



VERONIKA ALMAIDA MONS

Materia de Bretaña y arte contemporáneo. Temas artúricos en la obra del neo druida más “Fal” y “Parsi” de los surrealistas: el Salvador-Salvad’Ódalí

**Materia de Bretaña y arte contemporáneo. Temas artúricos
en la obra del neo druida más “Fal” y “Parsi” de los
surrealistas: el “Salvador-Salvadó”-*Dalí***

Homenaje a los treinta años de la desaparición del pintor.

©2019, VERONIKA ALMAIDA MONS, para el texto y las imágenes

Registrado en Safecreative.org, bajo licencia Creative Commons
Attribution non comercial 4.0, nº 1809288547431.



ADVERTENCIA

Las imágenes que circulan por internet sin mención de fuentes ni de propietarios del © han sido *respetuosamente* reproducidas de un modo siempre fragmentario, acogiéndonos *al derecho a cita en trabajo académico*, universitario y no comercial, cual es la naturaleza del presente libro. A pesar de lo dicho, si alguien desea que alguna cita gráfica sea retirada, lo hará el autor inmediatamente al ser contactado por correo electrónico en la siguiente dirección:

fronicamons@yahoo.es

Rogación

Rogamos al lector que sea benévolo con este libro y nos comunique los defectos, errores y fallos de cualquier clase que sean, porque para nosotros en tanto que autor-creador, la mejor recompensa de tantos años de labor silenciosa y oculta sería una lectura atenta del detalle.

Aceptamos todo tipo de críticas, siempre que estén fundadas en una prueba documental manifiesta, concreta y verificable, y nos comprometemos no sólo a tenerlas en cuenta, procurando rectificar y mejorar para futuras entregas/ediciones, sino que además contestaremos personalmente todos los comentarios que no sean anónimos, aunque también es obvio que pueden serlo y serán igualmente tenidos en consideración.

El correo electrónico al que puede dirigirse el lector es: *ut supra*. Desde estas líneas le expresamos anticipadamente nuestra gratitud por su contribución al progreso del conocimiento en beneficio de todos.

La imagen de la portada es una composición fotográfica del autor. En ella se ve un objeto en forma de copa, en cristal con burbujas, una especialidad de la artesanía local de Biot, Francia. Dentro de esta copa, que evoca el Grial, la hélice gris de un ventilador en desuso figura como un *ready made* y plasma la concepción daliniana del Grial como un “cáliz con hélices”. El tejido de color rojo remite al velo de este color que cubre el Grial, en los textos medievales. Para que la “revolución surrealista” se haga con éxito, son de gran utilidad las hélices, si recordamos que en el ballet de vanguardia de Darius Milhaud *El buey sobre el tejado* (1919) había un policía que moría decapitado por un ventilador. La paloma que empieza a volar remite a un cuadro célebre de René Magritte. La vela ardiendo dentro de la “copa” se ajusta a la definición del Grial como “vaso pirógeno” dada por Fulcanelli, autor alquimista conocido de Dalí.

La tabla de salvación que es el Surrealismo...
Salvador Dalí (“El Surrealismo y Hollywood”, 1937)

*Les vieux mythes peuvent renaître
sans que leurs héros le sachent.*
Jean Cocteau



*El poeta debe, ante todo,
demostrar lo que dice.*
Salvador Dalí

Prólogo

Reescribir los mitos es algo que no cesó de hacer el arte, y su justificación podría ser el hecho de que “La leyenda, en tanto que conciencia segunda y más profunda, refleja el Porvenir dentro de *lo pasado*”, según escribe Édouard Schuré¹.

La primera parte del presente ensayo constituye una refundición actualizada de nuestro capítulo “Salvador Dalí, pintor artúrico. La materia de Bretaña en su ballet *Tristán Fou* (1938-1944)”, perteneciente al volumen *De Britania a Britonia. La leyenda artúrica en tierras de Iberia*, compilado por el doctor Juan Miguel Zarandona y editado en 2014 por Peter Lang (Suiza). A dicho capítulo escrito en 2011, se añaden elementos pertenecientes a la ponencia “Tristán, Parsifal y otros temas de la materia de Bretaña en la obra de Salvador Dalí”, destinada a las Terceras Jornadas Culturales (17 y 18 de noviembre de 2016) del grupo de investigación CLYTIAR de la Universidad de Valladolid. A todo lo anterior se incorporan fragmentos de una publicación hecha en 2009 en nuestro ya desaparecido blog de internet bajo el título “Un surrealista artúrico desvelado. Salvador Dalí y la materia de Bretaña: del *Tristán Loco* al *Parsi cuerdo*”. En una segunda parte entregamos los resultados actuales de nuestras investigaciones acerca de la cultura celta y los componentes de la obra daliniana que pueden interpretarse en clave de neo-druidismo.

Nuestro estudio pretende, pues, aportar una aproximación dilatada y detallada, aunque no exhaustiva, de los temas anunciados. Si calificamos a Dalí de “el más *Fal* y *Parsi* de todos los surrealistas”, se debe a su identificación con el héroe artúrico y wagneriano Parsifal, cuyo nombre ha dado lugar a ser interpretado, por parte del compositor sajón, como

¹ *Les grandes légendes de France*, 1908, p. ii.

formado de dos raíces. “Parsi”, en alusión a la etnia así llamada y su peculiar religión, equivale a “puro” y connota al hereje gnóstico maniqueísta o “cátaro”, es decir, en griego, “puro”. Y “Fal”, suerte de doblete para el adjetivo *fol* (*fou*) del antiguo idioma francés, significaría “loco”. De modo que, en el libreto de su ópera, Wagner expresa que Parsifal es el hombre “puro y loco” anunciado por una voz celestial como el futuro campeón y rey del Grial. También procede a invertir el orden de esas dos partes del nombre², y el personaje de Kundry dice: “Te llamé, puro loco/ “Fal parsi” -, / a ti, loco puro: “Parsifal” (acto 2, escena 3).

Salvador Dalí (Figueras, 1904-1989) fue un surrealista en estado *puro* (“parsi”) o superlativo, siendo expulsado del grupo de André Breton “por exceso de surrealismo” según él mismo explicó en *Confesiones inconfesables*³. En cuanto a su eventual locura (“fal”, o en italiano⁴, *folia*), es bien conocida la frase que no se cansaba de repetir desde 1934: “La única diferencia entre Dalí y un loco es que yo no estoy loco”. Su obra y su pensamiento contienen tantos enigmas sin resolver que constituyen un desafío permanente a la hermenéutica. En toda su producción, tan inabarcable como el propio ciclo artúrico, hay numerosas alusiones veladas a la materia de Bretaña, y posiblemente aún más al neo-druidismo. Es lícito pensar que todos estos elementos esotéricos sirven distintos objetivos concomitantes, siendo uno de ellos el combate intelectual que le opuso al

² Wagner sabría sin duda que los textos medievales registran la inversión de sílabas del nombre de otro héroe artúrico, Tristán, que en varios momentos dice llamarse Tantris. Combinando estos dos casos anteriores, nosotros hemos dado el título de *Fol Tantris* a nuestra recomposición del daliniano *Tristan Fou*. Reto R. Bezzola señala oportunamente que los exégetas medievales ya tenían la costumbre de interpretar « les noms des personnages allégoriquement grâce à des étymologies ingénieuses et fantaisistes » (*Le sens de l'aventure et de l'amour. Chrétien de Troyes*, Champion, Paris, 1968).

³ Capítulo 8, ahora en *Obra Completa*, vol. 2, p. 437s.

⁴ Viene a cuenta la referencia a la grafía italiana en relación a la obra musical de X. Montsalvatge, titulada en catalán *Folia Daliniana*. Se observará que el apellido del compositor coincide con el topónimo del lugar donde Wolfram y Wagner sitúan el Castillo de la Orden del Grial o Templarios.

“Papa del Surrealismo”, André Breton, cuyo apellido significa literalmente “oriundo de Bretaña”⁵. El mecanismo propio del MPC autoriza en efecto a suponerlo con fundamentos racionales serios, que el presente libro se propone dilucidar.

En cuanto a las referencias artúricas más explícitas, las encontramos principalmente en la obra literaria y escénica *Tristán Fou*, cuyo guion redacta en 1938, y en su *Happening* en serie “Parsifal” repetido durante varias décadas, así como en ilustraciones de libros, en especial sobre Tristán y el Grial. Sin embargo, el MPC permite descubrir que muchas más obras encierran un significado relacionado con la materia de Bretaña, y su correlato filosófico, el neo-druidismo, y nuestro trabajo, hasta donde llega nuestra información, es sin duda y en este ámbito específico de la exégesis y la hermenéutica dalinianas, una primicia. En efecto, el pintor hace una aportación significativa a la supervivencia de los mitos artúricos y bretones, como lo muestra el *Corpus* que hemos llegado a reunir, el cual es considerable, tanto por la cantidad como por la calidad de las obras inscritas en él, aunque sin pretender llegar nunca a la exhaustividad.

Al contrario de autores más cercanos a nosotros como pueden ser Paloma Díaz-Mas (*El rapto del Santo Grial*, novela, 1984) o Umberto Eco (*Baudolino*, novela, 2000), Dalí no ha reinterpretado los motivos bretones de manera burlona e irrespetuosa, no los ha ridiculizado en una degradación trivial, máxime porque en la mayoría de los casos, los temas artúricos no resultan detectables a un nivel literal en sus obras. El pintor siempre fue sensible a lo trascendente, y el fanatismo de su paranoia puede

⁵ En la nota anónima que inicia la edición de *L'amour fou* en Gallimard/Folio n° 723, se lee: “André Breton est né (...) Ses origines sont bretonnes et lorraines” (p. 3). En *Rostros ocultos*, el mayor enemigo del protagonista es de origen bretón (*O. C.*, vol. 3, p. 393).

impulsarle al sacrilegio, precisamente porque él conoce y asume, en perfecto *homo religiosus* (Mircea Eliade), la diferencia entre lo sagrado y lo profano, pero nunca se le ha visto caer en la vulgaridad. En este aspecto, fue más un hombre del Renacimiento que de su época, aunque ésta haya influido lógicamente sobre él como vamos a comprobarlo recordando, para empezar, algunos datos que ayudan a situar en su contexto histórico inmediato el interés que sintió por la temática bretona. Tras lo cual expondremos el ya aludido *Corpus* de obras dalinianas artúricas y luego nos detendremos en una gran cantidad de detalles, nunca explicados por los especialistas, que sólo se pueden comprender cabalmente aplicándoles la clave hermenéutica del MPC bajo cuyo enfoque se revelan sus ilimitadas perspectivas semánticas, vinculadas con la materia de Bretaña recreada de un modo totalmente surrealista.

Para completar esta introducción, intentaremos definir algunos conceptos esenciales de obligada y constante referencia, procurando evitar repetir las definiciones asequibles en todos los manuales al alcance de los lectores. Dicho con otras palabras, nos esforzaremos por aclarar, aunque sea resumidamente, lo que nosotros entendemos por Surrealismo y por Método Paranoico crítico (MPC), precisamente con el fin de marcar distancias con los estudios que han precedido el nuestro en esta materia.

La ciencia se esfuerza para demostrar que la realidad observada está en concordancia con las previsiones de la razón. El Surrealismo, apoyado en su paranoia latente, se manifiesta deseoso de imponer a la razón el reconocimiento y la aceptación de una realidad de naturaleza irracional que no solamente considera tan real y legítima como la realidad racional, sino incluso más. Dentro de esta corriente de pensamiento, pues, la “verdadera” realidad es la “surrealidad” que se concibe como la suma o el producto de esas dos realidades antes aludidas, la racional y la irracional. Siguiendo

ideas filosóficas de Kant, Hegel y Marx, los surrealistas admitían⁶ que “el mundo es una concatenación de procesos donde las cosas interactúan y donde el Todo tiene prevalencia sobre las partes”. El propio Dalí, en algunos de sus textos de los años treinta, se refería explícitamente a la *Gestalt Theorie*.

Surrealismo en definición nuestra es aquello que, siendo soñado e irreal, deviene real en una esfera irreal o ilusoria de la realidad, esfera que no es otra sino el teatro interior donde el mismo ser asume todos los roles y desempeña todos los papeles: autor, actor, director de escena y espectador de la *Hobra*⁷ que de este manera es un verdadera Obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Afinando más diríamos que Surrealismo es aquello que surge a modo de chispa⁸ cuando se produce, provocado o no, un cortocircuito entre la corriente⁹ de lo soñado —Principio de placer, libido, Freud— y la corriente de lo real —Principio de realidad, Sobreyó—.

⁶ Aceptaban la “Segunda ley de la Dialéctica marxista” según la cual “Las cosas son interdependientes y se condicionan mutuamente dentro de una realidad unitaria/unificada que no deja sitio para objetos aislados”. Esta premisa debe tenerse en cuenta para entender cabalmente por qué derroteros Dalí llegaría a violar el Principio de Identidad al afirmar “La encajera es un rinoceronte”. Para la doxa surrealista, esta frase representa una sencilla exageración de la “causalidad dialéctica” que fundamenta su filosofía. Con el tiempo, la ciencia hablará de “doble causalidad” y de “curvas cerradas de Tiempo” (CTC). No se trata, pues, ni de una locura daliniana ni de una estupidez, sino de una verdad propiamente surrealista. Hay que aprehender la frase “La encajera es un rinoceronte” como un ejemplo de un fenómeno reversible, en el cual el “efecto” reacciona sobre su “causa” o sobre la condición dentro de la que se produjo. Sin embargo, su valor más profundo es de naturaleza mágica, dado que el pintor siempre afirmó creer en la magia y esforzarse por poner en práctica, para la creación de los fenómenos del “azar objetivo”, el método mágico perfeccionado mediante la introducción en él de las herramientas intelectuales propias del MPC, es decir, la paranoia y la crítica, en sentido kantiano.

⁷ Se emplea aquí una cacografía *surrealizante* y típicamente daliniana para indicar la naturaleza atípica de semejante obra de arte.

⁸ Poesía puede ser otra clase de “chispa”, resultante del cortocircuito de lo trivial con lo sublime. De hecho Cocteau evitaba hablar de Surrealismo y prefería mencionar la “Poesía” en un sentido muy lato que le era personal.

⁹ Es obvio que esta definición presupone una concepción de la realidad total como un tejido energético continuo, que vibra en diferentes frecuencias, lo cual no es ninguna novedad filosófica, pero sí ha sido reactualizado por las doctrinas de la New Age.

Aceptamos la concepción de Jean Cocteau que veía el Surrealismo como una “realidad superior” y algo “más verdadero que lo verdadero”.

Uno de los postulados básicos del Surrealismo sin duda sea que no existe ningún criterio absoluto para distinguir el sueño de la realidad, y que ambas cosas se pueden conceptualizar mediante la metáfora de una medalla, cuyos anverso y reverso nunca se ven a la vez, aunque permanezcan inseparables. El Surrealismo es algo “moderno” en la medida en que su mejor sinécdoque puede antojársenos que es el cine, definido —también por Cocteau— como una categoría específica del sueño, inducido desde el exterior por el filme, cuya visión hipnotiza a un espectador que se convierte en soñador sin estar durmiendo.

El Surrealismo es una palabra cómoda para designar cierta voluntad de abolir el dualismo y la dialéctica que los intelectos razonables han establecido entre dos fenómenos gemelos, que se funden y se casan, y de cuyo parto nacen esos “monstruos deliciosos” (J. Cocteau) que son la poesía y el cine. Los dos fenómenos aludidos son el Inconsciente —el Sueño— y el Consciente —la Realidad—. Hasta aquí las generalidades filosóficas, que nos conducen a preguntarnos: ¿En la Historia...

...qué fue el Surrealismo?

Una respuesta —en el estilo humorístico de Marcel Duchamp, pero con vinagre y pimienta añadidos— podría ser la siguiente: “Una ensalada con dos ingredientes básicos y salsa de ancho espectro”. Los ingredientes se llamaron “Conde de Lautréamont” y “Marqués de Sade”. De inmediato estos dos títulos nobiliarios chocan con la ideología marxista-leninista que algunos surrealistas profesaron o estimaban oportuno deber profesar. La *salsa* se llamó Freud. Su Teoría Psicoanalítica era entonces considerada

como ciencia —idea que actualmente se ha abandonado— y servía literalmente de disolvente universal en el sentido alquímico¹⁰ del término.

Saliendo del ámbito gastronómico tan afín al pensamiento daliniano¹¹, el Surrealismo era *cine*, es decir, ficción, ilusionismo más o menos circense, prestidigitación intelectual, especulaciones mentales a las que se comparaban con el onanismo, para mofarse de los adeptos a esta secta minoritaria. De hecho, el fenómeno surrealista que alcanzó al gran público fue una película titulada *Un chien andalou* (1929).

Simplificando mucho, el Surrealismo fue “cosa de tres y tres”: Sade, Lautréamont y Freud, para los patriarcas o los precursores. Buñuel, Dalí y Lorca —el *perro andaluz*— para los soles que, en esa galaxia artística, eclipsaron al resto de los integrantes con vocación a brillar pero que finalmente se vieron reducidos a ser unos meros satélites, tipo Luna, incluido el Papa¹². Tzara y el Dadaísmo fueron literalmente digeridos por el Surrealismo y no quedó nada de ellos después de 1924. Marcel Duchamp y Jean Cocteau nunca entraron a formar parte del movimiento. Eran demasiado surrealistas para afiliarse o para ser admitidos. Breton y Eluard, grandes poetas y pensadores, no eran capaces de *vivir* el Surrealismo en su propia carne. Para ellos, el Surrealismo nunca pasaría de ser un conjunto de

¹⁰ Dalí siempre se presentó como un “alquimista”, un Filósofo, buscador de la Piedra filosofal y Oro espiritual simbólico. Los alquimistas se autodenominaban “artistas”, y llamaban su trabajo “Gran Obra”, concepto afín al de Obra de arte total. Estas nociones deben tomarse muy en serio, pues de lo contrario se comete un contrasentido radical en la comprensión del surrealismo daliniano.

¹¹ Nos precedieron en esta vía metafórica autores autorizados cuales fueron Juan Antonio Ramírez, cuyos títulos imitaron el estilo de Duchamp y Dalí (*De lo crudo y lo podrido*), y Guillermo Carnero, aún más explícito en su volumen *Las armas abisinias* (Anthropos, Barcelona, 1989), cuando intituló el apartado dedicado a Dalí: “La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de S.D.”

¹² Puede ser útil aclarar el juego de palabras subyacente aquí: Breton, el jefe del Surrealismo, era llamado “Papa” de este grupo. Hubo un Papa Luna, objeto de una secuencia burlesca de la obra teatral de Albert Boadella *Daaali* (1999, Els Joglars).

postulados estéticos confinados en sus producciones puramente intelectuales.

El devenir y el destino de los que llamamos los tres soles del Surrealismo es de todos conocido. García Lorca tuvo la suerte de morir joven, como decía Menandro: fue el más “amado de los dioses”. Buñuel nunca creyó en el Surrealismo, convencido por Nietzsche de que “Dios había muerto” de una vez por todas y que no era de ninguna utilidad resucitarlo. El cineasta prefería escrutar las doctrinas de las herejías y trasladarlas a sus películas donde hay frecuentes alusiones a ectoplasmas excretados por médiums y otros temas parapsicológicos, como la telequinesia y la hipnosis. Dalí se quedó solo y, al igual que Erik Satie decepcionado por la Rosacruz de Joséphin Péladan crearía su propia Orden de Caballería de la que era el único miembro, nuevo Parsifal, “puro loco” y a la vez sabio a la manera de un buda —un buda *transitorio*— el catalán universal muy pronto se dio cuenta de que *el Surrealismo era él o no era*, algo que Paul Éluard pensaba pero no se atrevía mucho a decir en voz alta. Lo que pasó después de 1939 también es de sobra conocido y no lo glosaremos en esta introducción.

El arte tiene la función primera y última de unir (*religare*, en latín) el Hombre con el Dios Creador, poniendo los Mitos (misterios divinos) en forma de obras duraderas que muestren la verdad soteriológica, para que todo el mundo pueda salvarse, si así lo desea¹³. Un arte que no sería religioso para su productor y su receptor no sería arte en su sentido tradicional y estricto. Esa concepción del arte sólo enraíza en el *homo religiosus* (Mircea Eliade), que sabe discernir entre lo sagrado y lo profano. El Surrealismo se ha propuesto crear mediante el arte una realidad adicional, aumentada y compleja, paralela y alternativa, que se impondrá a

¹³ Véanse autores que así lo expresan, cuales son Ananda K. Coomaraswamy, René Guénon, Mircea Eliade, Georges Dumézil, etc.

la mente del receptor como más real que la realidad de consenso común, de ahí su nombre (realidad *superlativa* \approx sur-realidad \approx Surrealismo). El Surrealismo fue imaginado, pues, como un método y una técnica apropiados para elaborar obras de arte total, en la línea estético-filosófica desarrollada por Richard Wagner (1813-1883), cuyo legado ha sido especialmente recogido y enriquecido por Salvador Dalí.

El Método Paranoico Crítico (MPC)

El Método Paranoico crítico es una prolongación “perversa” del método inductivo deductivo. Sirve primero y ante todo para elaborar metáforas poéticas propiamente surrealistas. Estas metáforas se expresan, en la obra de Dalí, con medios pictóricos y literarios, o más generalmente lingüísticos.

El MPC fue imaginado por Dalí como un dogma herético dentro del Surrealismo, y en este sentido es el resultado de una voluntad de perversión aplicada a las técnicas surrealistas primitivas, a saber, el automatismo, la asociación de ideas y los relatos de los sueños. Dalí proponía en apariencia la “actividad paranoica crítica” como una técnica surrealista más, pero en sus declaraciones posteriores dejó bien claro que su intención era la de destruir el Surrealismo preexistente y reemplazarlo por su propio surrealismo, el cual era exactamente lo mismo que el MPC.

Es en este punto donde empiezan a surgir las dificultades. Dalí era, de nacimiento, un ser con propensión a la paranoia, pero no se daba esta misma cualidad en la mayoría de los otros miembros franceses del grupo surrealista. Para ellos, la paranoia era una temible enfermedad y no captaban en absoluto el efecto homeopático buscado y logrado por el catalán sobre su propia paranoia latente. Tampoco conocían los otros surrealistas la combinatoria luliana, ni el arte de la memoria (mnemotecnia) del Renacimiento, ni siquiera parecía recordar la lógica supralógica (“Logos alogon”) de Aristóteles.

Todos estos elementos constituyen la base oculta —esotérica— del MPC. Se apoya en el conocimiento de la ley de Hermes llamada ley de correspondencias universales o ley de analogías. Puesto en práctica, el MPC trabaja como un fenómeno de sinestesia intelectual y se apoya en el principio de la sinergia. Solo André Breton fue capaz de intuir que el MPC era un instrumento de alcance universal y dotado de un temible poder creativo. Conviene recordar la frase tantas veces citada por el propio Dalí en la que afirma Breton la validez de este método para obtener “obras propiamente surrealistas” en todas las disciplinas del arte e “incluso sirve para todo tipo de exégesis”. Pero no pudo ir más allá de esta intuición y nunca supo utilizar el MPC para nada¹⁴.

La creatividad daliniana no existiría como tal sin el delirio, entiéndase el delirio de interpretación característico de la paranoia. El sujeto paranoico es fanático: impone al mundo su visión del mundo, valga la redundancia. En definitiva no hace otra cosa sino demostrar lo que enseña la Cábala desde la noche de los tiempos, a saber que “Sólo hay Dios” y que la mente proyecta fuera de sí todo cuanto percibe luego como la realidad, siendo ésta pura ilusión (“Mâyâ”) o irrealdad, como también afirman otras filosofías ancestrales. En este punto neurálgico ocupa su posición el Surrealismo, con la expresa voluntad de revolucionar la conciencia humana demostrándole —como hemos apuntado anteriormente— que el sueño es más real que la vigilia y que no hay auténtica realidad más que en la surrealidad que consiste en una mezcla o una síntesis —operada dentro de la Conciencia— de esas dos dimensiones

¹⁴ Cuando Dalí incluye en *Mad Tristan* la simulación de los síntomas de una enfermedad psicótica, la parálisis espástica, se está mostrando absolutamente fiel —incluso en 1944, es decir, excluido por Breton del Surrealismo oficial— al espíritu más genuino del Surrealismo, puesto que en *La inmaculada concepción* (1930), Breton y Eluard recurrían, junto con la “escritura automática”, a la “simulación de síntomas de las enfermedades mentales” (Véase *Obra completa* de A. Breton, Pléiade, París, vol. 1, p. 1650). Volveremos a insistir en ello más adelante.

en que vive el hombre, el mundo sensible del estado de vigilia y el otro, el soñado o mundo onírico, también llamado “astral” en esoterismo.

El MPC, pues, es un privilegio de quien no teme su propio fanatismo ni su propia paranoia. Es una herramienta asequible únicamente a quien tiene ideas fijas y padece de neurosis obsesiva de un modo auto consciente y lúcido. Sólo puede instalarse a la manera de un programa cibernético dentro de un disco *blando*, el cerebro¹⁵. Este cerebro debe estar previamente obnubilado por la manía —típicamente catalana— de encontrar teorías y explicaciones para todo. Y por si fuera poco, los bancos de datos que debe poseer el sujeto deseoso de emplear el MPC deben tener el aspecto de una enciclopedia integrada en la memoria individual.

El MPC consiste, pues, en una poderosa "máquina para pensar", cuya energía motriz es la lógica superracional. Como máquina, es de movimiento perpetuo, es decir que una vez puesto en marcha, nada puede pararlo y sigue funcionando y generando fenómenos de "Azar Objetivo" por tiempo indefinido y sin limitaciones en el espacio tampoco.

La finalidad y el funcionamiento del MPC consisten en conectar de un modo significativo —un modo *productor de significación*— datos o sucesos objetivos que ni remotamente parecerían poder estar relacionados entre sí. Como “Todo es Uno” (Hermes), las cosas más dispares y sobre todo las opuestas y contradictorias son *lo mismo*. El MPC demuestra sin cesar que el principio de identidad no es válido siempre. Si Lévi Strauss pudo escribir libros para mostrar que “Un arara es un Bororo”, Dalí hizo lo propio al decir que “La encajera¹⁶ es un rinoceronte”.

¹⁵ Véase la cita de Dalí, reproducida un poco más adelante, que incluye el adjetivo “blando”.

¹⁶ La de Vermeer, claro está.

El figuerense creó toda su obra aplicando el MPC a la "substancia" que llevaba dentro de sí, es decir, sus emociones, sus sentimientos, sus saberes e ideas. La comprensión total de la esotérica simbología daliniana se alcanza con el único empleo del MPC. El artista repetía a todos: "Gracias a *Lidia la loca* descifré mi MPC, el cual debéis llegar a comprender para entender a Dalí¹⁷".

El MPC, definido en *La conquista de lo irracional* (1935), con palabras del propio genio, es:

"Un método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativo-crítica de fenómenos delirantes nacidos de la idea obsesiva. El fenómeno paranoico constituye en sí mismo una estructura sistemática de interpretación de todo cuanto se halla a su alcance que no hace más que objetivarse *a posteriori* por la intervención crítica".

En el mismo ensayo, precisa que se trata de un

"Método experimental basado en el poder súbito de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia".

Aún en el mismo texto, se puede leer que el MPC es

"La organización sistemática e interpretativa del sensacional material experimental surrealista disperso y narcísico".

En *Diario de un genio* (entrada del año de 1958) lo define como

"La sistematización más rigurosa de los fenómenos y materiales más delirantes, con la intención de hacer tangiblemente creadoras las

¹⁷ Clifford Thurlow, *Sexo, Surrealismo, Dalí y yo. Las memorias de Carlos Lozano escritas por Clifford Thurlow*, RBA Libros, Barcelona, 2001, p. 113.

ideas obsesivamente peligrosas. Este método no funciona si no se posee un motor blando, de origen divino, un núcleo viviente, una Gala, y sólo hay una".

En *Confesiones inconfesables* (1973), escribe el artista:

"Mi método consiste en explicar de forma espontánea el conocimiento irracional que nace de las asociaciones delirantes, dando una interpretación crítica del fenómeno" (p. 205, citado también en catálogo *Dalí, afinidades electivas*, Palau Moja, Barcelona, 2004, p. 228).

