis que lleva por título *Dalí a escena: obra escenográfica, diseño de vestuario y acciones performativas* que ha consistido en un recopilatorio analizado y valorado de los montajes que Salvador Dalí realiza para la escena, o el trabajo relacionado con el mundo del espectáculo como el cine o sus *happenings*, concluyo el trabajo. Si la investigación o tesina, estuvo dedicada a las distintas puestas en escena del mito de *Don Juan Tenorio*, la tesis, se amplía con otros muchos personajes como *Carmen*, *Mariana Pineda*, *Romeo y Julieta*, *El Cid*, *Tristán e Isolda*, *Salomé*, *Ricardo III* o *Hamlet*, tratados y expuestos por el pintor, en diferentes géneros como la danza, ballet, ópera, cine y teatro. El estudio se complementa con fuentes e influencias que intervienen en la realización de estos trabajos, además de sus acciones artísticas diversas sin ser clasificadas como pictóricas. Me propuse no tratar a Dalí como pintor, pero al estudiar Historia del Arte y trabajar sobre la escenografía teatral, creí no poder hacerlo posible. Ahora observo que el logro ha sido mencionarlo en este sentido por ser altamente reconocido por ello, y de forma precisa, utilizar algún ejemplo pictórico imprescindible, considerándolo un arquitecto teatral dentro de una sociedad de vanguardias; gran diseñador de indumentaria y figurinista a la vez, que genera creativas y originales escenografías al igual que vestidos. Para comprender mejor el entramado histórico en el que se mueve el artista, nada como ambientarnos en los libros de posguerra españoles a los que remito en la bibliografía final. Además incidiré por último en su trascendencia escénica en cuanto a la valoración de sus obras.

Defiendo que nos encontramos ante el primer artista que saca provecho de su rebeldía y locura creativa, que llega a modificar gustos, actitudes e incluso valores y hábitos de consumo.

Lo más interesante a destacar de su lenguaje, ya bien sea en publicidad, carteles u otro medio, son sus formas innovadoras, el anticiparse a lo que posiblemente llegará y de lo que ahora somos testigos, lo que percibe como diferente a lo tradicional, siendo una de sus constantes, cuanto genera como lenguaje propio, un estilo particular que le hace también desgajarse del Surrealismo. Las imágenes son la resulta de cuanto siente y el intento de cambiar estas ideas desde su infancia para transformarlas. No se adapta a las normas de lo establecido y rompe como provocador multidisciplinar en cualquier medio como el cine, el *happening*, la ilustración, como pensador, escritor, investigador en el campo de la ciencia, actor de sus propias *performances*...De una disciplina exacerbada, como si de un ritual se tratara, trabaja en los más variados formatos ya bien sea carteles, decorados, postales o telones. Puedo advertir que el público no acepta (no por falta de gusto sí por la de costumbre), la ausencia del lenguaje tradicional, donde impera la lógica y el orden de la norma establecida, sin percatarnos que lucha por innovar, transformar, avanzar y de esta forma enriquecer el hecho cultural.

Nos encaminamos hacia un mundo donde los electrodomésticos sin wifi serán inservibles dentro de nada; lo relacionado con la domótica y las pantallas táctiles ya dominan nuestro día a día. Vestir la ropa que lleva un famoso será objetivo a conseguir tras campañas publicitarias que traten de convencer que de esta forma seremos felices.

Los móviles y otros avances tecnológicos otorgarán la libertad que necesita la humanidad. Las vistas más hermosas serán capturadas por drones. Por todo ello, se valorará muchísimo aquello que carezca de tecnología punta y sea algo artesanal; se ponderará la falta de digitalización como sucede en obras de arte como el rodaje de *Lawrence de Arabia*. Al igual que Duchamp, Dalí se plantea cuestiones que resuelve en el proceso de ejecución de la obra, pudiéndolo llamar improvisación, pero ya no tendrá cabida. Inventa por su parte una tercera sexualidad o una simbiosis entre lo masculino y lo femenino con senos en la espalda, que siempre resultó atractivo por la ambigüedad, el transformismo y lo andrógino.

Todos sus trabajos están estrechamente relacionados entre sí de forma constante, al igual que una tela de araña en la que hay conexión. Existen referencias de unas obras en otras y viceversa, generando así, de forma simultánea y en distintos campos, un estilo particular. Repite elementos de forma obsesionada por lo que será criticado, en las diversas disciplinas en las que se expresa. Siente la necesidad de explorar y por tanto de plasmar, ese elemento determinado o tema que en ese instante ocupa su mente en diferentes lenguajes simultáneamente. Cuando le encargan un trabajo, realiza una acción en la calle, o escribe un artículo, igualmente buscará la manera para ubicar tales elementos y relacionarlos. Incansable en el experimentar, como cuando intenta explicar a Ernst, su nueva técnica pictórica que consiste en disparar con un arcabuz que le regalaron del siglo XV, y denomina balismo, o bolutismo, lo que ejecuta con clavos en el año 1957. Teatraliza así una nueva técnica artística, simulando la que genera Jackson Pollock con el “dripping” o salpicado, disparando clavos sobre planchas metálicas creando de esta forma el Esferismo.<sup>977</sup> Este recopilatorio se amplía con las críticas localizadas de cada puesta en escena, invención o elemento citado.

El crear un personaje requiere tener en cuenta muchos factores y entre ellos elaborar su imagen. Esto es lo que hace junto a su amigo Federico García Lorca colaborando en *Mariana Pineda* para la que diseñó decorados y los figurines para el vestuario en 1927. Ese mismo año trabaja también en los decorados de la obra *La familia de Arlequín* de Adriá Gual y para los de *Tic Tac* que finalmente no se vieron en París. Sin embargo, sus aspiraciones van más allá; quería diseñar un ballet como obra de arte total, e ideó, junto con Léonide Massine, el ballet *Tristán loco*, en noviembre de 1938, inspirado en la música del Venusberg de la ópera *Tannhäuser* de Wagner. Pasó cuatro meses en la finca de Coco Chanel, cerca de Montecarlo; la modista diseñaría el vestuario del espectáculo, que pasaría a llamarse *Bacchanale*. El tándem Dalí-Massine volvió a trabajar en Nueva York en el ballet *Laberinto* en 1941. Massine se encargó de la coreografía, y Dalí del libreto, decorados y vestuario. Los telones que pintó en Estados Unidos para este montaje permanecen en manos privadas de coleccionistas. Siempre hubo que rehacerlos (cuando se vieron en Nueva York, o Montecarlo, y difieren de los originales mínimamente), por desgaste o robos en los propios teatros e incluso en el mismo momento de desmontarlos, pues el mecenas del ballet, Marqués de Cuevas, dueño de la

---

<sup>977</sup>S. Borghesi, *Op. cit.*, p. 125.

producción de *Tristán Fou*, llegó a guardar dos de los decorados en la bóveda de un banco hasta su fallecimiento, envueltos en sedas y terciopelos, según el matrimonio Rockefeller.

Unos montajes influyeron en otros, como es el caso de los lirios que tanto había trabajado para el montaje de *Tristán e Isolda*. El propio pintor fue quien manifestó a la prensa, refiriéndose a *Mad Tristan*, que era su obra de arte perfecta. Con esta autocrítica que el mismo se concede, valoro el que su aportación para la escena llegue a ser esclarecedora también para él y la considere digna de perfección, lo que no expresa en sus obras pictóricas al tener otro formato limitado, dimensiones, funcionalidad o destino.

El año más prolífico fue 1944, como escenógrafo, realizó decorados y vestuario para *Coloquio sentimental*, basado en un poema de Verlaine; como pintor, dos decorados para *Café de Chinitas*. La estética surrealista de vanguardia aplica en los escenarios su creatividad y genialidad que tanta falta hacía para su renovación. Por encargo de Encarnación López, la Argentinita, realiza las telas para esta puesta en escena estrenada en Detroit sobre las ocho canciones populares de Lorca recuperadas. Después *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla representado en Nueva York, treinta años más tarde de que lo hiciera Picasso. Aunque, de entre todos ellos, solía afirmar que del trabajo del *Tenorio* era del que más orgulloso se sentía.

Cuando a Salvador se le propone que trabaje en el *Don Juan* ya tiene experiencia laboral previa en cuanto a la escena se refiere, pues acaba de llegar de Nueva York. En su regreso a Europa, trabajó casi simultáneamente en los decorados y vestuario de tres proyectos: *Rosalinda o Come Vi Piace* de William Shakespeare, estrenado en Roma bajo la dirección de Luchino Visconti; *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, visto en el Teatro María Guerrero de Madrid cuyo director fue Luis Escobar; y su polémica puesta en escena para la ópera de *Salomé* de Oscar Wilde, con música de Richard Strauss, pocos días después, en el Covent Garden de Londres, bajo la dirección de Peter Brook, gran admirador suyo. Las genialidades que concibiera para la escena se traducen en múltiples trajes sorprendentes y telones fascinantes. Sería con *el ballet de Gala o La dama española y el caballero romano*, cuando deja en evidencia su capacidad para crear espectáculos complejos. La obra recibió los silbidos del público, lo que vaticinaron los futuristas sucedería con las obras importantes. Muchos más son los trabajos que restan, algunos en proyecto, pero con ingente labor previa que permanece.

Al igual que Julio Verne se anticipa a su tiempo, podemos ver cómo Dalí se dedicó al diseño. Ciñéndonos al mundo de la moda, resulta ser tan creativo como cuando realiza objetos o grandes decorados. Le fascinan los escaparates, revistas de moda y maniqués, dirigiéndose a ellos en sus escritos como seres sensuales, mecánicos, que llenan de fastuosidad eléctrica los escaparates. De todos los modistos de alta costura (couturiers), Elsa Schiaparelli, fue la más cercana al movimiento surrealista trabajando con Magritte, Louis Aragón, o él mismo, pero éste no sólo trabaja con ella, sino que



además diseña tejidos para Winsley Simpson, cortinas con Sterling, alfombras con Mohawk, o corbatas para McCurrach. Mencionar además, su estrecha colaboración en el mundo de la publicidad referente por ejemplo a las medias Bryans. Realiza además ilustraciones para personajes teatralmente emblemáticos como Hamlet o Segismundo y protagoniza portadas de populares revistas como *Vogue*.

La obra daliniana fue destacada en su tiempo, aunque escandalizase. Hoy, resulta en la práctica una técnica desfasada de telones pintados y en desuso, un tanto obsoleta, pero de una gran riqueza e innovación en aquel momento y que lleva la autoría de un artista multidisciplinar que supo trabajar por y para la escena. De hecho, al profundizar, puede observarse su pintura como grandes decorados para espacios que requieren atmósferas mágicas y envolventes.

Tras plantear cuestiones que no tienen respuesta e indagar cual detective privado sobre la obra generada para la escena, me encuentro ante el gran desconocimiento existente acerca de estas creaciones. Decorados, vestidos, elementos de *atrezzo*, recogidos de un inagotable e imaginario surrealista. Reivindico la gran labor de pintores para la escena que aún está por reconocerse y denuncio la dejadez en la conservación de tales obras de arte.

Existen varios compendios denominados como “obras completas” sobre el trabajo daliniiano, pero no sirven como tal porque ni siquiera mencionan esta labor destinada a los escenarios. Por tanto, se trata de completas en lo referente a lo pictórico, o también en lo literario, pero incompletas sobre su actividad artística para la escena. Siempre queda relegado el mundo del espectáculo tan denostado históricamente en nuestro país. Hay mucho pendiente que extraer a la luz para el verdadero conocimiento de personajes definitorios de las vanguardias en España, como también lo fue Picasso. Todos sabemos sobre el artista, pero desconocemos lo que su ingenio supone para la estética visual de nuestros escenarios.

Es una deuda pendiente la que tiene España para con sus creadores y el trabajo que día a día han mostrado con sus innovaciones, riesgos y apuestas por extraer de un lenguaje rancio, revenido, obsoleto u olvidado. Quizá influya el hecho de estar situados demasiado al sur de un continente en letargo. El hecho cultural significa desarrollo, evolución, progreso y avance del ser humano en la trayectoria que recorre con su existencia ¿Dónde están las medidas de formación, de conservación y promoción de nuestro patrimonio para la escena? ¿Dónde el reconocimiento por parte de los conciudadanos que deberían estar orgullosos en vez de ni siquiera conocerlo? Utilizo un ejemplo local de grandes artistas de la ciudad en la que nací, donde el anterior dirigente del cabildo durante muchos años no tuvo a bien utilizar parte de la partida presupuestaria que recauda de su ciudadanía, en dar a conocer quiénes fueron personas tan emblemáticas de su tierra como Vicente Escudero o García Benito. Bailarín de flamenco e ilustrador de revistas americanas respectivamente, que merecen reconocimiento por parte de sus conciudadanos al menos. Resta la esperanza de que algún día se agradezca su labor. El mundo del espectáculo es cultura y alimenta el

bienestar del alma, pero sigue sin interesar a ciertos dirigentes. Suplir la carencia de este reconocimiento es ardua tarea en un territorio que exhibe su falta de tacto en materia cultural y que aún hoy siglo XXI padece.

Avanzamos alejados de lo propio y ensalzando las virtudes de otros, sin percatarnos que lo cercano, ya bien sea ciencia, arte, o deporte, ha de ser previamente apoyado. Otros países y no distantes, como Francia que adora todo cuanto rodea al pintor, alecciona con el tratamiento que dan a su patrimonio cultural por su valor, su cuidado y muestra que hacen del mismo. Me planteo qué harían si tuvieran la cantidad y calidad del nuestro. A ellos hay que agradecerles su gusto por lo nuestro, pero también sirva como llamada de alerta ante el desconocimiento que tenemos de lo propio. Han de venir de fuera a contarnos sobre lo mucho que ofrecemos, pero que también aún ignoramos.

Parece que salimos poco a poco de esta somnolencia, pues el ejemplo del deporte y sus conseguidas victorias, así lo demuestran. Admirémosles cual héroes de la antigüedad, que consiguen medallas tras mucho entrenamiento, esfuerzo y sacrificio, pero orgullosos también de haberlos visto crecer y desarrollar previamente preparándose para ello aquí. Trasladémoslo ahora a los bailarines, a los actores, a los artistas con tanto ensayo detrás. Aprendamos de las grandes producciones externas, elementos generados que pasan de inmediato, a ser piezas museísticas y engloban colecciones, como verdaderos tesoros que promocionar. Hasta ahora no lo hemos cuidado e incluso hemos dejado desaparecer o considerado estorbo, pero es positivo ver que aquello que rechazamos de inmediato, como ocurrió con la obra de Almodóvar en su momento, al ser ensalzada fuera, se reconozca aquí como algo innovador. Los artistas siempre fueron reivindicativos de una sociedad más justa y eso molesta a los dirigentes, casi tanto como indigna a todos los demás conocer la corrupción que a ellos les afecta.

Como compendio a este sentimiento, sirva la tesis doctoral, que tiene como objeto la recopilación, análisis y valoración de todo proceso creativo que Eugenio Salvador Dalí dirige a la escena, su contextualización en el teatro contemporáneo occidental y la valoración del puesto que ocupa en tales manifestaciones. Además pretende establecer una metodología propia y rigurosa de trabajo para la investigación de esta parte fundamental de la dramaturgia, teniendo en cuenta los estudios de sus trabajos europeos y americanos. Después de reseñar la influencia posterior que ejerce en las nuevas vías de expresión, debo culminar con mi valoración que puedo hacer con la distancia que proporcionan veinticinco años de su falta, el diferente tratamiento que se le da a su obra y su persona, las ilustraciones seleccionadas que sirven como apoyo a lo descrito a veces complejo, el recopilatorio de críticas analizadas y la visualización de sus apariciones en el NO-DO esenciales para revivir aquel momento.

Defiendo que Dalí es un hombre de teatro porque es como se considera a sí mismo y se define en varios documentos escritos, pero también sabiendo que ninguna faceta de las muchas que contiene el hecho teatral, fue discriminada por él para poder explorar. Me refiero a que siempre se sintió atraído por los escenarios y una vez en ellos, la

amplitud espacial que tenía que llenar le envuelve y atrae tanto, que encuentra el lugar ideal donde plasmar en tres dimensiones el ideario que se agolpa en su basta imaginación. Muchas críticas de prensa aportadas así lo recogen.

Cada una de sus obras ofrece un sinfín de lecturas. Cada intervención al ser estudiada, invita a la observación y el profundo debate que en ellas plantea, ya bien sea de ciencia, arte, identidad humana o el binomio real-ficción. Se adelanta a su momento, anticipándose al tiempo que está viviendo, pero a la vez influye en muchos campos por su versatilidad. Se trata de una obra multidisciplinar en la que muestra su afán por conocer, saber descubrir, e investigar, pues sus planteamientos intelectuales son constantes.

Su finalidad fue pasar a la historia como gran pensador, más que como pintor. Se dan profesionales en nuestro país que sobrepasan su labor por la personalidad particular que muestran, así como: un más que cantante Raphael, un más que periodista Jesús Hermida y añado, un más que pintor Dalí. Con él se modifica el concepto de “artista moderno”. Es global y polifacético como un personaje renacentista que engloba todo el clasicismo de la antigüedad y abre el campo a otros muchos artistas con su actitud ante el hecho creativo. Su base en el Renacimiento se traduce ilustrativamente en el marco de las ventanas en las que coloca espaldas de féminas que invitan a viajar al horizonte de un espacio bien sea marino o no. Paisajes que a su vez son tratados como auténticos escenarios, más allá de meros cuadros con marcos limitados. Warhol o Koons fueron sus seguidores directos, como podría serlo hoy cualquier artista luchador por alejarse de lo cotidiano, ordinario, habitual, los que escapan de la monotonía y quieren utilizar la ruptura, provocación o impacto como medio de expresión. Personajes hay muchos y no sólo en el mundo del arte, aunque sean los más reconocibles como la cantante Lady Gaga.

El alegato que incluyo a su favor es que es acusado de conocer por anticipado el mundo que le sobrevivirá, y que el resto no sabríamos interpretar lo que supondrían para la humanidad, la comunicación, el marketing, los *mass-media* y que, él sin conocer, intenta utilizar. Es vilipendiado por saber que en lo rompedor, lo mágico y extravagante se encontrará lo que demande el ser humano del siglo XXI y que del que ya no será testigo.

Ser visionario y mostrarlo en su obra pictórica de doble imagen, como sucede con el premonitorio acontecimiento bélico español, o en su obra activa personal que tanto extraña y sorprende, no es fácil. Qué poco gusta aceptar lo que se escapa de lo establecido, aquello que está fuera de todo orden o norma. Qué miedo da reconocer lo fascinante del que predica aquello que va a acontecer con seguridad pese a ser incomprendido. Qué desconfianza produce el que rechaza la lógica y el buen aparentar, mostrando lo que en realidad está en nuestro interior y se escapa de todo control mental. Sin coartar la acción, que sin ser dañina, pueda provocar un momento determinado como el saltar, bailar, cantar, chillar...para cualquier surrealista, es liberar el ser de su traba mental y dar rienda suelta, no a su instinto, sino plena libertad que es frenada por

una conciencia limitada por el juicio de otro. Con él, el subconsciente es nuestro verdadero yo y en ese yo, no hay sitio para lo aparente, como todo en él así parece ser. Hago referencia a la letra de una canción: “cuando nadie me ve, puedo ser o no ser”, para explicar que para el Surrealismo no es necesario esconderse para ser real, tampoco es necesario un tercero que contemple, ni mucho menos se trata de dejar de ser, sino de todo lo contrario.

Se anticipa en su valoración extrema del dinero considerándolo el dios futuro como algo místico que todo lo puede y al que se adora. Al mismo nivel que es criticado, también él desacredita a los artistas que junto a Lorca tilda de putrefactos. Tanto derroche creativo en proyectos que quedan en bocetos tras un ingente trabajo, le hace ser un artista sólido para abordar el siguiente encargo. Son muchos los proyectos frustrados por circunstancias externas y no sólo de carácter económico, sino que no se llegan a elaborar por la dificultad técnica que suponen sus diseños, con todo lo que conlleva elaborarlos en aquella época sin materiales adecuados.

Lo que obtiene el artista a cambio es, mofa, burla, desasosiego, incomodidad y como consecuencia rechazo. Algo que no le supone problema porque sabe que se pone en evidencia en cada una de sus apariciones públicas y eso le sirve. Algunos de los que le entrevistan perciben que están delante de alguien extraordinario, pero no simulan sorpresa, sino que lo evidencian para luego abuchearlo de forma inmediata y descarada, y así ganarse al espectador que se pondrá de su parte por la contundente lógica. Dalí siempre seguirá el juego al periodista según le plantea cuestiones.

El pintor es un actor que utiliza su bigote como otros personajes usan nariz, gafas o un antifaz para ocultarse y simultáneamente mostrarse. Haciendo evidente, ser el punto de atención, el ser diferente, el que se encuentra fuera de la cotidianidad porque se sitúa en otro estadio. Un verdadero actor que defiende la libertad de expresión, dialogada y actuada, en lo verbal y en acción.

Arremete en sus manifiestos contra la parsimonia artística de aquel momento, defendiendo la creación libre y relacionando todas las artes posibles entre sí y éstas con la ciencia u otros medios. Solicito disculpas de antemano por las enumeraciones tan largas descritas en párrafos, pero no quiero olvidar ninguna de las encontradas. No hay campo que no experimente ya que hizo incursiones en todos los posibles: escenografía, diseño de moda, danza, interiorismo, publicidad, cine, mobiliario, fotografía, puesta en escena, *performances*, escultura, joyería, teatro, ilustración, diseño de vestuario, publicista, escritor, inventor, periodismo, incluso kitsch. Un auténtico vidente que anticipa lo que ha de venir y a la vez un poeta matemático.

Los adjetivos localizados que se le atribuyen en prensa, llegan a ser innumerables para intentar calificar al artista de las mil caras que se adentra en terrenos de la escritura en sus múltiples variantes. La escena, ilustración, literatura; publicista, diseñador de muchas cosas y entre ellas joyas, alta costura, decorador, dibujante, grafista, video instalaciones, objetos, crítico y pintor; aunque su discurso artístico no se limitó a la pintura. En la búsqueda en los medios de prensa, localizo un sinfín de apelativos que a

pesar de ser tediosa lista considero necesaria para reflejar la diversidad que en él se hallaba como bufón, payaso, loco, genio, excéntrico, exhibicionista, kitsch, narcisista, paranoico, neurótico, caníbal, dandi, hippie, socarrón, lúdico, contradictorio, histriónico, audaz, sorprendente, performer... en definitiva un fenómeno de masas. Le son aplicados infinitos y todos hacen referencia a lo satírico, extraño, provocador, misterioso, audaz y genial. Es todo un icono. Los lugares que visitó, en los que trabajó e incluso habitó son de lo más dispar, así saben de su presencia París, Londres, Nueva York, Barcelona, o su Figueras natal. Todos ellos conocen de sus cualidades y sus críticos e historiadores lo definen como ególatra, lúdico, imprevisible, precoz, audaz, incorregible, desvergonzado, ambivalente, diferente, especial, o ambicioso, sin dejar de recoger ninguna de las localizadas. Siendo quizá demasiados los temas que le atraen como la cultura, religión, sexo, paisajes, mitos, guerra, ciencia, fobias infantiles, opresivos sentimientos de culpabilidad, mística nuclear y que ayudan a esta multiplicidad o diversidad de nominativos hacia su persona.

Un periodista de la talla de Joaquín Soler Serrano utiliza, en sus citadas entrevistas televisivas comentadas en la investigación, los siguientes calificativos para mencionar al artista: perverso, polimorfo, anarquista, surrealista, excelso, divino, déspota o supremo que rompe con todo. Parece que todo cuanto genera tuviese que molestar, perturbar e irritar a los espectadores. No deja indiferente a nadie que se permita otorgarle un momento de atención. Los actores buscan sus personajes localizando apelativos que les otorgan otros personajes con los que entra en diálogo.

Su personalidad, sus afinidades ideológicas, su ambición desmesurada, todo ello queda eclipsado ante el resultado de cualquiera de sus creaciones, pues hasta su presencia en los noticiarios del NO-DO, transmite un derroche de creación constante, resolución, e imaginación. En los escenarios siempre habla de resolver y solventar cualquier imprevisto e integrarlo. Dominaba estas circunstancias, como el tener que rehacer su trabajo en decorados o vestuario por su pérdida constantemente y siempre aportando en ellos algo nuevo. Recuerdo clases recibidas en la Escuela de Arte Dramático analizando personalidades teóricas del hecho escénico; un día el profesor solicitó voluntarios para trabajar sobre Bertold Brecht y mi exposición sobre su labor fue con la representación de un juicio, ya que siempre se le estaba acusando por el trabajo que realizaba. La misma sensación obtengo al descubrir, poco a poco, esta faceta de Dalí, que de forma sibilina se le enjuicia sin ni siquiera plantearse el porqué de cada uno de sus pensamientos hechos materia a través de sus acciones u obra artística.

El problema de la tecnología dominante, es, como dijo Einstein, un peligro para el hombre, pues cuando sea dominado por ella, se convertirá en un ser abducido como demuestra la serie televisiva *Black mirror*. El pintor todo lo absorbe, como si fuera una esponja, sin dejar de lado nada, guerras, catástrofes, experimentos, investigaciones científicas, inventos o descubrimientos del momento, todo cuanto le toca vivir es integrado por su ser hacia su obra; como debe hacer un intérprete en escena, desde una melodía, hasta un efecto meteorológico, todo. En su obra, todo es siempre por algo,

nada es gratuito y ese distanciamiento a la hora de observarlo, no sólo inquieta sino perturba.

Qué admirable es que interesase a los grandes mecenas de Francia, Gran Bretaña y EE.UU., como otros muchos artistas a los que torpemente comenzamos a admirar una vez que han sido vanagloriados fuera de nuestras fronteras. España no sabe reconocer el talento, conservarlo, tampoco mostrarlo, ni mucho menos venderlo. Por ello ha de ser de gran orgullo para el dirigente de un lugar, el valorar, potenciar y proteger aquello que sirve como identidad cultural. En la práctica sucede todo lo contrario ya que son éstos los que invitan a emigrar, para conseguir el éxito externo, esperar inmortalizarse a su regreso con el talento en una fotografía que pase a la posteridad, añadir un gracias, al ser abanderado de la tierra, por su colaboración y contemplar el falso respaldo de la institución que lidere ese momento.

Considero una injusticia no se trate con mayor asiduidad el trabajo que se dedica a la escena a través de decorados escenográficos y diseños de vestuario de grandes artistas representantes de las vanguardias, ya que la audacia imaginativa de estas obras supusieron la renovación de las artes escénicas. Sus creadores tuvieron que adaptarse a las grandes dimensiones y las premisas de la espectacularidad con brillantez. Crearon atmósferas llenas de símbolos que definían estéticas y con ellas enriquecieron los mensajes a transmitir desde el escenario, logrando un apoyo plástico asombroso, según la crítica.

La extraordinaria y fabulosa inventiva que le hacía sobrevivir a Dalí, como él mismo comenta, es causa del esplendor que necesitan los escenarios para escapar de escenografías caducas almacenadas en los teatros y que se repetían una y otra vez. Salvador fue un descubridor y un adelantado a su tiempo que actuaba constantemente, quizá para vencer su timidez galopante y evitar esa idea de fragilidad que tanto aparecía en su obra con elementos como las muletas que han de sujetar todo cuanto es blando para que se sustente.

Dalí supo sacar partido a una apariencia externa, tanto que posaba con diferentes fines e intencionalidades, siendo el precursor de los denominados *photocall* consistentes en posar delante de un panel publicitario. Pionero en lo tildado como *selfie* o autofoto que hoy igualmente invade nuestras vidas. En sus posados presentaba ademanes grandilocuentes y altivos, buscando el artificio y lo antinatural, o debiera llamarlo, sin duda alguna, teatral. Tampoco es algo corriente que las modelos que muestran moda y que su origen fue el maniquí, se retuerzan en escorzo formando una serpentinata corporal para exponer un vestido y todos lo aceptamos como un código común de las pasarelas. Todo ello hace que la máscara no nos deje vislumbrar lo que hay detrás: un ser divertido lleno de cualidades positivas que jugaba consigo mismo en una búsqueda incansable.