La bibliografía sobre el MPC es inmensa, pues prácticamente todos los autores lo mencionan, pero se limitan a citar con más o menos exactitud las definiciones que diera el propio artista y que acabamos de reproducir lo más fielmente posible. Juan Antonio Ramírez, en *Dalí: lo crudo y lo podrido*, le dedica su benévola atención (p. 121 a 136) pero sin aportar otras definiciones que las del pintor. Maurice Nadeau, en *Histoire du surréalisme*, dedica supuestamente nueve páginas (p. 147 a 155) a "Dalí et la paranoia-critique", pero se limita a citar la definición más conocida dada por Dalí y dedica el resto a hablar de Breton y de los objetos surrealistas.

Explicar el MPC podría ser lo mismo que explicar la Teoría de la Relatividad. El propio Einstein decía que, "sólo para resumirla", necesitaría "tres días". También decía que, una vez puesta en fórmulas matemáticas, él mismo "no entendía su Teoría". Algo similar dijo Dalí acerca de su MPC. Recuérdese además que de la fórmula $E = mc^2$, surgió la posibilidad —y la triste realidad— de la bomba atómica. Para que no sucediera algo similar debido a la revelación de la naturaleza exacta y profunda del MPC¹⁸,

¹⁸ El MPC es ese "moyen d'expression très dangereux, immédiat" que identificaba A. Fraigneau en el *Orphée* de Cocteau, artista surrealista que tuvo más puntos en común con Dalí que con el resto de los surrealistas (Fraigneau, *Op. cit.*, p. 99).

preferimos adoptar la actitud de Orffyraeus —nombre iniciático del Físico alemán Johann Ernst Bessler, (1680-1745)—, escritor y mecánico que construyó y destruyó —actitud muy acorde con el auto sabotaje del “parsifal”, sobre el cual nos explayamos más adelante— sucesivamente cinco máquinas de movimiento perpetuo que funcionaban perfectamente sin que él mismo supiera exactamente cómo era posible, dado que tales máquinas contradicen el Segundo Principio de la Termodinámica¹⁹.

Dalí puso a punto su MPC inspirado por la teoría de la cura psicoanalítica de Freud, según escriben los expertos dalinianos autorizados. Pero ninguno explica exactamente de qué manera lograría el pintor semejante hazaña. Nosotros sugerimos que transformar el Psicoanálisis en el MPC se hizo *multiplicando por menos uno*, es decir, aplicando la fórmula que permite fabricar la Banda de Moebius, o sea, una fórmula totalmente científica y segura. En otras palabras Dalí, que siempre afirmó ser “alquimista”, fue capaz de convertir alquímicamente el acto fallido (“plomo”) en acto gratuito (“oro”). Consciente de padecer una neurosis paranoide, Dalí se curó a sí mismo aplicando el MPC a *todo*²⁰. Demostró así que no necesitaba a ningún terapeuta, pues al ser un genio, no existía ninguna terapia que pudiera serle aplicada, sino que él mismo debía extraer de su propia enfermedad el remedio para destruirla —Principio de Homeopatía—. Repetía que nunca corregía ningún error, sino que lo integraba al suceso donde había surgido como tal error, por la fuerza fanática de su paranoia activa y compulsiva. Racionalizando a ultranza lo accidental y lo irracional, lo transformaba en su opuesto, y en su

¹⁹ El cual a su vez está en contradicción con el Primero (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana*, Espasa, Barcelona).

²⁰ Recordemos que para los verdaderos alquimistas tradicionales, la Piedra Filosofal no es únicamente una cierta cantidad de oro capaz de convertir en oro todo cuanto entra en contacto con ella —Principio Alquímic—, sino que es además un Elixir de Juventud o Larga Vida —metáfora de la vida eterna que se alcanza mediante los procesos de redención/salvación del alma— y, naturalmente, una Panacea.

complementario, es decir, en algo racional y necesario. Otro artista surrealista *expulsado* como Dalí —mejor dicho, nunca admitido por Breton entre sus filas—, nos referimos a Jean Cocteau (1889-1963), sin mencionar el MPC, también alude a que los errores, en una obra de arte, no deben eliminarse jamás, porque son “lo mejor de la inspiración del artista”. Cocteau mostró que era un surrealista de la misma categoría que Dalí al utilizar en sus obras el concepto de “*Sincronicidades* fortuitas”, equivalente del “Azar objetivo”.

*

El MPC es “científico” por la “Crítica”. Ésta consiste en comprobar que un elemento constitutivo de la obra de arte que ha sido encontrado por la paranoia al aplicar de un modo sistemático y *mecánico* —éste es el sentido de la palabra “método” en la expresión “MPC”— es efectivamente el único posible y por tanto el correcto, adecuado y necesario. Esta comprobación se realiza igual que en matemáticas. Se contempla la hipótesis mental de si funciona el conjunto en el caso de sustituir el elemento precitado por otro elemento cualquiera escogido “al azar”. En el caso —poco probable— de que funcione, esto significará que el elemento en cuestión no es el único posible y por ello debe ser desechado. Subsidiariamente²¹ se demuestra de esta manera que la obra de arte es *verdad* en la medida en que sólo puede funcionar/significar con el elemento producido por la aplicación del MPC.

Es en este sentido cómo hay que entender la exigencia de Dalí hecha al poeta de “tener la obligación de demostrar siempre la *verdad* de lo que escribe”. Cosa que evidentemente no hace nadie, puesto que se trata de un compromiso ético, estético y *holístico* demasiado exigente y complejo para

²¹ El MPC es “magia” porque permite demostrar con lógica, unas cadenas causa-efecto que son irracionales y falsas pero acaban siendo verdaderas al quedar demostradas por el razonamiento paranoico. En este aspecto es “científico” y no “Pseudo científico” como algunos han escrito. Le sucede al MPC lo mismo que a la Teoría de Cuerdas: está “en busca de sus propias matemáticas”, lo cual puede interpretarse como una implícita metáfora moderna de la medieval busca del Grial.

un artista que sólo sea un individuo común, y pertenece más bien a la esfera de un ideal utópico inalcanzable y reservado a los genios, el de la Obra de Arte total (OAT).

Diversos autores han afrontado el estudio teórico del MPC, pero debemos afirmar que, para la mayor desgracia de sus lectores entre los cuales nos incluimos, han fracasado rotundamente. En efecto, el MPC es algo un tanto “diabólico”, o “luciferino” como acostumbra decir Ignasi Puig de Dalí, y sólo se llega a tener de él una concepción teórica tras haberlo empleado mucho en la práctica creadora de obras de arte. Dicho de otro modo, el funcionamiento del MPC se comprende con ejemplos concretos extraídos de la obra de su inventor. No hay más remedio que ponerse, pues, manos —y neuronas— a la tarea.

Apunte sobre metodología

Teniendo en cuenta que “Todo tipo de escrito en que se pretenda dar una visión de la obra y de la personalidad de S. Dalí propenderá al caos” (Luis Romero), y que el MPC tiene por antecedente y continuación el método iconológico (Warburg, Panofsky), practicado en las Universidades de modo “paranoico” (J. A. Ramírez), sorprende la carencia de un método específicamente daliniano entre los estudiosos de esta obra.

I. P. Culianu advierte que “Mientras no se ha comprendido el propio fenómeno, toda la erudición del mundo es inútil”. La mayoría de los autores dalinianos se limitan en efecto a reunir información exterior a la obra de Dalí. Sin embargo, toda esta información no explica casi nada acerca del sentido efectivo de sus pinturas o sus declaraciones. Es obvio que resulta difícil explicar aquello que no se entiende. Incluso Mircea Eliade ha dicho: “Sólo hay un medio de comprender cualquier fenómeno cultural ajeno a nuestra coyuntura ideológica actual, que consiste en

descubrir el *centro* e instalarse en él para desde ahí alcanzar todos los valores que rige”. Así intentamos proceder nosotros con la obra de Dalí.

Con la ayuda del MPC pues, y sin desdeñar el “anarquismo metodológico”, emprendimos, hacia el año 2009, la tarea de explicar *Todo Dalí* por su ballet *Mad Tristan*, una obra fascinante y sobre la cual en aquella fecha no había casi nada escrito. Desde años atrás habíamos acometido la interminable tarea de recopilar, analizar e interpretar prácticamente todos y cada uno de los *icono-conceptos* dalinianos en un Diccionario, pues “El saber, al llegar a cierto nivel, debe adoptar la forma y la ordenación del diccionario” (J. E. Cirlot). Las entradas relativas a los temas artúricos y celtas²² adquirieron tanta extensión que acabaron componiendo un libro independiente formado por los dos ensayos reunidos en el presente volumen, cuyos respectivos títulos originales fueron:

1 *Salvador Dalí pintor artúrico: La Materia de Bretaña en la obra del más Fal y Parsi de todos los surrealistas* (2016)

2 *El neo druidismo de Salvador Dalí, entradas del Diccionario hermenéutico de icono-conceptos dalinianos* (2017).

Incluimos asimismo algunas páginas de nuestro ensayo *Richard Wagner y el Surrealismo* (2018) en las cuales estudiamos más detalladamente las transformaciones aportadas por Dalí a los héroes, britanos antes que wagnerianos, que fueron Tristán y Parsifal.

Todo este material se halla “actualizado” en la fecha simbólica del 23 de enero de 2019 y sirve así de homenaje a los treinta años transcurridos desde el fallecimiento del pintor.

²² La ordenación alfabética se ha mantenido únicamente en la parte dedicada al estudio del neo-druidismo en el presente libro.

**Salvador Dalí pintor artúrico: La Materia de Bretaña
en la obra del más *Fal* y *Parsi* de todos los surrealistas
(2016-2019)**



Recordatorio cronológico para la contextualización

En 2016 se cumple el centenario de la fundación del Dadaísmo, movimiento precursor del Surrealismo, integrado en éste en 1924 y al que Salvador Dalí ingresa en 1930, conociendo ahí al artífice *Dadá*, Tristan Tzara²³. Se le revelaría así que era compatible ser surrealista y llamarse Tristán como el legendario caballero medieval amante de Isolda la Rubia. Otro personaje conocido en el París de esa época era Tristan Klingsor²⁴.

²³ Samuel Rosenstock (1896-1963). Las fotografías realizadas en 1930 por Man Ray al grupo liderado por André Breton muestran que coincidieron Tzara y Dalí, que le representó bajo el aspecto de un “bastón de rosa” (traducción literal del apellido Rosenstock) en el dibujo *Sin título*, para *Babaouo* (1932, in *O. C.*, vol. 3, p. 1103), dibujo que justificó la utilización de un bastón con pomo en forma de capullo de rosa en nuestra recomposición del ballet *Mad Tristan* de Dalí a los setenta años de su estreno. En febrero de 1934, junto con Crevel y Eluard, Tzara se opuso a la exclusión de Dalí del grupo surrealista, que André Breton quería imponer (véase *Confesiones inconfesables*, ed. Bruguera, 1975, p. 183). Este hecho muestra que había amistad entre ellos dos.

²⁴ Léon Leclère (1874-1966). Poeta, músico, pintor y crítico de arte francés. Aficionado a Wagner y al esoterismo teosófico a la moda en el Romanticismo, la elección de esos dos nombres contradictorios parece haber sido un hecho romántico. Como se sabe, Robert Schumann (1810-1856) se sentía dividido entre Eusebio y Florestán, y sir John Woodroffe (1865-1936), afamado orientalista, firmó sus libros Arthur Avalon. Tristan Klingsor fue cercano a otro esoterista wagneriano, Joséphin Péladan (1859-1918), primer autor en afirmar que *la fin' amors* debía entenderse en clave cántara. Michel Roquebert (*Les Cathares et le Graal*, Privat, Toulouse, 1994) demostró lo contrario. Al margen de tal polémica, nos interesa señalar que la “sospecha” de “cátarismo” que pesa sobre Wagner y fue asumida por Dalí —explícitamente “cátaro” en sentido lato, es decir “parsi-fal”—, se fundamenta en el episodio, luego prudentemente descartado por Wagner, en que Parsifal se encontraba con Tristán moribundo al que “consolaba”, rito cántaro equivalente a la extremaunción. Wagner explicó que en su mente Tristán se confundía con Amfortas, una confusión que Dalí heredó cuando asimiló a Tristán con Parsifal y a ambos consigo mismo, al tener los tres en común cierta locura, y mucho más. Wagner encontró sin duda en Wolfram la sugerente conexión Grial-trovador-heresía albigense (demostrable en el caso, sin duda único, de Peire Vidal). Sea como nombre, sea como apellido o como seudónimo, “Tristan” es de uso relativamente frecuente. Flora Tristan fue una de las primeras feministas francesas del siglo XIX. Tristan Bernard (1866-1947) fue un escritor famoso y popular, citado por Cocteau en *Opium* (Planeta, Barcelona, 2009, p. 188) y abuelo del Imperator de la Rosacruz AMORC Christian Bernard (nacido en 1951). Josep Pla firmó con el seudónimo “Tristán” a secas el artículo “Salvador Dalí visto desde Cadaqués”, publicado en la revista *Destino*, Barcelona, septiembre de 1946 (Ian Gibson, *La vida desafortada de S. Dalí*, p. 554). El trovador Bernard de Ventadorn empleó “Tristan” como “senhal” en su poesía. El nombre de Tristán ha sido tan frecuente a lo largo de los siglos que sería imposible enumerar a todas las personas relevantes que lo ostentaron. En relación con Dalí encontramos a Tristán La Rosa (Barcelona, 1915-Baltimore, 1990), abogado, historiador y periodista muy afamado, cuyo nombre aparece citado en la *Obra completa* de Dalí, *Destino*, 2006, vol. 7, p. 90.



Ilustración 1: El grupo surrealista, fotografiado por Man Ray en 1930.

Cuando se instala en París, Dalí se encuentra, pues, con un ambiente similar al que reinaba en su wagneriana Cataluña natal, salvando las diferencias obvias entre los dos países. La popularidad de los temas artúricos en la literatura catalana de comienzos de siglo corría parejo de la afición por la música de Wagner. Dalí conoció sin duda las obras del poeta catalán Jeroni Zanné i Rodríguez (Barcelona, 1873 - Buenos Aires, 1934), escritor modernista autor entre otros títulos de los siguientes: *L'encis del Sant Divendre* (1905); *Tristany i Isolda* (1906); *A Richard Wagner* (1906); *El cavaller del Temple* (1906); *Deliris de Tristany* (1909). Este último libro, *Delirios de Tristán*, pudo inspirar directamente la idea daliniana de un delirante Tristán, loco de paranoia²⁵ y de amor.

1938 fue el año en que Dalí fijó sus anteriores ideas para el espectáculo *Tristan Fou*²⁶ y en que el compositor suizo Frank Martin (1896-1974) dio a conocer su oratorio *Le vin herbé*, musicalización del

²⁵ Dalí “proyecta” en sentido psicoanalítico sobre su personaje de Tristán la obsesión que él mismo experimenta a causa de la imagen de los dos campesinos orantes del célebre cuadro de Millet, *El Ángelus*. La mayor parte de su texto *Tristan Fou* de 1938 está dedicada a “explicar” el “enigma” del cuadro, lo que sugiere que Tristán está un poco en la situación de Edipo ante la Esfinge. Otro título de Zanné, *Spectral* (1906), podría ser el origen directo de la “teoría” daliniana referida a los fantasmas y los espectros (1934). En España, Amadeo Vives estrenó en 1897 una ópera titulada *Artús*, y otra ópera, *Merlín*, de Isaac Albéniz, vio la luz en 1901. El resurgimiento de la cultura medieval en el siglo romántico incitó también a los pintores prerrafaelitas a ilustrar abundantemente las leyendas artúricas, y en el plano filosófico se asiste a un neo druidismo pujante de influencia posterior sobre poetas (Víctor Hugo) y pintores (Odilon Redon). Todo el ambiente de Europa occidental está impregnado por la saga bretona, lo que hace comprensible que Dalí también se interese por ella y la trate en su obra. Volvemos más adelante sobre la influencia de Redon y del neo druidismo.

²⁶ *Obra Completa*, Destino, 2004, vol. 3, p. 951 a 976 (en adelante, abreviado *O.C.*).

Roman de Tristan, reeditado varias veces desde 1901 por Joseph Bédier, muerto ese mismo año de 1938 en que, además, Ernest Hoepffner publicó una nueva transcripción de *Folie Tristan*²⁷. Estas coincidencias son llamativas, pero hay que tener en cuenta aún otras circunstancias más.



Ilustración 2: Página de título de la pieza teatral de Cocteau, y doble retrato de éste junto a Dalí (fuente: internet; rectificado por el autor)

En 1937, Jean Cocteau²⁸ había estrenado su pieza teatral *Les chevaliers de la Table Ronde* y André Breton había publicado en febrero su novela *L'amour fou*. Dalí, para quien el único amor loco²⁹ surrealista era el “amor en la muerte” de Tristán e Isolda, visitó ese año Amalfi, deseoso de encontrar para su *Tristan Fou* una inspiración genuinamente wagneriana³⁰.

²⁷ Joseph Bédier (1864-1938) tuvo tanto éxito con su reconstrucción de la leyenda de Tristán que hubo reediciones en 1902, 1905, 1907 y 1922. Además, en 1907, había publicado por separado *Les deux Folies Tristan*, que otro especialista dio a la imprenta otra vez en 1934 (*Folie* de Berna) y 1938 (*Folie* de Oxford)

²⁸ Jean Cocteau (1889-1963), poeta, crítico, pintor, cineasta y académico, fue muy amigo de Dalí, que joven ya era lector de su poesía (carta a Federico García Lorca, *Poesía*, nº 27-28, p. 33). A partir de los años cincuenta hicieron juntos muchas apariciones públicas y sus respectivas obras muestran influencias recíprocas y diálogos esotéricos, dado que coincidían en ciertas ideas filosóficas poco divulgadas.

²⁹ Los autores medievales abordan muy a menudo la cuestión de saber si el amor de Tristán e Isolda es *fol amour* o “buen amor”. Dalí mantendrá la confusión, por ejemplo al representar a sus dos héroes con notable ambigüedad de género (nº 836). Véase el profundizado análisis que hacemos de este tema en nuestro libro *La locura britana* (2018), de acceso y descarga libre en la web del grupo universitario Clytiar.

³⁰ *La vie secrète de Salvador Dalí*, Gallimard, Idées nº 417, 1979, p. 376. No importa que Dalí sea refutado por los biógrafos de Wagner. Creía que en Amalfi había encontrado el músico los temas de la escena de las “muchachas-flor” de *Parsifal*. En el contexto de esta busca de la inspiración, viene a cuenta citar una frase de Cocteau que

En 1941 Frank Martin estrena una versión revisada de *Le vin herbé*. En 1943 se rueda la película *L'éternel retour* sobre el tema de Tristán e Isolda con guion de Jean Cocteau y protagonismo de Jean Marais, que repite en el rol de Tristán el éxito obtenido en 1937 como intérprete de Galahad en *Les chevaliers de la Table Ronde*. Lo más probable es que este actor, rubio, atlético y afeminado a la vez, inspirase directamente a Dalí³¹ la belleza andrógina de su figurín *Tristan as Christ* (1944, nº 830). Por fin, el 15 de diciembre de 1944 el pintor ve estrenado en Nueva York *Mad Tristan* en formato de ballet, después de seis o siete años de preparación.

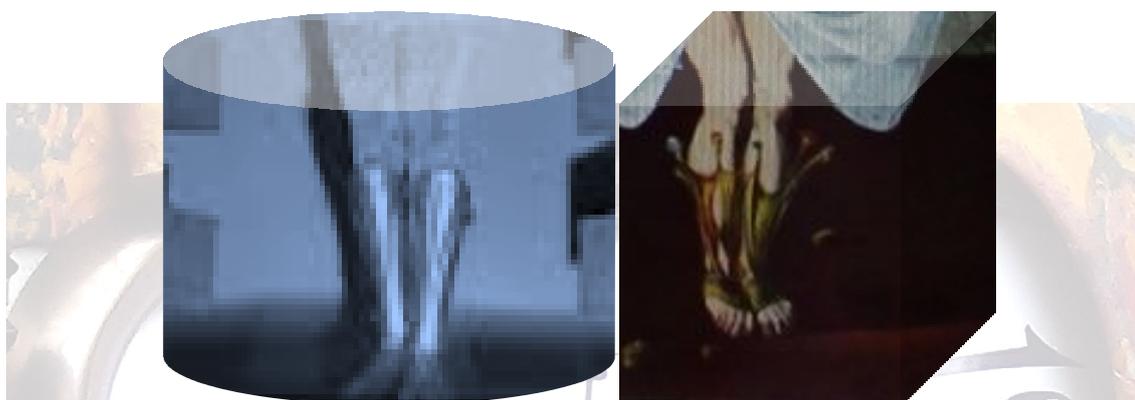


Ilustración 3: En las dos citas gráficas, se ven —a la izquierda— las polainas o espinilleras del actor Jean Marais en la pieza de Jean Cocteau "Les Chevaliers de la Table ronde", 1937 y —a la derecha— el detalle del figurín de Dalí para Tristán (1944, nº 830) correspondiente a las polainas. Éstas se parecen a las "del rey Arturo" descritas por Bérroul, cuando Tristán disfrazado de leproso se las hace regalar en el Mal Pas.

Todo lo anterior muestra, pues, que en aquella época “No hay gente más moderna y contemporánea que Tristán e Isolda³²”. Entre 1946 y 1950, las giras europeas del Ballet International mantienen en cartel la obra daliniana³³ y, con la llegada de la *New Age*, la cultura neo celta se convierte

dice así: “Les Muses imitent les mantes religieuses qui dévorent ce (ceux) qu’elles aiment”, pues Dalí hace intervenir una mantis religiosa en el desenlace de *Mad Tristan*.

³¹ Véase Max Aub, *Conversaciones con Luis Buñuel* (Aguilar, Madrid, 1985, p. 561), Dalí (transcrito por Aub) dice: “Crevel (...) ¡Qué tipo! Parecido, en lo guapo, a Jean Marais cuando era joven. Dorado. Un hombre con un cuerpo *maravellós...*” El actor Marais en el papel de Galaad lleva polainas similares a las que dibuja Dalí en el figurín *Tristan as Christ* (1944), como se aprecia en la ilustración 3.

³² Emilia Pardo Bazán escribía esto en 1914. Citado por Lisa Nalbhone, *De Britania a Britonia*, 2014, p. 283.

³³ Una de las herederas de Raimundo Larraín (segundo esposo de Margaret Rockefeller al enviudar ésta del Marqués de Cuevas), doña Ana M^a Risopatrón Larraín, nos

en moda³⁴. En 1949, Jean Markale³⁵ se encuentra con André Breton a quien revela sus conocimientos neo druidas, y “los temas artúricos son incorporados al Surrealismo”. Dalí realiza en 1953-1954 una joya, la medalla *Tristán e Isolda*, que Jean Cocteau³⁶ plagia abiertamente en un diseño para cerámica, *El deseo* (1958). En 1970, Dalí publica 21 aguafuertes ilustrando una compilación literaria de *Tristán*, y en 1975 produce otra serie de 12 litografías dedicadas a otra colección de textos sobre el tema del Grial. Durante este periodo realiza sucesivas versiones de un *Happening* al que designa genéricamente con el nombre de “Parsifal”, que comentamos detalladamente más adelante.

No solamente recibió Dalí la influencia de Wagner y de los pintores prerrafaelitas³⁷, sino que también por sus lecturas de obras como *Tristana* de Galdós —que Luis Buñuel llevó a la gran pantalla— y *La última fada* de Pardo Bazán, estuvo desde muy pronto en contacto con los temas artúricos ya deformados por cada autor. Tales circunstancias explican que se sintiera

informaba, en 2010, de que pudo haber nuevas representaciones entre 1954 y 1957, si bien no han aparecido aún documentos que lo demuestren, y la conjetura se basa únicamente en la existencia de algunos elementos del decorado que fueron reelaborados hacia esas fechas a partir de los bocetos dalinianos. La cuestión es confusa y no aporta nada en cuanto a comprender el sentido simbólico de esta obra.

³⁴ Quizá hablar de “moda” resulte impropio. El redescubrimiento de Arturo coincide con la expansión del movimiento teosófico y un auge del ocultismo que anuncia ya las tendencias místicas de la New Age. Pero con anterioridad se había redescubierto la filosofía druida que había servido para estructurar la Masonería especulativo del Rito Escocés. El legado de Gnosis transmitido por los mitos artúricos pertenece a la Prisca Philosophia de la Humanidad y periódicamente se observa un revival significativo, la abundancia de obras sirviendo obviamente para una amplia difusión de esas ideas místicas destinadas a propiciar la salvación universal.

³⁵ Jacques Émile Bertrand (1928-2008), autor de numerosos libros firmados Jean Markale. Argumenta que el Surrealismo tiene su origen (subconsciente) en la filosofía celta por el intermediario de Hegel, supuesto neo druida. Véase *Le Druidisme*, Payot, París, 1985, p. 236 y *Los Celtas y la civilización celta*, Taurus, Madrid, 1992, p. 429 y p. 443. Victoria Cirlot también mostró la existencia de conexiones entre Surrealismo y materia de Bretaña, en *La visión abierta. Del mito del Grial al Surrealismo*, Siruela, Madrid, 2010. En 1942 Louis Aragon publicó un poema titulado “Brocéliande”, y en 1948 salía a la luz la novela de Julien Gracq *Le roi pêcheur*. Véase el estudio del “Neo druidismo de Dalí” en la segunda parte de este libro.

³⁶ Omitimos reproducir estas dos obras por respeto a los derechos correspondientes.

³⁷ La pintura prerrafaelita era bien conocida en los círculos cultos catalanes. Por poner un ejemplo, mencionaremos a Alexandre de Riquer, erudito en la materia de Bretaña (véase *De Britania a Britonia*, p. 342) y muy influido por el Prerrafaelismo, autor al que Dalí indudablemente conocía y se sentía estimulado a superar, así como a otros wagnerianos que le precedieron, como Rogelio de Egusquiza, en cuya obra se basó directamente para los bocetos de su ballet *Bacanal* (1939, nº 728).

atraído por esta materia y autorizado a distorsionarla él también en sentido surrealista, cosa que hizo profusamente, como se nos revela al examinar el *Corpus* de sus obras artúricas, que pasamos a detallar a continuación.



Ilustración 4: Firmas de Dalí y Cocteau, Happening conjunto, 1962 (Fotograma de un documental difundido por la cadena de televisión "arte", disponible en *YouTube*)

ESBOZO DE UN *CORPUS* ARTÚRICO-BRETÓN DALINIANO COMENTADO

Mon père disait que les vrais héros étaient les Bretons...
Jane Birkin³⁸

Salvador Dalí dedicó a los temas artúricos las obras que, clasificándolas por género, incluimos en la siguiente lista, no exhaustiva. En la mayoría de los casos, acompañan cada entrada unos comentarios, más o menos sucintos, destinados a orientar al lector no demasiado familiarizado con esta materia. En ocasiones, ampliamos la exégesis, para dar cabida a los resultados más recientes de nuestras investigaciones cuando se trata de un motivo ajeno al conjunto *Tristán-Parsifal-Grial*, objeto de capítulos desarrollados en el presente volumen.

Obras literarias (escritas en francés)

- ✚ 1932: *Babaouo. C'est un film surréaliste!* En *O. C.*, vol. 3, p.1099 a 1155. Explícita localización en la región de Bretaña francesa, o Armórica, del epílogo. Coincidencias con elementos de *Perlesvaus* (ciudad desierta, casa deshabitada, extraño cadáver).