La música fue aquella compañera que lo apacigua y enerva espiritualmente. Al igual que a su admirado Wagner le atrae lo espectacular como una obra de arte total donde plasmar el inagotable imaginario surrealista. Obsesionado siempre con la

inmortalidad, seguro de ser un genio y decidido a influir directamente en un tiempo venidero que no le pertenece con sus creaciones. Generador de otras corrientes y formas de expresión, no supieron comprender el por qué de sus actos tachándolo de enfermo por la comodidad de no indagar más allá. Tras 25 años de su partida todos posamos en *selfies* y nos transformamos quirúrgicamente si no resultamos atractivos. Se graban videoclips en los que rompen instrumentos, vemos instalaciones en las que prima una atmósfera que envuelve al visitante como cuando él impacta al espectador a través de elementos en el techo que desafían la gravedad en escenarios, escaparates o pabellones de feria, incluso en sus íntimos espacios dalinianos. En ese cuarto de siglo transcurrido ya, seguimos viendo como extravagante el huir de lo cotidiano, sin permitirnos devaluar la contundente lógica ante lo imaginativo.

El ideal para Salvador Dalí era conseguir hacer un arte puro como el que realizan los locos, pero sin llegar a estarlo. Se anticipó a su momento queriendo ser cocinero, tan de actualidad hoy, soñaba con personajes poderosos a los que encarnar desde un rey a Napoleón y diseñó disfraces que diseñó y enfundó. El que aparecía en los medios era el personaje que nació de sí mismo llamándolo únicamente Dalí y con el que se sentía plenamente libre sin padecer por el qué dirán. De conocer las redes sociales con las que nos comunicamos ahora como el *Facebook* o *Instagram*, mostraría cada segundo de su existencia. Encontró todo medio a su alcance el idóneo en el que hacer propaganda de su obra y a la vez de sí mismo ya bien fuera en revistas, postales, carteles, fotografías, prensa, radio, televisión, ilustración, etc.

El obstáculo que tiene el arte es que modela el tiempo que no se ve y que teniendo que venir vivirá sin nosotros. Quizá por ello no sea aceptado en un primer contacto. Este artista fue testigo de grandes cambios tecnológicos dando la bienvenida a medios comunicativos como el cine sonoro, la televisión o el teléfono. Siempre le atrajeron los inventos, descubrimientos en ciencia o medios de locomoción como coches, el submarino o autogiro, como él lo denominaba. No quería que nada se escapara a su observación y una vez analizado, lo incorporaba a su obra para dejar constancia de su testimonio. Todo en él sorprende, desde el estampar en sus textiles muros de ladrillo o bailarinas-árboles hasta generar en el tejido una protuberancia en relieve imitando la estructura ósea interna, como diseñaron posteriormente Gaultier o Alexander McQueen. Crea formas que nos son cotidianas como unos labios o un corazón otorgando a ese módulo la función de sofá o frasco de perfume respectivamente. Se inspiran en su imaginario artistas tan dispares como Agatha Ruiz de la Prada, la figurinista Elisa Sanz o Lady Gaga.

Es tal la huella y repercusión que provoca su labor que podemos dedicarle toda una exposición sin presencia de ninguna de sus obras, donde todas ellas se deban únicamente a su estela.

Por último resta agradecer a todo aquel que se molesta por qué veamos el mundo de otra manera que no sea de forma cotidiana, en un momento de materialismo exacerbado en una sociedad capitalista y consumista que no permite escapar de la

norma consistente en adorar el vil metal como él hacía. Los artistas siempre necesitaron hacer oír su voz mediante su expresión plástica, hacer ver a los demás que las cosas pueden cambiar a mejor, extrapolar su corazón y mente en un tiempo en el que hay dolor y miseria en una Europa convulsa y cansada.

He pretendido con este trabajo un tributo de admiración al artista mediante una recopilación que refleje esas otras muchas obras y espacios en los que el artista investigó, no siendo conocidas por el público.

Para culminar concluyo incidiendo en la idea de que Eugenio Salvador Dalí es un artista creador incesante, pero no únicamente pictórico sino estrechamente vinculado al hecho espectacular. Así lo corroboran sus allegados que coinciden al decir que “actuaba” constantemente, día a día, a la menor oportunidad que veía público para mostrarse ante él. Un hombre ligado al arte escénico no solo por crear figurines para personajes y decorados de escenario, sino por sus diseños de moda, sus acciones callejeras, su intervención en los medios, forma de estar con su presencia, ambientar espacios como escaparates, pabellones o fiestas o inventor de artilugios rememorando su admirado periodo renacentista. Además sabe utilizar los medios de una forma visionaria convirtiéndose en precursor de lo que hoy día, 2015, practicamos como algo cotidiano exponiéndonos en redes sociales.

Su huella no se percibe en la influencia que ejerce a artistas plásticos únicamente, sino en medios publicitarios de *marketing* o comunicación que nos invaden, pues nadie como él supo hacerse propaganda de sí mismo y su obra.



# APÉNDICES

RECOPILATORIO BIOGRÁFICO Y  
CRONOLÓGICO DE SU OBRA NO  
PICTÓRICA.

El recopilatorio de trabajos escénicos sobre vestuario, decorados y acciones, por orden cronológico, con datos como quién contrata o de dónde parte la idea, desarrollando valoraciones y reacciones del resultado, se inicia con el conocimiento de la complejidad que todo ello supone. En realidad, considero que contemplarla recepción del público o las diferentes críticas en prensa, es conocer en la distancia el montaje, pues es lo único que va a llegar hasta nosotros en muchos de los casos, sobre todo los que no culminan, y que se clasifican como “proyecto” o también denominados “fallidos”.

El corpus consiste en exponer títulos de obras con notas a pie de página dónde localizo información o la fuente primordial utilizada, anotando además lo que se conoce sobre aquello que Dalí proyecta sin llegar a mostrar al público, pero con mucho trabajo previo realizado. Datos sobre ballets, óperas, cine, teatro, *performances*, *happenings*, objetos, anuncios publicitarios, escaparates, carteles, portadas de revistas, de discos, etc. Se incrementa con la crítica periodística por sus descripciones y fotografías, así como la mención de ilustración de libros que tienen que ver con lo escénico, como es el caso de Segismundo de la *Vida es sueño* o *Hamlet*, que se citan.

Tres focos principales son utilizados para ello como fuentes donde hallar información al respecto que son en primer lugar el Centro de Estudios dalinianos con la Fundación Gala-Salvador Dalí, donde es analizada, además de su obra, su personalidad volcada en ella a través de acciones, escritos, diarios, epistolario, postales, conferencias, entrevistas y prensa; en segundo lugar, influencias, reproducciones o falsificaciones y en el tercer y último, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Otros muchos espacios han sido lugar de consulta como la casa Zorrilla de Valladolid, la biblioteca del Museo Patio Herreriano, la Filmoteca Nacional en Madrid, la casa de Port Lligat, el castillo de Púbol y el Museo Teatro de Figueras.

Este artista es capaz de montar desde una coreografía para un ballet, a una secuencia onírica de una película, realizar los diseños de un personaje novelesco, o un vestido para una botella o un coche, un cartel, una carroza o una falla y su insignia <LAMINA 488>, de la fiesta valenciana; componer una partitura o escribir un guion nada se escapa a su creatividad infinita resultado de una imaginación desbordante. Es casi imposible recoger en un muestrario tanto campo donde quiere dejar su impronta.

El genio entrega mucho de sí en todos estos ámbitos en los que desarrolla su trabajo y en ellos vuelca su creatividad. Con gran seguridad defiende cuanto emprende, pues si no creyese en sus propias ideas difícilmente pudiera promocionarlas y ejecutarlas con tanto ímpetu. Añadir que gracias a su osadía, España abre sus puertas a la modernidad y estas nuevas formas de hacer, ya pertenecen a las denominadas vanguardias, pues no necesita de aprobaciones. No habrá existido nadie acostumbrado a la burla vertida sobre su obra, su propia persona, incluso estando él presente y tuvo santa paciencia, sin perder su particular compostura, siempre ensalzando quién era y cuánto hacía. Gala, lo arropaba en todo momento y con ella al lado su seguridad era completa. A ella le dedica sus escritos y firma los cuadros, con el nombre de ella junto

al suyo ya que se trata de la personificación de la Fornarina de Rafael o Beatriz para Dante.

Nos dijo en varias ocasiones que su obra procuraría mucho dinero como en realidad sucede, pues su casa se ha convertido, en uno de los museos más visitado en nuestro país. De igual forma, de éxito garantizado será cualquier exposición dedicada a su obra, algo ya asumido por el Centro de Estudios dalinianos cuya directora es Montse Aguer y por otro lado la Fundación Gala-Salvador Dalí, de la que es presidente Ramón Boixados, desde hace más de una veintena de años (fue presidente de la empresa Renfe durante tres).

Muchos de los trabajos destinados a un plató cinematográfico, influyen directamente en el trabajo escénico y viceversa, aunque no sea éste su destino y necesite incluso un guion no planificado previamente, que el artista considera necesario aportar. Siente el trabajo completo al plasmar una misma idea en diferentes campos, es decir, realiza un cartel o escultura, incluso filma una película o protagoniza una *performance*, que él no denomina de esta forma porque desconoce que vaya a denominarse de esta manera, con un mismo tema. De igual manera lo hacen los impresionistas, a los que en admira en su incipiente carrera, que están obsesionados con un paisaje que repiten en seriación, plasmando los cambios producidos con distintas tonalidades al incidir la luz sobre el mismo, en función del momento del día o del aspecto climático. Algo similar experimenta Andy Warhol cuando graba su vivencia en el o hotel Chelsea, reproducida minuto a minuto; dando lugar a los reality televisivos, con esa botella de coca-cola premonitoria pintada por Dalí veinte años antes de que lo haga el Pop. Estos artistas fueron pioneros o supieron poner las bases de lo que hoy envuelve nuestro día a día.

Anoto a continuación unos apuntes biográficos donde asentar las bases de su labor no pictórica, aunque a veces resulte casi imposible no citar esta última, campo al que traslada igualmente, el tema que en ese momento le ocupa. Su existencia ve la luz y se apaga en el mismo Figueras, pero trabaja en lugares de lo más variado como Barcelona, Madrid, Roma, París, Nueva York o Hollywood.

Expongo una breve memoria de algunos episodios como que el primer hijo del matrimonio entre Salvador y Felipa nace un doce de octubre de 1901 y a los nueve meses y unos días después del fallecimiento de éste, llega a este mundo el popular pintor, un once de mayo de 1904. El hermano, vive tan solo veintidós meses, hasta el uno de agosto de 1903. Se llamaba Salvador Gal Anselm. Existe la tradición por entonces de nombrar al hijo como al padre y de igual forma al siguiente hijo en caso de fallecer el anterior. En este caso, localizo que fue por una dolencia congénita, secuencia de una enfermedad venérea contraída por el padre y esto influyó al artista de manera determinante a lo largo de su existencia. Esta historia muy similar le ocurrió a otro gran pintor, Vincent Van Gogh. A esto hay que añadir la costumbre de transmitir la idea familiar de que el hijo muerto había renacido con el siguiente. Cada vez que el pintor cita a su hermano fallecido es para dar rienda suelta a su invención, como si se tratara de un acontecimiento que le perteneciese, ya que hace con la historia real lo que quiere y la

modifica a su antojo, pretendiendo desorientar sobre un pasado biográfico que no le gusta y lo modifica, como hace con las formas de sus cuadros, que generan sombras irreales cuando son iluminadas. Sus padrinos fueron su tío Anselm Domenech y su abuela paterna Teresa Cussí, y fue bautizado con el nombre de Salvador, igual que su padre y abuelo, Felipe por su madre, y Jacinto por el hermano de su padre, Rafael Narciso Jacinto. El resultado es Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí y Doménech. Todo el mundo lo conoce por Dalí y cuando él a sí mismo presenta su nombre comenta que es de origen árabe, pues sus antepasados descendían de los moros que invadieron España, añadiendo que su famoso apellido significa “deseo” en árabe y de ahí le viene el gusto por todo lo dorado y suntuoso, la pasión por el lujo y el amor por la ropa oriental. De su raíz árabe por tanto, rescatamos del recuerdo que se trata del nombre del que arrestó a Cervantes cuando cayó prisionero y fue trasladado a Argel.<sup>978</sup> El sustantivo árabe también significa “guía” o “líder”, y en castellano es el bastón llevado por el daliner, el jefe de cuadrilla de hombres; en catalán “adalil” o “dalies” es el término con el que se denomina al marinero que toca el laúd; el término “dalil”, es frecuente en todo el norte de África, aunque también parece tener un origen griego; pero independientemente de su raíz, el disponer de un nombre compuesto por tres, siempre fue tradición de familias de poder adquisitivo elevado y se remonta a la antigüedad clásica latina.

Nació en la calle que llevaba por nombre Narciso Monturiol, el que fuera inventor del submarino, también nacido en Figueras y que llamó a su invento Ictineo, antes que Julio Verne concibiera su Nautilus. Los vecinos que tenían en el piso justo debajo en Figueras, era la familia Matas y según llega a contar Amanda Lear, sentía celos de ellos porque eran burgueses distinguidos, siendo la elegancia su máximo exponente. Como ejemplo de esta gustosa sofisticación, menciono la cigüeña disecada que tenían en el salón, de dónde procede su gusto por la decoración con animales, pues su mecenas Edward James, le regaló un oso que trasladó por sus distintas viviendas, hasta ubicarlo en el zaguán o vestíbulo de la de Cadaqués. En 1911, aquella familia por la que sentía admiración, se trasladó a vivir a Barcelona, por lo que no hubo más contacto, pero ese gusto refinado, al que sumará su desbordante imaginación, siempre permanecerá en él. Existen así animales cerca, en su mente, en su casa o sobre la escena. Lo animal lo remonta a una atractiva civilización egipcia que encuentra en la fauna la protección necesaria.

La noción de lo doble también condiciona todo un aspecto de su vida y obra<sup>979</sup>. Esto lo reconoce cuando comenta que son determinantes las dos ideas antagónicas de la cima y el fondo; en su amor por el movimiento vertical, admira el helicóptero o autogiro (como así lo nombra), y por otro lado el submarino, que será utilizado como símbolo del descenso a las profundidades del subconsciente.<sup>980</sup> Encuentra cierta dualidad con su hermano fallecido, y Gala, considerándose gemelo de ella (dice que encarnan el mito de

---

<sup>978</sup>A. Rodrigo, *Ana María Dalí y Salvador escenas de infancia y juventud*, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>979</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op. cit.*, p. 432.

<sup>980</sup>*Journal de Genève*, periódico de Ginebra desde 1826, de tendencia liberal, 7 de julio de 1953.

los Dióscuros, Cástor y Pólux, nacidos de uno de los dos huevos divinos de Leda), la que localiza en Vermeer, con el rinoceronte y su voluntad de poder, la dualidad con la espiral logarítmica, etc. Al igual que lo doble plasma los principios entre mística nuclear y clasicismo que tanto explora en su obra *El Manifiesto Surrealista* de 1957.<sup>981</sup>

Confiesa en su *Vida secreta* que desde niño el disfrazarse fue una de sus pasiones más fuertes<sup>982</sup> ya que le fascinaba cualquier vestuario que le ayudara a transformarse, para sentirse otro, para llevar a la práctica aquella idea de metamorfosis, igual que le sucede a cualquier actor. Su disfraz preferido era el de rey, y con este juego de transformación comienza todo, el gusto por la metamorfosis, los cambios, la evolución, el transcurso de las cosas. Se ha utilizado mucho este vocablo de “disfraz” a la hora de acometer al artista, incluso se dice comúnmente que tal libro o aquel otro, presenta al genio sin disfraces o al desnudo, pues son muchas las posibilidades que ofrece; siempre necesitó de un uniforme para aparentar, como un intérprete.

El alcalde de Figueras, Ramón Bassols, 1879-1928 fallece de repente estando presente en una conferencia sobre últimas tendencias artísticas que imparte Dalí, suceso que le procura gran popularidad. Unos días antes había comunicado, como provocador, diez recomendaciones a todos “los preocupados por la civilización”, solicitando en la primera de ellas la abolición de la sardana; no le falta humor con ello, pues a lo largo de su vida utilizará esta música para sus acciones, grabaciones y puestas en escena. En la décima y última recomendación, decía que los artistas eran un obstáculo y entre ellas destacaba que los edificios de más de veinte años debían ser menospreciados. Todas muy contradictorias si tenemos en cuenta su trayectoria.

Siendo cinco años menor que Lorca, le atrae enormemente el mundo de la fantasía al igual que a éste. Colaborando en la continuación de la película titulada del mismo nombre junto a Disney, e ilustrando un cuento cuyo ingrediente principal es lo fantástico, como es *Alicia en el país de las maravillas* <LÁMINAS 489 y 490>. Consigue construir esa “otra realidad” (siendo diferente a lo conocido) tanto en su vida como en su trabajo, aunque no siempre fue satisfactoria, pues le causó grandes disgustos y provocó que su padre y él estuvieran sin verse durante veinte años. Tenía presente lo que decía Freud: “La fantasía nace de la ambición insatisfecha o el sexo no saciado. Los sueños son deseos reprimidos”.<sup>983</sup>

La atracción que muestra por el mundo de lo irreal, lo fantástico, lo teatral, es una constante permanente que comienza desde muy temprano. Ciertamente en la infancia se asienta la trayectoria del después, pues cuando era aún niño le fascinaron las maravillas del maestro Esteban Trayter y Colomer que le influyeron para el resto de su vida. Me refiero a artilugios como el teatro óptico que describe pormenorizadamente en su *Vida secreta*. Otros grandes artistas como George Méliés construyeron a partir de estos pequeños artefactos su profesión y su vida. Lo cambiaron de colegio para que estudiara

---

<sup>981</sup>R. Descharnes y G. Néret, *Op. cit.*, p. 434.

<sup>982</sup>A. Rodrigo, *Ana María y Salvador, escenas de infancia y juventud*, *Op. cit.*, p.54.

<sup>983</sup>L. E. Valdés, *Dalí, El sueño diurno*, Barrio de las maravillas, Junta de Castilla y León, 2005, p. 9.

francés y pasará a ser su lengua, pues a través de ella se expresa en acotaciones de escenas, guiones, comentarios a figurines, y muchos más escritos. En cuanto a la primera estética pictórica impresionista, la conoce en la finca Molí de la torre de la familia Pixot, de la mano de Ramón, para después conocer y experimentar con un tipo de Cubismo de entre las variantes que tiene, o Futurismo y asentarse en la vanguardia surrealista. Lo llevarán a los maristas y con once años, asistirá a clases de dibujo donde aprenderá el uso del claroscuro gracias a Juan Núñez, dibujante, grabador y pintor, quien fue su primer profesor de dibujo en la escuela municipal de Figueras y quién supo ver que el niño disponía de algo especial, una imaginación desbordante.

Tengo en cuenta la importancia que tienen para él los títulos que adjudica a sus creaciones, a veces no suficientes y aparecen acompañados de subtítulos, cuando otras obras disponen de dos o tres diferentes, e incluso se convierten en auténticas frases, siempre remarcando cada sílaba como si masticara los fonemas que componen cada palabra al pronunciarlos. Como si fueran títulos nobiliarios que concede a sus trabajos. Un periodista del New York Times llegó a publicar: “Si no colocara en sus cuadros títulos tan extravagantes, no merecería la pena ocuparse de la pintura de Dalí”.<sup>984</sup>

Fue condecorado en varias ocasiones, como el dos de abril de 1964 cuando el gobierno le concede la Gran Cruz de Isabel la Católica en el Teatro Español <ARTÍCULO 88>; el lugar no es un palacio oficial como la tradición indica, sino donde estrenó su *Tenorio*. Lo recibió de mano del ministro de información y turismo Manuel Fraga Iribarne, como máxima distinción española. Además fue dueño de la cruz de la orden de Carlos III, que también se le concedió al poeta Zorrilla, y en el mes de marzo del año siguiente recibe otros galardones como la medalla de oro de bellas artes de la ciudad de Figueras que le entrega Jordi Pujol, convirtiéndole en hijo predilecto de su ciudad natal por parte de la Generalitat de Cataluña. Otra mención es la de Marqués de Púbol, título expresamente creado por el Rey Juan Carlos I para él; también tenía título de marquesado Luis Escobar que dirigió el *Tenorio* en el que trabajó el pintor. Llegó a ser investido Doctor Honoris Causa en la Academia de Fourrure; miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y también de la de Bellas Artes de París, siendo el primer español que lo lograba, lo que celebró bailando pasajes de su zarzuela favorita *La corte del faraón*,<sup>985</sup> además recibió la medalla de oro de la ciudad de París.

Se consideró siempre a sí mismo un artista eminentemente teatral, desde sus incursiones cinematográficas, pasando por la confección de decorados y vestuario para teatro, ópera y ballet, donde la maestría y el ingenio se ponen por completo al servicio del mundo de las artes escénicas. Todo en él es pintoresco, ya que, por ejemplo, en su primera cita con Gala (fue al mediodía en la playa), se desgarró la ropa simulando los acuchillados tan de moda en el tejido vaquero, cuyo origen se remonta al siglo XV, de manera que pudiera verse el bronceado en pezones, ombligo, hombros y pelo en pecho. Se colocó un collar de perlas en el cuello y un geranio rojo tras la oreja, se afeitó las

---

<sup>984</sup>X. Barral i Altet, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>985</sup>I. Gibson, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p.708.

axilas y se embadurnó de su propia sangre consiguiendo una sustancia con la mezcla de pescado, estiércol de cabra y aceite<sup>986</sup>, como hacen los artistas de *Body Art* y también body painting cuando se echa pintura sobre la cabeza <LÁMINA 491> También plasmaba en imágenes aquellas inquietudes que abrumaban a otros artistas dramaturgos como Benavente, Brecht, Camus o Ionesco, que lo hacían a través de la boca de sus personajes. Dispone de gran ingenio y facilidad de palabra para tratar cualquier tema como constante, así las cuestiones sexuales las trata con frialdad. Se traslada a otro continente y la ciudad de Nueva York le resulta estimulante, pero le atraen mucho más las vallas publicitarias que cierran solares y bordean las casas de construcción que hay en Barcelona, como él mismo dice.

El fallecimiento de Gala<sup>987</sup> (sobrenombre que le dio su familia rusa), Helena Ivanovna Diakonova, con 88 años de edad, se produjo el diez de junio de 1982. Helena nació en Kazan, Rusia en 1894 y fue para su primer esposo, el poeta Paul Eluard, una mujer despiadada<sup>988</sup> que nunca se ocupó de Cécile, la hija en común de ambos. Gala, Galarina, Gradiva (nombre de la protagonista de la novela de W. Jensen, que consigue la curación psicológica del protagonista), fue vital para el artista en todos los aspectos; aquella esposa, once años mayor que él, jamás había cometido error alguno en la evaluación de los valores estéticos, según él. En 1929 se conocieron y desde entonces se convirtió en su modelo y compañera, con quien contrajo matrimonio en dos ocasiones y fue su musa desde que la conoció. Ella estaba siempre celosa de sus amigos, y algunos de ellos hasta la odiaban. Escribió un diario aparecido recientemente en el castillo de Púbol de ciento cuatro páginas en las que se vislumbra que estaba escribiendo una novela; dependía de ella y no solo en el plano sentimental, pues dirigía y devoraba su personalidad cual mantis religiosa, sino que contribuyó, con su carácter determinante y dominante, a la actitud del pintor <ARTÍCULO 89>.

Trabajó en importantes montajes como *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, con la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Goya de Barcelona en el año 1927; *Bacanal*, ballet de Dalí cuya coreografía fue de Leonide Massine para The Metropolitan Opera House, en 1939; *Rosalinda o Como gustéis*, de William Shakespeare dirigido por Luchino Visconti en Roma, en el año 1948; *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla dirigido por Luis Escobar para el Teatro María Guerrero, en 1949; *Salomé*, de Oscar Wilde, con música de Richard Strauss, cuyo director fue Peter Brook en el Convent Garden de Londres en 1949; *Gala*, ballet de Dalí-Béjart o *La dama española y el caballero romano*, ópera-ballet de Scarlatti en el Teatro La Fenice de Venecia, en el año 1961 y muchos más.

Sus composiciones pictóricas están organizadas como escenas teatrales donde la luz es esencial para potenciar la atmósfera y las imágenes dobles con sus personajes

---

<sup>986</sup>VV.AA., *El Mundo de los grandes genios*, Tomo I, El mundo, *Op. cit.*, p. 227.

<sup>987</sup>I. Gibson, *Dalí joven, Dalí genial. Op. cit.*, p.279.

<sup>988</sup>*Ibidem*, p. 283.



invisibles, o metamorfosis como las de otro pintor, Escher.<sup>989</sup> Aparece siempre una distribución de elementos, de pesos, de intensidad de color como sucede en la escena.

Los personajes proyectan sombras como añadido obligado a su identidad, como sucede en el ser egipcio del desierto, pues su dios Ra, el Sol, es el mayor punto lumínico en el escenario de la Tierra y dentro de ésta, juega siempre con la ambigüedad. Escenas en las que utiliza personajes fragmentados que se muestran con una ironía trágica, lo que produce una contradicción en el espectador, una sonrisa intermedia entre la originalidad y la innovación. Las dobles imágenes, los seres invisibles, pedazos de un todo con miembros descompuestos, segmentos desintegrándose, que se sostienen en muletas para evitar que caigan por su debilidad. Todo transmite una fragilidad, además incrementada por el alargamiento de sus articulaciones o anatomías estilizadas que se deforman y parecen no poder con el peso que sostienen. Recuerda a los estípites manieristas de una arquitectura pasada y todo ello distribuido en espacios paisajísticos infinitos donde se reflejan sombras alargadas provocadas por luces intensas. Trae a la memoria el trabajo del escultor Giacometti por su estilización en sus figuras. Ideas fijas que repite una y otra vez como un mismo acorde de una pieza musical minimalista, como el palpitar de un corazón, como el sonido que producen los planetas con su movimiento: lo blando, que se derrite, surge de la comida, como dice acabará siendo todo blando, incluida la arquitectura del futuro; las fobias, hacia los saltamontes, grillos, insectos en general, la sangre, los excrementos, las hormigas; lo putrefacto, que al plasmarlo parece como si lo controlara, de la misma manera que los pecados capitales o veniales se tallaban en las zonas elevadas de los monumentos del románico, capiteles o canecillos, y en las misericordias de las sillerías donde los monjes se apoyaban para simbolizar que estaban por encima de ellos y así quedaban dominados. En el “daliccionario” se recopila la simbología de elementos que utiliza en la escena como las torres que tienen una connotación erótica, al igual que los ciclistas que simbolizan la homosexualidad.

Avanzo cronológicamente, y enseguida aparece en su vida el escenógrafo y también pintor alemán, Sigfrido Burmann,<sup>990</sup> quien, según su hermana, Ana María, le regala la primera caja de óleos al pintor. Este se encontraba en Cadaqués huyendo de la Primera Guerra Mundial que le había sorprendido en el Marruecos francés; Burmann fue un hombre de teatro que estudió en el Deutsches Theater de Berlín junto Max Reinhardt,<sup>991</sup> la especialidad de escenografía. Otra persona como Eduardo Marquina, poeta y dramaturgo catalán (casado con Mercedes Pixot), recomienda la entrada del adolescente en la Residencia de Estudiantes, ya que era amigo del director de la institución entonces, Jiménez Fraud. Hasta el crítico y también director teatral, Cipriano Rivas Cherif, se puso de su parte y salió en su defensa, contra los profesores de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, por la valoración pronunciada sobre el artista; la falta de innovación por parte de aquellos, decepcionó definitivamente a Dalí.

---

<sup>989</sup>Maurits Cornelis Escher 1898- 1972, pintor neerlandés conocido por sus grabados de figuras imposibles y mundos imaginarios.

<sup>990</sup>Escenógrafo y pintor alemán 1891-1980, afincado en España.

<sup>991</sup>Productor cinematográfico y director de teatro 1873-1943.

Desde muy niño traduce su talento y en el año 1916 escribe en la revista *Patufet*, y además en la denominada *Stadium*, donde escribe artículos sobre pintores emblemáticos de la historia, en la humorística *El sanyó Pancraci*, y expone sus pinturas en los salones del que será su futuro teatro. Ya por entonces tiene mucho que contar porque nos regala un diario que titula *Mis impresiones y recuerdos íntimos*, que data de 1919 a 1920.