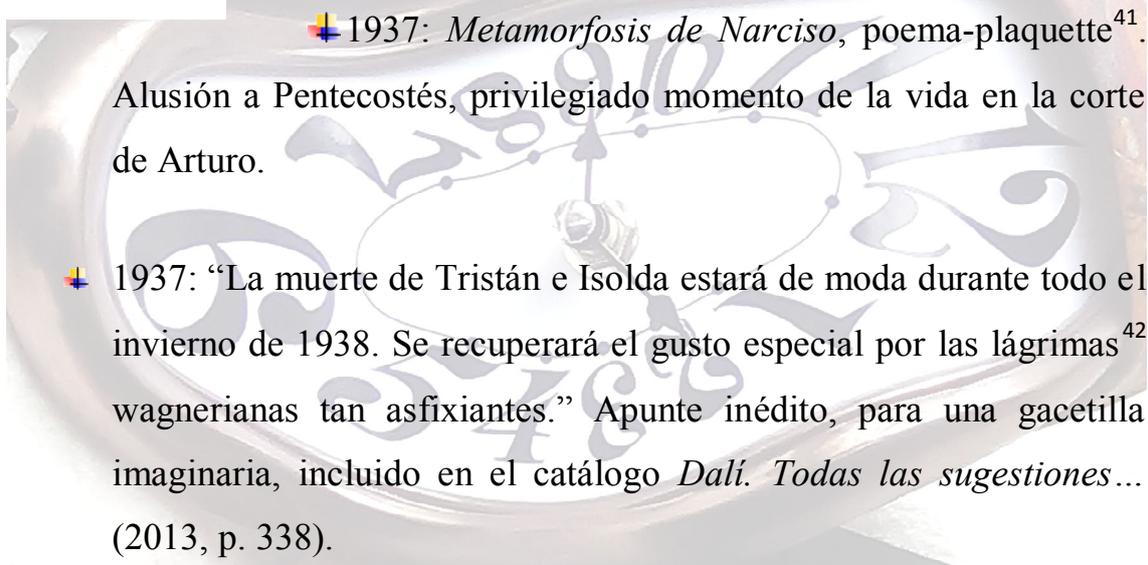
³⁸ En declaraciones al periódico *Paris Kiosque*, 1989 (fuente: Wikipedia, 2018). Con motivo de rehusar ser condecorada con la Legión de Honor, Jane Birkin (Londres, 1946) explicó que “sólo los héroes merecen recibir la Legión de Honor”. Ella subrayó que no era “un héroe” y añadió que sí lo fue su padre, comandante de la Royal Navy que trasladó de Inglaterra a Bretaña a muchos resistentes durante la II Guerra mundial. Es en este contexto donde se inserta nuestro epígrafe. “Mi padre decía que los verdaderos héroes eran los Bretones, pues se mostraban valientes en extremo no negándose jamás a cobijar a los aviadores ingleses, pese al peligro”. Citar aquí a Birkin se justifica porque la canción que interpretó con Serge Gainsbourg “Je t’aime... moi non plus” (1967-1968) estuvo directamente inspirada por una fórmula de Dalí: “Picasso es comunista, yo tampoco” (Conferencia, Teatro María Guerrero, Madrid, 1952). Un sobrino de Jane Birkin se llama David Tristan, lo que muestra que ese nombre *artúrico* sigue vigente.

- ✚ 1934: “Je mange Gala”, poema automático surrealista, inédito hasta la inclusión en *Obra Completa*, 2004, vol. 3. Primera aparición de la palabra “parsifal” como sustantivo y verbo (neologismos), p. 257; mención del Grial, p. 244³⁹.



Ilustración 5:
Fragmento del dibujo
con el texto de 1934.

- ✚ 1934: *Espasmografifisme (sic)*: metáfora del Grial como “...cáliz con hélice⁴⁰...”, en apunte manuscrito dentro del dibujo automático para el frontispicio de la edición de *Onan*, de Georges Hugnet (*Afinidades electivas*, 2004, p. 115; véase la cita gráfica recreada en el margen).



- ✚ 1937: *Metamorfosis de Narciso*, poema-plaquette⁴¹. Alusión a Pentecostés, privilegiado momento de la vida en la corte de Arturo.
- ✚ 1937: “La muerte de Tristán e Isolda estará de moda durante todo el invierno de 1938. Se recuperará el gusto especial por las lágrimas⁴² wagnerianas tan asfixiantes.” Apunte inédito, para una gacetilla imaginaria, incluido en el catálogo *Dalí. Todas las sugeriones...* (2013, p. 338).

³⁹ Mediante la misma metáfora que en *Espasmografifisme (sic)*, véase epígrafe siguiente.

⁴⁰ La frase escrita en el dibujo se basa en un juego de palabras —escatológico, en ambos sentidos del adjetivo, uno de ellos puesto del revés— entre la expresión coloquial “beber el cáliz hasta las heces” y una confusión paranoica de “heces” con “hélices”, a la cual se añade la “visión” del Grial que provoca “éxtasis”. Se debe tener en cuenta, para entender el pensamiento del artista, su idea del “telón de bicicletas para el fin de *Parsifal*” —véase nuestro libro *Richard Wagner y el Surrealismo*— como alternativa moderna a la paloma del Grial. En efecto, una paloma ya no es suficientemente veloz, en la época moderna, en la que los aviones son aves más rápidas, y están provistos de hélices. Creímos necesario aclararlo, y en caso contrario, rogamos al lector benévolo que nos disculpe.

⁴¹ *O. C.*, vol. 3, p. 261 a 267.

⁴² Posible origen conceptual del icono “ojo florido lagrimoso”, estudiado más adelante.

- ✚ 1938: 1 *Tristan Fou*, guion de espectáculo teatral, publicado en la edición de *Obra completa*, Destino, 2004, vol. 3, pp. 951 a 976.
- ✚ 2 *Tristan Fou*, manuscrito de sinopsis, fechado en Monte-Carlo, 20 de abril de 1938, inédito⁴³ hasta la reproducción fotográfica y transliteración que se encuentran en las páginas 74 y 75 del programa de mano⁴⁴ del espectáculo teatral *La Verità* estrenado en Montréal, Canadá, 17-01-2013.
- ✚ 3 *Tristan Fou*, manuscrito de sinopsis, sin fecha, inédito, reproducido fotográficamente en *Obra completa*, Destino, 2004, vol. 8, p. 154, documento nº 227, no transcrito ni traducido en esta edición.
- ✚ 1944: *Rostros ocultos*, novela, en *O. C.*, vol. 3. En el capítulo VI, aparecen el nombre de Morgana⁴⁵ (p. 751), alusiones a druidas, el nombre de

⁴³ No totalmente, pues lo conocíamos con anterioridad por el blog de doña Ana M^a Risopatrón, que lo había descubierto entre las publicidades de la casa de subastas Bonhams, de Nueva York (lote nº 3117), donde el señor Mattia Ghielmini nos dijo personalmente (durante un encuentro celebrado el 29 de marzo de 2011 en Sevilla) haberlo adquirido en 2009 por aproximadamente treinta y ocho mil dólares.

⁴⁴ Editions Notari, *Bibliotheca Daliniana*, Hors série, Genève, 2013, (ISBN 978-2-940408-71-9). Esta producción de la compañía Finzi-Pasca, con sede en Lugano, Suiza, empleó un telón (*backdrop* “Sorengo”) realizado a partir del boceto nº 836 de Dalí para *Mad Tristan* (1944). Dicho telón pertenecía entonces a la colección suiza de Dionysos Art Fund (creada en 2009, quebrada en 2015) y fue sometido a profunda restauración en Sorengo (Lugano, cantón de Ticino), en 2009 (reportaje en el telediario de la Televisión suiza italiana <<la1.rsi.ch>>, el 19 de agosto de 2009, edición de las 20:00 horas, hacia el minuto 29).

⁴⁵ Dalí escribe exactamente “Celta Morgana”, nombre de su invención, que nos parece ser una parodia del título de un libro de André Breton, *Fata Morgana* (1940). En este punto, creemos útil precisar que por “Fata Morgana” se entiende un fenómeno parapsicológico que se observa en el sur de Italia, Calabria y Sicilia, y que la mentalidad popular atribuye a la creencia de que el hada Morgana vive en el Etna. Tal y como se describe este fenómeno, es lícito interpretarlo como una “visión abierta” (Victoria Cirlot) no del Grial, en este caso, sino de lo que en Teosofismo se conoce como Archivos Akhásicos, la memoria en imágenes de todo lo ocurrido en el mundo. Nosotros opinamos que Dalí pudo plasmar este fenómeno óptico en *Impresiones de África* (1938, nº 672), en *La batalla de Tetuán* (1962, nº 1207) y otros cuadros (nº 1223) donde aparecen “batallas en el cielo” y otras escenas visionarias, incluso en *Rosa meditativa*. En definitiva, “Fata Morgana” es el nombre científico —debido a P. Kircher, su estudioso— que se le da a una peculiar ilusión óptica o a un espejismo, del tipo de las anamorfosis que el pintor busca generar en sus lienzos. Véase la *Obra*

Excalibur dado al transatlántico (p. 763). Más adelante, Dalí se refiere al tema de Lohengrin (p. 854 y p. 856) y a los “filtros de amor” (p. 856).

✚ 1974: *Être Dieu. Opéra-poème*, grabación discográfica ED-50001-3, producido por Distribucions d'Art Surrealista, S. A., Barcelona. Es una verdadera obra de *arte sonoro*, dentro de los parámetros aceptados del arte contemporáneo, eso sí con un claro propósito —fallido, para más inri— de emular la utópica “obra de arte total del futuro” de corte wagneriano pervertido. Lo subrayamos porque no aparece reseñada así por los estudiosos oficiales de Dalí, pero nos avala una declaración del músico Llorenç Barber (1948) hecha en Radio Clásica RNE. Incluye “el personaje lírico de Ana de Bretaña”, cantado por la soprano Ève Brenner. El texto contiene alusiones a Klingsor “*maître eunuque*”; a Gala que salva a Dalí de ser llevado al infierno por André Breton al persignarse —como Parsifal hace el signo de la cruz con la Lanza contra Klingsor en la ópera de Wagner⁴⁶—.

✚ 1986: “La guerre de Troie aura lieu”, poema (*O. C.*, vol. 4⁴⁷, p. 906s.). Más que artúrica, su temática es neo celta o neo druida, pero lo señalamos

completa de André Breton, Pléiade, París, vol. 2, p 1787. Aunque “fata” sea “hada” en italiano, la palabra latina “fata” tiene otro sentido, pues la noción de fatalidad deriva de ella.

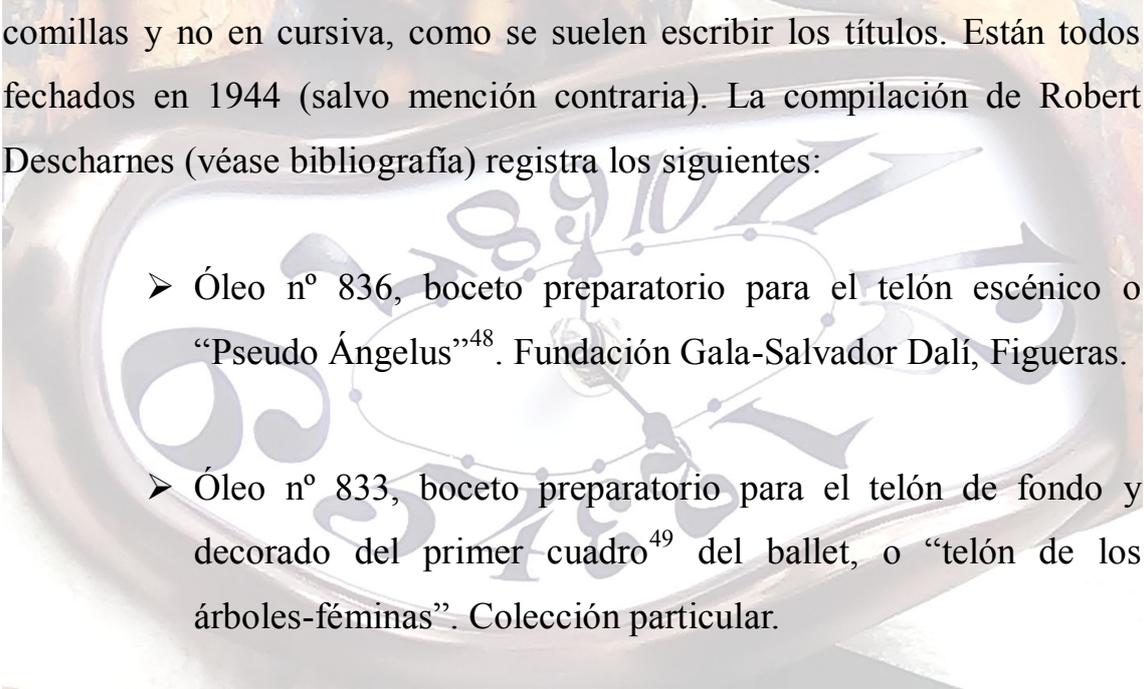
⁴⁶ Se trata de un caso más de la identificación o confusión que opera Dalí entre Galahad —entendemos Gala en tanto que hada— y Perceval/Parsifal. En esto el pintor parece seguir el precedente sentado por Jean Cocteau en su pieza teatral de 1934-1937 *Les Chevaliers de la Table ronde*. Creemos interesante mencionar que la compañía de danza de Ethéry Pagava produjo en 2006 un espectáculo con este mismo título, puesto que esta bailarina georgiana nacida en 1932 interpretó el personaje de Isolda en el ballet daliniano, entre 1947 y 1950.

⁴⁷ Su inclusión en este vol. 4 resulta extraña, dado que la poesía de Dalí está agrupada en el vol. 3. Es una muestra ideal del estilo hermético empleado por Dalí en sus poemas, sin duda bajo la influencia de autores como Jacob Boehme, Louis Cattiaux o Lanza del Vasto, con los que tiene muchos puntos comunes, nunca dilucidados por los comentaristas.

porque es de una gran calidad literaria, es muy poco conocido y resulta ser un ejemplo magistral de la aplicación del Método Paranoico Crítico (MPC).

Obras plásticas destinadas a *Tristán Loco*

Debido a la abundancia de los materiales, aislamos, para mayor claridad, los bocetos para el ballet *Mad Tristan* que reseñaremos en primer lugar, a causa de su importancia. No fueron titulados por el artista, lo que justifica los títulos que nosotros les adjudicamos y mencionamos entre comillas y no en cursiva, como se suelen escribir los títulos. Están todos fechados en 1944 (salvo mención contraria). La compilación de Robert Descharnes (véase bibliografía) registra los siguientes:

- 
- Óleo nº 836, boceto preparatorio para el telón escénico o “Pseudo Ángelus”⁴⁸. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.
 - Óleo nº 833, boceto preparatorio para el telón de fondo y decorado del primer cuadro⁴⁹ del ballet, o “telón de los árboles-féminas”. Colección particular.

 - Óleo nº 831, boceto preparatorio para el telón de fondo y decorado del segundo cuadro del ballet, o “telón de los caballos movibles”. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

⁴⁸ Nuestro título sigue la tradición en materia de apócrifos y autorías hipotéticas, como en el caso de la *Post Vulgata* artúrica (1230-1240) de Pseudo-Robert de Boron.

⁴⁹ La denominación de las dos partes del ballet daliniano fluctúa, pues aparece la palabra “acte” en los bocetos, pero por su duración — un total de 24 minutos en el video de archivo rodado en 1944— se debería más bien hablar de “cuadros”, teniendo en cuenta además que es obra de un pintor.

- Dibujo nº 830, figurín de Tristán. Éste es el único al que Dalí dio un título, en inglés, escrito dentro del mismo dibujo, *Tristan as Christ*.
- Dibujo nº 834, apunte desarrollado en el óleo nº 836. “Donado por Dalí al Estado español”, según escribe Descharnes.
- Dibujo nº 835, figurines de “los espíritus de la muerte” y esquema de sus poses coreográficas. Propiedad particular.

- Dibujo nº 840, “Rey Marke como barco”, simbiosis⁵⁰ humano-velero. Propiedad particular.
- Dibujo nº 841, “Isolda como barco”. Fechado 1942-1943. Museo Dalí de St Petersburg, Florida.

**Obras destinadas al espectáculo *Tristán Loco*
no registradas por R. Descharnes**

- ❖ *Composition, étude pour le ballet Tristan Fou*, 1937. Reproducido en *La Verità*, p. 64. Plasma la descripción del decorado que se halla en el texto de 1938 (*O. C.*, vol. 3), especialmente la “gran bola”. Contiene símbolos masónicos abandonados posteriormente, o transformados en menos explícitos. Colección particular.
- ❖ Dibujo de la « danza de las muletas », ca. 1938, *la Verità*, p. 47.

⁵⁰ Decimos “simbiosis” porque no se trata de una de las típicas imágenes dobles o anamorfosis, sino de una imagen clasificable dentro de la categoría surrealista de la “invención de los monstruos” (título del óleo nº 650, 1937).

❖ Apunte con la « bola » entre los dos campesinos del *Ángelus* de Millet, ca. 1937, *la Veritá*, p. 48.

❖ *Organ of Babel*, Boceto del primer telón « de los cajones », ca. 1937, *la Veritá*, p. 66.

❖ Dibujo *Sin título* pero fácil de identificar por llevar una dedicatoria a Raimundo Larraín⁵¹ con que Dalí le obsequió en 1960. El dibujo fue sin duda realizado en 1944, como el resto del material preparatorio del ballet. Muestra dos escenas, la “procesión de las carretillas” en la mitad izquierda de la hoja, y la secuencia final de los “brazos ondulantes⁵²” que reciben al cadáver de Tristán en su sarcófago. Colección particular.

❖ Acuarela del tema de las tres cabezas de caballos procedentes del óleo de J. F. Herring *Los caballos del Faraón*, perteneciente al Marqués de Cuevas en los años cuarenta, con un añadido de cipreses inspirados de *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin. Colección particular.

⁵¹ Personaje del *Tout Paris* en alguna época. Raimundo Larraín era chileno y ayudante del Marqués de Cuevas en la compañía de danza de éste. A la muerte del Marqués, contrajo matrimonio con su viuda.

⁵² La aparición de una mano señala la presencia divina en la tradición. En el óleo de 1977 n° 1480, el pintor muestra su propia mano saliendo de una nube, y esto lo identifica con Dios. Los brazos ondulantes —presentes hasta la obsesión en los dibujos de García Lorca, y sin duda de origen egipcio, puesto que es muy conocido el dibujo de los doce rayos solares acabados en manos del cabezal al trono del faraón Tutankhamón, en la tumba descubierta en 1922— son un tópico coreográfico, renovado sin embargo por Dalí en la medida en que son una metáfora de “lo sobrenatural”. En efecto las leyendas medievales dicen que el Grial aparece y desaparece traído y llevado por una mano, y lo mismo *Excalibur* arrojada al lago por Gírlfet es agarrada por una mano sin que se vea a quién pertenece. La tumba del Tristán daliniano es la misma de Cristo en la iconografía clásica, y tiene forma esquemática de vaso o Grial. Véase V. Cirlot, *Grial, poética y mito*, p. 38.

- ❖ *Les lys.*, título apócrifo y comercial, témpera con retoques al óleo sobre tela de decorado, 146 X 135 cm⁵³. Representa un ramo de nardos, y no de lirios como se ha deducido apresuradamente del acrónimo LYS que, según nos comunicó la coleccionista que nos lo hiciera conocer, estaría escrito “por Dalí” al reverso de la tela. Algún documento fotográfico lo deja ver colocado en la parte superior del segundo bastidor izquierdo, por encima de los “Ojos floridos”. Colección particular.

- ❖ Boceto “La colada”, para los “Ojos floridos lagrimosos”, 1944, técnica y medidas desconocidas, colección particular, Chile. A partir de este boceto, donde hay doce “ojos” —este número podría evocar a los doce caballeros de la Tabla Redonda en su momento fundacional, equivalente a los doce Apóstoles y a los signos del Zodíaco—, se pintaron⁵⁴ los decorados laterales del ballet, dos bastidores con tres

⁵³ Estas indicaciones aparecen sobre el certificado de autenticidad con referencia en los *Archives Descharnes* n  **h1058**, expedido por Robert Descharnes, que lo firmó junto con sus dos hijos, Nicolas y Olivier, en Azay-le-Rideau, Francia, el 31 de mayo de 2010. Haremos notar que esta pintura no lleva la firma de Dalí, algo raro si se piensa en la proverbial megalomanía del genio —capaz de firmar incluso hojas en blanco—, y que las letras “LYS” no se refieren a las flores representadas, como explicamos en la hermenéutica completa de este cuadro en un capítulo posterior.

⁵⁴ Los propietarios suelen afirmar que se trata de “obras de Dalí”, pero en realidad los telones y otras piezas del decorado fueron realizados por pintores artesanos especializados en decoración, bien pertenecientes a la plantilla de la compa a del Marqués, bien a la de los teatros donde se ejecutaban los montajes, cuando éstos requerían decorados de un tamaño distinto, por meras razones técnicas. De ahí también que aparezcan de cuando en cuando un nuevo telón o un nuevo elemento del decorado, que distan mucho de poder ser “auténticos de Dalí”, como sucede con el telón restaurado en Sorengo, que es uno entre varios de los telones basados en el boceto n  836. Es fácil demostrar que Dalí, que hasta estas fechas sólo había pintado cuadros pequeños e incluso muy pequeños (*Retrato de Gala con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre su hombro*, 1933, n  448, mide 6 X 8 cm, pues está pintado sobre una fotografía de esta misma imagen), no era capaz de ampliar un boceto ni de dar brochazos sobre una tela de grandes dimensiones. Véase Ian Gibson, *La vida desafortunada de S. D.*, p. 629: insiste en que Dalí supervisaba la realización de las grandes pinturas para la escena, pero no las realizaba personalmente. De modo que, a pesar de dar algunas pinceladas (las partes de lienzo con óleo pueden ser de la mano de Dalí), el

“ojos” para cada lado del escenario⁵⁵, en total doce imágenes no completamente idénticas, que muestran un ojo heterotópico con una lágrima, las pestañas del párpado superior desmesuradamente alargadas y criando flores de nardo. Cada “ojo” descansa sobre la imagen de un bloque de piedra⁵⁶ y éste sobre la de un muro de ladrillos. El título “La colada” es nuestro: mojados con lágrimas, los ojos parecen haber sido “puestos a secar”, lo que nos recuerda una alusión a semejante acción en el poema “Mi amiga y la playa” (O. C., vol. 3, p. 176).

❖ Telón “del búho” o “del sueño”, inédito, colección particular. Conocemos su imagen por una fotografía⁵⁷ que se atribuye a Roger Wood. Se trata de una obra muy extraña, discutida por algunos, pero que nosotros consideramos perteneciente a un periodo ignoto de la obra de Dalí, su “periodo Odilon Redon”⁵⁸. Plasma seguramente la

conjunto de telones y bastidores no *son* obras de Dalí, sino imágenes réplicas de bocetos, éstos sí de su plena autoría.

⁵⁵ Después de su desmantelamiento, el decorado estuvo pasando a diferentes herederos del Marqués de Cuevas y de su viuda, de modo que hoy se dispone de algunas de estas imágenes en soportes de lienzo independientes y sabemos por nuestra informadora chilena que cada recorte con uno de esos “ojos” mide aproximadamente 2 x 2 metros.

⁵⁶ La doble connotación de la “piedra en bruto” y la piedra “tallada” de origen masónico resulta muy evidente.

⁵⁷ Nos resultó imposible saber si la fotografía había sido tomada de un boceto o de un telón real. No obstante, por su calidad técnica, parece ser una fotografía de los años cuarenta. Un gran misterio envuelve esta obra, a la que no estamos autorizados a reproducir, evidentemente.

⁵⁸ Odilon Redon (1840-1916), pintor simbolista y post impresionista, considerado un precursor del Surrealismo. Estuvo relacionado con E. A. Poe y con C. Baudelaire, y como ellos se interesó por un ocultismo nocturno, frío y nórdico, por la magia oscura de los antiguos celtas y todas las corrientes que derivan de los viejos cultos a las hadas y otros espíritus menores de la Naturaleza, a los que rinden culto los actuales adeptos de la religión wicana, o neo paganismo. Redon pintó retratos imaginarios o visionarios de druidas caracterizados por llevar hojas de su árbol sagrado, el roble, entremezcladas a sus cabellos. Así mostró Dalí a Gala (1932, nº 431) y a Isolda (1944, nº 836). El poeta romántico francés Víctor Hugo, espiritista notorio e involucrado en una corriente mística similar, dejó escrito el verso: “Sa chevelure était une forêt”, en la descripción de un ser sobrenatural, un gigante antiquísimo. En *Rostros ocultos* (p. 231), Dalí se refiere

imagen del sueño premonitorio de Tristán en la versión tardía de la leyenda, y Dalí se refiere efectivamente a él como “gran telón *el sueño*” (*O. C.*, vol. 3, p. 951), lo que corrobora su pertenencia a la obra y al tema estudiados. La escena del sueño diseñada por nuestro artista para la película coetánea de Hitchcock, *Spellbound*, presenta una variación sobre esta misma clase de sueño con un ave rapaz causando la ansiedad de un personaje.

❖ **Tres acuarelas** fechadas en 1944. Han sido publicadas por la Galerie 1900-2000, 8 rue Bonaparte, 75006 París, en el catálogo *Retro Music 1890-1970*, correspondiente a la exposición del 21 de octubre al 30 de noviembre de 1985, en las páginas 18 y 19. Los números que llevan en este catálogo son los que mencionamos en la siguiente reseña de las mismas.



Pieza nº 28, designada por Dalí en francés dentro del dibujo como *Costume pisenlit/ pour/ Tristan fou* (Traje de Diente de León para Tristán loco). Nótese que Dalí comete una falta de ortografía al escribir *pisenlit* por

igualmente a los druidas caracterizándolos mediante arbustos entremezclados al cabello. En diversos sitios de internet se pueden ver fotografías de personas en actitud de officiar rituales neo druidas y *wiccanos*, con adornos de hojas de roble alrededor de la cabeza, a modo de cinta, corona o diadema. / Rodolphe Bresdin (1822-1885), dibujante y grabador francés. Sus obras fantásticas, llenas de detalles extraños, fueron admiradas por André Breton. Odilon Redon fue su alumno. Sus obras se conservan en París en el Musée d’Orsay (Wikipedia). / En el boceto nº 836, las figuras enterradas hasta la cintura proceden de O. Redon —que repitió el motivo en varias versiones de su cuadro *Los ojos cerrados* (1890)—, y para Dalí traducen a imagen la idea del “arrepentimiento” o del “remordimiento”, tema presente en la leyenda tristaniana. Una imagen similar termina la cinta *Un chien andalou* (1929).

pissenlit. Un personaje con este traje se ve también en la pieza n° 30. Una reseña de *The Times* (May 29, 1985, p. 16), firmada por Geraldine Norman, indica, bajo el epígrafe “Sale room”, que esta acuarela se vendió por más de 330.000 libras esterlinas en Sotheby’s, Londres, en mayo de 1985, siendo el comprador el galerista Marcel Fleiss⁵⁹. El diseño pasó al vestuario, como se comprueba en el documento fotográfico citado. Este personaje equivale al de la “muchacha-flor” de la ópera *Parsifal* de Wagner. Su papel dentro del ballet daliniano corresponde al de los así llamados “Espíritus del Amor”.

Pieza n° 29, con indicación, también escrita por el pintor, de su destino dentro de la obra, a saber: “Tristan fou. Acte II”. Muestra dos figurines identificados por el apunte como “ROI MARK” y “SOLDAT”. Se corresponde más o menos con la caracterización de estos personajes tales y como se ven en el archivo filmico del Lincoln Center de Nueva York. Nos fijamos sobre todo en la espada con la mano, que adornan el casco de Marke. Este motivo se repite cinco veces sobre el escudo de cada soldado del rey, de modo que su función heráldica es cierta, y a la vez muestra el buen conocimiento que tenía nuestro artista



⁵⁹ Agradecemos a sir Roger Simpson, compañero del grupo CLYTIAR, la comunicación de este dato aparecido en prensa. También agradecemos mucho la colaboración desinteresada de Rodica Sibleyras, documentalista de la Galerie 1900-2000, que nos facilitó copias de estos tres dibujos-acuarelas, que reproducimos aquí de modo fragmentario y con su permiso.

de la iconografía caballeresca, muy repetitiva en sus emblemas. Está claro que evoca la espada *Excalibur* cuando, arrojada al lago, la coge una mano saliendo del agua, en el texto medieval de *La muerte de Arturo*. Se nota, pues, una asimilación más entre el rey Arturo y el rey Marke, paralela a la identificación entre Tristán, Parsifal y Cristo. Nos parece probable que Dalí buscara recrear el arquetipo del rey arcaico mediante la síntesis de varias identidades reales y que tanto Marke como Arturo se confundiesen en su mente con el Rey Loco, Luis II de Baviera. En efecto había trasladado a Luis II el protagonismo de *Bacanal* (1939) a sabiendas de que el rey bávaro estaba identificado con la mayoría de los héroes wagnerianos. Así se justifica que asumiera también, en su demencia, la identidad de Tristán, como deja patente el boceto nº 728. En este caso concreto, las implicaciones filosóficas se revelan importantes, puesto que Luis II fue un utopista que creía posible reinstaurar el ideal de la antigua monarquía medieval “de derecho divino”. Esta postura coincidiría con el propósito defendido por el Priorato de Sion⁶⁰, de devolver la corona a los hipotéticos descendientes de Meroveo. La caracterización del Tristán daliniano, con abundante cabellera rubia, le identifica como “rey melenudo”, es decir, como perteneciente al linaje merovingio⁶¹.