Sitúo su labor artística década por década en función de la relación que tiene con lo escénico y el lugar donde se encuentra. Así comienza con el cartel para las fiestas de Figueras provocando gran polémica<LÁMINA 492 y 493>En ese año de 1918 presenta su primera exposición de pinturas en el Teatro Principal de la localidad, durante el mes de diciembre, su primera muestra abierta al público.<sup>992</sup>

También por encargo del ayuntamiento realizará los carteles para las ferias y fiestas de la Santa Cruz de Figueras en los años 1920 y 1921y la portada del programa de las mismas al año siguiente. Realiza este cartel con multitud de personas paseando entre carpas de circo y atracciones, mundo fascinante que atrae a todos los pintores por su colorido. Todo cuanto vive lo quiere plasmar, sus paseos nocturnos, sus vivencias.

Es detenido en varias ocasiones a largo de su vida por ser un personaje subversivo, pero la primera de ellas sucede durante veinticuatro horas por una agitación política estudiantil. El once de mayo de 1924 es retenido en Figueras y del treinta y uno de mayo hasta el once de junio, permanece en la cárcel de Gerona. Los motivos se desconocen, aunque se especula con la venganza contra su padre por denunciar fraudes electorales de las fuerzas conservadoras de la zona, a través de un hijo con fama de revolucionario, mientras otras fuentes indican que se debe a la visita del rey Alfonso XIII u otras por atacar a su padre, según el semanario socialista de Barcelona, llamado *Justicia social*. Estuvo retenido junto a su amigo Jaume Miravittles, declarado militante comunista, que fue su compañero en los maristas y en el instituto e incluso del que recibió clases de aritmética, geometría, física y química.<sup>993</sup>

Se considera por tanto un pintor impresionista por ahora que llega a escribir en 1920 una novela titulada *tardes de verano*, donde el protagonista, llamado Lluís, es también pintor y huérfano. En ella se observa la necesidad que tiene de exponer y compartir su vivencia personal. Su padre, que tanto influyó en él, siempre anunció que su hijo era mejor escritor que pintor y su amigo Lorca opinó lo mismo en 1922. Lo más interesante que le sucede a la edad de dieciséis años fue entrar a formar parte de la escuela especial de pintura, escultura y grabado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el mes de septiembre y vivir en la Residencia de Estudiantes, junto a Buñuel, Lorca, Pedro Garfias, Eugenio Montes, Pepín Bello, Rafael Alberti, etc. Su padre, el notario, le impuso la condición de matricularse en esta escuela madrileña si quería ser pintor y así poder obtener un título que le permitiera dar clases de pintura para poder ganarse la vida. Fue entonces cuando el artista comienza a escribir un diario:

---

<sup>992</sup>R. Descharnes y G. Neret, *Op. cit.* p. 11.

<sup>993</sup>I. Gibson, *Dalí joven, Dalí genial. Op. cit.*, p. 63.

“Quizá sea despreciado e incomprendido, pero seré un genio, un gran genio, porque estoy seguro de ello”.<sup>994</sup>

Llegó vestido con un abrigo enorme, sombrero de ala ancha, melena y patillas grandísimas. Una maleta con chaquetas de terciopelo y chalinas que provocó la burla de sus compañeros, pues contrastaba con las chaquetas a la inglesa de aquellos. Estos le pusieron sus bombachos, le cortaron las greñas hasta los hombros y lo sacaron de fiesta. Se ganó varios apodos, desde “el músico”, “el artista”, “el polaco”, por su manera de vestir antieuropea y le juzgaron desfavorablemente como un residuo romántico vulgar, según él, pues el resto de compañeros eran considerados dandis.<sup>995</sup> Un año después falleció su madre y su padre se casó con Catalina Domènech Ferrés, hermana de ésta, algo habitual en la época.

Será expulsado de la Academia durante un año, por no estar de acuerdo con la concesión al pintor Daniel Vázquez Díaz de la cátedra de dibujo. Regresa a Figueras, y allí reanuda sus clases con Juan Núñez que le instruye en la modalidad del grabado. Su formación era variada: en el curso 1923-24 estudia colorido con el pintor Cecilio Pla, en la Academia de Bellas Artes; Historia del Arte con Rafael Domenech; Dibujo con Moreno Carbonero, Grabado con Carlos Verguer y Fioretti, aunque ya tenía conocimientos de su anterior maestro.<sup>996</sup> En 1917 recibe un premio de dibujo.<sup>997</sup>

Le atrajo de inmediato el impresionismo en la pintura, por ser una estética antiacadémica y revolucionaria. Vive en la Residencia desde el año 1922 al 26, aunque de 1923 al 24 fue expulsado temporalmente. En 1924, sus dibujos aparecen en las revistas *Alfar* y *España*. Regresa a la Academia donde se ve obligado a repetir curso, pero dos años después, en 1926 será expulsado en el mes de octubre definitivamente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, dejándolo todo y yéndose de Madrid. Fue entonces cuando se dispone a viajar a París en compañía de su tía y de su hermana y allí conoce el Louvre, Versalles y más tarde a su admirado.

1924 será el año en el que se produce directamente un acercamiento al escenario propiamente dicho, ya que participa como actor en una versión sobre el *Tenorio* titulada *La profanación de don Juan* de Luis Buñuel. Sus inicios son, por tanto, como actor estando en la Residencia, lo que ocurrió un día uno de noviembre interpretando a Luis Mejías, mientras Buñuel será protagonista. Existen escasas fotografías al respecto <LÁMINA 494 y 495>.

En octubre de 1924 nace el primer manifiesto surrealista.

---

<sup>994</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. I *Un diario 1919-20. Nuevas Impresiones y recuerdos íntimos*, pp. 117-118.

<sup>995</sup>Con dandismo se identifica la persona que es refinada en el vestir y conoce el mundo de la moda masculina. El dramaturgo Oscar Wilde fue ejemplo del dandy original inglés donde surgió, proveniente de la burguesía con valores prefijados en la revolución industrial.

<sup>996</sup>A. Rodrigo, *una amistad traicionada*, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>997</sup>A. M. Dalí, *Op. cit.*, p. 13.

Sus puestas en escena y su visión popular, le sumaron muchos detractores; sin embargo, fue justamente ese mismo afán, el de llegar a las masas a través de la polémica para llamar la atención (algo de carácter poco elitista), lo que hizo que el pintor ganara coleccionistas en los Estados Unidos, además de que le procurase muchísimo dinero. Un ejemplo americano en este sentido y muy similar fue Walter Disney, que a través de la animación y la creación de parques temáticos, buscó, como él bien decía, acercar el arte del dibujo a la gente que no asistía a los museos, no solamente a través de imágenes, sino también con historias que narraba y la música que las acompañaba. Ambos supieron leer el futuro gusto del espectador.

Recibirá por entonces un premio de dibujo y pintura por su obra *Mercado* en los locales de Josep Dalmau de Barcelona, donde presentará su primera exposición individual entre el catorce y veintisiete de noviembre de 1925, y el premio se lo entregó personalmente el alcalde de Figueras. Al año siguiente repitió con veintitrés telas y siete dibujos.

En 1927 aparece en su segunda exposición individual en Dalmau de nuevo, donde aparecen manos y cabezas cortadas, cuerpos amputados, venas y arterias, un pez, figuras troceadas, asnos podridos, animales en estado de descomposición, es decir, los primeros pasos hacia una nueva estética.

Colabora con la revista de vanguardia *L'Amic de les Arts* hasta 1929. Un año antes realiza el emblema para *Gallo*, revista granadina, y las ilustraciones del primer número. Viaja de nuevo a París y a través de Joan Miró entra en contacto con el grupo de los surrealistas encabezado por André Breton. El periódico *La Publicitat* de Barcelona, recoge bajo el título *Documental-París*, los siete artículos con sus impresiones. Se produce su primera exposición individual en la Galerie Goemans de París, siendo el año de la ruptura familiar. En el terreno cinematográfico expresa su gran admiración por la afamada Marilyn Monroe.

Expulsado del movimiento surrealista por sus propios colegas, después de haber pintado algunas de sus obras cumbre, como *La persistencia de la memoria*, plenamente reconocido ya en el panorama internacional como artista multidisciplinar, y tras haber ganado sus primeros enemigos por no condenar el fascismo alemán (tampoco lo haría con el régimen franquista), continúa su acercamiento con lo escénico y pictórico simultáneamente. En el salón de los independientes, expone *El enigma de Guillermo Tell*, cuadro que, entre otras cosas, motivó el rechazo de los surrealistas, llegándolo a someter a una especie de juicio al que acude resfriado y en el que el artista adopta una postura muy teatral, de manera que habla a la vez que se quita varias capas de ropa de abrigo, tomándose la temperatura en reiteradas ocasiones con un termómetro que sacude de vez en cuando por ver si tiene fiebre. Todo, para finalmente, pedir disculpas a los

ofendidos, que se reían porque aquello parecía una farsa; pero pese a las risotadas sorteó la situación por su ingenio y facilidad de palabra<sup>998</sup> <ARTÍCULO 90>.

En la década de los treinta se marcha a América acompañado de Gala y una vez allí, asisten a fiestas en las que se dan a conocer, allanando el camino para próximas contrataciones. Muy similar a la estrategia que utilizan los representantes de artistas (como los marchantes o mecenas, presentaban las obras), en celebraciones de carácter festivo. Ante la falta de representantes, ellos mismos, la pareja, actuaba como tal, con el fin primordial de provocar, captar para ser el centro de atención y darse a conocer; con esta actitud y comportamiento que mantendrán de forma constante se adelantan a su tiempo.

En 1930 diseña dos carteles para el décimo aniversario de la fundación del partido comunista, pues el cartel era y sigue siendo, el medio publicitario ideal para difundir cualquier evento. Tiempo atrás grandes artistas se habían dedicado a ello como medio informativo, ya que están llenos de expresividad, y consiguieron convertir este elemento difusor de espectáculos en una obra de arte en sí, como el caso del post impresionista del Moulin Rouge, Toulouse Lautrec<sup>999</sup> o Adolphe Mucha.<sup>1000</sup>

En abril de 1930 nace el segundo Manifiesto Surrealista.

Su obra se expone de forma individual en la Galerie Pierre Colle de París y se produce la primera exposición surrealista en los Estados Unidos, la cual tiene lugar en el Wadsworth Atheneum de Hartford. Le atraen enormemente los objetos surrealistas y genera algunos de ellos que aparecerán en los escenarios. Hace aparición la revista *Le Surréalisme au Service de la Revolution*.

En cuanto a lo pictórico participa en la exposición *Surrealism: Paintings, Drawings and Photographs*, de la Julien Levy Gallery de Nueva York. Se celebra su segunda exposición individual en la Galerie Pierre Colle. En 1933,<sup>1001</sup> Dalí anuncia al vizconde de Noailles la creación del llamado “grupo del Zodíaco”, que consistía en un colectivo de doce amigos, uno por cada mes del año, que se unen para hacer las veces de mecenas y por un pago anual recibían un cuadro que eligiesen de Dalí y así ayudar económicamente al pintor, para que dispusiese de un sueldo fijo.

También en dicho año se publica el libro *El ritme de la revolució* de Jaume Miravittles ilustrado con dibujos antiguos de su amigo Dalí; nace el primer número de la revista *Minotaure* de París con la interpretación paranoico-crítica de su imagen obsesiva, *El Ángelus*.

---

<sup>998</sup>Ll. Llongueras, *Op. cit.*, pp. 99.

<sup>999</sup>Pintor y cartelista francés 1864-1901, plasmó la vida nocturna parisina de finales del siglo XIX.

<sup>1000</sup>Pintor y cartelista del Art Nouveau que comenzó con una compañía vienesa de diseño teatral, 1860-1939.

<sup>1001</sup>M. Visa, *Op. cit.*, p. 203.

El editor Albert Skira le encarga que ilustre el que será su primer libro; Isidore Ducasse<sup>1002</sup>, que falleció con veinticuatro años, escribe en 1869 *Les Chants de Maldoror*, realizando para ello cuarenta y dos aguafuertes en blanco y negro que se encuentran en el museo Dalí en la ciudad de Florida, *Los cantos de Maldoror*, fueron publicados en 1934, año en el que se casa con Gala, y actúan como testigos André Gaston e Yves Tanguy.<sup>1003</sup>

Celebra su primera exposición en la galería Julien Levy de Nueva York el veintiuno de noviembre con veintidós obras y diseña la portada del catálogo de la exposición, junto a un cartel para la misma, basado en un anuncio de un periódico catalán con fecha doce de enero de 1920, por lo que vemos que encuentra la inspiración en lugares insospechados como la publicidad, tratándose de un hombre anuncio <LÁMINA 496>. Se produce el primer viaje a Nueva York, el siete de noviembre de 1934 a bordo del barco Champlain, acompañándoles su amigo Crosby. Para abrirse camino a su llegada, comienza a retratar a todos los personajes famosos que conoce y a realizar dibujos y textos para la publicación *American Weekly*. Regresando un año después en el buque Normandie. A mediados de abril escribe a Lorca una carta desde Port Lligat: “Querido Lorquito(...)tengo un proyecto de ópera que se basa en personajes importantes Sacha Masoch, Luis II de Baviera, Bogen, etc. pienso que podríamos hacer algo juntos”.<sup>1004</sup>

En 1937, la revista *Vogue* publica diseños de joyas y vestidos dalinianos, y es en ese año cuando Schiaparelli muestra el sombrero zapato que diseñó para ella como el sombrero tintero, vestido esqueleto o vestido desgarrón. En el número nueve de la revista *Minotaure*, publica la primera ley morfológica sobre los pelos en las estructuras blandas. El catorce de diciembre la revista *Time* le dedica la portada, cuyo fotógrafo vuelve a ser Man Ray, participando así mismo en la exposición “Fantastic Art Dada Surrealism” en el MOMA de Nueva York. En la Julien Levy Gallery de Nueva York se celebra su tercera exposición individual.

El siete de diciembre se produce un segundo viaje a Nueva York en el Normandie, regresando al año siguiente en el Champlain. Sale a la luz el popular *Sofá labios* de Mae West, que fue idea de su mecenas Edward James, quien se dedica al diseño de interiores; también nace el teléfono langosta gracias a una anécdota que James presenció por un equívoco, la cual contó al pintor en 1938, año en el que diseña la portada para *American Weekly*, y es que cualquier comentario o noticia que le sorprenda le sirve de inspiración.

En 1938 se celebra la Exposición Internacional de Surrealismo en donde exponen cuanto es y lo que significa para ellos el movimiento surrealista celebrada en París

---

<sup>1002</sup>Cuyo pseudónimo fue conde de Lautréamont, aunque también fue conocido como conde de Maldoror. Caracterizado por una gran contundencia en el lenguaje y rechazo a normas establecidas en la sociedad de su época. Influyó mucho en los artistas surrealistas.

<sup>1003</sup>Pintor surrealista abstracto francés 1900-1955.

<sup>1004</sup>A. Rodrigo, *Lorca Dalí. Una amistad traicionada*, Op. cit., p. 225.

<LÁMINAS 497 y 498>. Destaco puntos claves que ayudan a asimilar imágenes que allí había y que no se encuentran en la lógica humana, seleccionando, de entre las definiciones del movimiento, tres pertenecientes a la historiografía que muestran que el estadio verdadero y absoluto es el del sueño, pues cuando despertamos comenzamos a aparentar y dejar de ser realmente nosotros; el hecho de aparentar es algo adquirido por el ser humano, al ser social por naturaleza:

El Surrealismo se basa en la creencia, de la realidad superior de algunas formas de asociación ignoradas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a anular definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a suplantarlos en la resolución de los principales problemas de la vida.

El Surrealismo persigue un medio de iluminar la parte no velada y sin embargo revelable de nuestro ser, donde toda belleza, todo amor toda virtud que apenas conocemos lucen de manera intensa.

Automatismo psíquico puro por el cual el hombre se propone expresar, sea verbalmente, por escrito o por cualquier otro medio, el funcionamiento real de la mente dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral.<sup>1005</sup>

Define además su método paranoico-crítico, indicando que se trata de la sistematización más rigurosa de los fenómenos y materiales más delirantes, cuya intención es convertir en tangiblemente creadoras, las ideas más obsesivamente peligrosas. Recojo un fragmento escrito por el genio de Figueras en el que expresa su opinión acerca de la recepción de su obra, que considero muy descriptivo para el tema que me ocupa:

Me parece perfectamente legítimo que mis enemigos, mis amigos y el público en general, pretenden no comprender el significado de las imágenes que surgen que transcribo en mis cuadros ¿cómo queréis que las comprendan cuando yo mismo, que soy quien las hago, tampoco las entiendo? El hecho de que yo, en el momento de pintarlos, no entienda el significado de mis cuadros, no quiere decir que no lo tengan; al contrario, su significado es tan profundo, tan complejo, coherente e involuntario, que escapa al simple análisis de la intuición lógica.<sup>1006</sup>

Fue en el año 1929 cuando determina que se trata de un método espontáneo basado en la sucesión de fenómenos delirantes, del conocimiento irracional, freudiano, con imágenes de doble interpretación, realidades distintas que hay que recomponer mentalmente. Esto recuerda al artista Archimboldo del siglo XVI al utilizar frutas y hortalizas para la ejecución de sus retratos. El azar determina por tanto la expresión, como hacía el Dadaísmo, siendo un proceso mental que condensa imágenes, partiendo de un origen influido por Freud, y el doctor Otto Rank, cuya tesis identifica el periodo intrauterino con el paraíso (lo que es tomado al pie de la letra por Dalí). El último publica el trauma del nacimiento y su significado para el psicoanálisis en 1924, lo que supone un distanciamiento con Freud tras veinte años de amistad y colaboración. Las acciones surrealistas, pese a ser defendidas con estas argumentaciones teóricas, obtienen el rechazo y la crítica, lo que refleja el ambiente moral que imperaba en aquel momento:

---

<sup>1005</sup>L. García de Capri, *Las claves del arte surrealista*, Barcelona, Planeta, 1990.

<sup>1006</sup>R. Gómez de la Serna, recoge en su libro titulado *Dalí el fragmento del texto de Salvador, La conquista de lo irracional*, escrito en París en 1935, Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 92.

“expresión de un arte decadente, que carece de los valores espirituales que hoy deben ser nuestra norma de vida y constituyen una expresión soez de materialismo pagano”.<sup>1007</sup>

El diecinueve de julio de 1938 Dalí viaja a Londres y visita a su admirado Sigmund Freud en compañía de Stefan Zweig y Edward James <LÁMINA 499>. *Vogue* le encarga el diseño de su número especial lo que aprovecha para escandalizar con una fotografía de Amanda crucificada; la revista tuvo que aceptar ante la amenaza de no permitir publicar ninguno de los trabajos suyos que habían sido anunciados previamente. En 1939 aparece en la revista citada, un artículo sobre el diseño de joyas del pintor titulado “*First prophecy on jewels*”, primera profecía sobre joyas.

A principios de 1939 es expulsado del grupo surrealista.

Supo utilizar diferentes campos donde expresar la misma idea, quizá por ello sus obras requieren de más de un título para ser definidas; tenía facilidad de palabra tanto oral como escrita y todos los géneros literarios fueron por él cultivados<sup>1008</sup>. Es un gran universo de creación total lleno de teatralidad, en un contexto histórico que permitió que los escenarios fueran escaparates de las vanguardias. No diseña un vestido, no diseña un decorado, no trabaja una escenografía, sino que concibe una idea haciéndola suya y adaptándola a varios campos a la vez de forma simultánea como puede ser una coreografía, un decorado, el guion y cartel promocional con la Venus de Botticelli por tema, que también trata en una pintura, a la vez en joyería, cartel y escultura con los elefantes filiformes.

Sus imágenes pertenecen a la dimensión de los sueños. El lenguaje de la acrobacia, del teatro físico, conquista ese territorio fácilmente, donde no es ni día ni noche, donde la luz no toca la realidad, pero la inventa, algo que excita nuestro inconsciente, haciéndonos ver paisajes interiores que parecen mucho más verdaderos que la propia realidad. Se trata de un mundo simbólico, basto y confuso que hay que estudiar y sacar de su hermetismo, hay que zambullirse humildemente en él y tratar de interpretarlo. De esta forma recordamos a las vedettes del género Burlesque de los años cuarenta (que tanto se han puesto de moda en la actualidad por los musicales), donde se permite alternarla bajada de una escalera en pintura, con una pareja que acompañada por un acordeón, ejecuta una coreografía acrobática. Se suceden el humor onírico, el contraste de lo delicado y lo absurdo, trapecios con forma de espiral de ADN o de ojos, una muñeca tamaño natural de extrema fragilidad, manejada por dos actores, un contorsionista, clowns, patinadores bajo el ritmo de la percusión, actores con cabeza de rinoceronte jugando al diábolo, cambios rápidos de vestuario, mostrando el de óperas como Turandot o Carmen, con grandes esferas y movimientos oscilatorios que suben y bajan, actores que bailan y finales con cancánes rojos; emociones, sensaciones, risa,

---

<sup>1007</sup>Revista *Vértice* perteneciente a Falange Española, 1939.

<sup>1008</sup>Me refiero a ensayo, memoria, poesía, novela, artículos periodísticos, guiones, libretos tanto para el teatro, cine y ballet.



llanto, velocidad y lentitud, música y silencio, todo ello simultáneamente y en la pintura también lo refleja y lo enmarca, en definitiva, todo un esperpento como el maestro Valle Inclán, que vuelve a resurgir, incluida la animalización y cosificación.

Se ha de tener en cuenta que su texto denominado *Vida secreta* lo escribe entre 1940-41, cuando tiene treinta y seis o treinta siete años, edad a la que expuso en el MOMA neoyorkino. Luego llega *Diario de un genio* que siendo una obra igualmente autobiográfica es menor que la anterior. Esto ayuda a situar aquello que necesita contar.

Durante el periodo comprendido entre 1938 y 1944 vive prácticamente en los escenarios, en un contexto difícil, que coincide con dos guerras, la civil y la segunda a nivel mundial y al igual que le sucede en su trabajo, en su vida personal tiene la necesidad desbordada de escapar de lugares acotados y encontrar otros alternativos para poderse expresar. Elabora en ese tiempo una trilogía de ballets. Debido a la incursión de las tropas alemanas en Burdeos, el matrimonio deja Arcachon, donde llevan una temporada y se trasladan a vivir a Estados Unidos. El 24 de diciembre de 1940 se produce su cuarto viaje a Nueva York en el Exemption desde Lisboa, siendo su estancia más duradera pues se quedan hasta el año 1948. Se hospedaron en principio como huéspedes en la casa de Caresse Crosby (quien los acompañó en su primer viaje a los EEUU) en Hampton Manor, Virginia; después fueron a un estudio de Pebble Beach, en California y aprovecha para diseñar el jardín de Crosby un año después, en 1941, con un gran piano en la piscina, típulas gigantes con cabezas de mujer, una bella durmiente y una fuente del amor de la que brotaba agua perfumada; pero al final no se realiza por asentarse un campo del ejército muy próximo, aunque llegó a publicar este proyecto en un reportaje de la revista *Life*. Siempre estuvo interesado por un mobiliario fantástico, que a través de algún mecanismo incorporado se convirtiese en algo dinámico y tomara vida con ello. Esto es algo que le vino dado por la influencia de su protector James.

Durante su exilio, el quince de julio de este mismo año, *Vogue* expone el diseño de sus joyas gracias a la colaboración con el duque de Veragua, amigo de Coco Chanel, más adelante se asoció con dos joyeros establecidos en Nueva York, Alemany y Ertman. En este momento conoce a Reynolds Morse, el que será su mayor coleccionista; además comienza una relación profesional con el fotógrafo Philippe Halsman, que continuará hasta la muerte de éste en 1979.

En el museo de arte de Filadelfia, se organiza una exposición con cuatrocientas muestras de arte publicitario con cinco artistas destacados, Dalí, Picasso, Derain, Laurencin y O'keeffe, que después se utilizaron en campañas publicitarias durante 1940. Pensemos que la influencia que recibimos de la publicidad no es un hecho de origen americano, sino de artistas europeos que son muy bien acogidos en este nuevo campo. Así, realiza vestidos para coches ocultando sus líneas mecánicas, según él, algo que parece extraño entonces. La idea de un taller de moda para vestir automóviles se repite en varias ilustraciones del pintor en el año 1941. Reutiliza además el capítulo segundo de su novela *Rostros ocultos*, donde el personaje de Bárbara Stevens comenta a su hija que rechaza la compra de un automóvil por encontrarlo desnudo, ya que

necesitaría una cubierta de tela escocesa e imagina establecimientos de vestidos para coches:

Vestidos de noche muy ceremoniosos con escotes muy abiertos, con los senos del radiador emergiendo del organdí, con largas colas de raso para las noches de funciones solemnes capotas convertibles guarnecidas de piel de foca, manguitos de visión para envolver los radiadores...<sup>1009</sup>

Se le ve fotografiado en un coche forrado de césped <LÁMINA 500> al que riega para lograr su frondosidad, como se consigue en el actual jardín de la pared vertical de Caixaforum en Madrid, donde se realizan exposiciones culturales. Le gusta rodearse de cadillacs y grandes coches a pesar de no saber conducirlos, y ya se ve en estos disfraces para coches, el anticipo del tuneado del mundo del motor, de moda entre la juventud en la actualidad.

Ante la petición de los galeristas de dar publicidad a sus obras en esta ciudad, se sube a una silla asentada sobre el caparazón de dos tortugas y dice que desde ahí arriba es donde se le ocurren las mejores ideas, pues el movimiento constante de estos animales estimula la creatividad. Es el motivo por el que estos animales aparecen en escena y Gala apostilla que duermen y divagan por su propio mundo inconsciente. Este era el lenguaje comunicativo que querían utilizar para llegar a un amplio colectivo a través de la provocación y la originalidad.

Trabaja con Anthony Tudor en 1942 y la revista *Esquire* donde publica un artículo de camuflaje para la guerra con dibujos inéditos. En la revista *Harper's Bazaar* convierte una felicitación navideña en una biblioteca encantada.

En el otoño es invitado por el Marqués de Cuevas, que se trata de un noble español casado con una Rothschild, cerca de Canadá donde escribe la novela mencionada anteriormente *Rostros ocultos*, publicada por Dial Press. En el prólogo vuelve a mencionar que quiere hacer una ópera junto a Lorca, que termina realizando solo.

En el mes de noviembre de 1943, el empresario Billy Rose le encargó una serie de siete telas para el vestíbulo del teatro Ziegfeld de Nueva York, que llegó a terminar en seis semanas y lo hizo dentro de una oficina del propio teatro. Fueron las *Siete artes vivas relacionadas con la revista* y tituladas: el Concierto, la Ópera, el Ballet, el Teatro, el Cine, la Radio el *Boogie-woogie*; desgraciadamente en 1956 un incendio destruyó todo en la casa de campo de Rose, ya que los trasladó allí, pero gracias al seguro, volvió a pedir al pintor que los hiciera al año siguiente, y los ejecutó en dos meses en la suite del hotel St. Regis de Nueva York, sustituyendo el denominado *boogie* por el rock and roll. Uno de estos lienzos servirá como inspiración para el ballet *Coloquio sentimental* (colocando un piano en el centro del decorado), producido por el American ballet Theatre de Nueva York en 1944<LÁMINA 501>.

---

<sup>1009</sup>S. Dalí, *Obra completa*, Vol. III *Op. cit.*, p. 377.

Andrés Pelaez Martín en *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote y Don Juan*, editado por la SECC y la Junta de Castilla La Mancha en 2004, p. 102 puede leerse: “*Don Juan Tenorio* es el título que mejor permanece en la memoria de cualquier espectador y sus versos y sus ripios se repiten incesantemente hasta el caso de que algunas de sus situaciones son tópicos”.

En ellos plasma su apreciación con respecto a estos espectáculos; así en 1957, pinta *La Gran Ópera* donde ve el escenario como una gran boca cuyos dientes inferiores son las candilejas y los superiores el telón recogido. Los actores están iluminados por focos cenitales desde la campanilla que resaltan del fondo blanco. El público asistente se encuentra situado sobre el gran telón azul que se descorre para ver únicamente esa boca y nariz del rostro, pareciendo estar sacados de un sueño por sus tocados. En medio de ellos, sobre una cúpula semiesférica, un director de orquesta los dirige <LÁMINA 502>, perteneciendo en la actualidad a una colección particular, aunque antes estuvo en la galería Alex Maguy.<sup>1010</sup>

En otra de sus obras pictóricas también se refleja su gusto por lo escénico a pesar de tratarse de un retrato, el de Katharina Cornell de 1951 que se encuentra en la universidad de Búfalo, Nueva York. Jugando con la doble imagen logra su perfil al descender un telón verde, su cabeza es una colina montañosa, la rama de un árbol forma su ceja y tiene una mariposa por adorno en el pelo<sup>1011</sup> <LÁMINA 503>.

El 15 de diciembre se estrena en Nueva York, producido por el Ballet International, *Mad Tristan, Tristán loco, primer ballet paranoico* sobre el eterno mito del amor en la muerte. El argumento se basa en los temas musicales de *Tristán e Isolda* de Wagner. Aquello que comenzó con un guion en 1938 llega a la escena en 1944 y se repone en 1949; así mismo participa en la exposición de Elsa en la *Wildenstein Gallery* de Nueva York, para ayudar a la Europa de posguerra, con una exposición sobre veinticuatro ideas sobre la salud, y realizará el cartel sobre la enfermedad de la sífilis <LÁMINAS 504 y 505>.

En 1945 ilustrará para Doubleday; en la revista *Life* publica imágenes navideñas que titula *Recuerdos infantiles de Navidad*, en la que también participó Walt Disney; después diseña la portada de la revista *Et Cetera* en el mes de mayo; en octubre la empresa “Shulton Inc” le encarga la creación de tres pinturas para el lanzamiento del nuevo perfume de la firma *Desert Flower, (Flor del desierto)*, que tratan de unos amantes invisibles, el espejismo y un oasis, y se presentan el treinta de octubre en la *Knoedler Gallery* de Nueva York. Se inaugura en la Bignou Gallery, la exposición “Recent Paintings by Salvador Dalí”, donde presenta el primer número del *Dali News*, que él mismo edita y dónde sólo se habla de su figura y de su obra; además publica en *Town & Country*. Este cúmulo de proyectos, frustrados o no, son señal de su consolidación en el poderoso mercado estadounidense.

---

<sup>1010</sup>S. Borghesi, *Op. cit.*, p. 101.

<sup>1011</sup>*Ibidem*, p. 115.

En Noviembre de ese año presenta el prototipo de la mujer elegante para el año 2045, anticipándose como sucede en el mundo de la moda, pero esta vez no de temporada sino de siglo; se publicará, como en la actualidad se hacen estadísticas sobre qué sucederá climatológicamente en el 2050 o el crecimiento de la población en el planeta.

Ilustra *Macbeth* y *El Quijote* para editoriales americanas como por ejemplo Random House en Nueva York que publica *The First part of the live and achievements of there nowned, Don Quixote de la Mancha*. Walt Disney contrata a Dalí para que le ayude en la producción de la película *Destino*. En 1947 La Bignou Gallery presenta su segundo y último número del *Dalí News*, donde el pintor comenta cosas como que en un futuro los espíritus aparecerán bajo formas nuevas, así por ejemplo se producirá la sustitución del poeta por la del fotógrafo, muchas de ellas de carácter visionario como cuando dice que: “salvo de los putrefactos a Miró, Picabia, Ernst, Arp, Tanguy y todos los primitivos, flamencos, holandeses Vermeer de Delft. A dos jóvenes que han venido a visitarme uno de ellos se llama Tapies”.

Otros comentarios fueron los recogidos por los periodistas que lo entrevistaron, donde podían leerse descripciones como la de Gasch, que decía que mientras lo visitaban el no dejaba de trabajar: “en el taller de Dalí se encuentra el inmenso cisne que le sirve de modelo para su lienzo Leda extiende sus alas inmaculadas en un estante, cerca del techo”.

Recordaba Gasch su ironía que dice era en él “innata y muy ampurdanesa”.<sup>1012</sup>

También en ese año 1947, diseñó pañuelos de seda serigrafiados <**LÁMINAS 506 y 507**>; a su regreso a Europa, Dalí trabajó casi simultáneamente en los decorados y vestuario de tres proyectos: el 26 de noviembre de 1948 se estrena en el teatro Eliseo de Roma *Rosalinda o Come Vi Piace, Don Juan Tenorio* <**ARTÍCULO 91**>; y *Salomé*.

Escribe en su diario, con fecha uno de junio, las ideas que quiere plasmar en guiones cinematográficos: *El alma* o *La carretilla de carne*, o *El Ángelus*. En el año 1948 existe un proyecto denominado *50 Secrets of Magic Craftsmanship (50 secretos mágicos para pintar)*. Le gusta realizar este tipo de síntesis enunciativas a manera de artículos para aconsejar a los principiantes como los titulados a manera de premisas como cinco pensamientos sobre el arte o diez reglas para el que desea ser pintor.

En 1949 en la sala de baile del *Waldorf Astoria* de Nueva York, presenta la obra *Mujeres en el espacio*, un diseño para vestidos con siluetas móviles.

En 1950 se repone el *Tenorio* en el teatro María Guerrero, siempre un lugar emblemático, impulsado por el Marqués de Monasterio que ordenó su construcción, siendo inaugurado el quince de octubre de 1885 con el nombre de Teatro de la Princesa. Se representó la comedia *Muérete y verás*, de Bretón de los Herreros, y el sainete *El corral de comedias*, de Tomás Luceño, contando en el estreno con la presencia de la

---

<sup>1012</sup>I. Gibson, *Dalí Joven, Dalí genial, Op. cit.*, p. 178.

reina. El objetivo era crear un local de élite, pero el fallecimiento del rey Alfonso XII a las pocas semanas, provocó el luto y las dificultades económicas al teatro. Desde finales del siglo XIX sobre el escenario comenzó a oírse el nombre de la actriz María Guerrero, que disponía de licencia de explotación del Teatro Español, propiedad del Ayuntamiento de Madrid; pero sus compromisos en Latinoamérica dificultaban sus obligaciones, hasta que su marido, Fernando Díaz de Mendoza, decidió adquirir el Teatro de la Princesa el veinte de marzo de 1908, convirtiéndolo en su epicentro. En esa época se estrenan obras de Jacinto Benavente, Valle-Inclán, Pedro Muñoz Seca, los Hermanos Álvarez Quintero o Benito Pérez Galdós. El matrimonio dirige la construcción del Teatro Cervantes de Buenos Aires, y trasladan su residencia a Madrid, donde permanecerán hasta el fallecimiento de la actriz.

Tras la muerte de María Guerrero en 1928, el teatro es adquirido por el Estado Español para utilizarlo como Conservatorio de Música y Declamación. En 1931 pasó a llamarse Teatro María Guerrero; el inicio de la guerra civil provocó el cierre hasta 1940, en que reabrió sus puertas como teatro nacional, siendo dirigido sucesivamente por Luis Escobar, Humberto Pérez de la Ossa, Alfredo Marqueríe, Claudio de la Torre y José Luis Alonso. Desde 1978 es la sede del Centro Dramático Nacional, que fue dirigido en su primera etapa por el director teatral y actor Adolfo Marsillach; el uno de marzo de 1996 es declarado Bien de Interés Cultural y en marzo de 2003 se termina una pequeña remodelación, por la que se añade un segundo espacio, la Sala de la Princesa, con una capacidad de ciento veinte espectadores, para representar espectáculos de pequeño formato.

En 1950 realiza de nuevo carteles, esta vez para el congreso celebrado en el Waldorf Astoria. El quince de mayo *Vogue* publica un artículo del pintor ilustrado por él, que consiste en una invitación para viajar por España: *To Spain guided by Dalí (A España, guiados por Dalí)* y *The Decadence of Modern Art (La decadencia del arte moderno)*, para el *Herald American*. En la actualidad el primero de ellos sería pionero, pues se trata del formato corriente de un folleto turístico que habla de un lugar a través de imágenes sugerentes para suscitar el deseo de viajar allí, pero, entonces, todo este lenguaje turístico es muy innovador, por lo que uno de los promotores o pioneros para el apoyo y utilización del reclamo turístico para que así proliferase y se afiance, se debe a Dalí. Es en este año cuando fallece su padre.

En 1951 imparte la conferencia titulada “Picasso y yo” en el teatro María Guerrero; realiza una exposición de medallas místicas en joyería y expone en Nueva York las joyas que el mismo diseña; escribe *120 jornadas de Sodoma*, pero lo hace al revés en homenaje al Marqués de Sade. 1952 lo dedica a explicar la mística nuclear en diversas conferencias.

En una entrevista con Manuel del Arco para *Revista*, publicada el 27 de mayo de 1954 se traduce un discurso que dio en latín donde dijo que los españoles no pensamos, actuamos. En este mismo año aparece ante el público saliendo de un cubo y presenta su teoría sobre él. Sus joyas se exponen en el museo de Arte de Filadelfia y de Denver;

realiza varios *happenings* y experimenta con un montaje en el parque Guell con una gran tela en honor a Gaudí; en este mismo año se entrevista con Francisco Franco en el palacio del Pardo, para proyectar el Museo Teatro de Figueras.

En 1957 remodela un *nigth club* surrealista (llamado coloquialmente, el presidente), en un hotel de lujo de Acapulco, en México, cuyo propietario es César Balsa, encargándose del diseño espacial y de la arquitectura y pudiendo considerarse una escenografía o una instalación por los elementos que la conforman, pues con ella busca lograr una ambientación concreta.

Dibuja un parque similar al Güell, pero en vez de seguir la estética modernista, vierte la suya propia, que consiste en un erizo de mar con capacidad para quinientas personas que se sustenta sobre cuatro enormes patas de mosca, con veinticinco jirafas de dieciocho metros de altura de rocalla tirando del erizo de mar. Esto no se lleva a cabo, pero en el mes de noviembre de 1961 se mostrarán ocho de sus esbozos en el bar del hotel.

En el mes de enero de 1957, Dalí y Cecil Beaton son contratados para la *Thirteenth Annual March of Dimes Fashion Show*, en el Waldorf Astoria de Nueva York. La cita es en beneficio de la “National Foundation of Infantile Paralysis”, realizando una construcción de decorados, que sin la finalidad de situarse sobre un escenario, son auténticos volúmenes escenográficos; en febrero de ese año, entra en el mundo de la peluquería a la que considera una nueva manera de creación, ya que persuade a Peter Leonardi para que realice algunos peinados bajo su supervisión en Nueva York.

Escribe en la revista *Nugget* una serie de artículos sobre predicciones del futuro, como que los edificios serán flexibles, (que ya comunicó en sus primeras apariciones en público), anticipa que se modificarán de acuerdo con los cambios de temperatura y presión atmosférica y estarán construidos con productos derivados de la química atómica de color, al igual que sucede con la ropa inteligente fabricada que cambia de color por la temperatura corporal.

Todo esto se encuentra en la madre naturaleza como un camaleón con sus cambios de color o como una araña que teje como nadie su tela, y tantos y tantos otros seres a los que Dalí observa, igual que hizo Gaudí desde niño, para crear escaleras de caracol y formas arquitectónicas blandas como los relojes. Es ahora cuando pinta y escribe sobre vestidos femeninos con pechos en espalda, cucharas gelatinosas para una larga vida o sofás que respiran.

En 1958 realiza un montaje sobre un belén navideño en un pesebre para el aeropuerto de Orlyen París; sus joyas se siguen exhibiendo en la Owen Cheatman Foundation; el uno de agosto de ese año publica *cinemages* (resumen del guion cinematográfico de *Babaouo* de 1932), traducida al inglés por su amigo Jaume Miravittles que lo incluye en un número dedicado a guiones cinematográficos, que no llegaron a ser rodados. El 21 de noviembre organiza un *cocktail* atómico-paranoico en la torre Eiffel para recibir una condecoración del embajador de Cuba en París; el primer

piso es decorado con una enorme oreja para la ocasión y Dalí declara en el *Libération*, que deja de lado el cuerno de rinoceronte, el pan y la coliflor, pues el desenlace de todas aquellas cosas se convierte ahora en la oreja papal, que le permite alcanzar una unidad monárquica nacida de la base, con el único fin de dar peso al mundo científico. Participa con la obra *Rostro de Mae West*, utilizable como apartamento, en la muestra *The Artist Looks at People*. En el mes de enero de 1959, el Museum of Modern Art de Nueva York, celebra un simposio en honor a Gaudí<sup>1013</sup> en el que participa con una grabación magnetofónica.

Entre las múltiples entrevistas que le realizan destaca la del periodista Ignacio León para la revista *Fotogramas* de Barcelona, con fecha 11 de octubre de 1957, en la que se le pregunta si tiene en mente algún proyecto a lo que él contesta:

Quiero escribir una ópera cuyos personajes serán Freud, Stalin, Carlos Marx, Hitler, etc. Cada uno de ellos cantará sus ideas. Se puede hacer porque la radio y los periódicos las han difundido y así cuando Freus, en un aria, explique el psicoanálisis, todos sabrán de qué va...

Viaja a Nueva York en vísperas de navidad a bordo del barco llamado *América* y va vestido con un traje dorado de cuero; llevando consigo su medio de transporte particular, inventado por él, el ovocípedo.

Durante el mes de marzo, se reúne en el hotel St. Regis de Nueva York, con el director de diseño contemporáneo de Hallmark que le encarga una decena de tarjetas postales, lo que produce una enorme polémica al entender que al aceptar el pintor este encargo, se devalúa.

Diseña una carroza en forma de jirafa para las fiestas de Estoril, en Portugal.

Muestra una obra de arte de joyería electrónica llamada *El cáliz de la vida* en la que se abren hojas doradas y se convierten en mariposas de setenta y cinco cm; pronuncia en la Escuela Politécnica de París la conferencia titulada “Gala Désoxyribonucléiqueacide”, para la cual ordenó que le fabricasen un casco en forma de medio huevo, coronado por una pareja que representa los mitos clásicos de Cástor y Pólux, pues siempre, para sus apariciones en público, necesitaba de su pequeña maqueta representativa o tramoya a pequeña escala.

El genio, a la manera de espectáculo de calle, encarga un toro de yeso recubierto con láminas de color dorado, el animal se desintegra echando fuego por los cuernos con fuegos artificiales, cohetes y bengalas que transporta en su interior. De él salió un chorro de líquido rojo simulando la sangre y al final, hizo aparición una paloma blanca. Emulaba el mito del animal, del que aún hoy podemos presenciar espectáculos similares, en los carnavales denominados los toros de fuego con bengalas en la cornamenta que se exhiben a manera de pasacalles. Presencia una corrida de toros en su honor y la idea era que un helicóptero <LÁMINA 508> lanzara el último toro muerto a

---

<sup>1013</sup>Artículo firmado por Jaume en *Tele Estel* publicado el 4 de noviembre de 1966, donde se recopilan varios puntos sobre la admiración que Dalí siente por el arquitecto.

la bahía de Rosas como ofrenda a Neptuno. En el ballet *Laberinto* de 1941, cuando los toreros matan al Minotauro, representaron una corrida similar con sentido litúrgico y de doble juego siguiendo la estética paranoico-crítica. La fiesta o *happening* se debía al anuncio de la construcción del Teatro Museo sobre las ruinas del teatro principal de Figueras. Comentó que la idea de utilizar este espacio se le ocurrió visitando las cariátides del palacio real de Milán, también bombardeado en la guerra y donde expuso su trabajo ilustrativo sobre *La divina comedia*, tras ser visto en Roma.

Como buen intérprete, se disfraza de papa Noel paseándose por la Quinta Avenida para publicitar la librería *Doubleday* <LÁMINA 509>. Igualmente esto se interpretó como una acción con la que vuelve a rebajar su condición artística, pero en ningún momento él lo entendió así, sino todo lo contrario.

Henry Champetier rueda la película sobre Dalí titulada *Qui Est Dalí?* Expone en la Knoedler Gallery, entre otras obras, su *Galacidalacidesoxiribunucleicacid* en 1963 con un rompimiento de gloria a lo barroco donde todo se abre y cierra, se interrelaciona con precisión absoluta.

Del veintiuno de abril al uno de octubre de 1964 se celebra la Feria Mundial de Nueva York y Dalí está presente en dos pabellones, en el español con la colección de joyas diseñadas por él y en el francés con la presentación del libro *L'Apocalypse*.

Dalí afirmó que la época moderna, con el maquinismo, revolucionó y transformó el mundo de una manera total y profunda.

En otoño de 1965 conoce a Amanda Lear, que pasará a ser su amiga durante más de quince años. Junto a Andy Warhol realiza dos *screentests* en 1965 y 1966 <LÁMINA 510>, para los que le retrató boca abajo y fueron proyectados sobre las paredes de su Factory. Se declara gran admirador de Le Corbusier, coleccionista de postales como él y también denota su admiración a la vez que mutuo respeto por Picasso.

Diseña un reloj solar para la fachada de la Rue Saint Jacques 27, en París para el vigésimo aniversario de la ONU.

En octubre de 1967, *Lentheric 12* será el perfume para el que concurren doce obras, entre ellas la suya, que representan la idea de la mujer bella y moderna como promoción. Justo un año después, la compañía inmobiliaria francesa *Vatican*, acaba el proyecto de un local en los campos Eliseos de París cuya traza es del arquitecto Jacques Thual, que diseña la tienda de lujo y decora el techo de la misma. Con motivo de la aparición del libro *Dalí de Draeger*, en el taller de la editorial se organiza una fiesta decorada también por él.

En 1965 realiza un calendario para la fábrica de manufactura de cerámica en Milán <LÁMINA 511> y el 31 de marzo de 1970 seis placas de cerámica con la danza de las chicas en flor.



En abril de dicho año, realiza seis carteles para la SNCF, Sociedad Nacional de Caminos de Hierro Franceses que serán presentados en la estación de Lyon. No se acobarda ante nada ni nadie y en el museo que alberga la colección de Albert Reynolds Morse con su obra, en Cleveland, Ohio, inaugurado en 1971, puso un vomitorio cerca de la salida para que los visitantes después de admirar sus obras pudiesen desahogarse. Su amigo Marcel Duchamp le pide que diseñe un juego de ajedrez de plata para la *American Chess Foundation*.

Diseña el primer número de la revista *Scarab*, editada por *Scabal*, dedicada a la moda masculina donde Dalí plasma su visión del hombre del futuro. Realiza el número especial de Navidad de la revista *Vogue* en su edición francesa, y está dedicado a Gala.

En este año realiza ilustraciones para una nueva baraja del tarot influenciado por su amiga Rachel Pollack, aunque el verdadero instigador fue el productor de la película *Live and let die* de James Bond, pidió al pintor que hiciese la baraja que salía en la película; pero éste solicitó mucho dinero y se obvió la escena en el film; él continuó con el proyecto junto con los retoques que aportó su amiga Amanda Lear,<sup>1014</sup> basada en los arcanos mayores y menores del tarot de Marsella.

En 1973 modela cuarenta y cuatro figuras en cera con temática religiosa y mitológica, para lo cual entrega a los fundidores dibujos previos y lo conviertan en esculturas, relieves y joyas. En junio diseña la portada de la revista italiana *Bollaffiarte* e imparte una conferencia en el Museo del Prado <ARTÍCULOS 92 y 93>, fechándose en ese año su primer crono-holograma.

Realiza *Granollers happening*, un documental en el que él mismo interviene, siendo iniciativa del centro de turismo de la comarca del Vallés y que fue producido por la televisión alemana.

Se le encarga un espectáculo pirotécnico en este año por parte de la ciudad más teatral francesa, Avignón para lo que utiliza música de Bizet y lo realiza junto a Ruggieri. La televisión francesa ORTF le dedica tres programas.

En junio de 1976 hace un dibujo para anunciar los apartamentos que se venden en París denominados “Totem”. El segundo Congreso Internacional de Estereoscopia celebrado en el mes de septiembre en París, tiene un programa cuya cubierta es diseñada por él. En octubre se celebra el sorteo especial de la Hispanidad en su Teatro Museo y diseña con este motivo el cartel anunciador; En el año 1977 se produce el robo de una obra de Dalí a bordo de un avión.

Realiza ochenta y un aguafuertes a partir de los grabados de Goya; da un discurso para la Academia Francesa en 1978 y encarga a Dior un traje uniforme de gala compuesto por pantalón oscuro con tiras verticales doradas en cada lateral y borde metálico en cintura, más una chaqueta azul oscura con adornos dorados. La disertación

---

<sup>1014</sup>M. Visa, *Op. cit.*, p. 204.

trataba del vellocino de oro conquistado por Jasón, de donde parte la orden del Toisón fundada por Philippe Le Bon, duque de Valois en el siglo XV, explica que la corte borgoñona compite con la de Versalles. Se presenta en el Teatro Museo una nueva edición bilingüe de *Babaouo*.

En 1979 con motivo de su setenta y cinco cumpleaños y el ingreso en el Instituto de Francia <ARTÍCULO 94>, radiotelevisión española realiza tres programas sobre su vida y obra, realizados por Paloma Chamorro, en una larga entrevista filmada durante dos días en el hotel Saint Regis de Nueva York. En ella no muestra su pose hiperbólica de ojos saltones ni repite sus tópicos porque sabe que se trata de una conversación diferente. Se muestra la retrospectiva en el Pompidou estando sus empleados de huelga el día de la inauguración, muy favorable según Dalí.

Viaja a EEUU y siente la necesidad de realizar una obra al óleo acompañada de una banda sonora, compuesta por piezas tituladas *aurora, mediodía, atardecer y crepúsculo*. Es como si el campo pictórico le resultara escaso y tuviese que buscar caminos anexos para completarlo. Además la música siempre estuvo con él y la necesitó al igual que Kandinsky la descubre en sus acuarelas. En el mes de junio pintó un gallo francés para la portada del número extraordinario de *La vanguardia* dedicado a las relaciones económicas entre Francia y España.

El veinticuatro de octubre de 1980 convoca a la prensa en su Teatro Museo y la pareja aparece bajo los acordes de *Tristán e Isolda* de Wagner; Gala va vestida con traje oscuro, su típico peinado y ramo de nardos, la flor favorita del pintor, procedente de la India; Dalí lleva su conocido abrigo de leopardo y barretina por tocado.

El doce de octubre de 1981 el CIT (Centro de Iniciativas de Turismo), de la comarca del Vallés, celebra su décimo aniversario organizando un homenaje al pintor en el Teatro Museo de Figueras. El acto se inicia con la proyección del documental *Granollers Happening* realizado en 1974, en el que intervino el propio Dalí.

En marzo de 1982 se inaugura su museo en San Petersburgo de Florida, propiedad del matrimonio Morse; tendrá una ubicación posterior en enero de 2011 frente al mar y un teatro con parte de su construcción en vidrio recordando la cúpula geodésica.

Su retrato es elegido como portada en la *Vida desafiada* escrita por Ian Gibson o para el folleto de la exposición en el museo Reina Sofía de Madrid, realizado por Descharnes en los años sesenta.

En el año 1984 se crea la Fundación Gala Salvador Dalí que constituye la salvaguarda de todo cuanto lleve su firma, además de proteger los eventos que se organicen en torno a su persona.

Tras morir Gala se traslada a vivir al castillo, pero se produce un incendio en él y se traslada definitivamente a la Torre Galatea en Figueras, que se convertirá en su residencia hasta su fallecimiento.

AÑO	TRABAJO
1927	<i>CARMEN</i> proyecto no realizado
1927	<i>LA FAMILIA D'ARLEQUÍN</i> de Adriá Gual, con escenografía de Dalí
1927	<i>MARIANA PINEDA</i> decorados y vestuario de Dalí
1927	<i>TIC TAC</i> Tres bocetos escenográficos, 15 junio, París
1929	<i>UN PERRO ANDALUZ, LA EDAD DE ORO, LA CABRA SANITARIA, CONTRA LA FAMILIA, CINCO MINUTOS DE SURREALISMO</i>
1932	<i>BABAOUO</i> proyecto que no llega a filmarse + <i>GUILLERMO TELL</i>
1935	<i>LOS MISTERIOS SURREALISTAS DE NUEVA YORK</i> hace guion, no se rueda
1935	<i>BAILE DISFRACES ONIRIQUE</i>
1937	<i>JIRAFAS EN ENSALADA DE LOMO DE CABALLO O LA MUJER SURREALISTA</i> Harpo Marx
1939	<i>TRISTÁN LOCO O VENUSBERG O BACCHANALE</i> Vestuario de Chanel y decorados de Dalí. Música de Wagner.
1939	<i>SUEÑO DE VENUS, ESCAPARATES</i>
1939	<i>BACCHANALE</i> libreto, decorado y vestidos de Dalí
1941	<i>MOONTIDE MAREA DE LUNA</i>
1941	<i>MONTE LODGE</i>
1941	<i>LABERINTH</i> libreto, decorados y vestuario, música de Schumman
1941	<i>SACRIFICE</i> diseño de figurines y escenografía de Dalí
1941	<i>LAS NUBES</i> basado en la obra de teatro homónima de Aristófanes
1942	<i>ROMEO Y JULIETA</i> proyecto no realizado
1943	<i>CAFÉ DE CHINITAS</i> telón, vestuario y decorados
1944	<i>SENTIMENTAL COLLOQUY</i> vestuario y escenografía, basado en el poema de Paul Verlaine
1944	<i>TRISTÁN LOCO</i> estreno
1945	<i>DON QUIJOTE</i>
1945	<i>RECUERDA</i> Hitchcock
1946	<i>LA TENTACIÓN DE SAN ANTONIO</i> realiza cartel, queda finalista sin ser seleccionado
1946	<i>DESTINO</i> Disney
1946	<i>MACBETH</i>
1948	<i>ROSALINDA O COME VI PIACE, AS YOU LIKE IT, CÓMO GUSTÉIS</i> en Roma de Shakespeare, Visconti, vestidos y decorados
1948	<i>EL HIJO DEL HOMBRE</i>
1948	<i>LA CARRETILLA DE CARNE O EL ALMA O EL ÁNGELUS</i>
1948	<i>EL CID</i> guion para Errol Flinn, no se realiza
1948	<i>GOYA</i> proyecto, dirigida por Jean Renoir
1949	<i>EL SOMBRERO DE TRES PICOS O LOS SACOS DEL MOLINERO</i> de Manuel de Falla, decorados y vestuario
1949	<i>D. JUAN TENORIO</i> decorados y vestuario
1949	<i>SALOMÉ</i> R. Strauss, Londres, decorados y vestuario Dalí, puesta en escena de Peter Brook, libreto de Oscar Wilde
1949	<i>EL HIJO DEL HOMBRE</i>
1950	<i>EL PADRE DE LA NOVIA</i>
1950	<i>D. JUAN TENORIO</i>
1950	<i>LA SANGRE CATALANA</i> guion de Dalí, no se realiza

1951	BAILE BEISTEGUI
1951	D. JUAN TENORIO
1953	COMO GUSTÉIS
1953	BAILE DEL MARQUÉS DE CUEVAS
1953	LOS VENDIMIADORES basado en la consagración del otoño, vestuario y decorados, ballet para ópera, no se realiza.
1954	DELIRIO ERÓTICO MÍSTICO texto
1954	LA DIVINA COMEDIA de Dante.
1954	HISTORIA PRODIGIOSA DE LA ENCAJERA Y EL RINOCERONTE guion de Dalí, basada en la obra La encajera de Verneer.
1955	RICARDO III Dalí pinta el retrato de Laurence Olivier
1957	DON QUIJOTE Con Walt Disney, no se realiza
1959	DECORADOS para galas de moda
1961-62	LA DAMA ESPAÑOLA Y EL CABALLERO ROMANO en Venecia, cinco decorados de Dalí
1961	GALA escenografía y vestuario de Dalí
1963	LA BIBLIA
1963	LAS MIL Y UNA NOCHES
1964	D. JUAN TENORIO
1965	VIAJE ALUCINANTE elabora parte artística
1966	AUTORRETRATO BLANDO DE SAN DALÍ
1967	ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS
1968	FAUSTO
1969	CRIMEN Y CASTIGO secuencia del sueño de Ivanovitch, no se realiza
1969	CARMEN
1969	TRISTÁN E ISOLDA
1971	LA VIDA ES SUEÑO
1972	SER DIOS ópera-poema
1973	EL DECAMERÓN
1974	GRANOLLERS HAPPENING documental con intervención de Dalí
1975	IMPRESIONES DE LA ALTA MONGOLIA
1976	MÁRTIR
1977	CAPRICHOS DE GOYA
1982	D. QUIJOTE telón diseñado por Dalí
1988	PEQUEÑO DEMONIO