Ilustración 8: Detalle de la pieza nº 30, personaje harapiento empujando una carretilla.

Pieza nº 30, sin título. Muestra a Isolda sosteniendo una calavera y sentada dentro de una carretilla⁶² rústica como la del cuadro *El*

⁶⁰ Por su amistad con Jean Cocteau, reputado “Nautonier” de “Le Prieuré de Sion”, Dalí pudo perfectamente conocer las intenciones utopistas de este grupúsculo esotérico sobre el cual existe abundante literatura.

⁶¹ En *Folie Tristan*, el propio héroe declaraba ser hijo de un animal marino, detalle presente en la leyenda acerca del rey Meroveo.

⁶² Muy probable resultado de la influencia de Man Ray y su célebre fotografía de una mujer en vestido de noche, recostada en una carretilla de lujo a modo de otomana.

Ángelus, de Millet, empujada por un hombre —sin duda sea Tristán, pero no lo especifica Dalí— cuyo traje está en jirones. Se ha reproducido en *La Verità* (2013, p. 54). También lleva la indicación “Tristan fou. Acte II”, de puño y letra del pintor, abajo a la derecha. La susodicha “calavera” es mencionada por el artista en el apunte manuscrito incluido en el vol. 8 de la *O. C.*, p. 154, documento n° 227, no transcrito ni traducido, como ya hemos señalado en un apartado anterior. El vestuario desgarrado es fiel al texto medieval de Bérout. No se incluyeron estos dos componentes en la obra escénica de 1944.

Hasta aquí las obras plásticas vinculadas al ballet de 1944 *Mad Tristan*. Pero más adelante, el pintor siguió dedicando a los amantes de Cornualles algunas obras.

Tristán e Isolda, serie de 21 aguafuertes de dos dimensiones, a saber 40 x 26,5 cm para la serie y 45 x 33 cm para la portada; realizada en 1969; publicada en París en 1970 en una compilación de textos medievales traducidos al francés moderno, con el título en francés, *Tristan et Iseut*, en edición de arte lujosa, de una tirada limitada (125 ejemplares, según consta en el libro de Wolfgang Everling, *Salvador Dalí als Autor, Leser und Illustrator*, Ed. Königshausen und Neumann, 2007, p. 148) por la célebre galerista parisina Michèle Broutta, amiga de Dalí. La serie completa se puede ver en internet, en varios sitios. El autor de la compilación de textos era André Mary, y su trabajo databa de 1941. La idea de reeditar estos

textos contando con ilustraciones de Dalí pertenece a Lawrence Lacina⁶³ (1925-2009).

Joya Tristán e Isolda, 1953, con un dibujo previo de 1952. Medalla profana en oro, granate y diamantes, 4,5 X 4,5 X 1 cm. M^a Teresa Jiménez Priego, en su tesis *Dalí joyero del siglo XX*, UNED, Madrid, 1999, p. 46, reproduce la joya (figura 13) y el dibujo previo (figura 14). Esta estudiosa clasifica la obra dentro de “Las 37 joyas no seriadas, 1949-1970”. En multitud de sitios de internet y de catálogos se ha reproducido esta joya, una de las más famosas de Dalí. Un ejemplar de la misma está en el Museo Dalí en Figueras. Otro ejemplar se conserva en The Salvador Dalí Museum de St Petersburg, Florida. Se ha copiado este diseño para hacer un broche comercializado en serie, empleando oro, platino, diamantes y granates. El primer fabricante fue Alemany & Ertman Inc., New York. El derecho de reproducción pertenece a la Fundación Dalí y VISCOPY, 2009. Es el diseño plagiado por Cocteau en *El deseo* (1958), que hemos mencionado anteriormente.

Esta joya deja patente que, para Dalí, el filtro de amor de Tristán e Isolda se bebe en una copa similar a la del Santo Grial⁶⁴.

⁶³ Damos todas estas explicaciones porque las menciones en la bibliografía resultan extremadamente confusas debida a la cantidad de personas diferentes que, en momentos sucesivos, participaron de este proyecto.

⁶⁴ Marcel Schneider, *Wagner*, Barcelona, 1980, escribe que el filtro equivale al Grial.

Corpus de obras plásticas “artúricas” y no tristanianas

La reunión de este *Corpus* está sujeta a constantes reactualizaciones, conforme van apareciendo obras inéditas del pintor. Se trata también de las entradas que más necesitan comentarios de nuestra parte para demostrar que sus significados implícitos están efectivamente relacionados con la materia de Bretaña.

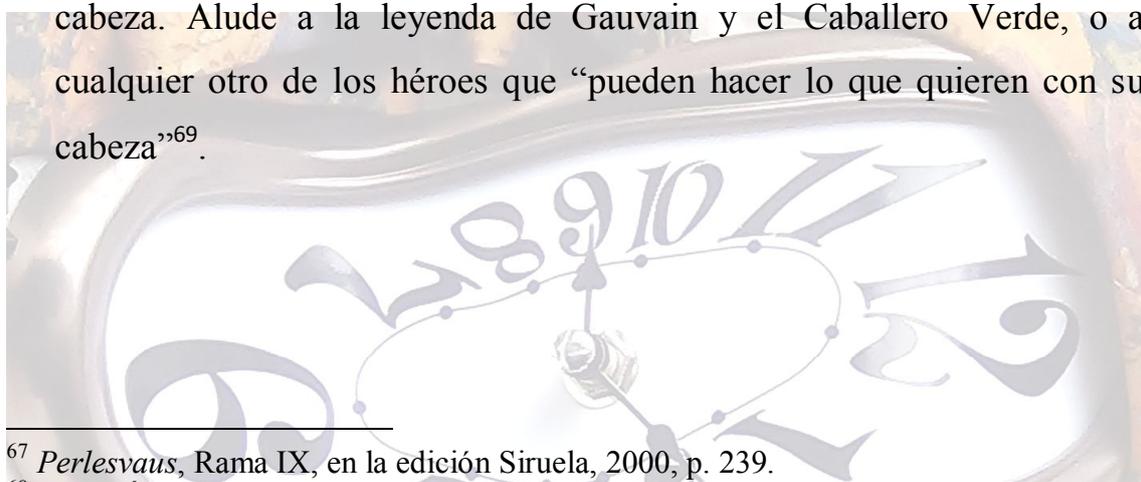
✚ 1930: *André Breton, el oso hormiguero* (dibujo a lápiz, cat. Descharnes⁶⁵, nº 349; cat. *Afinidades electivas*, 2004, p. 140). Definir a Breton como “oso” equivale a conectarlo con la figura del rey Arturo, cuyo nombre significa “oso”, y en tanto que personaje “bretón”/britano. Naturalmente, la alusión artúrica sólo se percibe “en castellano”, pues “oso hormiguero” en francés se dice *tamanoir* y sólo puede evocar la afición de Breton por el arte *negro*. Sin embargo, es llamativo el hecho de que Dalí utilice el icono “Gran-Masturbador” recién aparecido en su pintura para mostrarnos supuestamente a Breton⁶⁶.

⁶⁵ Como nos parece haber apuntado ya, cada vez que indiquemos escuetamente el número de una obra, significará que nos referimos a la catalogación de Robert Descharnes, en *Dalí*, Taschen, 1997.

⁶⁶ Este detalle induce a sostener que el icono GM es ambivalente y en algunas obras — por ejemplo, el dibujo nº 549, de 1935— representa al “padre” de Dalí, puesto que el pintor dijo haber considerado a Breton como un padre edípico sustitutivo, cuando su progenitor lo expulsó del seno familiar, precisamente como castigo por haberse hecho adepto del Surrealismo, en 1929. Por otra parte, discrepamos profundamente de la interpretación general que ve en el GM “un autorretrato de Dalí”, pues una aplicación del MPC al óleo *El gran masturbador* (1929, nº 315), permite deducir del saltamontes, que es el *alimento* —por estar asociado con la boca— habitual del profeta Juan el Bautista según la Biblia, que es éste el “personaje” representado mediante la “cabeza del GM”, y ver por consiguiente en la lasciva figura femenina a Salome. El icono GM es además una *cabeza cortada*, como las que pululan en *Perlesvaus* y en los otros textos artúricos. La cabeza cortada de Peredur tiene serios visos de ser el mismísimo *Bafometo* de los Templarios, es decir, la cabeza momificada de San Juan Bautista, degollado como cuenta la Biblia para complacer a Salome tras haber bailado ante su padrastra Herodes y a instigación de Herodías, la gran enemiga “Herlichini” de los santos varones de la secta esenia, en la época de Jesucristo. Para blasfemar y, al hacerlo, incluso “superar las blasfemias” de su propio padre, como declaró varias veces, Dalí pintó esta cabeza del Bautista en 1929 y puso como título a su lienzo el reclamo de la expresión “Gran Masturbador”, que se hizo tan morbosamente célebre.

✚ 1932: *El caballero delante de la torre* (nº 401). Por el color rojizo de la extraña torre, podría mostrar la “Torre de Cobre” que destruye Perceval⁶⁷.

✚ Ca. 1932: *El hijo de Guillermo Tell* (dibujo a lápiz, Teatro-Museo Dalí, Figueres). Personaje masculino joven que camina veloz, llevando su cabeza seccionada bajo un brazo⁶⁸ y una manzana en sustitución de la cabeza. Alude a la leyenda de Gauvain y el Caballero Verde, o a cualquier otro de los héroes que “pueden hacer lo que quieren con su cabeza”⁶⁹.



⁶⁷ *Perlesvaus*, Rama IX, en la edición Siruela, 2000, p. 239.

⁶⁸ Véase Érik Satie: “No te metas la cabeza bajo el brazo”, título de la tercera sección de *La infancia de Ko-Quo* (1913), una pieza en un estilo semejante al de la “Canción tonta” de Federico García Lorca. También en *Uspud* (1892), del mismo Satie, en el “acto III”, un personaje “lleva su cabeza bajo el brazo” (*Cuadernos de un mamífero*, Barcelona, 2006, p. 85). Satie era amigo de dos catalanes, el poeta José Patricio Contamine de Latour y el pianista Ricardo Viñes. Dalí le dedicó uno de sus óleos cubistas, en 1925, en homenaje, por su muerte.

⁶⁹ A. K. Coomaraswamy, “Epílogo. Sir Gawain y el Caballero Verde, Indra y Namuci”, *Sir Gawain y el Caballero Verde*, Siruela, 2001, p. 104, nota 14. Una variación sobre el tema del hijo de G. Tell con la cabeza desplazada —heterotópica— se encuentra reproducida p. 241 del Catálogo de la exposición de Dalí en la Bienal de Venecia, 2004. Se trata de un dibujo menos virtuoso, fechado en 1935, perteneciente a la serie *Los misterios surrealistas de Nueva York*. La idea del hombre sin cabeza reaparece en el telón “de los árboles-féminas” (1944, nº 833) del ballet *Mad Tristan*; “hombre sin cabeza” quiere decir “loco por amor”, siendo Tristán una posible adaptación europea del antiguo y oriental “loco por amor” Mecnûn (Fuzulî, *Leylâ y Mecnûn*, 1535), pues, como dijo otro poeta: “En el amor sin cabeza,/ ¿para qué conservar la cabeza?” (Diwani Shams-i-Tabriz, XXVII, 16; citado en la edición de *Leylâ y Mecnûn* preparada por Süleyman Salom, Editora Nacional, Madrid, 1982, p. 129). Otro diseño de maniquí con cabeza sustituida por una manzana (1942, nº 785) fue utilizado en la escenografía del ballet *Coloquio sentimental* (nº 843), producido en 1944, antes que *Mad Tristan* (y no en 1948 como indica por error R. Descharnes, *Op. Cit.*, p. 372).

- ✚ 1933: *La carreta fantasma* (nº 441, nº 442, nº 443). Alude posiblemente a Lancelot, *El Caballero de la Carreta*.
- ✚ 1935: *Caballero de la muerte* (nº 546, nº 547) y otras versiones⁷⁰ de caballeros con lanzas (cat. *Afinidades electivas*, p. 371, 405, 494).
- ✚ 1936: *Composición surrealista con personajes invisibles* (nº 582). Alude al Grial como piedra preciosa caída de la corona de Lucifer, una de sus definiciones tradicionales.

✚ 1936: *Singularidades* (nº 569). Contiene la imagen de un “vaso pirógeno”, otra definición del Grial, esta vez por Fulcanelli.

✚ 1936: *Mesa solar* (nº 588). Contiene alusiones a los temas de la busca del Grial, el personaje de Parsifal joven —el niño a contraluz en primer plano—, el Rey Pescador —el personaje de aspecto enfermo y de edad

⁷⁰ Dalí suele mostrar como fondo elementos descritos en la materia de Bretaña, cuales son la *Tierra Gasta*, una torre medieval, un bosque lejano, etc. “Soy el jinete de la muerte, de Durero, cabalgando sin tregua entre lo humano y lo no humano, saltando barrancos”, dice Dalí en *Confesiones inconfesables*, 1975, p. 216. “Supe que vendría el momento en que, sobre una *tierra devastada*, sería preciso reconstruir” (*Ibidem*, p. 296). El MPC permite comprender/explicar que el “esqueleto a caballo” (nº 546 y nº 547) sea exactamente lo mismo, en el plano conceptual, que un caballero en armadura de la Edad media. En efecto, la armadura brinda al caballero el mismo servicio que el caparazón a un crustáceo. Dalí siempre demostró su adicción a los crustáceos, langosta de mar o bogavante, celebrando su peculiaridad de “llevar los huesos fuera y la carne dentro”, es decir, “al revés” de cómo sucede al hombre que lleva su estructura ósea oculta bajo la carne. La armadura es, pues, un dermoesqueleto. Durante los siglos que transcurrieron entre el Medioevo y la época surrealista, esa “dermis” del dermo-esqueleto “cae” y lo que se ve es el esqueleto solo. Eso sí, permanece inalterablemente “a caballo”. Por definición, un caballero no va a pie. Cuando pierde su caballo, el caballero “es terriblemente vulnerable”, escribe Jean Flori (*Epopeya e historia*, textos reunidos por Victoria Cirlot, Editorial ARGOT, Barcelona, 1985, p. 126). De lo que se deduce que el esqueleto a caballo no representa a la *muerte*, sino a un caballero medieval con su armadura completa. Nuestra interpretación está corroborada por lo que se puede leer acerca de lo que es una armadura caballeresca en *Diario de un genio* (1964, p. 166): “un hombre falso y hueco dentro del cual se introduce el hombre de carne, vivo”.

avanzada—, Camelot⁷¹, el cáliz y la lanza, la Tierra Desolada. Las tres copas parecen aludir a las tres esposas del rey Arturo⁷², todas llamadas Ginebra —por el MPC, ginebra es lo que se bebe en una copa de coctel como las que hay en este lienzo—. El velador circular evoca obviamente la Tabla Redonda. Y es muy llamativo el hecho de que cuando Dalí publica en Francia sus libros más importantes, *La vie secrète* y *Journal d'un génie*, respectivamente en 1952 y 1971, la editorial se llame nada menos que La Table Ronde. La propia Tabla Redonda del rey Arturo es una mesa de simbología solar o zodiacal, siendo Arturo asimilado con Arcturus, un arconte (Gnosticismo) que vigila la Osa mayor, en una de las hipotéticas etimologías del nombre.

✚ 1937: *Metamorfosis de Narciso*, óleo (nº 645).

Incluye en un detalle central aunque en plano lejano, una secuencia del *Happening* “Parsifal”, que mostramos en la cita gráfica adjunta.



✚ 1940: *Tristan and Isolde*, dibujo presentado en la exposición *Dalí. Todas las sugerencias...*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2013, sala 9. Pertenece —así lo indicaba la cartela— a las ilustraciones para *La vida secreta de Salvador Dalí*, llevando el número IX abajo a la izquierda de la hoja. No reproducido en catálogo. Cabe incluir esta obra fuera del apartado tristaniano, a pesar de su título, porque lo que el artista muestra en ella, es una escena pornográfica en completa contradicción con la idea habitual del amor cortés.

⁷¹ “El pintor es una especie de dromedario masticando visiones”, escribe en *Cincuenta secretos mágicos para pintar*, p. 92. La presencia de dos camellos o dromedarios en este cuadro alude a los dos *Camelot* de la materia de Bretaña, la residencia del rey Arturo y el castillo de la Dama Viuda, la madre de Parsifal.

⁷² Véase *De Britania a Britonia*, p. 61. El paquete de cigarrillos “Camel” coincide con un río Camel en Cornualles (C. Alvar, *Diccionario de mitología artúrica*, p. 76).

✚ 1941: *Trono esquelético*. Boceto nº 837, destinado al telón de fondo para *Laberinto*⁷³. Al centro se ve el trono del rey del Grial, Galahad, construido con huesos, con aspecto del Asiento Peligroso de la Tabla Redonda. Los huesos evocan un hecho que relatan las novelas artúricas: Caradoc, hermano de Bran el Bendito, “construye una extraña cárcel de forma redonda con los huesos de los romanos matados en Gran Bretaña, prisión donde se encierran a los traidores, a los pictos y a los sajones” hechos prisioneros de guerra (Markale, 1985, 149). El respaldo muy alargado evoca las sillas rusas, reservadas a los altos dignitarios del imperio. Estas sillas se veían en Mas Juny, porque la esposa de Sert, Misia, era rusa, y lo mismo en Púbol, porque Gala era rusa también. A diferencia de las sillas de Púbol, el respaldo del *Trono esquelético* no está enfundado en tela blanca.

✚ 1942: *Los dos cruzados* o *Escena de cruzada* (nº 789). Dos caballeros portan un estandarte con cruz. La doble imagen⁷⁴ deja ver el rostro de una actriz de cine sin identificar. Ilustró el artículo periodístico de Dalí “Camuflaje total para la guerra total”.

✚ 1942: *Danza de las chicas flor (sic)*, diseño para cerámica, mencionado —pero no reproducido— en *O. C.*, vol. 8, p. 149. Obvio parentesco del título con el tema de las “muchachas-flor” del *Parsifal* de Wagner.

⁷³ El boceto nº 837, que R. Descharnes atribuye por error a *Mad Tristan* —por lo que conviene rectificar asimismo la información que figura en *De Britania a Britonia*, p. 373— recibe la atribución correcta en *Dalí. Todas las sugerencias...*, Madrid, 2013, p. 255.

⁷⁴ Referencia a esta doble imagen en *O. C.*, vol. 4, p. 507, pero sin explicación. En el óleo nº 788 se ve la recurrente “bola” que también deseaba incluir el pintor en el decorado de su ballet *Mad Tristán*, cosa que no se hizo.

✚ 1943: *Poesía de América. Los atletas cósmicos* (nº 824). La imagen de una cabeza hueca con una vela encendida en su interior remite al Grial concebido a la vez como “cabeza cortada”/calavera de cuarzo, y como “vaso pirógeno”.



✚ 1944: *Je suis la Dame* (nº 829), frontispicio para la novela *Rostros ocultos*, especie de parodia del *Quijote* y “novela de caballería surrealista”. La heroína de esta ficción se identifica con la Dama de *la fin’ amors*. La *cortezia* es representada (MPC) mediante la *cortezia* del árbol en que se metamorfosea la mujer, desnuda como cuando se produce el *assag* cortés. Las flores de lis a ambos lados sugieren que la Dama sea una reina celta, Ginebra o Iseo, en todo caso una druidesa⁷⁵, puesto que lleva también las características ramas de árbol entremezcladas a sus cabellos. Obsérvese que el alcornoque, que es la especie exacta mostrada por Dalí, pertenece a la familia del roble y de la encina, que son los árboles sagrados de los druidas, en los que se “encarna” Diana (véase Frazer, *La rama de oro*).

✚ 1945: Ilustraciones para el *Quijote*, especialmente las que llevan los números de inventario 3609 (p. 269), 3610 (p. 127), 3621 (p. 113). Dalí muestra la lanza siempre de color rojo, en alusión a la Lanza sangrante del Grial. Incluye tela de color rojo como es el velo que cubre el Grial y

⁷⁵ El sacerdote guardián del árbol sagrado de Diana en Nemi era llamado “rey del bosque” (Frazer, *La rama dorada*). Es lógico, pues, que la druidesa sea una “reina”. Recordemos que el misógino Dalí repetía para escandalizar que “las féminas no estaban en absoluto capacitadas para el arte”, pero que en contadas ocasiones, algunas “podían servir para ser reinas”.

recurre al simbolismo convencional de los colores, azul de la armadura, blanco del caballo, amarillo de la túnica, etc.

- ✚ 1946: *Media taza voladora con anexo inexplicable de cinco metros de longitud* (nº 902). Alusión al Grial —la taza ingrátida, sostenida por la Paloma, en la leyenda— acoplado/a con la Lanza, de ahí lo “inexplicable” de semejante imagen, puesto que las leyendas asocian las dos reliquias pero nunca llegan a revelar el “gran arcano”, que consiste en introducir la punta de la Lanza en el cáliz, acto descrito una única vez en los textos antiguos del *corpus* gríalico.



- ✚ 1950: *Dama con búho y guante azul*, dibujo en color, para la revista *Flair*. Recuerda⁷⁶ el telón con búho⁷⁷ para *Mad Tristan*. Evoca el episodio artúrico de la conquista del gavián (*Erec et Enide*, Chrétien de Troyes). Se emparenta con el óleo *Fantasia ecuestre. Retrato de Lady Dunn-Beaverbrook* (1954, nº 1067) que también presenta una escena de caza aristocrática con gavián.

⁷⁶ Dalí se refiere a las “manos sublimemente enguantadas” de las maniqués de moda en su texto *Tristán Loco* (1938, *O. C.*, vol. 3, p. 967).

⁷⁷ Gwyddyon y su tío Math, a partir de flores de encina, retama y ulmaria, crean una *muchacha-flor*, Blodeuwedd, a la que castigan más tarde por un adulterio metamorfoseándola en *búho* (Jean Markale, *Le Druidisme*, París, 1985, p. 167).

- ✚ 1952: *Naturaleza muerta evangélica* (nº 1021). Muestra la “mesa del Grial” tal y como se describe en *José de Arimatea* de Robert de Boron (versos 2487 a 2507) traducido por Victoria Cirlot, *Grial. Poética y mito*, 2014, p. 224, pues se trata de una mesa a la cual se consagra “depositando en ella un pez”, metonimia de Cristo (Ictis).



- ✚ 1953: *El carro de Baco (El triunfo de Dionisio)*, nº 1026. Muestra un cortejo del Grial herético, pero muy coherente y completo.

- ✚ 1955: *La Última Cena* (nº 1098). Incluye el personaje de Galahad en sustitución al de Jesucristo —véase explicación en un capítulo más adelante—.

- ✚ 1955: *Retrato de Laurence Olivier en el papel de Ricardo III* (nº 1091). El detalle del jabalí⁷⁸ es un tema artúrico. En el fondo del óleo se ven a varios caballeros en un torneo medieval. La espada, especie de *Excalibur* surrealista, está en primer plano. Muestra en su empuñadura dos cabezas de serpientes —alusión a la herejía ofita— y dos conchas de Santiago —Camino de regreso al Pleroma gnóstico—.

- ✚ 1956: *El cráneo de Zurbarán* (nº 1092). Sugiere la escena wagneriana del entierro de Titurel, en el templo del Grial iluminado por la característica “luz increada” que irradia la reliquia. El ataúd está colocado al centro, y resulta ser anamórfico de la nariz de la figura abstracta visible en doble imagen.



⁷⁸ Alain Verjat, Op. cit., p. 27: “para los celtas el oso es el emblema del guerrero y el jabalí el del sacerdote”.

✚ 1957: Otra serie de ilustraciones para otra edición de lujo del *Quijote*, por Joseph Forêt, París, con las mismas constantes (lanza roja).

✚ 1958: *Dionisio escupe la imagen completa de Cadaqués sobre la punta de la lengua de una mujer de tres anaqueles*, nº 1136. Incluye la botella del filtro de Tristán e Iseo, y muestra una altar-cornucopia, que es uno de los significados del Grial.

✚ 1959: *Fotoperformance “El Rey Pescador”*⁷⁹, Port Lligat, cliché de Robert Descharnes, publicado en *La Verità*, p. 65. Se ve a Dalí sentado ante un fondo muy oscuro en el que únicamente se distingue una forma ovoidea blanquecina similar a la luna en cuarto menguante, y colocada encima de su occipucio. El pie de foto explica que se trata de “un huevo de cisne”⁸⁰. También se indica⁸¹ que Dalí “lleva puesta la chaqueta

⁷⁹ El título es nuestro, obviamente.

⁸⁰ Pero, a nuestro parecer, es demasiado grande; sería más bien un huevo de avestruz. Y ¿por qué de avestruz? Pues, porque si el cuello del avestruz carece de plumas, entonces se correspondería con la parte de la pierna del pintor que deja ver su rodilla, teniendo arremangada la pernera de su pantalón, detalle que delata su cualidad de candidato a la iniciación masónica al grado de aprendiz. Sutileza del MPC. Comprobamos las medidas de un huevo de cisne, y de avestruz, y en proporción con la cara de Dalí, el tamaño del huevo en la foto es demasiado grande por ser uno de cisne. Opinamos que se trata de un huevo artificial, confeccionado *ad hoc* para esta escenografía de la Fotoperformance.

⁸¹ Es obvio que ninguno de estos datos está explicado. La “chaqueta” se reconoce perfectamente: es la dibujada en el esbozo nº 728, de 1938, donde Dalí incluye, en *collage*, un recorte de una reproducción del retrato de Luis II pintado en 1893 por Rogelio de Egusquiza (1845-1915). Aplicando el MPC, nosotros aseveramos que en esta imagen de 1959, Dalí se revela como el Rey Pescador, custodio del Grial. En efecto, si la chaqueta es “del rey”, las alpargatas son las típicas de los pescadores catalanes. El “anacronismo” entre chaqueta de pasamanería y alpargatas es un rasgo “surrealista” teorizado desde 1934. En cuanto a la “bomba del Apocalipsis”, no es otra cosa que el cofre donde se guarda el Grial. En efecto, hay otra contradicción o “anacronismo” entre la idea de Apocalipsis y los símbolos de la Pasión de Cristo que Dalí ha colocado sobre su “bomba” (nº 1162), clavos y cruces. El Grial está estrechamente unido a la Pasión, no así el Apocalipsis. El “huevo de cisne” probablemente contenga la paloma del Grial, que algunos autores describen como un águila blanca, lo que no está muy alejado del cisne para un paranoico. En todo caso, si

concebida por Coco Chanel para el personaje de Luis II de Baviera en el ballet *Bacanal*” y que “Sostiene la “bomba” destinada a su ilustración del *Apocalipsis*”, hechos corroborados por otra Fotoperformance, la nº 1163.

✚ 1959: [*Iglesia suspendida*], proyecto arquitectónico⁸². La idea de un templo levitando remite al templo del Grial, que se sitúa en la cuarta dimensión⁸³, en opinión de muchos esoteristas.

✚ 1960: *Silla con alas de buitres* (nº 1421), objeto surrealista. Existen varias versiones en fechas diversas, una de ellas es *Silla atmosférica* (1964, *O. C.*, vol. 7, p. 858), variante especialmente peligrosa si alguien se atreviese a sentarse en ella. Equivalen al Asiento Peligroso de la Tabla Redonda⁸⁴.

fuera tal “huevo de cisne”, remitiría a dos cosas, como mínimo. A Luis II que se identificaba con Lohengrin, Caballero del Cisne y miembro de la hermandad del Grial; y al ornitorrinco hembra Leda fecundada por Zeus-cisne. El huevo es un óvulo que, fecundado, se desarrolla como cigoto; la “bomba” está modelada exactamente como un cigoto. (Aquí, el cigoto simboliza el Misterio de la Encarnación de Jesús en la Virgen por obra del Espíritu Santo, que se metaforiza con el Grial y la Lanza.)// En cuanto al reloj acoplado a la “bomba”, no tiene únicamente la función imaginaria de hacer explotar el artilugio a la hora programada, sino que remite a una frase que se canta dos veces en *Parsifal* (Wagner): “Die Zeit ist da” (La hora ha llegado). Se trata de la “hora” de la “revelación” del magno misterio del Grial, la cual producirá un efecto salvífico, o de “bomba” en el mundo —se supone, desde la utopía neo gnóstica—; Dalí lo dice en una entrevista de octubre de 1934 (*O. C.*, vol.7): declara haber escrito un sinopsis de película que para él constituiría una *bombe à retardement* —en francés en el texto—. En esta Fotoperformance, pues, Dalí es a la vez Luis II el rey “loco”, Parsi-Fal el “puro-loco” y el Rey Pescador o “Parsi-cuerdo” debido a la “gnosis” salvífica del misterio del Grial revelado (por el MPC). Tres en uno, como Dios. Véase *Être Dieu*.