CINE TEATRO ÓPERA BALLETS VARIOS

PERFORMANCES ILUSTRACIONES

Tabla 9.- Proyectos escénicos en general

# ÍNDICE DE LÁMINAS

Lámina 1.-	Decorado surrealista creado por Picasso en 1918.	P. 30
Lámina 2.-	Cabinas telefónicas de Richard Estes en 1967.	P. 41
Lámina 3.-	Fotografía de Dalí tomada en torno a 1922.	P. 51
Lámina 4.-	Dalí ataviado de manera estrambótica.	P. 58
Lámina 5.-	Proyectos escenográficos de artistas surrealistas a lo largo de los años.	P. 69
Lámina 6.-	Dalí diseñador de gafas espectrales en 1965.	P. 92
Lámina 7.-	Dalí diseñador de gafas espectrales en 1965.	P. 92
Lámina 8.-	Gala con sombrero-zapato diseño de Elsa y Dalí en 1936.	P. 94
Lámina 9.-	Creaciones de sombrero-chuleta, sombrero-tintero, etc de 1936.	P. 94
Lámina 10.-	Creaciones de sombrero-chuleta, sombrero-tintero, etc de 1936.	P. 94
Lámina 11.-	Vestido-langosta creado en 1937 por Dalí y Elsa Schiaparelli.	P. 94
Lámina 12.-	Vestido-langosta creado en 1937 por Dalí y Elsa Schiaparelli.	P. 94
Lámina 13.-	Falda con cajones diseñada por Dalí y Elsa en 1936.	P. 94
Lámina 14.-	Falda-mesa diseño del chipriota Hussein Chalayan en 2000.	P. 94
Lámina 15.-	Diseño de Dalí de una chaqueta con botones acróbatas en 1938.	P. 95
Lámina 16.-	Fotografía del genio con un zapato en la cabeza en 1936.	P. 96
Lámina 17.-	Dalí con traje estampado de periódicos diseño de Elsa en 1935.	P. 97
Lámina 18.-	Guantes con uñas pintadas, diseño de “Schiap” para la temporada 1936-37.	P. 97
Lámina 19.-	<i>Smoquin afrodisiaco</i> del año 1936.	P. 98
Lámina 20.-	<i>Smoquin afrodisiaco</i> del año 1936.	P. 98
Lámina 21.-	Vestido de alta costura de Elsa Schiaparelli del año 1937.	P. 100
Lámina 22.-	Vestido de alta costura de Elsa Schiaparelli del año 1937.	P. 100
Lámina 23.-	Desfile de Ana Locking con <i>Inside</i> en 2011.	P. 103

Lámina 24.-	Figurín de modelo de alta costura en 1942.	P. 104
Lámina 25.-	Figurines de modelos, 1942.	P. 104
Lámina 26.-	Figurín de modelo, 1942.	P. 104
Lámina 27.-	Diseño de frasco de perfume en 1983.	P. 105
Lámina 28.-	Fotografía de frasco de perfume en 1983.	P. 105
Lámina 29.-	Dalí fue pionero en el tuneado de vehículos en 1938.	P. 108
Lámina 30.-	Dalí fue pionero en el tuneado de vehículos en 1938.	P. 108
Lámina 31.-	Portada de la novela rostros ocultos en 1943.	P. 108
Lámina 32.-	Diseño de ropa para la mujer “coccyx” en 1938.	P. 108
Lámina 33.-	Modelos de ropa de noche y de día en 1936.	P. 109
Lámina 34.-	Trabajo de René Magritte similar a otro de Dalí en 1947.	P. 109
Lámina 35.-	Amanda Lear representando el martirio de Santa Lucía en el año 1967.	P. 109
Lámina 36.-	Diseño de traje para la mujer del futuro en 1953.	P. 118
Lámina 37.-	Fotografía del traje para la mujer del futuro; la modelo es hija del fotógrafo Philippe Hallsman en 1953.	P. 118
Lámina 38.-	Astronauta amarillo en 1965.	P. 119
Lámina 39.-	Proyecto de un bikini en el año 1965.	P. 119
Lámina 40.-	Vestido de coctel de verano. Año 1965.	P. 119
Lámina 41.-	Conjunto de playa en 1965.	P. 119
Lámina 42.-	Conjunto de playa en 1965.	P. 119
Lámina 43.-	Traje de baño de 1965.	P. 119
Lámina 44.-	Odalisca en 1965.	P. 119
Lámina 45.-	Vestido de tenis en elj año 1965.	P. 119
Lámina 46.-	Diseños de Paco Rabanne y fotografías de Clemmer en 1960.	P. 121
Lámina 47.-	Modelos de Paco Rabanne con Dalí y fotografías de Clemmer en 1960.	P. 121

Lámina 48.- Modelos de Paco Rabanne con Dalí y fotografías de Clemmer en 1960.	P. 121
Lámina 49.- Dalí fotografiado junto a Raquel Welch en 1965.	P. 123
Lámina 50.- <i>La familia de Arlequín</i> . Año 1927.	P. 130
Lámina 51.- Proyectos escenográficos para el montaje de la obra <i>Tic Tac</i> en 1927.	P. 131
Lámina 52.- Proyectos escenográficos para el montaje de la obra <i>Tic Tac</i> en 1927.	P. 131
Lámina 53:- Proyectos escenográficos para el montaje de la obra <i>Tic Tac</i> en 1927.	P. 131
Lámina 54.- Mariana Pineda: Carta de Lorca con el proyecto Casa de los tiros.	P. 132
Lámina 55.- Boceto de Casa de los tiros; del libro <i>García Lorca vida y obra de un poeta</i> escrito por José Monleón en 1927.	P. 132
Lámina 56.- Manifiesto <i>Groc</i> en 1928.	P. 133
Lámina 57.- Figurín para el personaje de <i>Mariana Pineda</i> en 1927.	P. 134
Lámina 58.- Margarita Xirgu de zapatera prodigiosa de 1930.	P. 134
Lámina 59.- Caricatura del estreno de <i>Mariana Pineda</i> en 1927.	P. 140
Lámina 60.- Figurín realizado por José Luis López Vázquez.	P. 140
Lámina 61.- Espacios escenográficos para el montaje de <i>Mariana Pineda</i> . Año 1927.	P. 142
Lámina 62.- Espacios escenográficos para el montaje de <i>Mariana Pineda</i> . Año 1927.	P. 142
Lámina 63.- Espacios escenográficos para el montaje de <i>Mariana Pineda</i> . Año 1927.	P. 142
Lámina 64.- Decorados proyectados por Lorca y Dalí conjuntamente, para <i>Mariana Pineda</i> en el año 1927.	P. 143



Lámina 65.- Decorados proyectados por Lorca y Dalí conjuntamente, para <i>Mariana Pineda</i> en el año 1927.	P. 143
Lámina 66.- Figurines creados por Dalí para la obra <i>Como gustéis</i> en el año 1948.	P. 148
Lámina 67.- Figurines creados por Dalí para la obra <i>Como gustéis</i> en el año 1948.	P. 148
Lámina 68.- Figurines creados por Dalí para la obra <i>Como gustéis</i> en el año 1948.	P. 148
Lámina 69.- Bocetos para la escenografía de <i>Como gustéis</i> en 1948.	P. 148
Lámina 70.- Figurines para los personajes de <i>Como gustéis</i> en 1948.	P. 148
Lámina 71.- Cartel del montaje de <i>Como gustéis</i> en 1948.	P. 148
Lámina 72.- Programa de la obra <i>Como gustéis</i> en el año 1948.	P. 148
Lámina 73.- Diferentes bocetos de figurines con mariposas en 1956.	P. 149
Lámina 74.- Diferentes bocetos de figurines con mariposas en 1956.	P. 149
Lámina 75.- Diferentes bocetos de figurines con mariposas en 1956.	P. 149
Lámina 76.- Caricatura de Zorrilla del año 1968.	P. 152
Lámina 77.- Cartel anunciador del primer <i>Tenorio</i> de Dalí en 1949.	P. 161
Lámina 78.- Representación del <i>Tenorio</i> en la Residencia de Estudiantes en el año 1920.	P. 162
Lámina 79.- Representación del <i>Tenorio</i> en la Residencia de Estudiantes en el año 1920.	P. 162
Lámina 80.- Imagen de una maqueta del teatrillo de 1934.	P. 164
Lámina 81.- Casa en chaflán del acto II del <i>Tenorio</i> en el año 1949.	P. 166
Lámina 82.- Fotografías de Gyenes de la casa de doña Ana Pantoja en 1949.	P. 166
Lámina 83.- Fotografías de Gyenes de la casa de doña Ana Pantoja en 1949.	P. 166
Lámina 84.- Acuarela de <i>Don Juan Tenorio</i> en el año 1949.	P. 167

Lámina 85.- La actriz María Guerrero como doña Inés pintada por Madrazo. Se encuentra en el Prado y lo pintó en 1981.	P. 171
Lámina 86.- Figurín de doña Inés en el año 1949.	P. 171
Lámina 87.- Fotografía de Elvira Noriega en 1949.	P. 171
Lámina 88.- Figurín de doña Inés realizado por Pedro Moreno en el 2003.	P. 171
Lámina 89.- Figurines de Don Juan dibujados por Dalí en el año 1949.	P. 172
Lámina 90.- Figurines de Don Juan dibujados por Dalí en el año 1949.	P. 172
Lámina 91.- Figurines de Don Juan dibujados por Dalí en el 1949.	P. 172
Lámina 92.- Boceto del decorado del primer <i>Tenorio</i> de 1949.	P. 174
Lámina 93.- Fotografía del decorado en 1949.	P. 174
Lámina 94.- Caricatura periodística del decorado del <i>Tenorio</i> de 1949.	P. 174
Lámina 95.- Telón con formas sugerentes en el año 1949.	P. 174
Lámina 96.- Telón con formas sugerentes en el año 1949.	P. 174
Lámina 97.- Escena del primer <i>Tenorio</i> con todos los actores en 1950.	P. 175
Lámina 98.- Fotografía de Gyenes del personaje hombre-tortuga en 1950.	P. 192
Lámina 99.- Boceto del personaje del hombre-tortuga en el año 1950.	P. 192
Lámina 100.-Telón de la danza de la muerte de 1950.	P. 192
Lámina 101.- Fotografía hecha por Gyenes de la representación del <i>Tenorio</i> en el año 1950.	P. 193
Lámina 102.- Fotografía hecha por Gyenes de la representación del <i>Tenorio</i> en 1950.	P. 193
Lámina 103.-Fotografía hecha por Gyenes de la representación del <i>Tenorio</i> en el año 1950.	P. 193
Lámina 104.-Fotografía hecha por Gyenes de la representación del <i>Tenorio</i> en 1950.	P. 193
Lámina 105.-Fotografía hecha por Gyenes de la representación del <i>Tenorio</i> en el año 1950.	P. 193

Lámina 106.- Gyenes, fotografía la representación del <i>Tenorio</i> de 1964.	P. 193
Lámina 107.-Gyenes, fotografía la representación del <i>Tenorio</i> en 1964.	P. 193
Lámina 108.-Gyenes, fotografía la representación del <i>Tenorio</i> de 1964.	P. 193
Lámina 109.-Casa de doña Ana de Pantoja en 1950.	P. 197
Lámina 110.- Casa de doña Ana de Pantoja en el año 1950.	P. 197
Lámina 111.-Paisajes de cipreses y nubes negras en 1950.	P. 197
Lámina 112.- Jaula de doña Inés de 1950.	P. 197
Lámina 113.- Boceto del vestuario de Brígida en 1950.	P. 197
Lámina 114.- Doá Inés en su jaula en otro boceto del genio en 1950.	P. 197
Lámina 115.- Jaula realizada por Magritte en 1937.	P. 197
Lámina 116.-Peineta en el interior de la casa de Don Juan en 1950.	P. 198
Lámina 117.-Peineta en el interior de la casa de Don Juan en 1950.	P. 198
Lámina 118.-Figurín de Don Juan de la temporada 1949-50.	P. 200
Lámina 119.-Figurín del traje de plumas de doña Inés, creación de Pedro Moreno para la temporada 1949-50.	P. 200
Lámina 120.- Maniquí con el traje de plumas de doña Inés en 1949-50.	P. 200
Lámina 121.- Figurín de una máscara en el año 1950.	P. 201
Lámina 122.-Luis Escobar con las máscaras en 1950.	P. 201
Lámina 123.-Reconstrucción de una máscara datada en 1950.	P. 201
Lámina 124.- Dibujo de mantel y sillas en el año 1950.	P. 201
Lámina 125.-Boceto de unos candelabros en 1950.	P. 201
Lámina 126.-Figurines de personajes de la segunda versión del <i>Tenorio</i> en el año 1950.	P. 202
Lámina 127.- Figurines de personajes de la segunda versión del <i>Tenorio</i> del año 1950.	P. 202
Lámina 128.- Figurines realizados por Dalí en 1950.	P. 202
Lámina 129.-Capa de hormigas para Don Juan en 1949.	P. 213

Lámina 130.-Capa de hormigas para Don Juan en el año 1949.	P. 213
Lámina 131.-Cuadro de Goya con Don Juan y el comendador en 1798.	P. 214
Lámina 132.-Reconstrucción de personajes creados por Dalí, que se conserva en el museo de Almagro. Año 1992.	P. 214
Lámina 133.-Reconstrucción de personajes creados por Dalí, que se conserva en el museo de Almagro. Año 1992.	P. 214
Lámina 134.-Figurines de personajes del <i>Tenorio</i> de 1964.	P. 217
Lámina 135.-Fotografía de Guillermo Marín y Concha Velasco en 1964.	P. 217
Lámina 136.-Fotografía de Dalí con un personaje en 1964.	P. 223
Lámina 137.- Boceto de personaje creado por Pedro Moreno en 2003.	P. 223
Lámina 138.-Boceto de hombre-efante de Pedro Moreno en el año 2003.	P. 223
Lámina 139.-Parca diseñada por Pedro Moreno en el 2003.	P. 223
Lámina 140.-Reconstrucción de una parca en 2003.	P. 223
Lámina 141.-Escena con el sofá inexistente en 1949.	P. 223
Lámina 142.-Bocetos de figurines en el año 2003.	P. 223
Lámina 143.-Bocetos de figurines en el año 2003.	P. 223
Lámina 144.-Figurín de esqueleto en el año 2003.	P. 223
Lámina 145.-Figurín de Don Juan creado por Dalí en 1950.	P. 223
Lámina 146.-Figurines ideados por Pedro Moreno para primer y segundo acto en 2003.	P. 223
Lámina 147.-Figurines ideados por Pedro Moreno para primer y segundo acto en 2003.	P. 223
Lámina 148.- Figurín de la madre abadesa. Creación de Pedro Moreno en el año 2003.	P. 223
Lámina 149.-Figurín de Brígida, obra de Pedro Moreno en el año 2003.	P. 223
Lámina 150.-Figurín de la hermana tornera por Pedro Moreno en 2003.	P. 223
Lámina 151.-Figurín de doña Ana de Pantoja de Pedro Moreno en 2003.	P. 223

Lámina 152.-Figurín de Lucía. Creación de Pedro Moreno en el año 2003.	P. 223
Lámina 153.-Figurín de don Diego diseño de Pedro Moreno en 2003.	P. 223
Lámina 154.- Figurín de don Luis Mejía por Pedro Moreno en el año 2003.	P. 223
Lámina 155.-Figurín de Ciutti ideado por Pedro Moreno en 2003.	P. 223
Lámina 156.-Figurín del escultor diseño de Pedro Moreno en el 2003.	P. 223
Lámina 157.-Figurín del comendador creado por Pedro Moreno en 2003.	P. 223
Lámina 158.-Fotografía de Dalí en plan provocador del año 1967.	P. 236
Lámina 159.-Fotografía de la representación de la ópera <i>Salomé</i> del año 1949.	P. 238
Lámina 160.-Sillón Halle Bertoia, modelo diamante de 1950-52.	P. 238
Lámina 161.-Sillón Arne Jacobsen, modelo huevo de 1957-58.	P. 238
Lámina 162.-Fotografía del escenario de la ópera <i>Salomé</i> en 1949.	P. 238
Lámina 163.-Arte <i>Póvera</i> cuyos inicios datan de finales de la década de los 60.	P. 239
Lámina 164.-La dama española y el caballero romano del ballet <i>Gala</i> del 1961.	P. 240
Lámina 165.-La dama española y el caballero romano del ballet <i>Gala</i> del año 1961.	P. 240
Lámina 166.-Portada de un disco de Jackie Gleason del año 1955.	P. 244
Lámina 167.-Portada de un disco de Jackie Gleason del año 1955.	P. 244
Lámina 168.-Diseño de la portada del disco <i>La apoteosis del dólar</i> en el año 1965.	P. 244
Lámina 169.-Portada del disco <i>For your pleasure</i> del año 1973.	P. 244
Lámina 170.-Recopilación de declaraciones <i>Je suis fou de Dalí</i> de 1975.	P. 245
Lámina 171.-Cartel de la ópera <i>Etre Dieu</i> en el año 1985.	P. 245
Lámina 172.-Diferentes imágenes de la ópera <i>Etre Dieu</i> en 1985.	P. 245
Lámina 173.-Diferentes imágenes de la ópera <i>Etre Dieu</i> en 1985.	P. 245

Lámina 174.- Diferentes imágenes de la ópera <i>Etre Dieu</i> en 1985.	P. 245
Lámina 175.-Diferentes litografías para ilustrar el personaje de <i>Carmen</i> en el año 1969.	P. 253
Lámina 176.-Diferentes litografías para ilustrar el personaje de <i>Carmen</i> en el año 1969.	P. 253
Lámina 177:-Diferentes litografías para ilustrar el personaje de <i>Carmen</i> en el año 1969.	P. 253
Lámina 178.- Diferentes litografías para ilustrar el personaje de <i>Carmen</i> en el año 1969.	P. 253
Lámina 179.-Cartel promocional de la película <i>Babaouo</i> en el año 1932.	P. 254
Lámina 180.-Dibujo de Luis II de Baviera y otros figurines del ballet <i>Bacanal</i> del año 1939.	P. 257
Lámina 181.-Telón de <i>Tristán loco</i> datado en 1938.	P. 258
Lámina 182.-Lola Montes con el vestido calavera para el ballet <i>Bacanal</i> del año 1939.	P. 259
Lámina 183.-Lola Montes con el vestido calavera para el ballet <i>Bacanal</i> del año 1939.	P. 259
Lámina 184.-Decorados de fondo para el ballet <i>Bacanal</i> en el año 1939.	P. 260
Lámina 185.-Decorados de fondo para el ballet <i>Bacanal</i> en el año 1939.	P. 260
Lámina 186.-Decorados de fondo para el ballet <i>Bacanal</i> en el año 1939.	P. 260
Lámina 187.-Personajes de <i>Bacanal</i> del año 1939.	P. 268
Lámina 188.-Manuscrito del ballet <i>Laberinto</i> del año 1941.	P. 270
Lámina 189.- Primer telón del ballet <i>Laberinto</i> en el año 1941.	P. 271
Lámina 190.-Boceto con varios figurines para el ballet <i>Laberinto</i> de 1941.	P. 272
Lámina 191.-Teseo luchando contra Minotauro en 1942.	P. 273
Lámina 192.-Decorado con el mar del ballet <i>Laberinto</i> de 1941.	P. 273
Lámina 193.-Bailarines del ballet de Montecarlo en 1941.	P. 273

Lámina 194.-Fotografías de las nubes realizadas por Aracaladanza en 2010.	P. 277
Lámina 195.-Fotografías de las nubes realizadas por Aracaladanza en 2010.	P. 277
Lámina 196.-Telones para los diferentes actos del fallido ballet <i>Romeo y Julieta</i> en el año 1942.	P. 278
Lámina 197.-Telones para los diferentes actos del fallido ballet <i>Romeo y Julieta</i> en el año 1942.	P. 278
Lámina 198.-Telones para los diferentes actos del fallido ballet <i>Romeo y Julieta</i> en el año 1942.	P. 278
Lámina 199.-Telones para los diferentes actos del fallido ballet <i>Romeo y Julieta</i> en el año 1942.	P. 278
Lámina 200.-Telones para los diferentes actos del fallido ballet <i>Romeo y Julieta</i> en el año 1942.	P. 278
Lámina 201.-Telones para los diferentes actos del fallido ballet <i>Romeo y Julieta</i> en el año 1942.	P. 278
Lámina 202.- Espacio pictórico de De Chirico ideado en 1914.	P. 278
Lámina 203.-Escultura de Giacometti en el año 1961.	P. 278
Lámina 204.-Niña campana.	P. 279
Lámina 205.-Dibujo de manos entre hilos que le provoca la forma arquitectónica de un templo en el año 1942.	P. 280
Lámina 206.-Litografías de figurines para el ballet <i>Romeo y Julieta</i> en el año 1942.	P. 280
Lámina 207.-Litografías de figurines para el ballet <i>Romeo y Julieta</i> en el año 1942.	P. 280
Lámina 208.-Decorados para el ballet <i>Café de Chinitas</i> en 1943.	P. 280
Lámina 209.-Decorados para el ballet <i>Café de Chinitas</i> en 1943.	P. 280
Lámina 210.-Decorados para el ballet <i>Café de Chinitas</i> en 1943.	P. 280
Lámina 211.- Telón para la obra <i>Coloquio sentimental</i> en 1944.	P. 283

Lámina 212.- Telón para la obra <i>Coloquio sentimental</i> en 1944.	P. 283
Lámina 213.-Cartel anunciador de <i>Coloquio sentimental</i> en 1944.	P. 284
Lámina 214.-Ballet Ruso de Montecarlo en 1948.	P. 285
Lámina 215.-Ballet Ruso de Montecarlo en el año 1948.	P. 285
Lámina 216.-Ballet Ruso de Montecarlo en el año 1948.	P. 285
Lámina 217.-Manuscrito de <i>Tristán fou</i> en 1944.	P. 285
Lámina 218.-Vestido-barco de Tristán en el año 1944.	P. 286
Lámina 219.-Vestido-barco de Tristán en el año 1944.	P. 286
Lámina 220.-Flores de lirio para el ballet <i>Tristán loco</i> en 1944.	P. 286
Lámina 221.-Flores de lirio para el ballet <i>Tristán loco</i> en 1944.	P. 286
Lámina 222.-Terminación de pestañas en dibujo y fotografía para <i>Tristán loco</i> en el año 1944.	P. 286
Lámina 223.-Terminación de pestañas en dibujo y fotografía para <i>Tristán loco</i> en el año 1944.	P. 286
Lámina 224.-Decorados y bocetos de <i>Tristán fou</i> en 1944.	P. 286
Lámina 225.-Decorados y bocetos de <i>Tristán fou</i> en 1944.	P. 286
Lámina 226.-Decorados con caballos del ballet <i>Tristán fou</i> del 1944.	P. 288
Lámina 227.-Decorados con caballos del ballet <i>Tristán fou</i> del 1944.	P. 288
Lámina 228.-Boceto de los figurines para el ballet <i>Tristán fou</i> del 1944.	P. 288
Lámina 229.-Telón para el ballet <i>Tristán e Isolda</i> en el año 1944.	P. 288
Lámina 230.-Telón y detalles para <i>Tristán e Isolda</i> en el año 1944.	P. 289
Lámina 231.-Telón y detalles para <i>Tristán e Isolda</i> en el año 1944.	P. 289
Lámina 232.-Telón y detalles para <i>Tristán e Isolda</i> en el año 1944.	P. 289
Lámina 233.-Telón del Sombrero de tres picos en 1949.	P. 290
Lámina 234.-Figurín del corregidor del <i>El sombrero de tres picos</i> en el año 1949.	P. 291
Lámina 235.-Decoración con <i>Los sacos del molinero</i> en 1949.	P. 292



Lámina 236.-Decoración con <i>Los sacos del molinero</i> en 1949.	P. 292
Lámina 237.-Dalí disfrazado de <i>El Ángelus</i> en el año 1952.	P. 292
Lámina 238.-Dalí disfrazado de <i>El Ángelus</i> en el año 1952.	P. 292
Lámina 239.-Boceto y telón de <i>Los vendimiadores</i> en el año 1953.	P. 293
Lámina 240.-Boceto y telón de <i>Los vendimiadores</i> en el año 1953.	P. 293
Lámina 241.-Figurines de personajes para <i>Los vendimiadores</i> en 1953.	P. 294
Lámina 242.-Figurines de personajes para <i>Los vendimiadores</i> en 1953.	P. 294
Lámina 243.-Figurines de personajes para <i>Los vendimiadores</i> en 1953.	P. 294
Lámina 244.-Figurines de personajes para <i>Los vendimiadores</i> en 1953.	P. 294
Lámina 245.-Figurín para <i>Los vendimiadores</i> en el año 1953.	P. 294
Lámina 246.-Dalí fotografiado con la primera bailarina Ludmila Tcherina en el año 1961.	P. 295
Lámina 247.-Fotografías del decorado creado para el ballet <i>Gala</i> en 1961.	P. 295
Lámina 248.-Fotografías del decorado creado para el ballet <i>Gala</i> en 1961.	P. 295
Lámina 249.-Fotografías del decorado creado para el ballet <i>Gala</i> en 1961.	P. 295
Lámina 250.-Indumentaria de malla negra ajustada para e ballet <i>Gala</i> en el año 1961.	P. 296
Lámina 251.-Telón para el ballet <i>Don Quijote</i> en 1982.	P. 297
Lámina 252.-Ilustraciones del texto del ballet <i>DonQuijote</i> en 1982.	P. 297
Lámina 253.-Ilustraciones del texto del ballet <i>DonQuijote</i> en 1982.	P. 297
Lámina 254.- <i>Un perro andaluz</i> en 1929.	P. 306
Lámina 255.- <i>La edad de oro</i> . Año 1929.	P. 309
Lámina 256.-Cartel de la película <i>Babaouo</i> en 1932.	P. 316
Lámina 257.-Dalí con un pan por tocado.	P. 319
Lámina 258.-Jackson Pollock con su técnica llamada <i>dripping</i> hacia finales de los 40.	P. 320

Lámina 259.-Cartel anunciador de <i>Los misterios surrealistas de New York</i> en el año 1935.	P. 321
Lámina 260.-Estudios publicados en la revista <i>American Weekly</i> en 1935.	P. 321
Lámina 261.-Harpo Marx tocando el arpa que le regaló Dalí en 1937.	P. 322
Lámina 262.-Dibujo que Dalí dedica a Harpo Marx en el año 1938.	P. 322
Lámina 263.-Manuscrito y dibujos preparatorios para la película <i>Jirafas</i> <i>cabalgando en una ensalada</i> o <i>La mujer surrealista</i> en 1937.	P. 323
Lámina 264.-Manuscrito y dibujos preparatorios para la película <i>Jirafas</i> <i>cabalgando en una ensalada</i> o <i>La mujer surrealista</i> en 1937.	P. 325
Lámina 265.-Manuscrito y dibujos preparatorios para la película <i>Jirafas</i> <i>cabalgando en una ensalada</i> o <i>La mujer surrealista</i> en 1937.	P. 325
Lámina 266.-Manuscrito y dibujos preparatorios para la película <i>Jirafas</i> <i>cabalgando en una ensalada</i> o <i>La mujer surrealista</i> en 1937.	P. 325
Lámina 267.-Dibujos para la película <i>Moontide</i> . Hitchcock utiliza la doble imagen. Año 1942.	P. 326
Lámina 268.-Dibujos para la película <i>Moontide</i> . Hitchcock utiliza la doble imagen. Año 1942.	P. 326
Lámina 269.-Dibujos para la película <i>Moontide</i> . Hitchcock utiliza la doble Imagen. Año 1942.	P. 326
Lámina 270.-Dibujos para la película <i>Moontide</i> . Hitchcock utiliza la doble Imagen. Año 1942.	P. 326
Lámina 271.-Decorado de un solo ojo en 1945.	P. 329
Lámina 272.-Cortinas de ojos y mesas cuyas patas son piernas de mujer en el año 1945.	P. 329
Lámina 273.-Cortinas de ojos y mesas cuyas patas son piernas de mujer en el año 1945.	P. 329

Lámina 274.-Cortinas de ojos y mesas cuyas patas son piernas de mujer en el año 1945.	P. 329
Lámina 275.-Actriz estatua del año 1945.	P. 329
Lámina 276.-Dibujo para la película <i>Recuerda</i> en 1945.	P. 330
Lámina 277.-Espacios preparados para el rodaje de la película <i>Recuerda</i> de Hitchcock en 1945.	P. 330
Lámina 278.-Espacios preparados para el rodaje de la película <i>Recuerda</i> de Hitchcock en 1945.	P. 330
Lámina 279.-Espacios preparados para el rodaje de la película <i>Recuerda</i> de Hitchcock en 1945.	P. 330
Lámina 280.-Espacios preparados para el rodaje de la película <i>Recuerda</i> de Hitchcock en el año 1945.	P. 330
Lámina 281.-Espacios preparados para el rodaje de la película <i>Recuerda</i> de Hitchcock en el año 1945.	P. 330
Lámina 282.-Cartel anunciador de la película <i>Recuerda</i> en 1945.	P. 330
Lámina 283.-Boceto de la película <i>Destino</i> de Disney en 1946.	P. 330
Lámina 284.-Cartel anunciador de la película <i>Destino</i> en el año 1946.	P. 330
Lámina 285.-Niña-lechuza de Disney a finales de los 40.	P. 331
Lámina 286.-Fotografía de Dalí con Walt Disney en 1957.	P. 331
Lámina 287.-Fotografía de Dalí con Walt Disney en 1957.	P. 331
Lámina 288.-Fotografía de Dalí con Walt Disney en 1957.	P. 331
Lámina 289.-Cine completo: sentido del tacto en las salas. Dibujo de finales de los 40.	P. 338
Lámina 290.-Manuscrito de la película <i>La sangre catalana</i> en 1948.	P. 338
Lámina 291.-Cartel de la película <i>Don Juan Tenorio</i> de Alejandro Perla en el año 1952.	P.341

Lámina 292.- <i>La historia prodigiosa de la encajera y el rinoceronte</i> , película de 1954.	P. 341
Lámina 293.-Retrato al rey <i>Ricardo III</i> , película de 1955.	P. 343
Lámina 294.-Dalí retratando a Lawrence Olivier en su caracterizado de <i>Ricardo III</i> en el año 1955.	P. 343
Lámina 295.- <i>Caos y creación</i> en abril de 1960.	P. 344
Lámina 296.- <i>Viaje alucinante</i> , película estrenada en 1966.	P. 344
Lámina 297.-Autorretrato blando de Salvador Dalí; documental de 1966.	P. 345
Lámina 298.- <i>Impresiones de la Alta Mongolia</i> en 1974.	P. 345
Lámina 299.-Imágenes de libros ilustrados en 1957.	P. 358
Lámina 300.-Imágenes de libros ilustrados en 1957.	P. 358
Lámina 301.-Cartel anunciador de la película <i>Dune</i> en 1974.	P. 358
Lámina 302.-Figurines de personajes de <i>Dune</i> en 1974.	P. 358
Lámina 303.-Figurines de personajes de <i>Dune</i> en 1974.	P. 358
Lámina 304.-Fotografía y maqueta en color de una falla en 1954.	P. 364
Lámina 305.-Fotografía y maqueta en color de una falla en 1954.	P. 364
Lámina 306.-Festival de Eurovisión con Salomé vestida de Pertegaz. La escultura del decorado es de Dalí en 1969.	P. 365
Lámina 307.-Festival de Eurovisión con Salomé vestida de Pertegaz. La escultura del decorado es de Dalí en 1969.	P. 365
Lámina 308.-Cartel y cortinilla para Eurovisión en 1969.	P. 365
Lámina 309.-Cartel y cortinilla para Eurovisión en el año 1969.	P. 365
Lámina 310.-Disfraz para fiesta baile-onírico en 1935.	P. 366
Lámina 311.-Vestido para la película <i>Blancanieves</i> en 2012.	P. 366
Lámina 312.-Noche en el bosque surrealista en 1942.	P. 367
Lámina 313.-Noche en el bosque surrealista en 1942.	P. 367
Lámina 314.-Baile del siglo en el año 1951.	P. 368

Lámina 315.-Baile del siglo en el año 1951.	P. 368
Lámina 316.-Baile del siglo en el año 1951.	P. 368
Lámina 317.-Fiesta-baile del siglo. Presencia de los gigantes diseñados por Dalí en 1951.	P. 368
Lámina 318.-Fiesta-baile del siglo. Presencia de los gigantes diseñados por Dalí en el año 1951.	P. 368
Lámina 319.-Fiesta-baile del siglo. Presencia de los gigantes diseñados por Dalí en el año 1951.	P. 368
Lámina 320.-Gran fiesta del marqués de Cuevas en 1953.	P. 369
Lámina 321.-Gran fiesta del marqués de Cuevas en 1953.	P. 369
Lámina 322.-Gran fiesta del marqués de Cuevas en 1953.	P. 369
Lámina 323.-Dalí en diferentes momentos de su vida aparecía disfrazado.	P. 370
Lámina 324.- Dalí en diferentes momentos de su vida aparecía disfrazado.	P. 370
Lámina 325.-Dalí en diferentes momentos de su vida aparecía disfrazado.	P. 370
Lámina 326.-Escaparate de Bonwit Teller en Nueva York en 1936.	P. 370
Lámina 327.-Diseño de la silla de manos y su reflejo en una pintura en el año 1936.	P. 372
Lámina 328.-Diseño de la silla de manos y su reflejo en una pintura en el año 1936.	P. 372
Lámina 329.-Dalí también realizó diseño de interiores. Año 1943.	P. 372
Lámina 330.-Fotografías de la fachada del pabellón Sueño de Venus en Nueva York en 1939.	P. 378
Lámina 331.-Fotografías d la fachada del pabellón Sueño de Venus en Nueva York en el año 1939.	P. 378
Lámina 332.-Detalle de la taquilla del pabellón Sueño de Venus en Nueva York del año 1939.	P. 379

Lámina 333.-Diferentes aspectos e imágenes del interior del pabellón Sueño De Venus de Nueva York en 1939.	P. 380
Lámina 334.-Diferentes aspectos e imágenes del interior del pabellón Sueño de Venus de Nueva York en 1939.	P. 380
Lámina 335.-Diferentes aspectos e imágenes del interior del pabellón Sueño de Venus de Nueva York en 1939.	P. 380
Lámina 336.-Diferentes aspectos e imágenes del interior del pabellón Sueño de Venus de Nueva York en 1939.	P. 380
Lámina 337.-Diferentes aspectos e imágenes del interior del pabellón Sueño de Venus de Nueva York en 1939.	P. 380
Lámina 338.-Venus con cabeza de pez. Año 1939.	P. 381
Lámina 339.-Dalí saliendo del hipercubo en 1959.	P. 381
Lámina 340.-Fotografías de Dalí saliendo de su ovocípedo en 1959.	P. 381
Lámina 341.-Fotografías de Dalí saliendo de su ovocípedo en 1959.	P. 381
Lámina 342.-Fotografía de Cecil Beaton con <i>El Ángelus</i> en 1936.	P. 384
Lámina 343.-Interior de la burbuja de plástico en el año 1966.	P. 387
Lámina 344.-Desfile sobre un elefante de cartón en 1971.	P. 387
Lámina 345.-La moda según David Delfín en el año 2002.	P. 388
Lámina 346.-Performance con una barra de pan gigante en 1958.	P. 389
Lámina 347.-Fotografía vestido de buzo para una conferencia en Londres en el año 1936.	P. 389
Lámina 348.-Fotografía vestido de buzo para una conferencia en Londres en el año 1936.	P. 389
Lámina 349.-Exposición de Julian Levy en el año 1939.	P. 393
Lámina 350.-Exposición de Julian Levy en el año 1939.	P. 393
Lámina 351.-Desde los primeros años hasta su muerte, Dalí apareció en muchas ocasiones en las revistas españolas.	P. 393

Lámina 352.-Desde los primeros años hasta su muerte, Dalí apareció en muchas ocasiones en las revistas españolas.	P. 393
Lámina 353.-Dalí aparecía en muchas revistas.	P. 393
Lámina 354.-Dalí aparecía en muchas revistas.	P. 393
Lámina 355.-Dalí aparecía en innumerables revistas.	P. 393
Lámina 356.-Dalí aparecía en innumerables revistas.	P. 393
Lámina 357.-Dalí apareció en muchas revistas a lo largo de su vida.	P. 393
Lámina 358.-Dalí apareció en muchas revistas a lo largo de su vida.	P. 393
Lámina 359.-Revistas con el artista en su portada.	P. 393
Lámina 360.-Revistas con el artista en su portada.	P. 393
Lámina 361.-Revistas con el artista en su portada.	P. 393
Lámina 362.-Revistas con el artista en su portada.	P. 393
Lámina 363.-Dalí siempre era noticia en los periódicos.	P. 393
Lámina 364.-Dalí siempre era noticia en los periódicos.	P. 393
Lámina 365.-Dalí siempre era noticia en los periódicos.	P. 393
Lámina 366.-Dalí siempre era noticia en los periódicos.	P. 393
Lámina 367.-Periódico creado <i>Dalí News</i> en el año 1945.	P. 394
Lámina 368.-Revista surrealista <i>Minotaure</i> en 1936.	P. 394
Lámina 369.-El genio apareció también en multitud de revistas extranjeras.	P. 395
Lámina 370.-El genio apareció también en multitud de revistas extranjeras.	P. 395
Lámina 371.-El genio apareció también en multitud de revistas extranjeras.	P. 395
Lámina 372.-El genio apareció también en multitud de revistas extranjeras.	P. 395
Lámina 373.-El genio apareció también en multitud de revistas extranjeras.	P. 395
Lámina 374.-El genio apareció también en multitud de revistas extranjeras.	P. 395
Lámina 375.-Diseño de portadas y afamada foto de Man Ray en 1936.	P. 395
Lámina 376.-Diseño de portadas y afamada foto de Man Ray en 1936.	P. 395
Lámina 377.-Diseño de portadas y afamada foto de Man Ray en 1936.	P. 395

Lámina 378.-Ilustración para la escena III, acto I de <i>Hamlet</i> en 1967.	P. 396
Lámina 379.-Ilustración para la escena II, acto II de <i>Hamlet</i> en 1967.	P. 396
Lámina 380.-Ilustración para la escena IV, acto II de <i>Hamlet</i> en 1967.	P. 396
Lámina 381.-Ilustración para la escena I, acto IV de <i>Hamlet</i> en 1967.	P. 396
Lámina 382.-Ilustración para la escena III, acto V de <i>Hamlet</i> en 1967.	P. 396
Lámina 383.-Ilustración para la escena I, acto V de <i>Hamlet</i> en 1967.	P. 396
Lámina 384.-Trabajo para <i>Macbeth</i> presentado en la radio en 1946.	P. 396
Lámina 385.-Trabajo para <i>Macbeth</i> presentado en la radio en 1946.	P. 396
Lámina 386.-Ilustración para <i>La vida es sueño</i> de Segismundo en 1971.	P. 396
Lámina 387.-Ilustración para <i>La vida es sueño</i> del padre perdonado en el año 1971.	P. 396
Lámina 388.-Ilustración para <i>La vida es sueño</i> de Segismundo encadenado.	P. 396
Lámina 389.-Ilustración para <i>La vida es sueño</i> de Segismundo encadenado.	P. 396
Lámina 390.-Ilustración para <i>La vida es sueño</i> de estudio para un sueño.	P. 396
Lámina 391.-Ilustración para <i>La vida es sueño</i> de la apoteosis final (1971).	P. 396
Lámina 392.-Ilustración para <i>La vida es sueño</i> del pórtico en 1971.	P. 396
Lámina 393.-Ilustración para <i>La vida es sueño</i> de caballero con casco en el año 1971.	P. 396
Lámina 394.-Ilustración para <i>La vida es sueño</i> de los caballeros en 1971.	P. 396
Lámina 395.-Anuncio publicitario en prensa de medias Bryans en 1946.	P. 398
Lámina 396.-Anuncio publicitario en prensa de medias Bryans en 1946.	P. 398
Lámina 397.-Anuncio publicitario en prensa de medias Bryans en 1946.	P. 398
Lámina 398.-Anuncio publicitario en prensa de medias Bryans en 1946.	P. 398
Lámina 399.-Anunciuo de relojes en 1945.	P. 398
Lámina 400.-Pájaro en mano en el año 1950.	P. 398
Lámina 401.-Chenyu en el año 1945.	P. 398
Lámina 402.-Diseño para el agua Perrier en 1976.	P. 399



Lámina 403.-Diseño para el agua Perrier en 1976.	P. 399
Lámina 404.-Etiqueta para la botella de vino Mouton Rothschild en 1958.	P. 399
Lámina 405.-diseño de botella de porcelana para Osborne en 1964.	P. 399
Lámina 406.-Botella y etiqueta para Osborne en 1965.	P. 399
Lámina 407.-Trajano en 1973.	P. 400
Lámina 408.-Anuncio para los automóviles Isotta en elj año 1927.	P. 400
Lámina 409.-Dibujos o <i>story board</i> , para una película en 1936.	P. 401
Lámina 410.-Diseño para el calmante Miltown en 1958.	P. 402
Lámina 411.-Postal como elemento de decoración en 1965.	P. 403
Lámina 412.-Felicitación navideña Hallmark en 1960.	P. 404
Lámina 413.-Felicitación navideña Hallmark en el año 1960.	P. 404
Lámina 414.-Felicitación navideña Hallmark en el 1960.	P. 404
Lámina 415.-Felicitación navideña Hallmark en 1960.	P. 404
Lámina 416.-Felicitación navideña Hallmark en el año 1960.	P. 404
Lámina 417.-Felicitación navideña Hallmark en 1960.	P. 404
Lámina 418.-Felicitación navideña Hallmark en el año 1960.	P. 404
Lámina 419.-Felicitación navideña Hallmark en 1960.	P. 404
Lámina 420.-Felicitación navideña Hallmark en 1960.	P. 404
Lámina 421.-Postal para el <i>tour</i> de Francia de 1959.	P. 405
Lámina 422.-Postales para Hoechst ibérica en 1958.	P. 406
Lámina 423.-Postales para Hoechst ibérica en el año 1958.	P. 406
Lámina 424.-Cristo gigante en el olivar en el año 1969.	P. 406
Lámina 425.-Diseño de tableta de chocolate en 1969.	P. 408
Lámina 426.-Diseños anagramas para chupa-chups en 1969.	P. 409
Lámina 427.-Diseño alfombras para Sterling en 1952.	P. 410
Lámina 428.-Retrato de Galarina con pulsera Fabergé en 1944-45.	P. 415
Lámina 429.-Detalle de pulsera Fabergé en 1944-45.	P. 415

Lámina 430.-Brazalete-collar en 1945.	P. 416
Lámina 431.-Joya con dientes de perla, labios de rubí en 1949.	P. 416
Lámina 432.- <i>El ojo del tiempo</i> en 1949.	P. 419
Lámina 433.-Bocetos y diseños del corazón-granada. Años 1949-1953.	P. 421
Lámina 434.-Bocetos y diseños del corazón-granada en 1949-1953.	P. 421
Lámina 435.-Bocetos y diseños del corazón-granada en 1949-1953.	P. 421
Lámina 436.-Bocetos y diseños del corazón-granada en 1949-1953.	P. 421
Lámina 437.-Boceto y diseño de escultura-joya elefante en 1975.	P. 422
Lámina 438.-Boceto y diseño de escultura-joya elefante en 1975.	P. 422
Lámina 439.-Bocetos y joyas imitando animales o cosas cotidianas: anillo-caracol, anillo-corbata, anillo- <i>corset</i> , etc.	P. 425
Lámina 440.-Bocetos y joyas imitando animales o cosas cotidianas: anillo-caracol, anillo-corbata, anillo- <i>corset</i> , etc.	P. 425
Lámina 441.-Bocetos y joyas imitando animales o cosas cotidianas: anillo-caracol, anillo-corbata, anillo- <i>corset</i> , etc.	P. 425
Lámina 442.-Bocetos y joyas imitando animales o cosas cotidianas: anillo-caracol, anillo-corbata, anillo- <i>corset</i> , etc.	P. 425
Lámina 443.-Bocetos y joyas imitando animales o cosas cotidianas: anillo-caracol, anillo-corbata, anillo- <i>corset</i> , etc.	P. 425
Lámina 444.-Bocetos y joyas imitando animales o cosas cotidianas: anillo-caracol, anillo-corbata, anillo- <i>corset</i> , etc.	P. 425
Lámina 445.-Lady Gaga vestida con filetes en 2010.	P. 430
Lámina 446.-Lady Gaga con un tocado de langosta daliniana en 2014.	P. 430
Lámina 447.-La orden de Toledo en 1924.	P. 432
Lámina 448.-Su casa en Port-Lligat en 1930.	P. 436
Lámina 449.-Vestíbulo donde están la medalla y el oso en 1937.	P. 438
Lámina 450.-Salón amarillo en 1935.	P. 438

Lámina 451.-Espejo en el salón amarillo en el año 1935.	P. 438
Lámina 452.-Escenario y hornacinas en el interior del teatro-museo en 1974.	P. 439
Lámina 453.-Casa Salagutti, con forma de tortuga en los años 70.	P. 440
Lámina 454.-Diseño de Paco Rabanne.	P. 442
Lámina 455.-Detalle de las hornacinas del museo en 1974.	P. 442
Lámina 456.-Hormigas. Fotografía tomada en Oña.	P. 449
Lámina 457.-Posando con Lorca en 1927.	P. 450
Lámina 458.-Llevando un abrigo de leopardo.	P. 450
Lámina 459.-Fotografía con los rulos puestos en 1965.	P. 452
Lámina 460.-Debajo de una fotografía de José Antonio Primo de Rivera en el año 1966.	P. 455
Lámina 461.-Llamando la atención en uno de sus afamados <i>happening</i> en el año 1974.	P. 457
Lámina 462.-Posando en albornoz.	P. 457
Lámina 463.-Trabajando y posando.	P. 457
Lámina 464.-Muy concentrado en su trabajo.	P. 457
Lámina 465.-Es un artista multifacético.	P. 457
Lámina 466.-Le fascinan los naniquies.	P. 457
Lámina 467.-Posando con un amigo en posición relajada.	P. 457
Lámina 468.-Fotografía con un delfín e la cabeza.	P. 457
Lámina 469:-Exposición de recuerdos y postales en 1981.	P. 464
Lámina 470.-Exposición de recuerdos y postales en 1981.	P. 464
Lámina 471.-Posando con Don Juan Carlos y Doña Sofía en 1981.	P. 464
Lámina 472.-Dalí realizó muchas ilustraciones. Año 1964.	P. 476
Lámina 473.-Disfraces de fiesta.	P. 477
Lámina 474.-Diseños de tejidos estampados en 1947.	P. 482
Lámina 475.-Fotografía con modelos vestidas de Paco Rabanne en 1960.	P. 482

Lámina 476.-Fotografía con modelos vestidas de Paco Rabanne en 1960.	P. 482
Lámina 477.-Repercusiones en la moda y los complementos.	P. 483
Lámina 478.-Repercusiones en la moda y los complementos.	P. 483
Lámina 479.-Repercusiones en la moda y los complementos.	P. 483
Lámina 480.-Repercusiones en la moda y los complementos.	P. 483
Lámina 481.-Repercusiones en la moda y los complementos.	P. 483
Lámina 482.-Repercusiones en la moda y los complementos.	P. 483
Lámina 483.-Bocetos de grandes diseñadoras como Elsa Schiaparelli y Coco Chanel.	P. 483
Lámina 484.-Vestido de alta costura.	P. 483
Lámina 485.-Cartel de la película <i>El silencio de los corderos</i> de 1991.	P. 484
Lámina 486.-Fotografía de Hallsman que inspiró a Dalí para el cartel de la película <i>El silencio de los corderos</i> .	P. 484
Lámina 487.-Influencia de Dalí en el cartel de la película <i>El silencio de los corderos</i> en el año 1951.	P. 484
Lámina 488.-Ilustración para una falla de Valencia en 1954.	P. 499
Lámina 489.-Ilustración para <i>Alicia en el país de las maravillas</i> en 1969.	P. 502
Lámina 490.-Ilustraciones para <i>Alicia en el país de las maravillas</i> en el año 1969.	P. 502
Lámina 491.-Dalí echándose pintura por la cabeza.	P. 504
Lámina 492.-Cartel de fiestas de la Santa Cruz en Figueras del año 1921.	P. 506
Lámina 493.-Cartel de fiestas de la Santa Cruz en Figueras del año 1922.	P. 506
Lámina 494.-Fotografía de <i>La profanación de Don Juan</i> en 1924.	P. 507
Lámina 495.-Fotografía de <i>La profanación de Don Juan</i> en 1924.	P. 507
Lámina 496.-Hombre anuncio en 1934.	P. 510
Lámina 497.-Cartel de la Exposición Internacional del Surrealismo del 1938.	P. 511
Lámina 498.-Objeto surrealista en 1931.	P. 511

Lámina 499.-Retrato de Freud por Dalí en el año 1938.	P. 522
Lámina 500.-Fotografía de un coche forrado de césped en 1941.	P. 514
Lámina 501.-Lienzo para <i>Coloquio sentimental</i> de 1944.	P. 514
Lámina 502.-Diseño del telón para <i>La gran ópera</i> en 1957.	P. 515
Lámina 503.-Retrato de telón escenario de 1951.	P. 515
Lámina 504.-Boceto sobre la enfermedad de la sífilis, del año 1961.	P. 515
Lámina 505.-Cartel sobre la enfermedad de la sífilis, del año 1961.	P. 515
Lámina 506.-Pañuelo serigrafiado, realizado en 1947.	P. 516
Lámina 507.-Pañuelo serigrafiado, realizado en 1947.	P. 516
Lámina 508.- <i>Performance</i> con un helicóptero.	P. 519
Lámina 509.-Dalí disfrazado de Papá Noel para Doubleday en 1965.	P. 520
Lámina 510.-Fotografía junto a Andy Warhol en 1966.	P. 520
Lámina 511.-Dalí también diseñó placas cerámicas en el año 1965.	P. 520

# ÍNDICE DE ARTÍCULOS

- Artículo 1.- GALINDO, Carlos: “Recorrido por 4 siglos de teatro en Madrid, a través de una magna exposición”, *ABC*, 27-05-1992. P. 53
- Artículo 2.- “El festival de otoño recuerda a Luis Escobar, su obra y su herencia”, *ABC*, 30-10-2001. P. 53
- Artículo 3.- LUCA DE TENA, Torcuato: “Luis Escobar evocando a Don Juan Tenorio”, *ABC*, 1-11-1973. P. 54
- Artículo 4.- RUBIO, Javier: “Arte: escenografía teatral española de 1940 a 1977”, *ABC*, 2-03-1977. P. 86
- Artículo 5.- DE OBREGÓN, Antonio: “Madrileño honorario”. *ABC*, 12-02-1977. P. 86
- Artículo 6.- “Dalí dice que habla con los marcianos”, *ABC*, 31-07-1964. P. 107
- Artículo 7.- PÉREZ DEL CASTILLO, Gonzalo: “Dalí y el imperio sevillano”. P. 131
- Artículo 8.- DÍAZ CRESPO, J: “*Don Juan Tenorio, con vestuario y decorados de Dalí*”. *¡Arriba!*, 2-11-1949. P. 149
- Artículo 9.- DE LOS RÍOS GÓMEZ, Blanca: “Don Juan, ciudadano del mundo”, *ABC*, 18-11-1950. P. 150
- Artículo 10.- SASSONE, Felipe: “Ausencia y presencia de *Tenorios*”, *La Vanguardia*, 9-1949. P. 151
- Artículo 11.- CAMPANY, Jaime: “*Don Juan Tenorio*”, *ABC*, 19-10-2000. P. 151
- Artículo 12.- SASSONE, Felipe: “Las razones de *Don Juan Tenorio*”, *ABC*, 17-02-1977. P. 151
- Artículo 13.- “Luis Escobar, representó, en solitario, su último mutis”. *La Vanguardia*, 17-02-1991. P. 154

- Artículo 14.- MURUBE, R. y J.: “Carta urgente para *Don Juan Tenorio*”,  
*ABC*, 31-10-1965. P. 156
- Artículo 15.- “Cartelera del Teatro Español”, *ABC*, 1964. P. 158
- Artículo 16.- LABORDA, Ángel: “Aquí está *Don Juan Tenorio*”,  
*ABC*, 27-10-1972. P. 158
- Artículo 17.- ESCOBAR, Luis: “Dalí su *Tenorio* y otras cosas”, *ABC*,  
25-01-1989. P. 159
- Artículo 18.- “*Don Juan Tenorio* en el María Guerrero, según la versión  
escenográfica de Salvador Dalí”, *Pueblo*, 1949. P. 159
- Artículo 19.- “*Don Juan Tenorio* en la interpretación escenográfica de  
Salvador Dalí”. P. 160
- Artículo 20.- “El centenario de *Don Juan Tenorio*”, *ABC*, 2-11-1943. P. 160
- Artículo 21.- LAMADRID, Bárbara: “Hoy hace 100 años que se estrenó  
*Don Juan Tenorio*”, 28-03-1944. P. 160
- Artículo 22.- “Después de la experiencia Dalí, Don Juan y el señor Tenorio”.  
*Barcelona Teatral*, 22-12-1949. P. 160
- Artículo 23.- “Gyenes: 30 años de la vida española”, *ABC*, 12-12-1970. P. 161
- Artículo 24.- “El libro más sensacional sobre el teatro español”, 1955. P. 161
- Artículo 25.- “Díganos usted la verdad”, *Siete flechas*, 1949. P. 161
- Artículo 26.- GARCÍA VIÑO, Manuel: “Una visión de Don Juan”, *ABC*,  
1949. P. 172
- Artículo 27.- VERDUGO LANDI, Francisco: “La fraseología del *Tenorio*”,  
*ABC*, 28-10-1952. P. 176
- Artículo 28.- FERNÁNDEZ ALMAGRO, J.: “Salvación del *Tenorio*”,  
*ABC*, 17-11-1949. P. 179
- Artículo 29.- “Semana negra para la escena española: ha muerto Luis  
Prendes”, *ABC*, 28-10-1998. P. 179



- Artículo 30.- HARO TECGLLEN, Eduardo: “*Don Juan Tenorio* interpretado por Dalí”, *Informaciones*, 2-11-1949. P. 181
- Artículo 31.- BAYONA, J.A.: “El carro de las manzanas en la quinta de Don Juan”, *Pueblo*, 8-11-1949. P. 181
- Artículo 32.- MONCAYO, Andrés: “El acontecimiento del *María Guerrero*”. *Informaciones*, 27-10-1949. P. 182
- Artículo 33.- LUCA DE TENA, Torcuato: “José Zorrilla, Luis Escobar y Salvador Dalí”, *ABC*, 5-11-1949. P. 183
- Artículo 34.- MARQUERIE, Alfredo: “*El Tenorio*, Dalí y una batalla escénica”, *La Vanguardia*, 05-11-1949. P. 184
- Artículo 35.- Agencia EFE: “Dalí ha dejado perplejos, con su *Salomé* a los londinenses”, *ABC*, 13-11-1949. P. 185
- Artículo 36.- ACORDE: “*Tristán loco*”, *Hoja del lunes*, 13-06-1949. P. 185
- Artículo 37.- ACORDE: “Estreno en el *María Guerrero* de la nueva versión escénica del *Tenorio* de Dalí”, *ABC*, 6-11-1950. P. 185
- Artículo 38.- ACORDE: “Acorde contesta a los directores del teatro *María Guerrero*”, *ABC*, 8-11-1950. P. 185
- Artículo 39.- ACORDE: “Fracasa el segundo *Tenorio*”, *Hoja del lunes*, 6-11-1950. P. 185
- Artículo 40.- CAMÓN AZNAR, José: “De arte”, *ABC*, 28-12-1950. P. 185
- Artículo 41.- “Dalí siempre es noticia”, revista de 1962. P. 190
- Artículo 42.- Agencia EFE: “Dalí pintará un decorado anual para *Don Juan Tenorio*”. 12-1949. P. 190
- Artículo 43.- CORTÉS CAVANILLAS, Julián: “La compañía del teatro *María Guerrero* aplaudida por la crítica y el público en Venecia”, *ABC*, 23-03-1951. P. 195