⁸² Bernard J. Durand, *Dalí et Dieu, un rendez-vous manqué?*, Ed. Mediterrània, Barcelona, 2008, p. 79.

⁸³ Un “mundo” o “esfera” (Sephirah) donde no se ejerce la ley de la gravedad.

⁸⁴ En un documental, se ve a Dalí honrando *caballerosamente* a Gala sentada en la *Silla con alas de buitres*, prueba adicional, si fuese necesario, de que ella es la metáfora del caballero Galahad, puesto que Gala es un hada (así la pinta Dalí hacia 1972 en un mural de Púbol, nº 1342). En el catálogo *Dalí. Todas las sugerencias...*, p. 54, hay un breve apunte que reza: “09.07.1965/ Silla de cucharas, Port Lligat/ Dalí sentado en la silla de

✚ 1965: *El cáliz de la vida*, joya⁸⁵ (*O. C.*, vol. 8, p. 287, doc. n° 405).
Alude al Grial.

✚ 1966-67: *La pesca del atún* (n° 1272): Dalí se identifica con el Rey Pescador o *thonier*, doble invisible pero inseparable del Nautonier⁸⁶ Jean Cocteau.

✚ 1970: *Calice*, dibujo⁸⁷ (posible Grial).

✚ 1970: *Amantes pacientes* (n° 1317). Alusivo a Tristán e Isolda separados. Isolda se identifica mediante las ramas de “joven roble” en su cabeza y Tristán mediante los troncos secos, igual que en el boceto n° 836 de 1944.

✚ 1974: *El poll i la puça* (El piojo y la pulga), objeto transformado, Teatre-Museu Dalí en Figueres. Se trata del manubrio de los músicos callejeros figuerenses apodados El Piojo y La Pulga, al que el artista añadió yeso, sábanas y maniqués. Lo incluimos porque en *Tristán Loco* (1938), se requería del pianista que interpretase “melodías de vendedor ambulante”, es decir, en francés, de *camelot* o de *colporteur*. No hubo pianista en el ballet de 1944, pero sí unas melodías de Cole Porter — pronunciado igual que *colporteur*—.

cucharas decorada con alas de buitres” (sin imagen: pero debe entenderse como una *Fotoperformance*).

⁸⁵ Debido a las repeticiones de títulos y diferentes obras sobre el mismo tema realizadas con técnicas diversas, no damos entrada específica a *Le calice de la vie* (*Ste Thérèse d'Avila*), 1965, joya, registrada por Bernard J. Durand, *Op. Cit.*, p. 106.

⁸⁶ *Nautonier* es el título en francés para el gran Maestro de un grupúsculo ocultista al que ya nos referimos, *le Prieuré de Sion*.

⁸⁷ Mencionado por Bernard J. Durand, *Op. Cit.*, p. 115; se trata de un dibujo en tinta sobre papel, 29 X 33 cm, reproducido en catálogo de la Park West Gallery, Southfield Michigan, 2003.

✚ 1974: *Águila Blanca*, busto policromo (nº 1434) de un cacique indio. El estudio de las religiones comparadas permite sostener que en esta obra se alude al águila blanca que fuera, en su origen, la Paloma del Paraclete que renueva los poderes del Grial en Pentecostés y el cisne hiperbóreo de Apolo (Markale, 1985, 68; Eliade, *Chamanismo*, passim).

✚ 1975: *La Quête du Graal*, compilación de fragmentos de textos clásicos medievales sin nombre de autor, con doce ilustraciones en color de Salvador Dalí, producido/ publicado por Michèle Broutta, París, bajo el nombre editorial de Oeuvres graphiques contemporaines. Edición de lujo reservada a coleccionistas (tirada de 149 ejemplares).

✚ 1977: *Les Chevaliers de la Table Ronde*, primer título dado por Dalí a una serie de 12 litografías en color, de la que una segunda tirada-edición apareció bajo el título *Les 12 apôtres (sic)*⁸⁸.

✚ 1977: *Dalí levantando la piel del mar Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus*, dibujo preparatorio nº 1482 para el óleo estereoscópico nº 1484 del mismo título. Dalí se auto representa como Tristán entre las dos Isoldas y con la botella del filtro de amor encima de la rodilla de Venus, la diosa del amor. (Véase la entrada “Venus”, en el capítulo del neo-druidismo.)

✚ 1977: *Castillo de Quermançó* (Teatro Museo Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras). En la tradición catalana, Quermançó se identifica con el castillo de Klingsor, el nigromante enemigo de la Orden de los Caballeros del Santo Grial o Templarios (W. von Eschenbach).

✚ 1979: *Cabra de oro del castillo de Quermançó* (Teatro Museo Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras). Esta obra y la anterior,

⁸⁸ Bernard J. Durand, *Op. Cit.*, p. 110.

citadas por Miquel Visa, *Dalicedario*, Lérida, 2003, p. 144. La fotografía que realizó R. Descharnes al artista en actitud de cabalgar una cabra —no se puede reproducir— evoca el curioso mosaico de la catedral de Otranto, fechado en 1165, donde se lee la indicación “Arthurus rex” junto a un personaje que lleva un cetro y está cabalgando una cabra (véase Martín de Riquer, *Chrétien de Troyes. Li contes del Graal*, 2003, p. 17; la fuente de Riquer es Loomis, en la miscelánea *A.L.M.A.* publicada en Oxford, 1959). Esta curiosa identificación entre el pintor y el rey Arturo se encontrará en otras ocasiones, que tendremos oportunidad de comentar.

✚ 1983: *Cola de Milano* (nº 1617). Contiene el esquema de un cáliz dentro del cual “aparece” una imagen espectral que sugiere por anamorfosis a Cristo⁸⁹, por lo que consideramos que alude al Grial y posiblemente con más precisión a la *busca* del Grial, a la cual el genio de Figueres habría dedicado toda su vida, en balde, dejándonos así una sensación de desesperación profunda como obra testamentaria que es. Erasmý interpreta también como Grial este trazado esquemático en forma de

⁸⁹ La referencia concreta que hace Dalí aquí apunta —por la forma de pañuelo sujeto con chinchetas que sirve de fondo— a la reliquia conocida como “verónica” (Mandilion). La heroína de *Rostrós ocultos* se llama Verónica. Acerca del título de este óleo, conviene aclarar que hemos rectificado las traducciones difundidas en la bibliografía, en base al término exacto que se usa, en Ciencias —previa consulta de Enciclopedias fehacientes en castellano—, para el “modelo” de la “Catástrofe” dicho “en cola de milano”, dentro de la *Teoría de Catástrofes* (1969-1972) del matemático René Thom —prolongada en 1980 por otro científico, E. C. Zeeman—, tema explícito de esta pintura. Las traducciones por “cola de golondrina” son falsas desde el punto de vista científico, aunque el error se explique por un celo excesivo de los traductores del francés al castellano. En efecto, en francés, la “Cola de Milano” de Thom se dice “Queue d’aronde”, y “aronde” es un término antiguo, en desuso, para designar el avecilla primaveral llamado golondrina. Este tipo de inexactitud pulula en la bibliografía daliniana, añadiendo caos y confusión y en definitiva sirviendo involuntariamente los designios —“cretinizar”— del artista surrealista. En la edición de 2006 de Taschen, la falta de traducción es aún peor, pues el título que aparece es *La cola de la alondra*. En efecto, sin ser ornitólogo, se suele distinguir fácilmente una golondrina (*Hirondelle*, y en francés antiguo *aronde*) de una alondra (*alouette*).

cola de pez o cola de milano. Cabe notar que esta forma concreta de cáliz con pie evoca la inversión exacta de la Paloma del Espíritu Santo tal y como fue pintada por Piero della Francesca en *El bautismo de Cristo* (1452).



SOBRE TRISTAN

El proyecto de un “espectáculo paranoico” en torno al tema de Tristán e Isolda se origina, como hemos referido anteriormente, hacia 1937-1938⁹⁰. La declaración de la II Guerra mundial impidió el traslado a Norteamérica del vestuario confeccionado por Coco Chanel⁹¹, y por ello la obra permaneció en espera hasta 1944. Su estreno tuvo lugar finalmente en el International Theatre⁹² del barrio Columbus Circle, en Nueva York, el 15 de diciembre, en formato ballet, con —además del argumento— decorados y figurines de Dalí, y la coreografía “surrealista”⁹³ de Léonide Massine. La obra adquirió pronto fama internacional entre los balletómanos bajo el título de *Mad Tristan*⁹⁴. Iván Boutnikoff (1893-1972), director habitual de

⁹⁰ Ochenta años han transcurrido, pues, hasta que nosotros en 2018 diéramos por finalizada nuestra investigación sobre esta obra.

⁹¹ Fue Chanel la que realmente creó el vestuario, y no su gran rival Elsa Schiaparelli, como apuntaba Dalí en el sinopsis fechado “20 de abril de 1938” en Monte-Carlo. El relato de todas las vicisitudes y tribulaciones sería demasiado largo. Sin embargo, los datos que aparecen en la bibliografía son a la vez escuetos y confusos, lo cual nos obliga a facilitar numerosas aclaraciones para ayudar a la comprensión de una materia tan enmarañada.

⁹² Precisión relevante: los ballets dalinianos anteriores se habían estrenado en el Metropolitan Opera House de Nueva York, pero éste no. Y parece poco probable que subiera jamás a su escenario, en ninguna reposición posterior. De modo que cuando Jennifer Whisper en una conferencia pública de finales de 2012, durante la presentación en Montréal de un telón basado en el boceto n° 836, afirma (el documento audio de esta conferencia, bajado de internet en su día, está en nuestro poder) que dicho telón (el restaurado en Sorengo en 2009) “es auténtico porque lleva el sello del Metropolitan”, está aportando una posible *prueba de falsificación*, es decir, de que *alguien* intentaría hacer pasar por obra de Dalí una simple réplica de un boceto o de una maqueta suya, inflando así por motivos financieros evidentes el valor de un gran pedazo de tela que había quedado relegado en un almacén de cualquier teatro, precisamente por no tener valor alguno, al no ser “de la mano de Dalí”. Dicho de otro modo, el telón para *La Verità* sería “falso”, cosa que habría divertido bastante a Dalí por la paradoja, pues *tiene gato*.

⁹³ Tampoco cabe aquí extendernos sobre este tema, que estudiamos en nuestro fascículo *Tristán Loco ReCompuesto. Paranoia Kinesis de la Obra de Arte Total Fol Tantris* (2016).

⁹⁴ Datos recogidos por Grace Robert (una crítica de danza oficial y autorizada de la que no se conocen más datos por la documentación disponible) en su libro de 1946, *The Borzoi Book of Ballets*, pp. 36 y 37 (véase Bibliografía). Todos los autores que mencionan los ballets de Dalí reproducen las informaciones facilitadas por ella, por Leslie Norton en su libro *Leonid Massine and the 20th Century Ballet*, pp. 283 a 287 y por las escasas y superficiales reseñas aparecidas en la prensa del momento. De lo que el lector hallará “repetido hasta la saciedad” (como le place escribir a Ian Gibson) en la bibliografía, se da un ejemplo perfecto en el volumen 8 “Álbum” de la *Obra Completa*

la orquesta de la compañía *Les Ballets Russes de Montecarlo*⁹⁵, entonces rebautizada ya como Ballet International, produjo una reducción libre de su autoría⁹⁶ basada en la partitura conocida como “Preludio y muerte de amor de Isolda”, que Richard Wagner extrajo de su ópera *Tristan und Isolde* (1865). A la música de Wagner, se añadieron dos canciones muy populares de Cole Porter⁹⁷.

(Destino, 2004), p. 159, donde se pueden leer los dos párrafos siguientes: “El 15 de diciembre [1944] se estrena en Nueva York, producido por el Ballet International, *Mad Tristan* (Tristán loco), “primer ballet paranoico basado en el mito eterno del amor hasta la muerte”. El argumento de Dalí se basa en los temas musicales de *Tristán e Isolda* de Wagner con coreografía de Léonide Massine. Uno de los telones representa un gran edificio de ladrillo formado por tres cabezas de caballo, sostenidas por una columna, entre las que asciende una escalinata hasta una terraza llena de cipreses böcklinianos. Según explica el *Times*: / “El resumen del programa incluye el siguiente comentario: “Tristán, según la visión de Dalí, se ha vuelto loco de amor, y, en este estado, se ve a sí mismo devorado lentamente por Isolda, su amada, transformada en una horrible y terrorífica quimera. De este modo, en la sublimidad del ser humano se encarna el rito nupcial trágico y perverso de la mantis religiosa, rito por el que la mantis devora al macho como consumación de su unión”. Dalí interpreta el conjunto de la filosofía romántica de Wagner como un complejo de impotencia ininterrumpido, una exasperada procesión de carretillas cargadas con la tierra de la realidad.” La nota 50, en la p. 357, aclara que la cita pertenece a: “World of Music”, *Times*, 15 de diciembre de 1944, Tacoma, Wash.

⁹⁵ Dirigida por el empresario chileno Jorge Cuevas Bartholin (Santiago de Chile, 1885-Francia, 1961), conocido como "Marqués de Cuevas", mecenas del pintor. Su título nobiliario es auténtico. Remonta a los Siglos de Oro y la colonización de América, concretamente a 1670, y se trata del “marquesado de Piedra Blanca de Huana” (con connotación masónica y alquímica, por la “Piedra” y su color). Le fue restablecido oficialmente por el rey de España Alfonso XIII con el fin de contraer matrimonio con la huérfana “nieta predilecta” del magnate John D. Rockefeller, Margaret Strong, a la que sedujo porque ella creyó ver en él a uno de los asesinos de Rasputín, según nos contó personalmente doña Ana M^a Risopatrón Larrain, sobrina directa del segundo esposo de Margaret. El Marqués de Cuevas produjo los cinco ballets escritos y estrenados por Dalí entre 1939 y 1944 en los Estados Unidos, a saber, *Bacanal* (1939), *Laberinto* (1941), y en 1944 tres títulos, *Café de Chinitas*, *Coloquio sentimental* y *Mad Tristan*.

⁹⁶ La partitura no se ha conservado en los archivos de la Ópera de Monte Carlo, según nos informó Charlotte Lubert, a quien agradecemos desde estas líneas. *Tristan Fou* se representó en la Salle Garnier de la Ópera de Monte Carlo los 9 y 12 de abril de 1949, como tercera parte de una velada que incluía en total cuatro obras distintas. Los programas de mano de esas dos funciones son los únicos que se conservan actualmente en el archivo de la Ópera de Monte Carlo. En *Google* se puede consultar el *Catalog of Copyright entries*, donde aparecen (p. 28) cinco obras registradas del compositor y arreglista Boutnikoff. No figura este arreglo del *Tristán*, lo que sugiere que este trabajo sería poco estimado por su artífice debido a su escasa originalidad.

⁹⁷ *La Verità*, p. 66: la afirmación de que hubiera “música de Nietzsche” es muy dudosa. Leslie Norton no la menciona de ningún modo, pero sí habla de “melodías” de Cole Porter. Daniel Foedus, en *La Verità*, da los títulos de las dos canciones que aún se

Pese a ser *Mad Tristan* una obra maestra, sufrió críticas demoledoras en la prensa de la época, debido a los prejuicios anti dalinianos de los aficionados wagnerianos barceloneses. Sin embargo, en unas entrevistas filmadas de Ethéry Pagava —la bailarina que interpretó a Isolda con apenas quince años de edad— se encuentra la afirmación de que este ballet tuvo “un enorme éxito”, sobre todo en Londres.

Aunque nuestro propósito fundamental sea analizar las conexiones entre la obra de Dalí y las leyendas bretonas, ante la carencia de una hermenéutica previa de este asunto en la bibliografía del figuerense, nos parece necesario examinar detenidamente los préstamos a la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner así como al resto de la producción del compositor, y mostrar las transformaciones a las que el pintor los somete hasta configurar una obra genuinamente surrealista. En efecto, la complejidad de *Mad Tristan* resulta de una magistral síntesis operada por medio del MPC sobre tres conjuntos artísticos ya muy ricos en origen, cuales son la parte de la saga artúrica unificada por Joseph Bédier en *Le roman de Tristan et Iseult* (1901), el legado wagneriano y la profunda y variada cultura esotérica de Dalí, siempre olvidada o ignorada por sus comentaristas habituales.

pueden encontrar en la red. Este autor no ha contrastado la información de Leslie Norton y Grace Robert que nosotros usamos, y afirma que “hubo música de Nietzsche” en base al apunte de Dalí en su sinopsis del 20 de abril de 1938, en el que no se menciona a Cole Porter. De hecho, tampoco parece saber Daniel Foedus (¿seudónimo de Nicolas Descharnes?) que la música de Nietzsche permaneció inédita y desconocida hasta aproximadamente cuarenta años después del estreno del ballet daliniano y que todavía hoy constituye una rareza para melómanos y musicólogos. Dalí explicó en otro texto que el conde de Beaumont le habló alguna vez de unas partituras dejadas por el filósofo y conservadas en Suiza, que él mismo reconocía “no haber escuchado nunca”. Lo que podía haber precisado D. Foedus es el fragmento *exacto* de Wagner, como hacemos nosotros. También sería inútil esperar que nos explicara la razón MPC de las canciones de Cole Porter, que sin embargo nosotros explicamos brevemente con anterioridad y no dudamos en repetir ahora. Dalí (guion de 1938) indica que “un pianista” debe interpretar “melodías de vendedor ambulante”. Pues bien, un vendedor ambulante, en francés, se dice de dos maneras. Puede ser un *colporteur*, pronunciado igual que el nombre de Cole Porter, o un *camelot*, y en este caso estará remitiendo bien al nombre de la residencia habitual del rey Arturo (Carlos Alvar, *Diccionario de mitología artúrica*, p. 75), bien a un *segundo* Camelot que convendría mejor escribir Camaalot, nombre del castillo de la madre de Perceval (Parsifal). Tras cruzar el Atlántico, pues, el “camelot” —vendedor ambulante— inicial se ha transformado en un “colporteur” —Cole Porter, por homofonía—, y además en un “amerloque”, detalle que explicaremos más tarde.

El Tristán daliniano comparado con el Tristán wagneriano

Al igual que Wagner se sentía orgulloso de su ópera⁹⁸ *Tristán*, así Dalí de su ballet *Mad Tristan* en cuyo comienzo muestra la imagen de gente durmiendo sobre el suelo, es decir, una situación que es la del inicio de la ópera *Parsifal* de Wagner. Por otra parte, describió el aspecto físico del héroe insistiendo en el hecho de que sus axilas están depiladas⁹⁹, detalle de suma importancia para la consecución del daliniano “parsifal de Madrid” descrito en *La vida secreta*, como veremos más adelante.

La segunda peripecia notable del *Tristán* daliniano es el acto de apagar una antorcha, que se corresponde con la acción dramática del segundo acto de la ópera de Wagner. Isolda apaga la antorcha, pues ésa es la señal convenida con Tristán para que él acuda a reunirse con su amada. Este detalle es de la invención de Wagner, dado que no figura en ningún poema medieval¹⁰⁰.

Se comprueba que el ballet daliniano, tal como fuera filmado¹⁰¹ en un posible ensayo general, y tal como lo han descrito Grace Robert y Leslie

⁹⁸ E. Neuman, 1982, p. 385 y *passim*.

⁹⁹ Este tema refleja una obsesión muy personal y pertinaz del catalán, como se puede comprobar al menos por dos ejemplos más: uno, en la secuencia de *Un chien andalou* —cuando la actriz comprueba que su vello axilar le fuera sustraído por el protagonista masculino, que lo lleva todo adherido a su boca—; otro, en el relato de “la cosecha de las flores de tilo”, un recuerdo infantil narrado en *La vie secrète*.

¹⁰⁰ Es interesante observar que la idea daliniana de hacer jugar a su Isolda “con una cabeza cortada”, plasmada en la “Pieza nº 30” de las tres obras de la Galerie 1900-2000 reseñadas en el *Corpus*, donde se ve a Isolda sostener una calavera —devenir natural de la *cabeza cortada*—, no pasa al ballet, pero se transforma en la acción de apagar la antorcha. Puede sorprender esta afirmación, y requiere aclaración. Nos fue sugerida por algo escrito a propósito de un tapiz diseñado por Cocteau, en el que se representa a Judith: “la meurtrière d’Holopherne s’avance éclairant sa marche de la tête coupée qu’elle tient comme une lanterne” (A. Fraigneau, *Op. cit.*, p. 98). Si una cabeza cortada, o una calavera, puede servir de linterna, o de antorcha, la idea de “apagar la antorcha” como metáfora de la muerte —presente en el libreto de Wagner— se vuelve coherente con la idea de muerte, igualmente connotada por la calavera. Dentro de una cabeza hueca puede haber una vela encendida (véase *Los atletas cósmicos*, 1943, nº 824), hecho que la convierte en linterna/antorcha, al mismo tiempo que en un “grial” o su sucedáneo. Teniendo en cuenta que Dalí “cree en la magia” y que la magia actúa aplicando la “ley de afinidad”, por la lógica del MPC, “jugar con una cabeza cortada” o una calavera, expresa la busca (*demanda*) del Grial, el objeto falso atrayendo por similitud y afinidad al verdadero, en la creencia del mago.

¹⁰¹ Parecen conservarse videos de todos los ballets de Dalí en el Lincoln Center: Frédérique Joseph Lowery, *Danser Gala*, Notari, Genève, 2007, p. 109, nota 273. Véase

Norton, que lo vieron representado en 1944, se alejaba mucho del argumento redactado en 1938, texto que, además, era desconocido por estos dos críticos de la época. El primer acto de *Tristán e Isolda* parece haber sido resumido y reducido a su quintaesencia, el filtro de amor ingerido por los protagonistas, mediante el telón basado en el boceto nº 836. A esta conclusión llegamos nosotros tras el estudio profundizado de la obra y no extraña en absoluto que ni el público ni los críticos, al ver el telón en cuestión durante apenas unos instantes, no pudiesen comprender que, en la intención de Dalí, tuviera la finalidad de “narrar” el argumento del primer acto de la ópera de Wagner¹⁰².

La actitud de las dos figuras en el óleo nº 836 sugiere que Dalí nos las muestra sufriendo ya a causa de su amor, unos instantes después de beber la poción embrujada. De esta manera, la primera parte del ballet daliniano se corresponde con el acto II de la ópera y la segunda parte empieza igual que el acto III, con Tristán en la cama y la subsiguiente escena del flautista. El Tristán daliniano se retuerce efectivamente en su lecho, igual que el wagneriano. El resto del ballet ya no tiene más puntos comunes con la ópera *Tristán e Isolda*.

Con su habitual gusto por la provocación, Dalí declaraba —sin duda con la intención de “sembrar y sistematizar la confusión”— que la primera parte de su ballet “no tenía nada en común con la ópera”, mientras que, en la segunda, se proponía “exaltar lo sublime típico de Wagner”, lo cual es igualmente inexacto. Resumía su argumento diciendo textualmente: “El espectáculo arranca en el momento en que Tristán se ha separado de Isolda y está lejos del país donde se amaron. Se ha casado, pero el recuerdo de Isolda le atormenta hasta que enloquece de amor y muere”.

Probablemente Dalí deseaba mostrar que iba a lo esencial, al nudo de la tragedia wagneriana, condensada magistralmente en el “acorde de Tristán”. Éste hizo correr ríos de tinta, más o menos igual que el plagio del pintor por elegir, para diseñar el decorado del segundo acto o cuadro de su

también de la misma autora-comisaria, *Dalí Dance and Beyond*, catálogo de exposición del mismo título, Museo Dalí de St Petersburg, Florida, 2010.

¹⁰² La situación se complica aún más si queremos dar razón del “gran telón *el sueño*” o telón del búho. Es verosímil que Dalí lo pintara para servir de introducción a la segunda parte del ballet, que se inicia con una secuencia en la que Tristán se ve en su cama, durmiendo, y lógicamente soñando. Sin embargo, la intención es fiel a Wagner, cuyo héroe duerme aletargado por su herida letal cuando se inicia el tercer acto del drama musical.

ballet, *Los caballos de Faraón* (1848), una pintura realista del británico John Frederick Herring Sr. (1795-1865) perteneciente a la colección privada del Marqués de Cuevas. Dicho acorde (Fa, Si, Re sostenido, Sol sostenido), disonante y atrevido para la época, crea una tensión inaudita en la ópera de Wagner. Forma parte del *leit motiv* de Tristán y los musicólogos lo llaman “acorde del recuerdo” o “acorde de la añoranza”. Es éste el recuerdo que, en el pensamiento del surrealista, literalmente consume y devora al héroe. Dalí imaginó entonces una similitud —novedosa, como pretenderán serlo las ocurrencias de venideros escenógrafos iconoclastas— entre el destino del caballero amante y la trágica crueldad característica de la “hembra de mantis religiosa que devora al macho tras el acoplamiento”, eligiendo este paradigma entomológico como emblema del *amour fou* surrealista¹⁰³.

Conviene observar no obstante que Wagner no aborda el tema de la locura de Tristán, sino que se limita a mostrarlo delirando como un moribundo, corroído por los efectos del filtro de amor. Si bien sufre alucinaciones, el personaje wagneriano no da muestras de demencia. Por el contrario Dalí parece querer centrarse en un análisis de tipo freudiano recurriendo supuestamente al episodio aislado dentro de la leyenda medieval y conocido como *Folie Tristan* o, en el mismo texto introductorio

¹⁰³ Para Freud, que los surrealistas “eligieron como su santo patrón” (en palabras del mismo), la mantis religiosa simbolizaba a “la madre fálica, devoradora o castradora, que fascina y aterroriza a su hijo varón y le produce traumas y complejos”. Influidos por Freud y Lautréamont, así como por el entomólogo Fabre (famoso por sus libros en que, mediante dibujos propios, representa los acoplamientos de los insectos), los surrealistas se han interesado por la mantis religiosa. Roger Caillois hizo la síntesis de las ideas surrealistas sobre este tema en un artículo titulado “La mante religieuse: de la biologie à la Psychanalyse” (*Minotaure*, nº 5, mayo de 1934, pp. 23-26). Dalí, según su costumbre, desvió el significado aceptado con anterioridad por los otros surrealistas y aplicó el símil de la mantis a la relación de la pareja hombre mujer en el amor. Lo hizo primero en su paranoica interpretación del cuadro *El Ángelus*, de Millet, que conforma su ensayo surrealista *El mito trágico del Ángelus de Millet* (1932-1963), para después usarlo también como un elemento esencial en el argumento del ballet *Tristán Loco* (1938), que no debe confundirse con el espectáculo de 1944 *Mad Tristan*, como desgraciadamente hacen los autores de reseñas. La estudiosa Rossalind Krauss ha escrito que “la mantis se propaga en la obra de los surrealistas en los años treinta, en cuadros de Masson y Dalí, esculturas de Giacometti, collages de Max Ernst. Aparece también en un extraño ejemplo de escultura de Hans Bellmer, *Mitrailleuse en état de grâce* (1937) donde el insecto se representa en su condición de androide autómatas también descrita por Caillois” (“Corpus Delicti”, in *Débats* 79, Espais, 2002-2003). Debemos hacer observar que Dalí nunca pintó una mantis religiosa, pese a su supuesta obsesión. El insecto que se repite en la pintura de Dalí es el saltamontes, bíblico alimento de los anacoretas.

de Bédier, como “Tristan fou”. Dalí escribe siempre el adjetivo “fou” con inicial mayúscula, transformándolo en una suerte de apodo o apellido. El pintor parece limitarse a emprestar la expresión literal que le servirá de título, y da la impresión de desear omitir completamente cualquier alusión al hecho de que la locura del caballero medieval fuera motivo de un disfraz y una simulación. Del episodio original narrado en *Folie Tristan*, ningún elemento anecdótico secuencial es retenido por Dalí. Sin embargo, a un nivel más profundo, cabe observar que la “parálisis espástica” —o catatonía, por lo estereotipado de la gestualidad— del protagonista daliniano puede estar simulada, igual que el caballero simulaba estar loco y se había disfrazado de bufón para presentarse ante su amante Iseo, en la corte de su tío Marco y sin que nadie le identifique. En efecto, dicha simulación estaría dictada por la propia doxa surrealista¹⁰⁴, y al mismo tiempo estaría acorde con la definición freudiana de la histeria como una “simulación inconsciente”. De hecho, el personaje daliniano muestra síntomas histéricos.