- Artículo 44.- “Declaraciones de Dalí sobre su versión del *Tenorio*”.  
*ABC*, 4-11-1949. P. 196
- Artículo 45.- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio: “La destrucción o el amor”.  
*ABC*, 21-11-2003. P. 197
- Artículo 46.- MÉNDEZ DELGADO, Sebastián: “Comparativa de decorados  
entre Dalí y Burgos”, *La Vanguardia*, 4-11- 1950. P. 198
- Artículo 47.- MARQUERIE, Alfredo: “El María Guerrero presentó otra versión  
escenográfica del *Tenorio*, hecho por Dalí”, *ABC*, 4-11-1950. P. 202
- Artículo 48.- “La segunda acometida de Dalí al desgraciado *Tenorio*, de la mano  
de Don Luis”, *Barcelona Teatral*, 2-11-1950. P. 205
- Artículo 49.- MORETO, Agustín: “Reposición de *Don Juan Tenorio* en el  
María Guerrero”, *ABC*, 1-11-1951. P. 205
- Artículo 50.- FERNÁNDEZ GÓMEZ, José: “En noviembre, las castañas y Dalí”,  
*Triunfo*, 1-11-1950. P. 206
- Artículo 51.- MEJÍAS, Leocadio: “El secreto de Dalí y su *Tenorio*”,  
*El Alcázar*, 23-10-1950. P. 207
- Artículo 52.- DÍAZ CABAÑETE, Antonio: “La semana del *Tenorio*”,  
*Semana*, 7-11-1950. P. 208
- Artículo 53.- DE CASTRO, Cristobal: “María Guerrero: segunda versión  
escenográfica del *Tenorio* de Zorrilla por Salvador Dalí”,  
4-11-1950. P. 208
- Artículo 54.- “A doce novicias se declaró Don Juan Marín”,  
*Informaciones*, 29-10-1964. P. 212
- Artículo 55.- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás: “*Don Juan Tenorio* en el Español.  
Decorados y figurines de Salvador Dalí”, *Ya*, 31-10-1964. P. 213

- Artículo 56.- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: “Cuento y no acabo, un hombre de Talento, Luis Escobar, en su homenaje”, *ABC*, 28-06-1989. P. 216
- Artículo 57.- CORBALÁN, Pablo: “*Don Juan Tenorio* con Dalí en el Español”, *Informaciones*, 31-10-1964. P. 219
- Artículo 58.- “Centro Dramático Nacional. Reposición del *Tenorio* de Ángel Fernández Montesinos, con escenografía de Dalí”, *ABC*, 12-05-2003. P. 224
- Artículo 59.- BAQUERO GOYANES, Arcadio: “Tenorios con inventos”, *ABC*, 1-12-2000. P. 225
- Artículo 60.- NIEVA, Francisco: “Poeta de olvido y gloria de escenario”, *ABC*, 22-01-1993. P. 229
- Artículo 61.- GALINDO, Carlos: “Don Juan se aparece otra vez en Madrid”, *ABC*, 30-10-1990. P. 229
- Artículo 62.- “Entrevista a Vázquez Montalbán sobre un libreto de ópera de Salvador Dalí”. P. 245
- Artículo 63.- UTRILLO, Miguel: “Dalí se defiende de sus acusadores”, *Blanco y Negro*, nº 2587, 2-12-1967. P. 252
- Artículo 64.- “*Dalí’s dream of ballet*” 1940. P. 257
- Artículo 65.- BRUNET, Manuel: “Salvador Dalí visto por su hermana”, *Destino*, nº 647, 31-12-1948. P. 262
- Artículo 66.- “Ballets de Dalí en el Liceo”, *Barcelona Teatral*, 1944. P. 285
- Artículo 67.- “Estreno en España de un ballet de Salvador Dalí”, *Barcelona Teatral*, 26-05-1959. P. 286
- Artículo 68.- PÉREZ CREUS, Juan: “Don Quijote, Salvador Dalí y usted”. *Careta*, nº 195, 1947. P. 297

- Artículo 69.- DE LEÓN SOTO, Trinidad: “Muere a los 103 años, Pepín Bello, alma y último latido de la generación del 27”.  
*ABC*, 12-01-2008. P. 303
- Artículo 70.- “Hallazgo surrealista. Destino, la obra de Disney”, *ABC*,  
23-08-2003. P. 330
- Artículo 71.- DE ORTIZ PINEDO, J.: “Don Juan y su poeta”, *ABC*,  
2-11-1952. P. 340
- Artículo 72.- “El segundo *Tenorio* de este año ha sido cinematográfico”.  
*ABC*, 27-10-1953. P. 340
- Artículo 73.- “Dice, Civiltà Cattolica: Salvador Dalí es una mariposa  
paranoica”, (*Destino*), nº 917, 5-03-1955. P. 342
- Artículo 74.- “Chaqueta afrodisíaca” y Escena de la película *Recuerda*. P. 379
- Artículo 75.- DÍAZ PLAJA, Guillermo: “El regreso de Salvador Dalí”.  
*ABC*, 1-11-1984. P. 384
- Artículo 76.- CIFRA: “La air india entrega un elefante a Dalí en Figueras”.  
*ABC*, 23-09-1967. P. 399
- Artículo 77.- “Treinta y siete joyas diseñadas por Dalí”, *ABC*  
8-05-1973. P. 419
- Artículo 78.- “Las joyas de Dalí. Arte para la beneficencia”, *ABC*,  
12-05-1973. P. 419
- Artículo 79.- “Festival Dalí en Figueras”, *ABC*, 11-08-1973. P. 420
- Artículo 80.- “Colección de joyas diseñadas por Dalí”, *ABC*,  
22-07-1960. P. 422
- Artículo 81.- ASSIA, Augusto: “Contribución española a la Navidad  
neoyorquina”, *La Vanguardia*, 23-12-1953. P. 422
- Artículo 82.- “El palacio de Liria, marco adecuado para las joyas de Dalí”.  
*ABC*, 9-10-1960. P. 423

- Artículo 83.- COMÍN, M<sup>a</sup> del Pilar: “El adorno en la historia”,  
*La Vanguardia*, 23-10-1960. P. 423
- Artículo 84.- POMBO ANGULO, Manuel: “Llegaron las joyas diseñadas por  
Dalí”, *ABC*, 11-1960. P. 423
- Artículo 85.- FORNET DE ASENSI, Emilio: “Las joyas de Dalí causan sensación  
en la feria de Nueva York”, *La Vanguardia*,  
23-08-1964. P. 424
- Artículo 86.- “La boda de Salvador Dalí”, *Careta*, nº 229 ,1958. P. 444
- Artículo 87.- MASSIP, José María: “Dalí hoy”, 1950. P. 456
- Artículo 88.- “Dalí, Gran Cruz de Isabel la Católica”, *ABC*,  
7-11-1964. P. 503
- Artículo 89.- BRUNET, Manuel: “El mito de Dalí”,  
*Destino*, nº 691, 4-11-1950. P. 504
- Artículo 90.- VALLEJO NÁJERA, Juan Antonio: “El enigma psicológico de  
Salvador Dalí”, *ABC*, 18-07-1988. P. 509
- Artículo 91.- SAGARRA, José M<sup>a</sup>: “Un proceso singular”,  
*La Vanguardia*, 8-11-1958. P. 516
- Artículo 92.- “Dalí defrauda en el Prado” *Actualidad*, nº1188,  
7-06-1973. P. 521
- Artículo 93.- “Dalí no convence”, *Actualidad*, nº1188,  
7-06-1973. P. 521
- Artículo 94.- “Dalí, académico en Francia”,  
*Gaceta Ilustrada*, nº 1183, 5-1979. P. 522

# ÍNDICE DE AUDIOVISUALES

## Fragmentos audiovisuales anexos.

**AUDIOVISUAL nº 1.** *Imagen de tu vida*, entrevista de Chicho Ibáñez Serrador que pregunta a Dalí acerca de la televisión y comenta que es un invento vil y que la ve por masoquismo. En el apartado denominado *Pasaporte a Dublín 1970* confiesa mirar el televisor a través de aparatos intermedios, o del revés, o bien a través de un filtro de moaré, etc. **P. 40.**

**AUDIOVISUAL nº 2.** Presentación de la chaqueta afrodisiaca. **P. 98.**

**AUDIOVISUAL nº 3.** Entrevista realizada en 1966 sobre el ballet de Barcelona; dice que ya ha realizado doce, pero ahora con éste tiene plena libertad. Se refiere a un *performance* bajo una cúpula que añade “estar hecha con la materia de nuestro tiempo” (refiriéndose al plástico). Cuenta con la ayuda del diseñador Paco Rabanne que “realizará trajes de nuestra época” (*Pop Art*), para un baile con personajes que han marcado el existencialismo de nuestra época como Hitler, Freud, Einstein o Stalin. Declara: “soy el payaso mayor del mundo, el genio más importante de mi época y realizo una función catalizadora del poder”. **P. 117.**

**AUDIOVISUAL nº 4.** NO-DO donde Dalí pasa revista a lo personajes creados para *Don Juan Tenorio*. **P. 158.**

**AUDIOVISUAL nº 5.** Bañadores *Nightmare* desfilando en pasarela de 1967. **P. 228.**

**AUDIOVISUAL nº 6.** Secuencia onírica de película *Moontide* (Marea de luna). **P. 326.**

**AUDIOVISUAL nº 7.** Secuencia onírica de película *El padre de la novia*. **P. 341.**

**AUDIOVISUAL nº 8.** *Rhino painting* en el zoo donde traspasa la pintura de La encajera de Vermeer con el cuerno de rinoceronte. **P. 341.**

**AUDIOVISUAL nº 9.** *Solf self portrait*, rodado en Port Lligat; responde a todo con un rotundo NO y luego siempre YES. Menciona a Otto Rank, con efectos técnicos como el aparecer y desaparecer de su persona. Salen de un huevo Gala y él como los dióscuros hijos de Leda lanzando botes de pintura. Se visualiza una fiesta con sardana y toros, portando un sombrero casco metálico rojo; mientras un piano de cola es aporreado al interpretar una litografía, acaba en el mar. **P. 345.**

**AUDIOVISUAL nº 10.** Hotel Saint Regis; la sección metálica de un bolígrafo genera un efecto de cine sorprendente. **P. 346.**

**AUDIOVISUAL nº 11.** Cena en Monte Lodge donde aparecen disfrazados de unicornios, en una cama gigante y sacos en el techo. **P. 367.**

**AUDIOVISUAL n° 12.** Se produce en el año 1967 con un elefante pequeño que le regalan, apareciendo con su colchón fiel inspirador. Como ritual se atusa las puntas de su bigote y con ocho sardinas produce el efecto técnico de marcha atrás volviendo al cubo de agua de donde salieron. Habla sobre el faro de Alejandría, el huevo de Colón y explica su obra pictórica titulada *La pesca de los atunes* con origen homérico que le cuenta su padre en la infancia. Como micrófono utiliza un ventilador. **P. 387.**

**AUDIOVISUAL n° 13.** Anuncio publicitario de Veterano Osborne. **P. 399.**

**AUDIOVISUAL n° 14.** Anuncio publicitario de chocolate LANVIN. **P. 409.**

**AUDIOVISUAL n° 15.** Anuncio publicitario para la marca Alka Seltzer, que recuerda a la pasarela de última tecnología que utilizó Alexander Mac Queen. **P. 409.**

**AUDIOVISUAL n° 16.** En 1970 presenta el huevo de Dalí. Tira huevos a la cámara la cual chorrea como el *dripping*; lleva un brazalete en su muñeca, viste de blanco como uniforme marinero; dice que levita y, mientras tanto, por efecto técnico de la cámara, desaparece el salpicado de la pintura y se ven los pies desnudos que protagonizan su obra pictórica en la techumbre. **P. 440.**

**AUDIOVISUAL n° 17.** En 1968 muestra el nacimiento de Dalí de un huevo. Aparece con el escarabajo egipcio y ataviado con peluca rubia y chaqueta confeccionada de flores, dice que él nació crecido del todo en Re sostenido mayor. Bajo un discurso poliglota acciona a velocidad rápida gracias a la técnica de la cámara. Acompañado de cuatro flotadores a la manera de nimbo y cuatro alcachofas que echa en un tazón gigante y que hacen las veces de *atrezzo*. **P. 446.**

**AUDIOVISUAL n° 18.** Por un camino vestido de clown augusto con sol en el pecho, se acerca acompañado de un sirviente negro y sombrilla exótica. Realiza una escultura de busto clásico con papel brillante a velocidad rápida por efecto de cámara. Su tocado vuelve a ser de material metálico con remaches. **P. 457.**



# BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía citada

ABAD CARLES, A.: *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

ADES, D.: *Dalí y el Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975.

\_\_\_\_\_: *Dalí*, Madrid, La esfera de los libros, 2004.

\_\_\_\_\_: *Salvador Dalí*, Barcelona, biblioteca ABC, protagonistas de la historia, 2004.

AGUER, M. y OTROS.: *Salvador Dalí, Álbum de fantasía*, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí, 1998

AGUILERA, C.: *Diccionario del arte moderno. Conceptos. Ideas. Tendencias*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1979.

AGUILERA, J.: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939) Ideología y Estética*, Madrid, CDT (Centro de Documentación Teatral), 2002.

ALIER, R.: *Historia de la ópera*, Barcelona, Ma non troppo DL., 2002.

ALONSO DE SANTOS, J. L.: *Manual de Teoría y práctica teatral*, Madrid, Editorial Castalia, 2007.

ALONSO, P.: *Asesoría en vestuario moda y complementos*, Madrid, Videocinco, 2008

AMORÓS, A. y DÍEZ BORQUE, J. M.: *Historia de los espectáculos en España, literatura y sociedad*, Madrid, Editorial Castalia, 1999.

ANDERSON, A. y MAURER, C.: *Epistolario completo de Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1997.

ANDERSON, R.: *Salvador Dalí*, Barcelona, Blume, 2004.

APPIA, A.: "La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente", Madrid, ADE, 2000.

ARACIL, A. y RODRÍGUEZ, D.: *El siglo XX entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, Istmo, 1982.

ARIAS DE COSSÍO, A. M.: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.

ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979.

\_\_\_\_\_: *Hacia una psicología del Arte*, Barcelona, Larousse, 2000.

\_\_\_\_\_: *Hacia una psicología de la Representación*, Madrid, Alianza Forma, 1986.

ARMENGOL, L. R.: *Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra, 2003.

- ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978
- ASTASIO, C. y OTROS.: *El arte de la escenotecnia: como diseñar espacios escénicos*, Barcelona, Bissap Consulting, 2009.
- AUB, M.: *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985.
- BAQUERO, A. D.: *Juan, siempre D. Juan, todos los Tenorios del Teatro Español*, Madrid, Fundación premios Mayte, 2005.
- BARIL, J.: *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, 1987.
- BARR, A.H.: *La definición del Arte Moderno*, Madrid, Alianza, 1989.
- BARTHES, R.: *Elementos de semiología*, París, Editions Du Seul, 1971.
- \_\_\_\_\_: "Las enfermedades de la indumentaria teatral", *ADE Teatro* (nº 116). 2007.
- BARRAL, X.: *Las indigestiones de Dalí*, Barcelona, Ediciones, 2003.
- BATTCKOCK, G.: *La idea como arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BAUDOT, F.: *Universo de la moda, Coco Chanel*, Barcelona, Poligrafía, 1998.
- \_\_\_\_\_: *Moda y Surrealismo*, París, H. Kliczkowski, 2002.
- BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1993.
- BEAULIEU, M.: *El vestido moderno y contemporáneo*, Barcelona, Oikos Tau, 1987.
- BEHAR, H.: *Sobre el teatro Dadá y Surrealista*, Barcelona, Barral, 1971.
- BELLUSCIO, M.: *Vestir a las estrellas, La moda en el cine*, Barcelona, BSA, grupo zeta, 1999.
- BENAIM, L.: *Universo de la moda, Issey Miyake*, Barcelona, Polígrafa, 1999.
- BERGER, R.: *Arte y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- \_\_\_\_\_: *El conocimiento de la pintura*, Barcelona, Noguer, 1976.
- BERISTAIN, A.: *400 Obras de Salvador Dalí de 1914 a 1983*, Barcelona, Ministerio de Cultura-Generalitat de Catalunya, Obra Cultural de la Caixa de Pensiones, 1983.
- BERTHOLD, M.: *Historia social del teatro*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- BLACKMAN, C.: *100 años de moda*, Barcelona, Blume, 2002.
- BNE.: *El vestuario en el Ballet Nacional de España*, Madrid, Ministerio de Cultura BOE., 2009.

- BOBES, M<sup>a</sup> C.: *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco/ Libros, 2001.
- BOEHN, M. V.: *La Moda. El traje y las costumbres en el siglo XVI*, Barcelona, Salvat Editores, S.A, 1928.
- \_\_\_\_\_ : *La historia del traje en Europa*, 2 Vols. Barcelona, Salvat, 1929.
- BOGART, A.: *La preparación del director, 7 ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona, Alba Editorial, 2008.
- BOGDANOVICH, P.: *El director de la estrella*, Madrid, T & B Editores, 2007.
- BONET CORREA, A.: *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- BORAU, J. L.: *La pintura en el cine y el cine en la pintura*, Madrid, Ocho y medio, 2003.
- BORGHESI, S.: *Dalí, fantasía surrealista del genio ampurdanés*, Barcelona, Electa bolsillo, 2004
- BOSQUET, A.: *Dalí, Los cornudos del viejo arte moderno*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- BOU, E.: *Daliccionario, Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*, Barcelona, Ensayo Tusquets, 2004.
- BOURCIER, P.: *Historia de la Danza en Occidente*, Barcelona, Blume, 1981.
- BOZAL, V.: *El arte del siglo XX, la construcción de la vanguardia 1850-1939*, Madrid, Edicusa, 1978.
- BRAUN, E.: *El director y la escena: del naturalismo a Grotowsky*, Buenos Aires, Galerna, 1992.
- BRECHT. B.: *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- BREYER, G.: *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*, Buenos Aires, Editorial Infinito, 2005.
- BRETON, A. y BAGOW, C.: *Surrealismo frente a realismo socialista*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- BRIHUEGA, J.: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales, Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1979.
- \_\_\_\_\_ : *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1982.
- BROOK, P.: *Espacio Vacío*, Barcelona, Nexos, 1990.
- BUERO, A. "De rodillas, en pie, en el aire", *Revista de Occidente* (nº 44), Madrid, 1966.

- BUÑUEL, L.: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1982.
- CABAL, F.: *La situación del teatro en España*, Madrid, Asociación de Autores en España, 1996.
- CABO MARTÍNEZ M.R.: *Teatro modernista español: 1900-1920*, León, Univesidad, 1986.
- CALDERA, E.: *El teatro español de la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001.
- CALEFATO, P.: *El sentido del vestir*, Valencia, Engloba, 2002.
- CALMET, H.: *Escenografía, escenotecnia e iluminación*, Buenos Aires, Editorial De la Flor, 2005.
- CALVO SERRALLER, F.: “Vanguardia y Surrealismo en España (1920-1936)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 349, 1979, pp. 5-18.
- CAMINO J.: *El oficio del director de cine*, Madrid, Cátedra, 1997.
- CAMARERO, G.: *Pintores en el cine*, Madrid, Editores JC, 2000.
- CANFIELD, C.: *El arte de la dirección escénica*, Madrid, ADE, 2004.
- CARLSON, M.: *Performance: a Critical Introduction*, Nueva York y Londres, Routledge, 1996.
- CAROL, M. NAVARRO, J.J. y BUSQUETS, J.: *El último Dalí*, Madrid, Ediciones El País. 1985.
- \_\_\_\_\_ y J. PLAYÁ: *El enigma Dalí*, Barcelona, Plaza & Janés, 2004.
- CARTMELL, V. H.: *Plot outlines of 100 famous plays*, Philadelphia, Doubleday & Company, 1945.
- CASSIN-SCOTT, J.: *The illustrated Encyclopedia of costume and fashion*, Londres, Vista, 2001.
- CEBALLOS, E.: *Principios de dirección escénica*, México, Escenología, 1999.
- CEYSSON, B.: *La pintura Moderna. Del vanguardismo al Surrealismo*, Barcelona, Skira.1983.
- CHENOUNE, F.: *Universo de la moda, Brioni*, Barcelona, Polígrafa, 1999.
- CHION, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1999.
- CIRLOT, J. E.: *Introducción al Surrealismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1953.
- \_\_\_\_\_ : *Diccionario de los Ismos*, Barcelona, Omega, 1956.

- \_\_\_\_\_: *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1988.
- CLAUDE, S.: *Panorama de la música contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965
- CLURMAN, H.: *La dirección teatral*, Buenos Aires, Ed. Latinoamericano, 1999.
- COHEN, S. J.: *International Encyclopedia of Dance*, 6 Vols. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1998.
- COOPER, J.C.: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, G. G., 2000.
- CORNIDE, J. M<sup>a</sup>.: *El diseño lumínico en la escena teatral*, Buenos Aires, Memphis, 1997.
- CRAIG, G.: *El arte del teatro*, México D.F., Asociación de directores de escena, 1911.
- D. OLANO, A.: *Dalí, las extrañas amistades del genio*, Madrid, Temas de hoy, 1997.
- DALÍ, A.M.: *Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Parsifal, 1980.
- DALÍ, S.: *The secret life of Salvador Dalí*, Nueva York, Dial Press y Edición española (1993) *Vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Antártida, 1942.
- \_\_\_\_\_: *Vida secreta de Salvador Dalí*, París, Ediciones La Tabla Redonda, 1952.
- \_\_\_\_\_: *El mito trágico del Ángelus de Millet*, Barcelona, Tusquets Editores, 1978.
- \_\_\_\_\_: *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983.
- \_\_\_\_\_: *Los cornudos del viejo arte moderno*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.
- \_\_\_\_\_: *Un diario 1919-1920. Nuevas impresiones y recuerdos íntimos*, Barcelona, Destino, 2003.
- \_\_\_\_\_: *Obra completa*, Vol. (I y II). *Textos autobiográficos*, Barcelona, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí y SECC (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales). 2003 Vol. (III). *Prosa, teatro, cine y poesía*, Barcelona, 2004, Vol. (IV y V) Ensayos I y II. Salamanca, 2005, Vol. (VI) (en elaboración) Vol. (VII) *Entrevistas*, Barcelona, 2004, Vol. (VIII). *Álbum*, Barcelona, 2004.
- \_\_\_\_\_: *Dalí Joyas*, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí, 2011.
- \_\_\_\_\_ y PARINAUD, A.: *Confesiones inconfesables*, Barcelona, Bruguera, 1957.
- DAVIS, T.: *Escenógrafos*, Barcelona, Editorial Océano, 2002.
- DAVIS, F.: *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza, 1998.
- DE GRANDIS, L.: *Teoría y uso del color*, Madrid, Cátedra, 1985.
- DE LA CALLE, R.: *En torno al hecho artístico*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1981.

- DE LA FUENTE, R.: *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña Estudios, 1987.
- DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2004.
- DE SOUSA, F.: “Introducción a la historia de la indumentaria en España” y “el vestuario en el teatro español del Siglo de Oro” Madrid, Istmo, *Cuadernos de Teatro Clásico* (nº 13-14), 2007.
- DE OSMA, G.: *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012.
- DERRIDA, J.: *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DESCHARNES, R.: *Dalí, la obra y el hombre*, Barcelona, Tusquets Editores, 1984.
- \_\_\_\_\_ y NERET, G. *Dalí, la obra pictórica*, Madrid, Taschen, 1994
- DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.
- DIDEROT, D.: *La paradoja del comediante*, Madrid, Editorial Mondadori, 1990.
- DÍEZ BORQUE, J. M.: *Historia de los espectáculos en España, literatura y sociedad*, Madrid, Editorial Castalia, 1999.
- DONDIS, D. A.: *La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997.
- ECO, U.: *Psicología del vestir*, Milán, Bompiani, 1972.
- ESCOBAR, L.: *En cuerpo y alma. Memorias de Luis Escobar (1908-1991)*, Madrid, Temas de hoy, 2000.
- FANÉS, F.: *Salvador Dalí, la construcción de la imagen (1925-1930)*, Madrid, Electa, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Dalí, cultura de masas*, Barcelona, Fundación La Caixa, Fundación Gala-Salvador Dalí y MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2004.
- FERNÁN, F.: *Puro teatro y algo más*, Barcelona, Alba Editorial, 2002.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L.: *Orígenes del teatro español*, Madrid, Rivadeneira, 1857.
- FISCHER-LICHTE, E.: *Semiótica del Teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.
- FOGG, M.: *Moda, toda la historia*, Londres, Blume, 2013.

- FONTANELLA, LEE.: *La Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981.
- FRANCOS, J.: *El teatro en España*, Madrid, S.E., 1908.
- FREELAND, C.: *Pero... ¿Es esto Arte?* Madrid, Cátedra, 2004.
- FUKAI, A.: *La colección del instituto de la indumentaria de Kyoto, Moda, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*, Madrid, Taschen, 1999.
- G. RUIZ, V. y G. TORRES: *Historia y Antología del teatro español de posguerra*, Vol. II, III y V, Madrid, Espiral, 2006.
- GALLEGO, A.: *Biografía e Historias Reales*, Madrid, Moneda y crédito, 1973.
- GARCÍA DE CAPRI, L.: *Las claves del arte surrealista*, Barcelona, Planeta, 1990.
- GARCÍA LORCA, F. *Cartas a sus amigos*, Barcelona, Ediciones Cobalto, 1950.
- \_\_\_\_\_: *Antología comentada*, Madrid, De la Torre, 1989.
- \_\_\_\_\_: *Mariana Pineda*, Madrid, Cátedra, 2003.
- GARCÍA, F. y DALÍ, S. *Querido Salvador Dalí, Querido Lorquito, epistolario 1923-1936*, Barcelona, Elba, 2013.
- GARCÍA LEAL, J.: *Filosofía del Arte*, Madrid, Síntesis, 2002.
- GARCÍA TEMPLADO, J.: *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cinal, 1980.
- GASCH, S.: *Las etapas del cine*, Barcelona, Instituto Transoceánico, 1989.
- GAUNT, W.: *Los Surrealistas*, Barcelona, Labor, 1974.
- GIBSON, I.: (1998). *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_: *Lorca-Dalí, el amor no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés, 2003.
- \_\_\_\_\_: *Dalí joven, Dalí genial*, Madrid, Aguilar, 2004.
- \_\_\_\_\_: “El gran exhibicionista”, *Descubrir el arte*, nº 59, 2004.
- GIVONE, S.: *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990.
- GIES, D. T.: *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- GOLDBERG, R.: *Performance Art*, Barcelona, Destino, 1996.



- GOMBRICH, E. H.: *Los usos de las imágenes*, Madrid, Debate, 1996.
- \_\_\_\_\_ : *Arte e Ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- GÓMEZ, J. A.: *Historia visual del escenario*, Madrid, Ñaque Editorial, 2000.
- GÓMEZ, M.: *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Dalí*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- \_\_\_\_\_ : *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- GUBERN, R.: *Historia del cine*, 2 Vols. Barcelona, Anagrama, 1982.
- GUERRA, A.: *La Barraca, teatro y universidad. Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, ITEM, Acción Cultural Española, 2011.
- GUTIÉRREZ, F.: *Teoría y Praxis de Semiótica teatral*, Valladolid, UVA, secretariado de publicaciones Universidad, 1993.
- GYENES, J.: *Don Juan y el teatro en España*, Madrid, Mundo Hispánico, 1955.
- HALAC, R.: *Escribir teatro*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2006.
- HALSMAN, P.: *Dalí's moustache*, Nueva York, Flammarion, Magnum potos, 1954.
- HESS, W.: *Documentos para la comprensión de Arte Moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- HIGUERA, L. F.: *El teatro Nacional María Guerrero (1940-1952) la creación de un público*, Madrid, CDT (Centro de Documentación Teatral), 1993.
- HOFFMANN, W.: *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Península, 1992.
- HORMIGÓN, J. A.: *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970.
- \_\_\_\_\_ : *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, 2 Vols. ADE, Madrid, 2014.
- \_\_\_\_\_ : "La música y la puesta en escena", ADE, Madrid, 2002.
- HUERTA CALVO, J.: *Historia del teatro español, Del siglo XVIII a la época actual*. Vol. II, Madrid, Gredos, 2003.
- \_\_\_\_\_ : *El teatro español en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1985.
- HUYGHE, R.: *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1978.
- IRVING, P.: *Directores*, Barcelona, Océano, 2003.
- JANUSZCZACK, W.: *Técnicas de los grandes pintores*, Madrid, Blume, 1981.

- JIMÉNEZ, J.: *Teoría del Arte*, Madrid, Alianza, 2002.
- KANDINSKY, V.: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1991.
- \_\_\_\_\_: *Punto y línea sobre el plano*, Argentina, Andrómeda, 2005.
- KEIN, J. A.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Akal, 1987.
- LAVIER, J.: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1997.
- LEAR, A. *Dalí de Amanda*, Barcelona, Planeta, 1985.
- \_\_\_\_\_: *La persistencia de la memoria, una biografía personal de Salvador Dalí*, México, Diana, 1987.
- LLONGUERAS, L.: *Dalí*, Barcelona, Ediciones B, Grupo Zeta, 2004.
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G.: “Tendencias en el teatro europeo actual” en *Teatralogía y nuevas perspectivas*, Madrid, Ñaque, 2010.
- LUMET, S.: *Así se hacen las películas*, Madrid, Rialp, 1999.
- LURIE, A.: *El lenguaje de la moda*, Barcelona, Paidós, 2009.
- MACKINTOSH, I.: *La arquitectura, el actor y el público*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- MAMET, D.: *Sobre la dirección de cine*, Madrid, Debate, 2000.
- MARCHÁN FIZ, S.: *El universo del arte*, Barcelona, Aula Abierta, 1984.
- \_\_\_\_\_: *El arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986.
- MARINETTI, F.T.: *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.
- MARINS, M. De.: *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997.
- MAROTO, M.: *Cuadernillos teatrales*, Valladolid, Diputación provincial, 1990.
- MAS PEINADO, R.: *Universo Dalí: 30 recorridos por la vida y obra de Salvador Dalí*, Barcelona, Lunweg, 2003.
- MATELLANO, V.: *Diseñador por... Yvonne Black, figurinista de cine*, Madrid, Fundación Autor, 2006.
- MEMBA, J.: *Historia del cine universal*, Madrid, T & B Editores, 2008.
- MENEGUZZO, M.: *El siglo XX. Arte Contemporáneo*, Barcelona, Electa, 2006.

- MEREDITH, E.: *Dalí, a Biography, Representaciones dalinianas en Nueva York*. Londres, Sinclair-Stevenson, 1992.
- MEYERHOLD, V.: *Teoría Teatral*, Madrid, Fundamentos, 1986.
- \_\_\_\_\_ : *Textos teóricos*, ADE, 1992.
- MINGUET, J.: *Salvador Dalí, cine y surrealismo*, Barcelona, Parsifal, 2003.
- MIRAS, D.: “La noche de San Juan”, *Primer Acto*, cuadernos de investigación teatral (nº 209), 1957.
- MOUSSINAC, L.: *Tratado de puesta en escena*, Buenos Aires, Ed Leviatán, ADE, 2002.
- MUSTIELES VILA, S.: *La escenografía “cine y arquitectura”*, Madrid, Cátedra, 1997.
- MUÑOZ MORILLEJO, J.: *Escenografía española*, Madrid, Imprenta Blass, 1923.
- NAVARRO, T.: *Manual de entonación española*, México, Colección Málaga, 1996.
- NEWHALL, B.: *Historia de la fotografía desde sus orígenes nuestros días*, Barcelona, Gili Gaya, 1983.
- NIEVA, F.: *Tratado de la escenografía*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- O’HARA CALLAN, G.: *Diccionario d la moda y de los diseñadores*, Barcelona, Destino, 1999.
- OLIVA, C.: *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- \_\_\_\_\_ : *El teatro desde 1936*, Madrid, Editorial Alhambra, 1989.
- \_\_\_\_\_ y TORRES MONREAL, F.: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ORREY, L.: *La ópera. Una breve historia*, Barcelona, Destino-Thomas & Hudson, 1993.
- ORTEGA, C. *Painters in the theater of the European Avant-Garde*, Madrid, MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2000.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte*, Madrid, Castalia, 2009.
- ORTIZ, AÚREA, y PIQUERAS, M<sup>a</sup> J.: *La pintura en el cine, cuestiones de representación visual*, Barcelona, Editorial Paidós, 2003.
- OSIPOVNA KNEBEL, M.: *La palabra en la creación teatral*, Madrid, Fundamentos, 1998.

- PANOFSKI, E.: *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2004.
- PASI, M.: *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1981.
- PAUWELS, L.: *Las pasiones según Dalí*, Barcelona, Destino, Fundación Gala-salvador Dalí, SECC., 2003.
- PAVIS, P.: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- \_\_\_\_\_ : *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Editorial Paidós, 1984.
- PELÁEZ, A.: *La Historia de los actores en España*, Almagro, Fundación Actores y Artistas de España, Unión de actores, Ministerio de Cultura, INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), Museo Nacional del Teatro, 1998.
- \_\_\_\_\_ : *La Historia del teatro español*, Almagro, Fundación Actores y Artistas de España, Unión de actores, Ministerio de Cultura INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), Museo Nacional del Teatro, 1998.
- PELÁEZ, A.: *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, Castilla La Mancha, SECC (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), 2004.
- \_\_\_\_\_ : *Picasso y Dalí en el teatro*, Ciudad Real, Colecciones del Museo Nacional del Teatro, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- PÉREZ, A. S. D.: *Juan Tenorio en la España del siglo XX literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998.
- PÉREZ, B.: *El abuelo*, Madrid, Hernando, 1998.
- PÉREZ, J.: *Salvador Dalí, la conquista de lo irracional*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- PISCATOR, E.: *El teatro político y otros materiales*, Guipúzcoa, Hiru, 2001.
- PIXOT, A. y CORDERO, X.: *Sobre Dalí*, Barcelona, Planeta, 2014.
- PLAZA, J. L. *El teatro y las artes plásticas: escenografía y estética teatral de vanguardia*, Granada, Comares, 1998.
- \_\_\_\_\_ : *Lenguajes escenográficos en la España de la Preguerra*, Granada, Comares, 2000.
- POLETTI, F.: *El siglo XX. Vanguardias*, Barcelona, Electa, 2006.
- PORTER M. y GONZÁLEZ L.: *Las claves de la historia del cine*, Barcelona, Ariel, 1988.
- PUIG, A. *El Surrealismo en Cataluña*, Barcelona, Artes plásticas, (Nº 24), 1978.

- PUIGGARI, J.: *Monografía histórica de traje*, Barcelona, Librería de Juan Antonio Bastinos, 1886.
- QUINTANA, I. y MONTERO, J. M.: *De la cazuela a la escena: tres siglos de mujeres en el teatro*, Almagro, Museo Nacional de Teatro, 2008.
- RACINET, A.: *Historia del vestido*, Madrid, Libsa, 2001.
- REVENGA, L.: *El último Dalí*, Madrid, El País, 1985.
- RIDRUEJO, D.: *Casi unas memorias, con fuego y con raíces*, Barcelona, Planeta, 1976.
- RICHTER, H.: *Historia del Dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- ROBLEDO, J.: *Dalí en Nueva York, Nueva York en Dalí: el primer viaje de 1934*, Madrid, Instituto de Historia, CSIC., 2011.
- RODRIGO, A.: *Mariana Pineda: heroína de la libertad*, Esplugas de Llobregat, Plaza & Janés, 1977.
- \_\_\_\_\_ : *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981.
- \_\_\_\_\_ : *Margarita Xirgu una biografía*, Barcelona, Flor del viento, 2005.
- \_\_\_\_\_ : *Ana María Dalí y Salvador escenas de infancia y juventud*, Barcelona, Base Hispánica, 2008.
- RODRIGUEZ MÉNDEZ, J.M<sup>a</sup>.: *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1972.
- ROETZEL, B.: *El caballero, manual de moda masculina clásica*, Barcelona, Könemann, 2005.
- ROIG, S. y PUIG, J.: *El triángulo del Ampurdán (Figueras, Por Lligat, Púbol)*. Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí, 2003.
- ROMEA, J.: *Ideas generales sobre el arte del teatro: para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid, Imprenta F. Abienzo, 1859.
- ROMERO, L.: *Todo Dalí en un rostro*, Barcelona, Blume, 1975.
- RUBIO, J.: *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1990.
- \_\_\_\_\_ : *Luis Escobar y las vanguardias. Don Juan Tenorio versión de Luis Escobar y Salvador Dalí*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2001.
- RUHRBERG, y OTROS.: *El arte del siglo XX*, 2 Vols. Barcelona, Taschen, 2005.
- RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1975.

- \_\_\_\_\_ : *Historia del teatro español, Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2005.
- SAENZ- ALONSO, M.: *Don Juan y el donjuanismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- SALVAT, R.: *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- \_\_\_\_\_ : *La iluminación de gas y el espectáculo del siglo XIX*, Barcelona, Catalana de gas y electricidad, 1980.
- SÁNCHEZ, A.: *Buñuel, Lorca, Dalí, el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.
- SÁNCHEZ, J. A.: *La escena moderna. Manifiesto y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- SÁNCHEZ SALAS, B.: *Borau. La vida no da para más*, Madrid, Pigmalión Edypro S. L., 2012.
- SCHECHNER, R.: *Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Universidad, 2000.
- SCHLEMMER, O.: *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios*, Barcelona, Paidós, 1987.
- SCHMIDT, C.: *Costumes*, París, Laventurne, 2002.
- SECRET, M.: *Salvador Dalí Una vida de escenografía y alucinación*, Madrid, Mondadori, 1987.
- SEELING, CH.: *Moda, el siglo de los diseñadores 1900-1999*, Barcelona, Köneman, 2000.
- SHAKESPEARE, W.: *La comedia de los errores*, Barcelona, RBA., 2003.
- \_\_\_\_\_ : *Hamlet*, Barcelona, Ediciones Aura, 1972.
- SHEPERD, S. y WALLIS, M.: *Drama, Theatre, performance*, Londres, Routledge, 2004.
- SOUSA CONGOSTO, F.: *Introducción a la historia de la Indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.
- SQUICCIARINO, N.: *El vestido habla. Consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 2012.
- SURGERS, A.: *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2005.
- STEPHENSON R. y DEBRIX, J. R.: *El cine como arte*, Barcelona, Labor, 1976.
- STANISLAVSKI, K.: *El arte escénico*, México, Siglo veintiuno Ediciones, 1999.
- TALENS, J.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1999.

- TAUSK, P.: *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- TAYLOR, J. C.: *Aprender a mirar*, Madrid, La Isla, 1985.
- THATCHER, D.: *El teatro en la España del siglo XX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- THOMAS, K.: *Hasta hoy, Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, Serbal, 1994.
- TORDERA, A.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1999.
- TORRENTE BALLESTER, G.: *Don Juan*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- \_\_\_\_\_ : *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- TORRES, G. y GARCÍA, V.: *Historia y Antología del Teatro Español de posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, 2002.
- TOUSTOGONOV, G.: *La profesión del director de escena*, La Habana, Arte y Cultura, 1980.
- TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *NO-DO, El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 2002.
- TORO, F. DE.: *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1989.
- TRUFFAUT, F.: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1998.
- TUSQUETS, O.: *Dalí y otros amigos*, Barcelona, R que R Editorial, 2003.
- TXISPO.: *Decorado y Tramoya*, Madrid, Editorial Ñaque, 2003.
- UBERSFELD, A.: *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_ : *La escuela del espectador*, ADE, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_ : *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2002.
- UNAMUNO, M.: *El hermano Juan o el mundo es teatro*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- VALLEJO, I. y OJEDA, P.: *José Zorrilla, bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*, Valladolid, Fundación Municipal de Cultura, 1994.
- VENTURA, P.: *Los vestidos, objetos, formas y usos en el vestir a través de los tiempos*, León, Everest, 1993.
- VIDAL, J.: *Nuevas Tendencias Teatrales: La Performance*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

- VISA, M.: *Dalicedario, abecedario de Salvador Dalí*, Lérida, Milenio, 2003.
- VON BOEHN, M.: *La moda. El traje y las costumbres en el siglo XVI*, Barcelona, Salvat, 1928.
- VV.AA., “Los grandes genios del arte contemporáneo del siglo XX”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, diciembre 1927.
- VV.AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979.
- VV.AA., *Técnicas de los artistas modernos*, Madrid, Blume, 1984.
- VV.AA., *Guía visual de pintura y arquitectura*, Madrid, Aguilar, 1988.
- VV.AA., *Dalí y los libros*, Barcelona, Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, Obra social La Caixa Barcelona, 1985.
- VV.AA., *Obras completas de Federico García Lorca*, Vol. I, II y III Fundación Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1986.
- VV.AA., *Testigo de la Historia, 135 años del Norte de Castilla*, Valladolid, El Norte de Castilla, 1990.
- VV.AA., *El arte del siglo XX. Vol. I (1900-1949)*, Barcelona, Salvat, 1990.
- VV.AA., *Dalí Arquitectura*, Barcelona, Fundación Caixa Catalunya, 1996.
- VV.AA., *El vestuario en el Siglo de Oro*, Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico (nº 13-14), 2000.
- VV.AA., *Diccionario Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- VV.AA., *Moda fashion*, Madrid, Kliczkowski, 2002.
- VV.AA., *Vestidos y armaduras, moda de ayer y hoy en seda y acero*, Madrid, Fundación, 2002.
- VV.AA., *Dalí un creador ligado a su tiempo*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2003.
- VV.AA., *El zapato, 50 siglos de historia a nuestros pies*, Madrid, Fundación Museo del Calzado, 2003.
- VV.AA., *Indumenta: evolución del traje femenino*, Madrid, Ifema, 2004.
- VV.AA., *Los grandes genios del arte contemporáneo. El siglo XX Dalí*, Madrid, Unidad Editorial, 2005.
- VV.AA., *De la cazuela a la escena: tres siglos de mujeres en el teatro*, Almagro, Museo Nacional de Teatro, 2008.



VV.AA., *Moda, historia y estilos*, Londres, DK., 2012.

WAGNER, R. *Ópera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, asociación sevillana Amigos de la ópera, 1997.

WESTON, J. *La dirección de actores*, La Coruña, Fluir Ediciones, 2005.

WITTKOWER, R. *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980.

ZORRILLA, J. *Don Juan Tenorio*, Madrid, imprenta don Antonio Yepes, 1846.

\_\_\_\_\_: *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, imprenta de Ramírez y compañía, 1880.

\_\_\_\_\_: *Discurso poético*. Madrid, imprenta de Manuel Tello, 1885.

\_\_\_\_\_: *Obras completas de José Zorrilla*, Madrid, Editorial Manuel P. Delgado, 1905.

\_\_\_\_\_: *Don Juan Tenorio*, Madrid, Castalia didáctica, 2004.

ZUBIARRAIN, L. "Zorrilla y su Don Juan", *ADE Teatro*. (nº 96), 2002.

## ARTÍCULOS DE PRENSA

ACORDE: “Estreno en el María Guerrero de la nueva versión escénica del *Tenorio*”, *Hoja del lunes*, 7-11-1949.

\_\_\_\_\_: “Carta al Director de ABC. El crítico contesta a los directores del Teatro María Guerrero”, *ABC*, 10-11-1950.

AGENCIA EFE: “*Salomé* de Dalí en el Covent Garden”, *ABC* (nº 14424), 10-11-1949.

\_\_\_\_\_: “Los londinenses perplejos con el *Salomé* de Dalí”, *ABC*, 13-11-1949.

\_\_\_\_\_: “Colección de joyas diseñadas por Dalí”, *ABC*, 22-7-1960.

ALDEN, E.: *The New York Times*, 5-11-1945.

ANDINO: “Sobre la novísima versión del *Tenorio*”, *El Alcázar*, 2-11-1949.

ARISTO: “Dalí ha dejado perplejos con su *Salomé* a los londinenses”, *ABC*, 13-11-1949.

ASSIA, A.: “Contribución española a la Navidad neoyorquina”, *La Vanguardia Española*, 23-11-1953.

AZNAR, M.: *Diario de la marina*, 2-1973.

BAYONA, J. A.: “El carro de las manzanas en la quinta de Don Juan”, *Pueblo*, 2-11-1949.

\_\_\_\_\_: “*Don Juan Tenorio* en el María Guerrero según la versión escenográfica de Salvador Dalí”, *Pueblo*, 8-11-1949.

\_\_\_\_\_: “El apasionante *Tenorio* de Dalí fue estrenado anoche en el María Guerrero”, *Pueblo*, 3-11-1950.

BRIGGS, J.: “Ballet Russe Opens Season”, *The New York Post*, 9-10-1941.

BULLIET, C. J.: *Chicago Daily News*, 29-12-1941.

BURMANN, S.: *ABC*, 4-6-1957.

C. VELÁZQUEZ, P.: *Diario de Barcelona*, 21-10-1950.

CAMÓN AZNAR, J.: “Un año de arte”, *ABC*, 28-12-1950.

CLEMENTE, J. C.: *La Actualidad Española*, 10-10-1974.

CORTES-CAVANILLAS, J.: “Triunfo resonante del teatro español en el XXI Festival Internacional de Venecia”, *ABC* (nº 18420), 13-9-1962.

- COMIN, M. P.: “El adorno en la historia”, *La Vanguardia*, 23-10-1960.
- CORBALÁN, P.: “Desde la butaca, *Don Juan Tenorio* con Dalí en el Español”, *Informaciones*, 31-10-1964.
- CORIFEO.: “Dalí no va buscando audacia”, *Ya*, 3-11-1950.
- D. OLANO, A.: “Cine en siete días”, *Destino*, 2-12-1972.
- DALFÓ, J.: “Dalí realizará los decorados de una película sobre la vida de Jesús”, *Canigó*, 3-1954.
- DALÍ, S.: *Dalí news*, 1941.
- DE ANDRADE, X.: “Dalí nos anticipa su museo”, *Sábado gráfico*, 24-6-1972.
- DE CASTRO, C.: “Autores y escenarios”, *Diario de Madrid*, 2-11-1949.
- DE LA CUEVA, J.: “*Don Juan Tenorio* según la escenificación de Salvador Dalí”, *Ya*, 2-11-1949.
- DE LA FUENTE, M.: “Un Salvador Dalí más falso que Jufas”, *ABC*, 8-6-2008.
- DEL CASTILLO, J.: “Doña Inés, Don Juan, Don Luis, Centellas, Avellaneda opinan de las decoraciones y del vestuario de Dalí”, *Solidaridad nacional*, 7-10-1950.
- \_\_\_\_\_ : *Solidaridad nacional*, 29-10-1956.
- DIEZ CRESPO, M.: “María Guerrero: *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, con vestuarios y decorados de Dalí, ¡Arriba!”, 2-11-1949.
- DONALD.: “Salvador Dalí en Madrid”, *ABC*, 27-10-1949.
- \_\_\_\_\_ : “La propuesta del *Tenorio* de Dalí la aprobó la superioridad”, *ABC*, 11-11-1950.
- \_\_\_\_\_ : “El segundo *Tenorio* de este año ha sido cinematográfico”, *ABC*, 27-10-1953.
- EFRON, E.: “Salvador Dalí, un genio y un loco”, *TV Guide*, 8-6-1968.
- ESCOBAR, I. y PÉREZ, H.: “La escenografía de Dalí en el *Tenorio* y la crítica”, *ABC*, 8-11-1950.
- FORNET, E.: “Las joyas dalinianas causan sensación en la feria de Nueva York”, *La Vanguardia Española*, 23-8-1964.
- GALLEGO, J.: “Salvador Dalí: la vocación de genio”, *ABC*, 24-1-1989.
- GARCÍA, J. M.: “El *Tenorio* número dos de Dalí”, *ABC*, 29-10-1950.
- GONZÁLEZ, N.: “*Don Juan Tenorio* en el Español”, *Ya*, 31-10-1964.

HARO, E.: “*Don Juan Tenorio* interpretado por Dalí. Un experimento en el María Guerrero”, *Informaciones*, 2-11-1949.

HÉCTOR: “El fracaso de un éxito”, *Solidaridad Nacional*, 17-10-1950.

IRUROZQUI: “El tejido Dalí”, *La Vanguardia Española*, 10-3-1963.

JUNYENT, J. M.: “*Don Juan Tenorio*”. *El correo catalán*, 17-10-1950.

KOLODIN, I.: *The New York Times Sun*, 10-11-1939.

LEÓN, I.: “Walt Disney y Dalí no se ponen de acuerdo”, *Fotogramas*, 11-11-1957.

LUCA DE TENA, T.: “José Zorrilla, Luis Escobar y Salvador Dalí”, *ABC*, 5-11-1949.

\_\_\_\_\_ : “El arte es la expresión de la eficacia”, *ABC*, 25-1-1952.

LLOVET, E.: “*Don Juan Tenorio*”, *El Alcázar*, 4-11-1950.

M.M.: “Amplia colaboración de Dalí en una obra por el Harkness Ballet”, *La Vanguardia Española*, 25-5-1966.

MANZANO, R.: “Un viaje con Salvador Dalí”, *Solidaridad Nacional*, 11-9-1949.

MARIN, J.: “Sección de cultura”, Lunes 30-1-1989.

MARQUERIE, A.: “En el María Guerrero se estrenó una versión escenográfica del *Tenorio*”, *ABC*, 2-11-1949.

MARSILLACH, L.: “La compañía del María Guerrero presenta el Don Juan daliniano”, *Solidaridad Nacional*, 15-10-1950.

MARTÍN, B.: “Tarjetas de felicitación de Dalí para el mundo entero”, *Herald Tribune*, 24-1-1960.

MARTÍN, J.: *The New York Times*.

MAURELL, R. M.: “Viaje en comedia a través de los sueños y dibujos de Dalí”, *ABC*, 8-2-1988.

MEJÍAS, L.: “El secreto de Dalí y su *Tenorio* del María Guerrero. Doña Inés, lirio blanco el año pasado, se convierte en paloma enjaulada en el de este año”, *El Alcázar*, 23-10-1950.

MIR, M.: “La moda femenina en el París de entreguerras las diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli”, *Ediciones Internacionales Universitarias*, 1955.

MONCAYO, A.: “El acontecimiento del María Guerrero”, *Informaciones*, 27-10-1949.

\_\_\_\_\_ : “De Zorrilla a Escobar pasando por Dalí”, *Informaciones*, 28-10-1950.

MORALES, E.: “El doble *Don Juan Tenorio* del María Guerrero”, *Marca*, 2-11-1949.

- NIETO, A.: “*Don Juan Tenorio* con decorados y figurines de Salvador Dalí”, *Mundo Deportivo*, 25-10-1950.
- OLSINA, B.: “Síntesis del teatro actual europeo”, *Inquietud* (nº 13), 5-1958.
- ORDOÑEZ, C.: “Un profano ante Dalí”, *Inquietud* (nº 13), 5-1958.
- PARDO, J.: “El *Tenorio* de Dalí”, *Pueblo*, 11-11-1950.
- PAUWELS, L.: *Le Fígaro Litteraire*, 31-12-1949.
- PELÁEZ, A.: *El País*, 11-2-1989.
- PLAZA, J. L.: “Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936 entre la tradición y la vanguardia”, *Universidad de Alcalá de Henares*, 2001.
- POIRET, P.: “Vistiendo la época”, *Parsifal*, 1989.
- ROBLEDO, J.: “Dalí proclaims Surrealism a Paranoic Art”, *Art Digest*, 1-2-1935.
- RODRÍGUEZ, E.: “El *Tenorio* de Dalí no ha vencido al *Tenorio* de los grandes maestros de la escenografía”, *Diario de Barcelona*, 28-10-1950.
- RODRÍGUEZ, M.: “Veladas de Teatro Íntimo”, *La Vanguardia*, 15-3-1927.
- \_\_\_\_\_ : *La Vanguardia*, 26-6-1929.
- ROMERO, E.: “Testigo de la Historia, los 100 mejores artículos”, *Planeta*, 1986.
- RUBIO, J.: “Escenografía teatral española 1944-1977”, *ABC*, 17-2-1977.
- \_\_\_\_\_ : “El último show de Dalí”, *Cambio 16*, 16-12-1979.
- SALADO, J. L.: “Margarita Xirgu en el Español”, *ABC*, 12-2-1931.
- \_\_\_\_\_ : “La vida en el teatro. El caso de Margarita Xirgu”, *HM*. 2-1-1931.
- SALAS, T.: “La estrangulación de Don Juan”, *Analecta Malacitana*, Vol. I (nº1), 1978, 17-11-1935.
- SALAVERRIA, J. M.: “El desertor”, *ABC*, 27-1-1927.
- SEMPRONIO: “Las tres noches de Sempronio”, *Destino*, 21-10-1950.
- SIMPLICÍSIMO: “Sevilla al día”, *ABC*, 30-4-1938.
- SOLDEVILA, C.: “Más *Tenorios* que nunca”, *ABC*, 7-11-1950.
- TERRY, W.: *The New York Herald Tribune*, 19-10-1941.
- TORRES, R.: “El extraño viaje de unos bocetos de Dalí”, *El País*, 11-2-1989.

TRENAS, J.: “Apertura de la exposición de joyas diseñadas por Dalí”, *La Vanguardia Española*, 18-10-1960.

UTRILLO, M.: “Dalí más joven que nunca y sin su bastón de cristal está otra vez en Madrid”, *El Alcázar*. (nº 559), 24-5-1954.

VALDÉS, L. E.: “Dalí el sueño diurno”, *Barrio de las maravillas*, 2005.

VEYSSET, J. *Arts*, 21-1-1949.

ZORRILLA, J.: “Recuerdos del tiempo viejo”, *Imprenta de los sucesores de Ramírez y Compañía*, 1882.

## RECURSOS VISUALES

BOADELLA, A. Els Joglars (1999). *Daaalí*, teatro Jordi de Figueras.

DALÍ, S. (1989). *Etreu Dieu*, ópera poema de SD (3LP)

DALÍ, S. Babaouo, Barcelona: Labor. 1978

*Delirio final. Dalí audiovisual*, exposición Dalí, Reina Sofía.

Filmoteca Nacional NODO (1949) 358 B.

Filmoteca Nacional NODO (1951) 463 A.

Filmoteca Nacional NODO (1961) 718 B *Dalí vértice*.

Filmoteca Nacional NODO (1961) 779 B variaciones dalinianos erizos; Cadaqués María Garrido 1971 con Dalí.

GUTIERREZ, M. (2010). *Coloquio en la Residencia*. Madrid, 35´ Elpaís.com, y abc.es/cultura.

MONTES-BACQUIER, J. y DOMINGUÍN, S. (1975). *Impresiones de la Alta Mongolia*.

PERLA, A. (1953). *D. Juan Tenorio*. Estudio Chamartín, Madrid.

RIBAS, A. (1988) *Dalí amb D de Déu*, protagonista Lorenzo Queen.

*It´s all Dalí films, fashion, photograph*. Fundación La Caixa 2004.

## RECURSOS EN INTERNET

Página de la Fundación Gala-salvador Dalí que protege su legado: [www.salvador-dali.org](http://www.salvador-dali.org)

Museo Reina Sofía cuya sala número diez está dedicada a Dalí:  
[www.mcu.es/mncars/colecc/sala10/default.htm](http://www.mcu.es/mncars/colecc/sala10/default.htm)

Acceso a obras dalinianas: [www.dali.com](http://www.dali.com)

Enlace que se dedica a las ilustraciones dalinianas: [www.dalionline.com](http://www.dalionline.com)

Presenta biografía con fotografías de su vida y analiza su pintura surrealista:  
[www.dali-gallery.com](http://www.dali-gallery.com)

Biografía acompañada de fotografías: [www.virtualdali.com](http://www.virtualdali.com)

Exposiciones y libros sobre el artista: [www.daliphoto.com](http://www.daliphoto.com)

Actividades del museo de Dalí en Florida en torno a su obra:  
[www.salvador-dalimuseum.org](http://www.salvador-dalimuseum.org)

Entrevista de la BBC a Dalí en el año 1962:  
[www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/dalis1.shtml](http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/dalis1.shtml)