A diferencia de Wagner, que no alude en ningún momento a la segunda Isolda de los poemas medievales, Dalí escoge precisamente la circunstancia del exilio armoricano y el matrimonio sin amor del protagonista, señalando —en un apunte manuscrito conservado—, que este rasgo pertenece al original antiguo. De una implícita frustración amorosa por partida doble —separado de la amada real y casado sin amor con otra mujer— el artista catalán deduce la patología mental de su personaje, y la considera causa suficiente para provocar su muerte, omitiendo así toda alusión a la herida recibida en combate. Este cambio en el argumento debe comprenderse dentro de la tendencia de los escenógrafos a “actualizar” las obras que montan para “poner al gusto del público moderno”. Con esto queremos decir que puede no tratarse de la “traición” a Wagner que se reprochó al catalán, sino de algo mucho más anodino.

¹⁰⁴ Breton y Éluard recomendaron, en *L’Immaculée Conception*, recurrir a los síntomas patológicos para generar metáforas surrealistas. La ironía de Dalí pudo intervenir en este punto, y el “disfraz” de su Tristán sería, entonces, el *disfraz de surrealista*. Nótese que para la mayoría de la gente, un surrealista era poco más o menos que un loco. Así, disfrazado de “Breton-Éluard”, el Tristán de Dalí sería efectivamente fiel al original medieval de *Folie Tristan*. Dentro de la misma línea, la Isolda daliniana aparece disfrazada de mantis religiosa, y la bailarina lleva careta y traje apropiados en los documentos.

Retrocediendo a la primera parte del ballet, nos fijamos en un detalle recogido por Leslie Norton. Dice¹⁰⁵ que “la quimera de Isolda”, o sea, la bailarina sobre un pedestal o altar, tiene “sus piernas aprisionadas dentro de su tutú”. Esta circunstancia da lugar a que Tristán, provisto de una enorme espada caballeresca medieval¹⁰⁶ muy realista —pero no “surrealista”— proceda literalmente a “cortar el tutú”, lo cual permite a la bailarina adoptar la famosa pose en V y a continuación bajar del pedestal y empezar a bailar. La danza salvaje de “CHIMERA”¹⁰⁷ en este momento recuerda al comportamiento desordenado y violento de Kundry en el primer acto de *Parsifal*.

En cuanto a la acción de “cortar el tutú”, plasmada en una hermosa instantánea atribuida a Roger Wood y que circula por internet (véase fragmento citado en la ilustración 33), está muy claro que alude directamente al momento en que Siegfried corta con su espada la cota de malla de la valquiria dormida, en la ópera *Siegfried* de Wagner. Si bien como ya hemos dicho no hay en el ballet más que una reducida cantidad de préstamos directos y reconocibles al original operístico, una lectura atenta del texto de 1938 muestra que entonces Dalí incluía una cantidad mayor de detalles emprestados a Wagner, de los cuales vamos a comentar los más relevantes.

Tras varias páginas dedicadas al tema del *Ángelus* de Millet, totalmente ajeno a Wagner, se consigna¹⁰⁸ “una convulsión” que recuerda las que agitan a Tristán cuando se ve sorprendido por el rey junto a Isolda, al final del acto II, y dice: “(Con violencia compulsiva) ¡Espectros del día! / ¡Ensueños de la mañana! / ¡Engañosos y siniestros! / ¡Desapareced! ¡Disipaos!”. En ese pasaje, se entiende que Tristán cree tener una pesadilla. Como todos los durmientes en semejante situación, se agita para despertar y así quedar libre del malestar de la pesadilla. En la obra daliniana sin embargo, esta “convulsión” concierne un personaje secundario, llamado “Joven arribista”, que en definitiva no es sino la modernización del antiguo

¹⁰⁵ Leslie Norton, *Leonid Massine and the 20th Century Ballet*, p. 283.

¹⁰⁶ Aparece así en un documento fotográfico de época.

¹⁰⁷ Así quiso llamar Dalí a esta personaje complejo e imaginado por él, cuya exégesis no tiene su lugar aquí. Respetamos, en la medida de lo posible, la grafía daliniana de este nombre, escrito con letras mayúsculas por el pintor sobre el zócalo del pedestal mencionado. El estilo “moderno” de su danza fue muy negativamente criticado por Grace Robert, que no parece haber comprendido nada de esta obra de vanguardia.

¹⁰⁸ Citamos siguiendo *O. C.*, vol. 3, p. 958.

cortesano arquetípico, Melot en Wagner. Este “Joven” es el chichisbeo de “la Mujer de Tristán” —nunca llamada “Iseo de las blancas manos”— en la ficción daliniana, y por ello mismo una especie de doble del protagonista. Se puede pensar, pues, que para Dalí las convulsiones, verdaderas o simuladas, y que manifiestan la mayoría de los personajes en el ballet, sirven para caracterizar como surrealista el ambiente general de la obra. En cierta medida, podrían servir también para recordar los violentos gestos de los caballeros combatiendo.

Las convulsiones o espasmos ocupan un lugar importante en esta obra¹⁰⁹. El clímax de la primera parte consistía en la “Danza de las muletas” —que no se aprecia en el video—. Su descripción en el texto de 1938 (p. 959-960) evoca casi literalmente una famosa caricatura wagneriana de dos viñetas. En la primera, se ven a los aficionados a la “melodía infinita” de Wagner escuchar extasiados, en un palco teatral. La segunda viñeta muestra cómo todos ellos se desploman mortecinos cuando acaba de sonar dicha melodía. Sobre este modelo, la Danza de las muletas del Tristán daliniano es una alternancia de tensión extrema y de relajación completa, en un contraste tan acentuado que acaba siendo un poco grotesco. Este elemento cómico, en el argumento de 1938, sin duda estaba más relacionado con los gags del cine americano del momento —Dalí deseaba que Harpo Marx interpretara el rol del criado de su Tristán— que con el papel de bufón de corte que asumía el Tristán medieval bajo su disfraz de “loco”, aunque pueda existir una continuidad —MPC— entre las dos ideas.

¹⁰⁹ “Temblor coreográfico convulsivo”; “con esta última convulsión”; “contracciones coreográficas” (*O. C.*, vol. 3, p. 972 y 973). Véase también más adelante, en el § sobre Parsifal.



Ilustración 14: Dos fotogramas de la re-composición de la Danza de las Muletas en nuestra obra *Fol Tantris o Tristán Loco al revés* (2014) en homenaje a los 70 años del estreno daliniano. La pernera arremangada sigue este mismo detalle presente en dibujos de Dalí. Se trata del símbolo que identifica al candidato a la iniciación al grado de aprendiz en los ritos de la Francmasonería.

En una escena que se desarrolla detrás de una sábana¹¹⁰, la “Mujer de Tristán” grita: “¡Salvaje!”, quizá en remota alusión a *Muntsalvasche*, el

¹¹⁰ Se trata de la secuencia de “la plancha” que nunca pasó a escena tal cual, a pesar de que Dalí la incluyera en diferentes proyectos escénicos. Véase *Dalí. Todas las sugerencias...*, 2013, p. 322 y p. 326s. También en *O. C.*, vol.3, p. 969 a 971. La sábana sin nada que sucediera detrás se ve en el ballet de 1944; la sostienen los “Espíritus del Amor” cuando entran en escena. Es lícito deducir que su papel consiste en ocultar los misterios del amor. La sábana que oculta connota el esoterismo. La acción de planchar ella también está desviada de su sentido normal: Tristán desgarrar y quema con la plancha las ropas de su “mujer”, parafilia que satisface su “Complejo de Impotencia”. En varios cuadros hay una sábana tras la cual se sugiere una escena erótica (nº 393). En un sentido más general, pensamos que la sábana es una metáfora del “velo de Mâyâ”, o el Aun Soph Aur de la Cábala. “Plancha” es un término de la jerga masónica —vale por “informe” o “memoria administrativa”—, igual que “balastrada”, que mencionamos porque el pintor incluyó una en su decorado (nº 832). Los “ruidos violentos” (*O. C.*, vol.3, p. 969) y no identificados también forman parte del ritual iniciático masón. Un apunte de la mano del pintor en el antes citado dibujo p. 322 contiene una inesperada referencia wagneriana. Ha escrito lo siguiente, en francés: “Le fi(l)s peut être assez Loengrin/ assez légendaire”, traducible como: “El hijo puede ser bastante *Lohengrin* / bastante legendario”. La misma tendencia a convertir en adjetivo o sustantivo nombres de héroes wagnerianos se observa en el poema “Je mange Gala”, del que hablaremos en el apartado dedicado a Parsifal. No dudamos de que, si Dalí hubiese sido un director de escena posmoderno, en una hipotética producción de *Lohengrin*, se le habría ocurrido sustituir el cisne que tira de la barca por una locomotora “con plumas”. La idea habría sido coherente con lo que escribió en su texto de 1938: “el grito estridente y agónico de las locomotoras lejanas” (*O. C.*, vol.3, p. 959-posible préstamo a De Chirico), con

topónimo de dónde se ubican los dominios del Grial. Estos últimos, en Wagner, son “sagrados”, y no deben cazarse los animales que viven en ellos. Se puede conjeturar que Dalí mostraría ese carácter fantástico de los bosques sagrados, además de para aludir a un tema unido con la religión de los druidas¹¹¹, como una referencia wagneriana. El bosque surrealista donde Dalí sitúa la acción de la primera parte del ballet, en 1944, presenta claros rasgos de embrujamiento, pues lo preside un telón pintado con figuras de árboles féminas, que remiten a los mitos antiguos de Dafne, y a la leyenda de Filemón y Baucis, a la que los árboles enroscados que crecen sobre la “joroba de Tristán” en el boceto de telón (nº 836) también parecen evocar.

En su texto de 1938, Dalí describía una “Danza de los Ángelus” que podría equivaler a su personal interpretación de la danza de las muchachas-flor en el acto II de *Parsifal*. Tanto en las óperas de Wagner como en diversos proyectos escénicos de Dalí, se encuentra una connotación incestuosa y edípica. Al descubrir la valquiria, Siegfried experimenta que “tener madre es tener miedo”¹¹². La valquiria es la tía del héroe y la que

aquella evocación inesperada de un “grial surrealista” con aspecto de “cáliz con hélice”, y con la influencia ejercida por Buster Keaton, gran amante de las locomotoras, como se sabe. La “extravagancia” se habría justificado por una anécdota veraz: el rey bávaro, tras asistir en 1865 a todas las funciones de *Tristán*, “para calmar sus nervios, viajaba en la locomotora” (G. de Pourtalès, *Op. cit.*, p. 50) de su tren privado. Por otra parte, Buster Keaton fue elegido como icono para caracterizar a Papageno en el montaje de *La flauta mágica* que pudo verse en el Teatro Real de Madrid en enero de 2016, firmado por Barrie Kosky y Suzanne Andrade. Ya se conoce la idea daliniana del “telón de bicicletas” para “el fin de *Parsifal*”.

¹¹¹ No es ninguna extrapolación nuestra la mención de los druidas, teniendo en cuenta que muchos detalles de la obra —destinada a la AODA— sólo se comprenden aplicando esta clave. La comparación daliniana entre *Norma* y *Tristán* descansa sobre el punto que tienen en común: una conexión con el druidismo. Isolda, en el texto de 1938, se “transforma en un joven roble”, siendo éste como todo el mundo sabe el árbol sagrado de los druidas, y en el boceto nº 836, su cabello está mezclado con hojas de roble, para mostrar en ella una “druidesa” —las actuales druidesas wiccanas se atavían así para celebrar sus rituales—. Filemón y Baucis eran sacerdotes en una región de población céltica, de modo que podían perfectamente ser druidas. La manera en que se amaron y murieron los convierte en antecesores directos de Tristán e Isolda, de cuyas tumbas crecen vegetales simbolizando su amor después de la muerte, según la leyenda medieval. Frazer, en *La rama dorada* (p. 148) menciona la costumbre de plantar árboles en tumbas. En su capítulo X, “Vestigios del culto al árbol en la Europa moderna”, Frazer facilita datos que ayudan a comprender que Dalí sigue ideas neo paganas y neo drúidicas cuando pide colocar arbustos sobre las cabezas de los bailarines y cuando pinta guirnaldas de hojas y flores en el boceto nº 833.

¹¹² Pedro Halffter, charla de presentación de *Siegfried*, Teatro Maestranza, Sevilla, temporada 2012-2013.

protegió a su madre, y él cree que la guerrera que despertó es su propia madre. Del mismo modo Parsifal es sometido a una prueba iniciática clásica: debe resistir la seducción de Kundry, la bellísima mujer hechizada por Klingsor. Ella, para atraerle, le habla largamente de su madre. Wagner le hace decir que el beso que la madre no pudo dar a su hijo al expirar, ella, Kundry, se lo va a dar ahora como un beso de amor lascivo. De la misma manera Dalí imagina la escena de la “plancha” en una primera versión (1932) como un episodio de la vida diaria de un hijo —joven adulto— y su madre. Cuando traslada esta misma situación a Tristán y su mujer, en el texto de 1938, establece un paralelismo explícito con los personajes del cuadro *El Ángelus* de Millet en el cual, paranoicamente, él concibe que la campesina es la madre del campesino, pero que hay además entre ellos una relación incestuosa. Biográficamente, hay que recordar que el pintor estaba casado con una mujer mayor que él y a la que asignaba un papel maternal, luego edípico e simbólicamente incestuoso.

La conclusión de la Danza de los Ángelus, según la describe Dalí¹¹³, consistiría en “una especie de galope que debería recordar el arrastre en las corridas de toro” (p. 972). No sólo esta idea anticipa la futura *Corrida litúrgica*¹¹⁴ sino que además, en el paso a dos de Tristán y el velero¹¹⁵, hay movimientos coreográficos claramente alusivos a la tauromaquia. Esto es coherente con el hecho de que el pintor, nativo del signo zodiacal de Tauro, en todas sus obras de temática taurina emplee la imagen del toro como su propia alegoría. Como existen corridas que se ejecutan a caballo, la mención de un “galope” nos sugiere que el pintor tiene en mente la famosa Cabalgata de las Valquirias cuando imagina la Danza de los Ángelus.

Al final del texto estudiado (p. 974), la muerte del héroe es anunciada primero por “Los Murmullos del Bosque”¹¹⁶, una referencia

¹¹³ Llama la atención la descripción de los bailarines “completamente cubiertos de paja” y calzados con “zuecos rebosantes de paja” (*O. C.*, vol. 3, p. 968). Frazer (*Op. cit.*, p. 159s.) describe un rito pagano al espíritu de los árboles, denominado “el árbol Walber” que perdura en “las montañas de Franken Wald” (*sic*) al norte de Baviera, donde los hombres se cubren enteros con paja, igual que lo pidió nuestro artista. Se sabe que Dalí viajó por esas zonas, y en Tirol, donde se conservan ritos similares y muy antiguos también, el mismo año en que redactó *Tristan Fou*.

¹¹⁴ Véase *Diario de un genio*, Tusquets, 1988, p. 101, y *passim*.

¹¹⁵ En el documento filmado de 1944.

¹¹⁶ Frazer, *Op. cit. passim*, recoge que en muchos pueblos arcaicos se creía que los árboles hablaban o susurraban, y dice que se siguió creyendo en esto en países germánicos hasta entrada la Edad moderna, cosa que se corrobora en la ópera *Siegfried*.

completamente wagneriana, aunque no se descarta un remoto recuerdo de la estancia en el bosque de Morrois realizada por Tristán e Iseo en el poema de Bérroul. Luego interviene un coro de voces femeninas tan espectrales como el coro que se oye al final de *Parsifal*, y con idéntica función profética. Comprobamos una vez más que Dalí mezclaba constantemente —en su proyecto de 1938— elementos provenientes de diversas óperas de Wagner. El análisis del ballet efectivamente realizado —1944— muestra que seguirá en él con esta misma tendencia a un sincretismo tan audaz que merece apreciarse como un rasgo de elevada originalidad por parte de nuestro artista.

En *Mad Tristan* Dalí incluye como personaje un wagneriano “Buque fantasma” —“Le Vaisseau Fantôme”, cuarto renglón del reparto, en el programa de mano reproducido— que en apariencia no tiene relación con el tema tristaniano, aunque sí la tiene¹¹⁷ porque la historia medieval de los amantes de Cornualles se sitúa en países marítimos y los personajes están viajando en barco con frecuencia. Las rocas y los acantilados, tan repetidos en la pintura del catalán y que ocupan el motivo central del telón de fondo (nº 831), se hallan en casi todas las óperas de Wagner. Senta, por ejemplo, se arroja desde un acantilado —puro romanticismo¹¹⁸—.



Ilustración 15: Programa de mano de una función conteniendo el estudiado ballet de Dalí.

¹¹⁷ Dentro de la perspectiva del pintor, explícita, de “superar a Wagner”, da la impresión de querer operar una síntesis de “todo Wagner” en los 24 minutos de su ballet. En definitiva, el *tour de force* que esto supone se ajusta a la realidad de la actividad onírica, caracterizada por su brevedad en “tiempo de vigilia” y por la mescolanza de una multitud de imágenes dispares aunque sus conexiones aparezcan cuando se hace el surrealista “relato del sueño”, o dentro de la cura psicoanalítica.

¹¹⁸ Sin embargo, el “salto de Tristán” desde la capilla, en el poema medieval de Bérroul, es igual al acto suicida de Senta. Así se comprende el motivo por el cual el Romanticismo sintiera tanta afinidad con los temas de la literatura medieval.

La secuencia del barco fantasmal ha sido considerada la más lograda del ballet daliniano. Remite a la “ópera de espíritus” en tanto que un subgénero de la “ópera romántica alemana” al que pertenece *El Holandés errante* (1841) de Wagner¹¹⁹. Dalí fue un espiritista, seguidor de las ideas de Allan Kardec¹²⁰. Ha llenado su *Mad Tristan* de seres fantasmagóricos y sobrenaturales, “genios del bosque y de las hadas”, etc. Ha otorgado al cuerpo de baile los papeles de “Espíritus del Amor” —muchachas-flor, con un tutú en forma de la flor del Diente de león— y de “Espíritus de la Muerte” —bailarines vestidos con una malla donde se ve el esqueleto¹²¹—. La escena del barco antropomórfico es la tercera de la segunda parte del ballet. Tanto el barco como el Flautista¹²², que interviene en la segunda escena de esta segunda parte, son personajes wagnerianos. Dalí asigna a ambos una función similar, casi redundante, pero que no han detectado los escasos estudiosos que han escrito sobre esta obra. Se trata de escenificar el concepto mismo de paranoia. En efecto, Dalí declaró que “La paranoia, forma de histeria, posee una fenomenal y colosal coherencia lógica y se adhiere con tenacidad a los objetos que escoge¹²³”. Pues bien, en la coreografía, queda claro que Flautista y Barco “se adhieren con tenacidad” a Tristán para atormentarle, luego representan la “locura”, elegida deliberadamente por el pintor que se mantuvo toda su vida firmemente “agarrado” a ella.

No debe sorprender el hecho de que Dalí hubiera introducido el Psicoanálisis en su recreación del *Tristán* de Wagner, puesto que éste ya había intentado “hacer ópera con psicología”, como escribe Ángel-F. Mayo, “un elemento poco operante” (p. 107). La “Mujer de Tristán”, en el guion de 1938, está caracterizada como “una histérica”, tal vez porque Senta fue “considerada por error una histérica” (Mayo, p. 108).

¹¹⁹ Esta ópera fue estrenada en Barcelona el 12 de diciembre de 1885, según indica Á-F. Mayo, *Guía Scherzo*, p. 111.

¹²⁰ Lo afirma sin aducir pruebas Ignasi Puig, en *El Dalí esotérico*, auto editado, Girona, 2000. Sin embargo, las pruebas son numerosas y convincentes, como se verá en el subsiguiente ensayo del presente volumen, “El neo-druidismo de S. D.”

¹²¹ Puede tratarse de una de las múltiples influencias ejercidas por el cine mudo de Buster Keaton sobre Dalí, puesto que en el corto titulado *The Haunted House* (1921), se ven a dos personajes vestidos con una malla que representa un esqueleto.

¹²² Un pastor flautista interviene al comienzo del tercer acto de la ópera *Tristán*.

¹²³ *O. C.*, vol. 7, p. 194.

Dalí comparaba en un artículo de madurez¹²⁴ las óperas *Tristán y Norma*. Si nos proponemos comparar las óperas *Tristán y Parsifal*, comprobaremos que el Acto II del primero está repetido al revés en el Acto II del segundo. En esta inversión de los elementos de una ópera en la otra puede tener su origen, al menos en parte, la afinidad intelectual entre Dalí —caracterizado por su hábito compulsivo de hacerlo todo al revés— y Wagner. El dúo de amor de los amantes de Cornualles es cambiado por un dúo de anti amor entre la tentadora y lasciva Kundry y el héroe “puro y loco” Parsifal, “frío y tímido”, e insensible a los encantos sensuales de las muchachas-flor y de la experta hetaira Kundry. Al final del Acto II, en una de las dos óperas, Melot hiera al protagonista, y en la otra Klingsor no consigue herir a Parsifal. Es demasiado conocido el hecho de que Wagner descartó la idea de hacerse encontrar los dos héroes Tristán y Parsifal, para que la glosemos aquí otra vez. Sin embargo, Dalí fue probablemente tentado por la intención de operar una amalgama —muy típica del arte contemporáneo— entre estos dos personajes clave del legado wagneriano. Dentro de la habitual implicación autobiográfica del artista figuerense en sus obras, Tristán se nos aparece como el héroe que encarna su intimidad y más especialmente su concepción del “amor cortés” surrealista —el amor loco—, mientras que Parsifal encarnará los aspectos “exteriores” del loco simulado, un papel reservado a ser interpretado ante la sociedad. Como se ve, estos dos aspectos confluyen en *Mad Tristán*, pues lo propio del Tristán surrealista es amar de un amor “puro y loco”, es decir, amar *parsifalianamente*, con perdón por el bárbaro neologismo.

En su estado elevado por encima de los demás héroes wagnerianos, sometidos todos al destino de ser redimidos por el amor de una mujer o perecer inexorablemente, Parsifal experimenta una sola forma de amor, la compasión, y se caracteriza por acusarse constantemente de las desgracias ajenas. Este rasgo se manifiesta en la psicología daliniana, pues es bien sabido que el pintor se consideraba “culpable de la muerte de sus amigos”. Sin lugar a duda, se puede llamar esta actitud constante “Complejo de Parsifal”, y diagnosticar que Dalí lo padecía.

¹²⁴ Marius Carol, *El último Dalí*, p. 240 s. La comparación daliniana sólo se justifica por el componente druídico en común. Pero choca con la insistencia hecha por el pintor sobre el “mito del amor en y más allá de la muerte”, que no se ilustra tanto en *Norma* como en *Aida*. Los musicólogos suelen recalcar las ideas compartidas por Verdi y Wagner. Por el contrario, Bellini se considera un talento algo inferior a ellos dos.

La maldición pone trabas a los héroes wagnerianos una y otra vez. Alberich maldice el Anillo arrebatado por Wotan. Kundry maldice los pasos de Parsifal para que no pueda reencontrar el camino de regreso a Montsalvat. Incluso Tristán, en su delirio agónico, maldice al filtro de amor. En 1929, cuando el pintor decide unir su vida a la de la mujer amada, Gala, recibe como respuesta la maldición paterna, quedando desheredado y expulsado de su familia.



1-

2-

3-

1- "Mudra" de Tristán, en el boceto nº 836 de Dalí.

2- y 3- Recreación del "mudra" en la recomposición —por la autora de este estudio— del ballet daliniano, en homenaje a los 70 años de su estreno.

El Tristán daliniano es casi tan "budista" o más si cabe que el wagneriano. Se caracteriza por un *mudra* (postura significativa y ritual de las manos, en el boceto nº 836), que sugiere la forma de una Botella de Klein¹²⁵. Lo más probable es que este mudra equivalga al "acorde de Tristán" en la música de Wagner, pues por su importancia, este gesto se nos antoja destinado a plasmar visualmente aquel acorde famoso. Lo innegable es que revela un conocimiento preciso de la obra de Wagner por parte de Dalí. En efecto, Parsifal hace este gesto dos veces en la ópera, una al final del primer ágape del Grial que acaba de presenciar, otra cuando el prolongado beso sensual de Kundry le hace sentir en su propia carne el dolor de Amfortas ("Die Wunde!"). Una vez más, Dalí mezcla las identidades de estos dos héroes¹²⁶, pero se muestra rigurosamente fiel al espíritu wagneriano. Si el "acorde de Tristán" se expresa en la imagen del mudra, en el mismo boceto nº 836, la

¹²⁵ Véase Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, 2000. Los antiguos celtas ya conocían la Botella de Klein. Era "una bestia maravillosa que giraba una y otra vez su cuerpo dentro de su piel, sin que su piel se moviera, y luego giraba su piel alrededor de su cuerpo" (T. W. Rolleston, *Los celtas*, Edimat Libros, Madrid, 2000, p. 256). En la Alquimia, es el Pelicano. En ciencia, es la Botella de Klein, un ente matemático de la cuarta dimensión.

¹²⁶ Mario Roso de Luna, *Wagner mitólogo y ocultista*, p. 194, insiste sobre las "conexiones míticas" entre diversos héroes, con una especie de tendencia constante al trasvase de los rasgos y hazañas de uno a otro, como procede a realizar en sus obras Dalí, claramente ocultista en esto.

gayadura del manto azul de Isolda, que se asemeja a una Banda de Moebius, plasma sin lugar a duda el concepto de la “melodía infinita”¹²⁷.



Ilustración 17: Flor de *Taraxacum Dens Leonis*

Al ser caracterizado el Tristán daliniano mediante la metáfora del “Diente de león”, lleva melena leonina. Dalí pinta en su coraza el león con colmillos visibles, dispuestos a devorar. “Diente de león” es el nombre vernáculo más corriente del *Taraxacum Dens Leonis* de los botánicos y del *Taraxacum officinalis* de los boticarios, flor que inspira el dibujo de la cabeza del héroe (boceto n° 836, previo al telón de boca del espectáculo) y el diseño del vestuario de los personajes llamados “Espíritus del

Amor”. Éstos son unas auténticas “muchachas-flor”, es decir, una nueva manera de unir Parsifal con Tristán.

Debido a su naturaleza totémica y leonina, por ley del talión — justicia medieval, que se aplica por ejemplo en el *Perlesvaus*—, Tristán-Locho será devorado por Isolda-mantis religiosa. Así se explica la surrealista idea del desenlace. Incomprensible de un modo racional, esta escena final del argumento daliniano ciertamente equivale en un plano conceptual a la resolución del “acorde de Tristán” de la ópera de Wagner, también irracional e incomprensible. Al elegir Dalí un desenlace diferente del de la ópera¹²⁸, sin duda desee mostrar que él ha comprendido el incomprensible “acorde”. El diseño de su joya *Tristán e Isolda* (1953) otra vez procura mostrar la misma inefable comprensión, puramente intuitiva, una

¹²⁷ Se suele leer que Wagner estuvo influido por el budismo, pero nosotros opinamos — no lo hemos leído en ninguna parte— que la melodía infinita resulta de trasladar a la música el gran principio taoísta según el cual el Yang, o el Yin, una vez alcanzado su máximo desarrollo, se muta en su contrario automáticamente. Esta mutación coincide con la nota bisagra entre dos frases musicales dentro de la melodía infinita pues, como es bien sabido, esa nota es común, de tal modo que toda terminación sea un inicio, y viceversa, según se mire. Esta reversibilidad es precisamente la característica de la Banda de Moebius, que demostró la posibilidad de los fenómenos reversibles más de un siglo antes de que la Física concibiera la CTC. La creencia en la reencarnación también pudo haber estado en el origen de la melodía infinita.

¹²⁸ Se trata del argumento escrito en 1938. No obstante el final del ballet tal y como se representó fue distinto del inicialmente previsto por Dalí, y no queda demasiado claro si mueren o no en escena Tristán e Isolda en la versión de la cual se conserva un film de archivo en la New York Library.

comprensión que sólo se alcanza en *shamadi* o éxtasis budista, tras largas meditaciones en posturas yóguicas concretas¹²⁹.

El amor loco hace estallar la cabeza de Tristán como un *Taraxacum*¹³⁰ y ese estallido verifica el “amor más allá de la muerte”. Por su gran número de semillas, la flor simboliza fecundidad y abundancia, siendo una especie de Cornucopia¹³¹, lo cual es uno de los varios sentidos del Grial. Como se aprecia, al entremezclar elementos pertenecientes a dos leyendas artúricas diferentes, el *Tristán Loco* daliniano constituye una verdadera “busca de la Obra de Arte total”, a la cual sirve de metáfora el “grial” en tanto que imaginario *arquetipo de lo buscado*.

Wagner escribió, en el último monólogo de Isolde, que Tristán “abre sus ojos con gracia” (“Wie das Auge / hold er öffnet”). El Tristán daliniano, siguiendo y exagerando a Wagner, es “ojo”: ¿Como Horus, ojo de Dios, símbolo masónico¹³²? El esquema de la cabeza-flor se compone de la “legión de ángeles¹³³”/esclerótica, y del pistilo/iris-pupila. El “Diente de

¹²⁹ La alusión a estas posturas se justifica por un detalle que le era muy caro al pintor, a saber, que la bailarina que interpretaría a Isolda debía realizar una contracción abdominal muy específica, de origen yóguico, llamada Uddhiyana Bandha. En el texto de 1938, se insistía sobre el “vientre ahuecado” de las maniqués. De la pose requerida a la bailarina ha quedado una fotografía en la que posa también el pintor ante uno de los “ojos floridos” pintado por él para el decorado, lo que muestra la importancia de este elemento estético dentro de la economía de toda la obra estudiada.

¹³⁰ Teoría de la panspermia, de Fred Hoyle, que Dalí menciona en *Confesiones inconfesables*.

¹³¹ Un cuerno de la abundancia “enrollado” o “compactado” como las Cuerdas de la Teoría de Cuerdas post Cuántica. La cornucopia remite también al dios celta Cernunnos, divinidad que pudieron venerar en secreto Dalí y Gala, puesto que llenaron su casa de Port Lligat con una asombrosa colección de cornamentas. Véase nuestro estudio subsiguiente del tema en “El neo druidismo de S. D.” en el presente volumen.

¹³² Pregunta retórica, puesto que toda la simbología *egiptologizante* y a la vez neo druida parece demostrar que el diseño *final* del *Tristán* de Dalí se explica y justifica por haber sido un encargo de la Ancient Order of Druids in América, fundada en 1912, y que existe todavía. El ojo heterotópico —no “florado”, a diferencia de los otros doce ojos de los bastidores— que, en nuestra interpretación, representa concretamente a Tristán en el episodio descrito por Béroul como “Le saut de la chapelle”, cosa que explicamos detalladamente en *S. D., pintor artúrico* (en *De Britania a Britonia*, p. 396)— es el que se ve en la fotografía de archivo nº 832. El “ojo”, desde el punto de vista surrealista, tiene su “historia”, que Bataille pretendió escribir, y para Dalí es el icono del concepto de una parafilia más, la escoptofilia (Camilo José Cela, *Enciclopedia del erotismo*, SEDMAY ediciones, 4 volúmenes, 1976).

¹³³ “Tsara”, en la Cábala. Nosotros entendemos aquí una mención del fundador del Dadaísmo, Tristán Tzara, colocada en filigrana detrás de la caracterización impecablemente lógica —de la lógica del MPC— que Dalí hace de su protagonista.

león” tiene como nombre alternativo “ojo de buey”, de lo que deriva la forma globulosa¹³⁴ del “ojo florido” en el decorado del ballet (bastidores). El ojo florido es un avatar de Tristán y el *Taraxacum* es otro avatar suyo: muy diferentes en apariencia, las dos imágenes designan a pesar de todo el mismo ente. Caso de alotropía, ley oculta que hace funcionar el MPC. A este respecto, la relectura de *Mito y significado*, de Claude Lévi-Strauss, convencerá de que la *estructura* subyacente es exactamente “la misma” para las dos imágenes, la flor y el ojo, implicando subsidiariamente que Parsifal y Tristán son ellos también meramente dos avatares del mismo ser o de la misma esencia, única a un nivel superior —superior al de las manifestaciones y las apariencias “terrenales”.



Los “ojos floridos” no sólo muestran pestañas muy largas que producen flores de nardos, sino que también dejan caer una enorme lágrima, directamente emprestada a la lágrima de glicerina cinematográfica y a este mismo tema en la obra fotográfica de Man Ray (véase ilustración). En *Mad Tristan* figuran, en los decorados laterales, un total de doce gigantescos ojos heterotópicos con lágrima y flores en las puntas de las alargadas pestañas. Representan visualmente la idea expresada en un apunte, que dice así: “La muerte de Tristán e Isolda estará de moda durante todo el invierno de 1938. Se recuperará el gusto especial por las lágrimas wagnerianas tan asfixiantes¹³⁵”. De no tratarse exactamente de la lágrima simulada con glicerina, no tendría sentido el adjetivo “asfixiantes”. También debemos recordar que el mayor deseo del pintor era realizar un filme, no un ballet ni un espectáculo teatral, puesto que expresó por escrito que Harpo Marx había de ser el actor que interpretase al “criado de Tristán”, muy importante en la “Danza de las Muletas”, secuencia que —como ya dijimos— no figuró en la versión final coreografiada en 1944 por L. Massine —episodio *descartado*, igual que Wagner había descartado aquel ya aludido “encuentro” entre Parsifal y Tristán—.

¹³⁴ Inevitablemente se recordará la secuencia del ojo seccionado de *Un chien andalou* (1930), para la cual se empleó “un ojo de vaca”. La “continuidad daliniana” (Tapié) es la mejor prueba de la “autenticidad artística” de nuestro genio.

¹³⁵ Texto inédito hasta que fuera incluido y traducido en el catálogo *Todas las sugerencias...*, 2013, p. 338.

La carretilla es otro elemento sumamente importante en el ballet daliniano. Además de ser una referencia al cuadro *El Ángelus*, de Millet¹³⁶, cumple la función de provocar en el espectador del ballet surrealista los mismos efectos que el “acorde de Tristán” en los oyentes de la ópera romántica de Wagner. Los musicólogos han explicado que “al no resolverse”, el acorde de Tristán “se queda ahí, como ingrávido” y “suspendido en medio del aire”, produciendo una sensación “profundamente exasperante”. Dalí escribió¹³⁷ que concibe “el sistema filosófico romántico de Wagner [...] simbolizado mediante las exasperantes¹³⁸ procesiones de carretillas”. Lo anterior cuadra con el estado ingrávido de la carretilla en el boceto/telón nº 836. El fenómeno de aporte o telequinesia que mantiene la carretilla “suspendida en medio del aire”, remite a su vez a la clave de lectura bruñeril a la cual se vincula el filtro de amor-muerte de la leyenda. Las “procesiones de carretillas” equivalen a una ocurrencia de director de escena para un hipotético montaje, correspondiente al momento en el que Isolda desembarca y encuentra al pueblo llorando ya a Tristán muerto, en la leyenda medieval que Wagner sigue de bastante cerca en este momento de su ópera. Por el MPC, la “carretilla” remite al “carretero”, que sería la traducción literal del apellido Wagner. Dalí se jactaba de “superar a Wagner”, pero le era fácil conseguirlo, puesto que empleaba el MPC que no estaba a disposición del compositor sajón. Cabe también señalar que el poema de Wagner para la muerte de amor de Isolde contiene rasgos típicamente paranoicos, puesto que la heroína cree ver a Tristán “sonreír” y “respirar”, aunque sea

¹³⁶ El desarrollo de las ideas del pintor es muy complejo y genera mucha confusión, como se comprueba en la bibliografía de sus ballets, muy mal establecida por los autores oficiales. La cronología de las obsesiones *estructurantes* de la obra no ha sido fijada. Cuando en alguna entrevista Dalí habla de su “mejor ballet, nunca montado, *El Ángelus de Millet*”, se refiere a un proyecto que nosotros situamos muy cercano en el tiempo al título de su “guion sin película” *Babaouo* y de su *Guillermo Tell, ballet portugués*, ambos de 1932. Muy poco después se interesó Dalí por la figura del rey Luis II de Baviera, reputado loco, y del que ya hace mención en carta de 1934 a García Lorca (*Poesía*, nº 27-28, p. 96) como uno de los personajes de su “gran proyecto de ópera” que, pasando los años y después de un recorrido extremadamente difícil de esclarecer, culminaría en 1944 con el título *Mad Tristan*, pero también resurgirá en 1974 con el título *Être Dieu*.

¹³⁷ En el programa de mano de la gala de Monte Carlo del 12 de abril de 1949 que se conserva en los archivos de la ópera del Principado de Mónaco. Gentileza de la conservadora, Madame Charlotte Lubert.

¹³⁸ Nótese de paso la precisión de detalle en el matiz: Dalí considera que las lágrimas son “asfixiantes”, mientras que las carretillas son “exasperantes”.

comprensible a un nivel metafísico. Si uno se limita al aspecto literal y materialista, Isolde con el cadáver de Tristán en sus brazos sería una mujer completamente trastornada y paranoica. Demencia de la que muere acto seguido en la ópera, por lo que se comprende que el pintor considere que la locura cause, en su versión, la muerte de un Tristán por lo demás andrógino.

Dalí y los críticos (Norton) hablaron de la “transfiguración de Tristán” en el final del ballet, porque el protagonista es mostrado a la vez “muerto” —dentro del sepulcro rocoso, al que es descendido igual que Cristo de la Cruz y donde le acogen multitud de brazos moviéndose para expresar el llanto y el duelo—, y “vivo” —en el escenario, pues baila y cae en éxtasis ante Isolda, en una pose final de gran efecto teatral y belleza plástica¹³⁹—. Fiel a su preocupación por hacer del arte una ciencia —una *gnosis*—, el Tristán daliniano es igual, pues, al gato de Schrödinger.

Por el contrario, en la ópera de Wagner, es Isolda quien se “transfigura” al morir de amor. Este desplazamiento de la “transfiguración” de un personaje a otro marca la distancia de Dalí respecto de Wagner. Éste, enamorado de Isolda/Matilde Wesendonck, convierte a la amada en el personaje más importante de su obra. Mientras que Dalí, que se identifica con Tristán, por la locura que comparten o simulan, pone el énfasis en el héroe¹⁴⁰. En definitiva, la actitud del pintor es similar a la del compositor,

¹³⁹ La escena final del ballet se corresponde con una asombrosa exactitud con los conceptos de André Breton, que hablaba en *Nadja* (Gallimard, 1964; édition Folio, 1976, p. 21) de “faits-glissades” y “faits-précipices”. En efecto, la pose final del bailarín que interpreta a Tristán es una “glissade”, puesto que se arroja al suelo y se desliza por él, lo que se llama en danza “glissade”; y a la vez es visto bajo el aspecto de un cadáver (un maniquí) colgando en el abismo, lo cual plasma la idea del “precipicio” de Breton. Creemos que Dalí quiso, en este final, mostrar la “extraña” diferencia que hay entre “la imagen soñada de una persona conocida y esta persona real”, tema que sondea Breton en las primeras páginas de *Nadja*: “C’est, en même temps ce n’est pas, la même personne (...) une légère et mystérieuse transfiguration s’observe dans ses traits” (p. 15). Como se aprecia, incluso la idea de “transfiguración” surge en el texto de Breton.

¹⁴⁰ Se podría decir, profundizando, que Wagner sigue la filosofía goethiana del Eterno femenino como Principio por el cual el varón se salva —es el gran tema de la “redención por el amor”—, teniendo en cuenta la idea de que “Eva” acarrió la caída de “Adán”, por lo que “Ave” es la verdadera salvadora de la Humanidad —y no tanto Cristo—. Por el contrario, Dalí, al ser neo-gnóstico, desconfía visceralmente de la hembra pues el Gnosticismo enuncia como mayor tabú el pecado de la procreación, del cual toda la responsabilidad recae en la mujer, tentadora y madre que entrega a la condición mortal —“Sein zum Tode”— su progenitura. Conforme con su fe más profunda, Dalí se casó con una mujer estéril, y nunca perdió una ocasión de hablar mal de las embarazadas.

respetando aquí también y siempre la “ley de inversión” a la que Dalí está sometido.

La “muerte de amor” implica presuponer que el deseo, insatisfecho todo el tiempo, provoca la muerte en la cual, de pronto, se realiza y satisface, en un instante y de golpe, todo el amor acumulado en el deseo. De este modo la muerte misma queda puesta entre paréntesis y, según el Principio del Tao, se transmuta alquímicamente en su opuesto más radical, la inmortalidad o *a-mor(s)*, no-muerte en sánscrito. Tales eran las concepciones románticas de Wagner y surrealistas de Dalí —pero ambos son muy influidos por el mismo esoterismo oriental y gnóstico—, plasmadas en los respectivos finales de sendas obras dedicadas al mito de Tristán. Por sus experiencias personales, habían aprendido que “el amor no existe” a nivel humano, puesto que “Dios es Amor, y todo lo demás es literatura”. Dalí, cuidadoso de decir siempre la verdad sin aparentarlo nunca, había declarado a su primera novia: “No te amo”, pensando tal vez ser el único hombre que no mentía al hablar de amor a una mujer.

Ahora la Ciencia Física trastoca todos estos parámetros líricos y filosóficos: “El principio de la insatisfacción no se verificaría para los humanos resucitados. Por ser finitos, sus deseos necesariamente serían finitos también, por lo que le será posible al Punto Omega (el Dios Físico) satisfacerles.” Al menos esto nos pronostica Frank J. Tipler¹⁴¹. En el Punto Omega no podrán existir nunca más Tristán e Isolda. Una suerte para ellos que Wagner y Dalí en sus respectivas Obras de Arte total al parecer ya hayan agotado su mito.

¹⁴¹ *La Física de la inmortalidad*, Alianza, Madrid, 1994-1996, p. 328. Dalí menciona a Teilhard de Chardin, que es quien habló el primero del Punto Omega, idea llevada por Tipler hasta unas consecuencias bastante surrealistas en el citado libro.



Ilustración 19: Máscara reconstruida por la autora del presente libro, a partir de las descripciones de la máscara “peluda” que el personaje “CHIMERA” sostenía en las puntas de sus pies —igual que sucede en esta fotografía— durante toda la primera secuencia del ballet *Mad Tristan*, cuando permanecía inmóvil sobre su pedestal, con las piernas elevadas y juntas. Es un diseño que recuerda mucho las máscaras de los chamanes descritas por Mircea Eliade. La referencia al chamanismo no es peregrina, pues en los años de estancia de Dalí en E.E.U.U., había diferentes sectas chamánicas indias en activo. También Max Ernst se interesó por la religión de los indios americanos.

LOS DECORADOS DE *TRISTÁN LOCO* Y LOS TEMAS DE LA MATERIA DE BRETAÑA

Los préstamos a elementos constitutivos de la materia de Bretaña han sido ignorados por los estudiosos dalinianos, hasta donde llegan nuestras informaciones. Requieren, para ser detectados, no sólo un profundizado conocimiento de los textos literarios de la saga artúrica medieval¹⁴², sino también el empleo sistemático del MPC, dos requisitos que nosotros cumplimos. A continuación, ofrecemos comentarios inéditos sobre los componentes más llamativos de la obra de Dalí *Tristán Loco* que sólo se comprenderán cabalmente poniéndolos en relación con los textos antiguos del *Corpus* artúrico.

**Telón (nº 831) “de los caballos”. Los acantilados. Tintagel.
El “salto de la capilla”. La balaustrada. Los caballos.**

Tintagel - Los acantilados

Tópico daliniano que le fue reprochado¹⁴³ por su incansable repetición, los acantilados al estilo de los característicos del Cabo de Creus son correctos y necesarios en *Mad Tristan*, pues pertenecen realmente a la costa de Cornualles donde tienen lugar los episodios de la leyenda. Aparecen enmarcando el castillo insular en el telón de fondo del acto II, el telón “de los caballos movibles” (nº 831). El pintor pudo inspirarse directamente en la acotación del libreto de Wagner al final del primer acto (“un peñasco sobre el cual está un castillo”), que a su vez sigue fielmente las descripciones medievales de Tintagel, una roca escarpada rodeada por el mar que la convierte en castillo inexpugnable. En la roca de la parte

¹⁴² Nos parece necesario insistir en el hecho de que el investigador debería ignorar todos los tratamientos modernos de estos temas hechos por cineastas y novelistas, que falsean los conocimientos de la leyenda y los sentidos exactos de sus símbolos, para apreciar correctamente el valor de la obra de Dalí, de una sorprendente fidelidad de detalle a los textos medievales y a las enseñanzas de la Tradición esotérica occidental.

¹⁴³ No ha pintado Dalí en el boceto nº 831 "el mar de Port Lligat", ni "los acantilados del cabo de Creus al fondo", como escribe malintencionadamente Ian Gibson, *La vida desafortada de S. D.*, p. 547.

izquierda del telón, se distingue en *imagen doble* el perfil de una bruja¹⁴⁴, elemento que traduce el dato aportado por la leyenda acerca de Tintagel, castillo embrujado —“faé”, en los textos, es decir, hecho o/y ocupado por las hadas— que se vuelve invisible dos veces al año¹⁴⁵, en el equinoccio.

Le Saut de la Chapelle

Insistiendo precisamente en el paisaje rocoso e inhóspito¹⁴⁶, Bérroul narra el episodio “Le Saut de la Chapelle”¹⁴⁷. Fiel a la leyenda pues, Dalí muestra este “Salto de Tristán” pintando a la derecha otro acantilado y un ojo heterotópico. La situación es la siguiente. Después de que los amantes hayan sido descubiertos en flagrante delito de adulterio (Bérroul), Tristán pide un último deseo como condenado a muerte, el de rezar en la capilla, y le dejan entrar solo. Por la ventana que hay detrás del coro, salta al vacío y escapa a sus verdugos. El sitio por donde salta se llama *chantel*, palabra que significa a la vez “balaustrada” y “coro”. El Tristán de Bérroul salta “al vacío” sin miedo¹⁴⁸, pues sabe que le espera algo peor, la hoguera¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Tal vez Frocín petrificado. Frocín era el enano malvado que esparció “la flor de harina” para aportar la prueba del adulterio de Tristán con la reina Isolda.

¹⁴⁵ Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo*, p. 377.

¹⁴⁶ De iguales características es el Castillo de la Dolorosa/Alegre Guardia, “asentado sobre una gran roca escarpada” (C. Alvar, *Íbidem*, p. 80; de hecho, se trata de un tópico, puesto que por motivos obvios de seguridad, los castillos se construían en lugares elevados). Conquistado por Lanzarote, en él viven felices durante algún tiempo Tristán e Isolda. Creemos recordar que es en la *Joyosa Guardia* donde Tristán sueña con el ave rapaz que le ataca, sueño que sin duda plasma Dalí en el telón “del búho”, como hemos dicho. Los “ojos” de los bastidores corresponderían por las lágrimas a la denominación de “Dolorosa Guardia” y por la floración de las pestañas a la de “Alegre Guardia”, siendo más adecuado incluso que Tintagel como residencia para Tristán. Esta interpretación no agota, ni mucho menos, el sentido de los “ojos”, que también —véase más adelante— recuerdan la descripción del Castillo de las Reinas, en *Perlesvaus*.

¹⁴⁷ Bérroul escribió: "Une chapele est sor un mont/ U coin d'une roche est asise/ sor mer est faite..." (versos 880- 883), es decir: "Hay una capilla sobre un acantilado, rodeada de rocas, por encima del mar..." El poema *Tristán* (ca. 1180) narra el “salto” en los versos 873 a 928. Las mismas aventuras se leen en Joseph Bédier, capítulo VIII del *Roman de Tristan et Iseut* (1901).

¹⁴⁸ En septiembre de 1928, Dalí escribía a Federico García Lorca: "Este invierno, te invito a lanzarnos al vacío. Yo ya estoy en él desde hace días; nunca he tenido tanta seguridad" (*Poesía*, n.º 27-28, Madrid, 1987, p. 94). Por "lanzarse al vacío" entiende el pintor arriesgarse a experimentar con el Surrealismo. En su autobiografía, recordaba que, siendo alumno de bachillerato, repetidamente se arrojaba escaleras abajo para llamar la atención de todos, hacerse pasar por loco y aumentar así su autoestima. El joven pintor era un atleta y bailarín experto en saltos. Cuando encontró el relato del

Colgado de los acantilados, a la derecha, el ojo heterotópico¹⁵⁰ —que no se debe confundir con los doce “ojos floridos lagrimosos” de los bastidores o decorados laterales— señala con gran precisión el lugar exacto desde donde saltó el héroe y resulta ser una manera muy original y adecuada de evocarle en su trance desesperado. Cayendo desde tal altura, el cuerpo de Tristán se hundiría en la arena de la playa, exactamente como lo pinta Dalí en el otro telón (nº 836), siguiendo para este detalle también la descripción de Bérroul: *L'araine est mobile*, etc. El otro detalle facilitado por Bérroul, referido al viento que amortigua la caída al transformar los vestidos del personaje en paracaídas¹⁵¹, ha sido plasmado en los velos blancos del figurín nº 830, realizados para el traje del intérprete.



“Salto de la Capilla” de Tristán, recordaría sus propios saltos y se identificaría con el caballero en este aspecto anecdótico también, no dudando en incluir una alusión a dicho salto en su escenografía.

¹⁴⁹ En este punto es obligado recordar que en 1244, setecientos años antes del estreno del ballet en 1944, quienes “se lanzaban a la hoguera cantando” (Horacio Martín) eran los herejes cátaros, alusión que nos parece necesaria teniendo en cuenta diversas declaraciones dalinianas de ser un adepto del neo catarismo (véase B. Porcel, *La palabra del arte*, p. 96, que recoge esta frase de Dalí: “Es en Cataluña, en la región que va, digamos, desde Figueres hasta Toulouse, en donde se tiene que encontrar la verdad”; esa “verdad” no es sino la herejía y “el grial”). La palabra *chantel*, en Bérroul, es de la misma familia que *chanter*, cantar, y la aplicación del MPC nos conduce a esta interpretación, que añade un elemento más a la lectura en clave herética de esta obra.

¹⁵⁰ Es el decimotercer “ojo” del conjunto, un número que nunca resulta ser indiferente.

¹⁵¹ “Li vens le fiert entre les dras / Qu’il defent qu’il ne chie a tas” (versos 917-918), o sea, “El viento se introduce en su ropa / amortiguando su caída”. El diseño específico del traje de Tristán se entiende relacionándolo con los cuadros dalinianos de la misma época en los que se ven paracaídas, artilugios determinantes durante la II Guerra mundial, época “loca” para los contemporáneos, de ahí que el artista *contemporáneo* que es Dalí insista tanto sobre la demencia de su héroe. Se conocen dos óleos, *Piano bajando con paracaídas* (1941, col. part., *O. C.*, vol. 8, p. 144, doc. nº 209) y *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo* (1943, nº 825; St. Petersburg, FL.) donde Dalí ha representado un paracaídas.

La balaustrada



Ilustración 20: Detalle de un dibujo (sin título, 1938) de Dalí donde coinciden el piano, el frontón de templo clásico, las cariátides —aquí cuatro, en lugar de tres— y la balaustrada con forma ondulante o “blanda” coronando el conjunto.

Es uno de los elementos más importantes del decorado, al que Dalí no renunciaría por nada. Otros detalles fueron cambiados, pero no la balaustrada blanda doblemente significativa, en relación con la leyenda y con la temática masónica de esta obra. Dicha balaustrada aparece descrita por Dalí en el guion de 1938: “Sobre el frontón de la puerta se alzarán tres cariátides sosteniendo una balaustrada. Entre estas cariátides y la balaustrada estará situado un piano de cola” (*O. C.*, vol. 3, p. 951). Los bocetos más antiguos¹⁵² muestran el piano¹⁵³ sin cariátides ni balaustrada.

¹⁵² Nos referimos a un óleo catalogado por Descharnes con el número 731, sin título pero que nosotros llamamos “telón de los cajones”, descartado, y a un dibujo previo a este óleo, *Organ of Babel*, ambos fechables en 1937, precisamente porque difieren del texto de 1938. *Organ of Babel* se pudo ver en Madrid en la exposición del Museo Reina Sofía en 2013, y está reproducido en *La Verità*, p. 66, con una fecha imprecisa, fruto de la falta de profundidad de los autores.

¹⁵³ Semejante colocación del piano invierte la costumbre de ubicar a los músicos en un foso, para las representaciones de ópera y ballet. Llama nuestra atención, porque se trata de la colocación normal para la banda de música bien en la plaza de toros, bien en el

Un dibujo intermediario —véase detalle reproducido— reúnen los tres elementos y debe fecharse en 1938, al coincidir con el texto y otros dibujos coetáneos centrados en el tema de la *Perspectiva “Talia” de Palladio* —incluido por Dalí en este boceto, pero no visible en nuestra cita gráfica—.

La balaustrada sola está representada en los dibujos preparatorios de 1944, como el que lleva dedicatoria a Raimundo Larraín, y el boceto para el telón nº 831, donde figura coronando la parte superior del castillo, para que su simbolismo quede mejor de manifiesto. En efecto, Dalí otorga a su balaustrada final un aspecto mucho más blando y, a la vez que elimina las cariátides y el piano, concentra en la balaustrada toda la significación simbólica de una corona puesta en lo más alto de una roca y un castillo que son como la sinécdoque de la cabeza de un rey¹⁵⁴.

La palabra “balaustrada” es un término secreto de la jerga masónica. El MPC invita a interpretar además la balaustrada *blanda*, y por lo tanto de estilo *Art Nouveau*, como una manera de encriptar una alusión artúrica, dado que en una grafía céltica, el nombre de Arturo se halló escrito *Arthnou*. Esta palabra, para Dalí, sería igual a la expresión catalana *Art Nou*, que significa *Modern Style*. En 1998, el profesor Christopher Morris (Universidad de Glasgow) halló en Tintagel una pizarra del siglo VI con una inscripción donde figuraba el nombre latinizado *Artognou*, que corresponde al céltico *Arthnou*, es decir Arturo¹⁵⁵. La balaustrada “blanda”,

circo. Recordemos la mención que hace Cocteau de “l’orchestre suspendu en l’air” (*Portraits; Souvenir*, p. 85). Sobre el automóvil posteriormente colgado de la nube —pero todo pintado, no real como deseaba el artista— y en sustitución al piano, no podemos explayarnos, sino señalar escuetamente que la marca de dicho vehículo, *Citroën*, y su nombre comercial, “Deux-Chevaux”, facilita la comprensión del recurso final a las redundantes figuras equinas. El deseo frustrado de “colgar del telar un verdadero *Deux-Chevaux*” es el único recuerdo preciso que conservó Ethéry Pagava del montaje de Dalí (documental de E. Pagava, disponible en la red).

¹⁵⁴ La identidad del rey en cuestión será, como la del resto de los personajes dalinianos, ambigua. El “rey de arriba” será Arturo, representado por la balaustrada, y el “rey de abajo”, alegorizado por los caballos, Marke, cuyo nombre remite al caballo, puesto que en la leyenda “tiene orejas de caballo”. Hay dos Isoldas, y también en la saga artúrica hay dos reinas Ginebra, una falsa y otra legítima, hermanas gemelas. Del mismo modo Tristán se desdobra en Tantris. En la *Vulgata*, Lancelot y Tristán son héroes paralelos. Pero Lancelot no aparece en la obra de Wagner, sino Parsifal, y este hecho condiciona que en la obra de Dalí los personajes paralelos pasen a ser Tristán y Parsifal.

¹⁵⁵ Fuente para esta información: *Wikipedia*. El nombre del rey Arturo o Artús es objeto de mucho debate. Se trata, para algunos, de un nombre iniciático, que indica un grado de sabiduría, y no designa en su origen a una persona real. Se conocen personajes, tan misteriosos como poderosos, llamados *Tafur*, por inversión de las letras del nombre de *Artur* (la efe y la ese se confundían en las grafías medievales). Encontramos esta misma

típica del *Art Nou*-Arturo, permite recordar que este rey nació en Tintagel. La habilidad daliniana para incluir tantos detalles exactos de la leyenda medieval mediante el MPC es ciertamente muy notable.

Los caballos de Faraón

No obstante todo cuanto antecede, los comentaristas se han limitado a intentar dar razón del motivo central del telón (nº 831) “de los caballos”, informando del plagio a Herring, sin explicar que Dalí había recurrido a este cuadro en una fase ya avanzada del diseños¹⁵⁶ para complacer a los destinatarios y probables financiadores “secretos” de la obra, la AODA. En efecto, la iconografía masónica se inspira mucho del antiguo Egipto, y la palabra “faraón” figura en el título de Herring. La peculiaridad del decorado en este segundo acto consiste en que una parte del mismo sea una construcción amovible. Dos de las tres cabezas equinas forman una especie de puerta que, al abrirse, deja ver el interior de la isla rocosa coronada con la balaustrada “blanda”. Este interior es la tumba del héroe, tallada en la roca, como la tumba de Cristo¹⁵⁷. La tercera cabeza de caballo, cuyo hocico reposa sobre una columna, está pintada en el telón de fondo y no se mueve. Se puede identificar con el caballo de Tristán, llamado *Bel Joeor* (Bérout, v. 3997). En efecto, se conoce una acuarela previa al telón nº 831 donde este caballo es, de los tres, el único que presenta un árbol crecido en medio de su frente. Dicho árbol vuelve a aparecer sobre la joroba de Tristán, en el boceto nº 836. Aunque no se vea muy bien en las reproducciones nº 831 y nº 832, sí se aprecia que el pintor mantuvo siempre el árbol en la frente de este único caballo, el inmóvil, y el apoyado en la masónica columna¹⁵⁸.

inversión productora de anagramas en el caso de Tristán-Tantris, presente en los textos medievales. Nuestras investigaciones nos han conducido hasta un misterioso pero histórico *rey de Jerusalén* llamado *Tafur* y acusado de *canibalismo*, que podría justificar la extraña decisión daliniana de entregar su Tristán al “canibalismo de la mantis religiosa”.

¹⁵⁶ En los primeros esbozos, se ve a una única cabeza equina, luego, no había intención de utilizar el cuadro de Herring hasta que fuera adecuado por incluir su título la palabra “Faraón”, a la cual los esoteristas confieren un sentido especial.

¹⁵⁷ Recordemos que Dalí insiste sobre el aspecto crístico de su personaje en el figurín nº 830 *Tristan as Christ*. En este punto sigue la tradición tardomedieval que indica que “Tristán muere a la misma edad que Jesucristo”.

¹⁵⁸ Las dos columnas del templo masónico, llamadas Jakin y Booz o Boaz, presentan por su nombre un vago símil con Bel Joeor. Llama nuestra atención la elección daliniana de sostener esta cabeza con una columna, mientras que abundan las “muletas”

Las cabezas equinas cumplen múltiples funciones semánticas, como todo cuanto pincela Dalí. Representan las olas del mar, y esto es un tópico. Constituyen un guiño MPC hacia el movimiento iniciador del Surrealismo, queremos decir, el Dadaísmo, pues se sabe que *dada*, en la jerga infantil francesa, equivale a caballo¹⁵⁹, y Dalí nos está mostrando a su fundador, Tristan Tzara, como el artúrico amante Tristán modernizado¹⁶⁰. Si este castillo, cuya base forman los tres caballos, es Tintagel, lugar de nacimiento y en ocasiones corte del rey Arturo, y en todo caso residencia de Marke e Iseo, reyes de Cornualles y amigos de Arturo, los tres caballos pueden equivaler a las tres esposas sucesivas de Arturo, todas llamadas Ginebra¹⁶¹, lo que explica que los tres caballos sean tan parecidos entre sí. Otra interpretación apuntaría que, siendo el caballo de la columna el de Tristán, los otros dos evocan a las dos Isoldas. Que los caballos sean metonimias de mujeres es algo cierto para Dalí¹⁶². No pueden faltar estos animales tan fundamentales en un tema relacionado con la caballería como lo es la historia de Tristán. Siempre hay caballeros guardianes de castillos y fortalezas en los textos artúricos, lo que por sí sólo justifica —antes y después del *plagio* que tanto le fuera reprochado— la presencia de caballos en el decorado de su ballet.

en toda su obra para cumplir con esta misma función. La diferencia, pues, significa algo forzosamente importante para el pintor, lo que invita a hacer un esfuerzo hermenéutico.

¹⁵⁹ “Dada”, en el habla coloquial no grosera, significa también “obsesión”, lo cual coincide con las ideas fijas del paranoide artista.

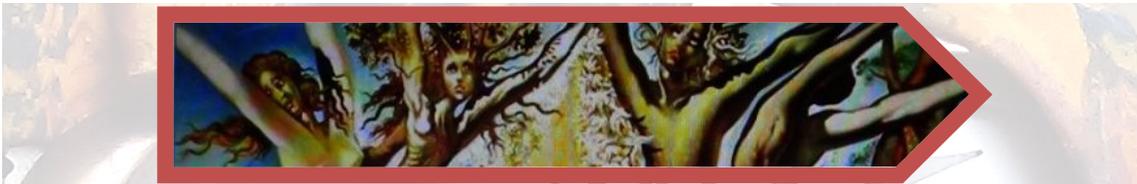
¹⁶⁰ Del apellido (bien elegido seudónimo del judío rumano Samuel Rosenstock) «Tzara» Dalí deduce, por el MPC, el empleo de una flor-semilla de *Taraxacum* (planta cuyo nombre vernáculo es Diente de León, lo que aumenta su adecuación a representar heráldicamente a Tristán *de Leonís* o de León), pues en Cábala *Tsara* quiere decir “legión de ángeles”. La flor-semilla *Taraxacum*, coloquialmente, se denomina “ángel” porque su cipsela le permite volar como un ángel. De ahí que el personaje del boceto nº 836 situado a la parte izquierda, con esa flor en el lugar de su cabeza ausente (ha perdido la cabeza pues está “loco de amor loco”), deba sin lugar a duda ser identificado con Tristán, a pesar de las ambigüedades de género que pesan sobre él y su pareja, una Isolda virago, también fiel al neo druidismo, donde Isolda es *solar*, es decir, masculina (Jean Markale).

¹⁶¹ *De Britania a Britonia*, 2014, p. 61. Tríada 56.

¹⁶² Véase la serie de pinturas de 1930 *Mujer-caballo paranoica y Durmiente, caballo, león, invisibles* (nº 353 a 358), donde también se da la asociación con el león característico de Tristán de Leonís. Véase también *Caballo surrealista. Mujer caballo* (1933, nº 540).

Telón (nº 833) “de los árboles-féminas” o “el bosque de Morrois”

El primer acto¹⁶³ se desarrolla ante el telón que muestra un bosque embrujado, cuyo arquetipo es Brocelianda. Los textos artúricos abundan en menciones de bosques. El que se corresponde con el escenario de los amores de Tristán e Isolda, cuando escapan de la corte del rey Marke, es Morrois (Bérroul), un bosque del que se nos dice que lo suelen evitar los caballeros y los cazadores, porque resulta dudosamente encantado. Dalí incluye las dríades o “los espíritus de los árboles” en la obra, mediante bailarines durmientes en el suelo. Las guirnaldas de flores, a su vez, respetan detalles de la iconografía medieval, en que se empleaban mucho tales guirnaldas.



Los árboles-féminas¹⁶⁴ del telón (*ut supra*) aparecen horrorizadas por la persecución libidinosa de otro árbol, de carácter masculino, al que falta la “cabeza”, otra manera de mostrar que “está loco” *de amor loco* (texto-1938). Hay coherencia entre este boceto nº 833 y el nº 836, pues las féminas se caracterizan mediante unos cabellos entremezclados con ramas tiernas del roble que simboliza la religión druídica, mientras que el personaje masculino es mostrado en ambos casos asociado con troncos y ramas secos, detalle que remite a la esterilidad del Rey Pescador y es aprovechado por Dalí en su empeño por describir a su Tristán aquejado de un “complejo de impotencia” típicamente freudiano.

El pintor sitúa en medio del bosque, pues, la acción correspondiente al acto segundo de la ópera de Wagner, que tiene lugar en el jardín del castillo de Marke. Queda muy claro por el vídeo de 1944 que el ballet se inicia con la anteriormente comentada señal de la antorcha apagada¹⁶⁵, que avisa a Tristán de que puede acudir a su cita con la amada. La entrada del

¹⁶³ El título que facilita Leslie Norton (*Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, p. 282) para esta parte del ballet es "Forest of Idyll. Spring", y su correspondiente telón de fondo es el nº 833, que nosotros llamamos "de los árboles féminas".

¹⁶⁴ Nos recuerda el “Bosque de brazos” que aparece en un apunte de Érik Satie (*Memorias de un amnésico*, Árdora, 2007, p. 121).

¹⁶⁵ De este detalle encontramos una mención explícita en el apunte de *O. C.*, vol. 8, doc. 227, p. 154.

protagonista se produce en el ballet con el mismo arrojado requerido por Wagner. La ambientación daliniana en un bosque de aspecto druídico asegura la actualización del tema a la espiritualidad neo celta y wicana¹⁶⁶.

Otra continuidad se encuentra entre los ojos de las féminas arbóreas (nº 833), los ojos de los caballos (nº 831) y los “ojos floridos lagrimosos”, a saber que en todos los casos se les ve la esclerótica, como sucedía al propio pintor cuando posaba para ser retratado en su papel histriónico de “Dalí”. Los textos medievales *Folie Tristan* si bien no mencionan tal gestualidad ocular, sí describen las habilidades bufonescas del caballero, especialmente su voz contrahecha y su articulación cómica, que en algo nos recuerdan el exagerado acento catalán y los aspavientos del pintor durante sus apariciones en público.

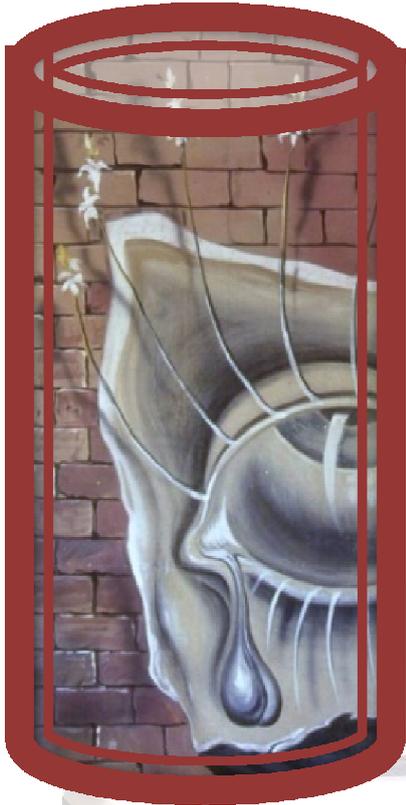
Los bastidores: doce “ojos floridos lagrimosos”

Por “ojos floridos lagrimosos¹⁶⁷” se entienden las imágenes de un ojo heterotópico cuyas pestañas desmesuradamente alargadas¹⁶⁸ se ven adornadas con flores —“lirios” según reseñas periodísticas de la época, pero más seguramente nardos— y dejando caer una gruesa lágrima, que

¹⁶⁶ La Wicca —a veces escrito “wica”— es una religión neo pagana, desarrollada en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XX. Después de 1950-60, la popularizó Gerald Gardner que la definió como “culto de las brujas, brujería”. En inglés antiguo, “wicca” significaba hechicero. La fotografía de archivo en la que vemos al bailarín, intérprete de Tristán, alzar su espada ante el pedestal o altar de *CHIMERA* (Il. 33) deja bien claro que con la espada el caballero-sacerdote está trazando un círculo mágico, primer paso en el ritual wicano. De todos modos, Lancelot también traza con su espada un círculo apotropaico en algún momento de sus aventuras, en los textos antiguos (*Perlesvaus*).

¹⁶⁷ El “motivo” musical asociable a este icono daliniano es el famoso tema descendente de las lágrimas, La-Sol-Fa-Mi, de John Dowland, que emplearon después de él muchos compositores barrocos y clásicos. Hay una “continuidad daliniana” oculta entre este leit motiv pre-wagneriano y el tema de una sardana famosa de Pep Ventura, “Per tu ploro”, que menciona García Lorca con el apócrifo título alternativo de “Una lágrima” (I. Gibson, *Lorca-Dalí, el amor que no pudo ser*, p. 181). Este dato se encuentra plasmado en la partitura *Pinceladas a compás* que realizamos como un homenaje a los treinta años de la desaparición del pintor.

¹⁶⁸ Las largas pestañas caracterizaban, ya en 1929, el icono “Gran Masturbador”, a cuya figura estaban asociadas las “plumas de colores” (Lorca) de “San Sebastián”. A dichas “plumas” tal vez se correspondan los nardos. Nosotros pensamos que las flores en las puntas de las pestañas son nardos, porque esa flor rodeaba a Dalí habitualmente y tenía para él una connotación muy “erótica”. El aspecto de la gruesa lágrima, con su sombra, remite en doble imagen a unos testículos bovinos, y el hecho de dirigir al cielo la pupila equivale a sugerir, de un modo tópico, el orgasmo.



configuran los bastidores —decorados laterales— para el ballet daliniano. Cada ojo descansa sobre una piedra de carácter marcadamente masónico por estar una parte piedra bruta y otra parte piedra tallada o pulida. Cada bloque pétreo se coloca sobre un muro de ladrillos vistos, más o menos ruinosos, y en conjunto se suele creer que Dalí muestra de esta manera el castillo en ruinas¹⁶⁹ de Tristán, aunque pudiera tratarse del Castillo de la Dolorosa/Alegre Guardia, como sugerimos en una nota anterior.

El tema de los ojos en concreto no pertenece a la leyenda tristaniana¹⁷⁰ pero sí a la materia de Bretaña. Gauvain, obedeciendo a la Doncella Orgullosa, se acerca a un castillo donde están prisioneras muchas damas que, asomadas a las ventanas, le aparecen descritas como sigue: “Distinguió, perfiladas contra la claridad, unos semblantes pálidos y tristes que escudriñaban la oscuridad de la noche con ojos dilatados y patéticos, como si buscasen un libertador que nunca llegaba”¹⁷¹. Al igual que algunos miniaturistas medievales, Dalí muestra dos o tres momentos sucesivos y varias ideas correlativas mediante una sola imagen, a saber, los ojos de las damas muy dilatados por la espera del caballero que las rescatará, las lágrimas y finalmente el florecimiento de las largas pestañas como signo de dicha, al ser liberadas. El efecto buscado es mostrar la brujería reinante en este castillo, pues se trata del de Klingsor al que la Orgullosa conduce Gauvain, que naturalmente va a acabar con el mago y sus maleficios. La referencia a Klingsor puede parecer incongruente, pero ya hemos señalado la existencia de un tal “Tristan Klingsor” conocido del pintor, y en el resto

¹⁶⁹ Sería una referencia a Kareol, en la ópera de Wagner. O tal vez a la Tierra Desolada (*Gasta*) del Rey Pescador, motivada por el tema de la “impotencia”.

¹⁷⁰ Aunque se puedan evocar aquí los llantos de los personajes que asisten a la procesión que conduce a Tristán hacia la hoguera, en el texto de Béroul recopilado por Joseph Bédier, o el duelo por la muerte del héroe en el Poema de Thomas, la colocación en vertical de esos ojos nos parecen aludir mejor a unas ventanas de algún castillo hechizado.

¹⁷¹ H. A. Guerber, *Mitología de la Edad Media*, Edimat Libros, Madrid, 2000, p. 265. Se trata del Castillo de las Reinas, que menciona Chrétien en *Li contes*, y reintroducen sus continuadores en los sucesivos textos de la *Vulgata*.

de la obra de Dalí existen desplazamientos de identidades y síntesis entre diferentes héroes¹⁷².

Un lienzo casi invisible: *L.Y.S.*

Colocado en la parte superior del bastidor interior, había un lienzo con un ramo de nardos¹⁷³, a tal altura que era difícilmente visible para el público. Parece haberse repetido esta imagen simétricamente a ambos lados del escenario, aunque el único documento conocido muestra solamente el emplazamiento del ramo en la parte izquierda. La interpretación correcta depende de un conocimiento preciso de la materia de Bretaña.

El padre de *Tristán El Enamorado* se llamaba Meliadús de Leonís¹⁷⁴, aunque en la mayoría de los textos sea llamado Rivalen. Teniendo en cuenta las numerosas variantes ortográficas¹⁷⁵, sería coherente que Leonís, a veces escrito con *i* griega en lugar de *i* latina, pudiera derivar en *Lys*. Como suele suceder, en la familia había otros varones llamados Tristán, a los que se distinguían unos de otros mediante apodos. Se tiene constancia de un tal “Tristán el que nunca rió, tío de Melián de Lis”¹⁷⁶. Melián de Lis es un personaje puesto en escena por Chrétien de Troyes en *Erec* y en *Li contes*. Por otra parte, en *Perlesvaus*, la palabra *lys* aparece con frecuencia y significa castillo. *Ys* es también un topónimo, en la leyenda armoricana¹⁷⁷ que inspiró la ópera de Edouard Lalo, *Le roy d’Ys*.

¹⁷² Tristán puede en ocasiones comportarse como Parsifal, o a la inversa, y sin que las contradicciones molesten al pintor, que lo mismo se identificará con Klingsor que con el Rey Tullido, con Parsifal o con Tristán, incluso con Isolda, sin importarle los cambios de sexo, pues como buen surrealista se sabe descendiente de Tiresias (*Les mamelles de Tirésias*, 1917, texto teatral en que Guillaume Apollinaire escribe por primera vez — según cuenta la tradición— la palabra “surréaliste”).

¹⁷³ La identificación de la flor es nuestra, como hemos explicado antes. La *idea* de colocar la tela a tal altura que resulte inapreciable, sólo puede ser daliniana por constituir un “acto gratuito” o, en su jerga, una “cabra sanitaria”.

¹⁷⁴ C. Alvar, *Op. Cit.*, p. 293. Es constante la fluctuación de los nombres y de la ortografía en la materia de Bretaña.

¹⁷⁵ El apartado “Variantes y otras formas” de los nombres propios en la materia de Bretaña ocupa, en el *Diccionario* de C. Alvar las páginas 437 a 483.

¹⁷⁶ C. Alvar, *Ibidem*, p. 387.

¹⁷⁷ La leyenda de la ciudad sumergida por el océano se sitúa en el siglo V, lo cual la hace más o menos contemporánea de la existencia ficticia del Rey Arturo. Véase Édouard Schuré, *Les grandes légendes de France. L’âme celtique*, 1908, pp. 217 a 228.

Alarde del MPC o del azar objetivo, en todo caso resulta bastante asombroso que Dalí colocara encima del *castillo* este lienzo cual si fuera una bandera, como las del código marítimo¹⁷⁸, anunciadora de que “aquí hay un castillo” y lo expresara mediante una palabra tan aproximada pero perteneciente a idiomas antiguos y extraños que difícilmente pudiera conocer. La solución fácil fue la elegida entonces, y se hicieron pasar por “lirios” unas flores que de hecho son nardos¹⁷⁹, acto de “cretinización” acorde con la estrategia explícita, desde 1930, del artista surrealista de “sembrar y sistematizar la confusión”.

Por otra parte, el nombre de la actriz en *L'âge d'or* era Lya Lys (Berlín, 1908 - New Port Beach, 1986). También existe una logia masónica¹⁸⁰ con nombre de *Loge Yseult Serpentine*, cuya sigla L.Y.S. coincide con el acrónimo que aparece al reverso de la tela, como ya hemos dicho. La *Floresta Serpentina* está nombrada en el *Lanzarote en prosa*. Aunque se traten de datos aparentemente inconexos, la peculiaridad del MPC consiste precisamente en establecer relaciones soterradas entre hechos que parecen heterogéneos pero confluyen para producir o recordar —mnemotecnia: arte mágica en el Renacimiento, véase Culianu— un cierto tipo de saber soteriológico, la *gnosis* en sentido lato a la que nos referimos a menudo como sustrato y sustento de todo el pensamiento daliniano, expresado en su obra.

Anticipándonos a los comentarios que haremos sobre el Grial daliniano, tenemos que señalar ahora que Littré escribe: “Lis! Lis! est encore en Bretagne le cri de signal du combat au bâton qui se livre pendant la nuit des morts” (Lis! es todavía, en Bretaña, el grito para empezar la

¹⁷⁸ Se justifica por la situación costera de Tintagel y los constantes viajes marítimos de los personajes en la leyenda tristaniana.

¹⁷⁹ El nardo está presente en la poesía de García Lorca —“Romance sonámbulo”—, cuyo recuerdo está muy cercano a Dalí aquel año de 1944 en que realizó *Café de Chinitas* en homenaje al poeta asesinado.

¹⁸⁰ La flor de lis es un emblema para muy diversas filosofías: el movimiento *Scout*, la alquimia, la masonería, algunas religiones... Se asocia oficialmente con la realeza francesa a partir del siglo XII (Luis VII), el siglo en que empieza la fortuna literaria de la materia de Bretaña. Dalí dibuja tres flores de lis inconfundibles en el frontispicio de su novela *Rostros ocultos* (1944, nº 829). En este dibujo la pose de la heroína del libro es muy similar a una pose del protagonista del ballet. La flor de lis puede explicarse por el hecho de que aparece en las banderas de Montréal y de la provincia de Québec. Se dice que Dalí estaba residiendo junto a la frontera de Canadá cuando se dedicó a escribir esta novela. En francés hay dos grafías correctas para la palabra lirio: pero Dalí, ignaro en ortografía, no habría escrito con i griega, sino con i latina, de querer decir que su —supuesto— lienzo representaba *lirios*.

pelea de bastones en la vigilia del día de Difuntos). Esta mención nos muestra que “lis” —o “lys”— tiene conexión con *Bretaña*. La palabra “lis” se debe relacionar con “hélice”, es decir con el grial daliniano y con el rey Arturo, pues también Littré escribe que “hélice” es el nombre alternativo de la Osa Mayor, de conocida asociación con Arturo. El oso es el tótem del rey Arturo y el “Hélice” u Osa Mayor será la metáfora del conocimiento que Arturo tiene del Grial, que es “cinco cosas a la vez”, como exponen los textos medievales tardíos. Las “hélices” del “cáliz” daliniano aluden ciertamente al grial, en tanto que el grial es el cáliz vinculado con Arturo-Hélice (Osa mayor). El lienzo que lleva las letras “l-y-s” en su reverso significaría, pues, que en este lugar “aparecería” el Grial a quien lo busque con la fe de los antiguos caballeros del rey Arturo.

La misma forma de la flor de lis heráldica y del grial como reloj de arena son símbolos esotéricos equivalentes. En su sentido de “signo entre los astros” el Grial se entiende en esoterismo como “el cono de sombra” o “de oscuridad” que proyecta el planeta Tierra (Mario Roso de Luna) en el cielo. Para los gnósticos valentinianos, esa sombra es la de *Pistis Sophia*. El secreto del Grial no sería otro que la fórmula *mnemotécnica* del misterio divino de la Creación, con tres Principios o *Logoï*.

Pseudo Ángelus (boceto n° 836, y subsiguiente telón)



Las **muletas** dalinianas, tan reiterativas en toda su obra, del mismo modo que ocurría con los acantilados comentados anteriormente, se justifican en relación con el tema artúrico tratado en este ballet, por el episodio de los leprosos y la “batalla con muletas” que se libra entre ellos y Tristán para rescatar a Iseo¹⁸¹. Otra muleta es la empleada por el anciano eremita

¹⁸¹ El episodio relatado por Bérroul es el siguiente: aconsejado por el cabecilla de los leprosos, el rey Marke les entrega la reina Iseo, como castigo alternativo a morir quemada en la hoguera por adulterio. La tropa de leprosos se cruza en camino con Tristán y es su escudero Govenal, el Kurwenal wagneriano, quien dispersa a bastonazos los leprosos. Ellos intentan defenderse blandiendo las muletas que necesitan para caminar, puesto que la enfermedad los incapacita. La derrota de los leprosos implica el rescate de Iseo, que huye entonces al bosque de Morrois con Tristán, Govenal y sendos caballos. Más tarde, el perro Husdent se une a ellos. De este relato, sólo parece conservar Dalí la sugerencia de una batalla campal en la que las muletas son el arma ofensiva y defensiva.

Ogrin¹⁸², que aconseja y ayuda a la pareja en Morrois. Además de enmarcar el telón escénico (nº 836), donde no sostienen nada esas dos muletas, sin duda porque sugieren las dos columnas del templo masónico (Jakín y Boaz), debían desempeñar un papel escénico muy importante dentro de la así llamada por Dalí “Danza de las muletas” (1938) del protagonista, que no se ve en el vídeo de 1944 ni han mencionado los críticos, de modo que con toda certeza no fue realizada¹⁸³.

La **carretilla**, comprensible como una carreta pequeña, encuentra su correspondencia con la aventura de Lanzarote como *Caballero de la carreta*. Levitando como una excreción ectoplasmática desde un hombro de la figura de Isolda, connota la brujería de esta mujer curandera. La “procesión de las carretillas” se puede interpretar como una parodia del cortejo del Grial, teniendo en cuenta que Dalí, en un apunte ya mencionado (O. C., vol. 8, p. 154, nº 227), indica que *Chimera* en una secuencia “juguetea con una cabeza cortada”. Estaría refiriéndose en este caso al cortejo en *Peredur*, texto —considerado como la fuente de los relatos sucesivos sobre el mito del Grial y su héroe Perceval-Parsifal— donde se incluye una alusión a dicha “cabeza”¹⁸⁴, que luego no hace acto de presencia en ningún texto posterior relativo al Grial.

¹⁸² Joseph Bédier, *Le roman de Tristan et Iseut* (1901), traducido al castellano, *La historia de Tristán e Isolda* (1961-2011).

¹⁸³ Un documento fotográfico publicado en el catálogo *Dalí. Todas las sugerencias...*, p. 247, nº 6, muestra que hubo “Danza de las muletas”, pero eso fue en un ballet anterior a Tristán, *Bacanal* (1939), donde no encajaba en el argumento esta secuencia, mientras que sí lo habría hecho en *Mad Tristan*.

¹⁸⁴ En *Peredur*, se describe la inclusión, en el cortejo del Grial, de una “cabeza cortada sobre un *tailloir* —bandeja— de plata”, lo cual sigue de cerca la historia de Salome en la Biblia: después de bailar, pidió que le fuera entregada “la cabeza del profeta sobre una bandeja de plata”. Al menos así se narra en la pieza de Wilde y la ópera de Strauss, en cuyo montaje por Peter Brook participó Dalí en 1949. La tradición esoterista tiende a enseñar que la cabeza del profeta, momificada, fue una reliquia conservada por los esenios y perteneciente al conjunto de reliquias cristianas que sustentan el mito del Grial, junto con el cáliz de la Última Cena y la Lanza de Longino. La adoración de esta cabeza o Bafometo fue una de las acusaciones de herejía contra los Templarios. La calavera resultante de tal cabeza, cuando irradia una luz sobrenatural, equivale al Grial como “vaso pirógeno”. Distintas sectas actuales tienen la costumbre de “meditar” ante una calavera de cuarzo, la cual puede irradiar luz según las circunstancias. No se trata, en definitiva, sino de una prolongación de la adoración templaria a la “cabeza” o Bafometo.

La **grieta** que atraviesa los monumentos funerarios de los amantes de Cornualles —posible sentido de las dos figuras fosilizadas en 836— se explica mediante el MPC. Dado que lo propio de una grieta es permitir que se infiltre algo, por ejemplo la lluvia en una roca, de la idea de *infiltrarse* es lógico deducir el *filtro* de amor bebido por los protagonistas. Una vez más el detalle —la grieta— no ha sido incluido arbitrariamente por Dalí, pese a formar parte de su habitual arsenal de imágenes que constituyen sus “marcas de la casa”. Creemos necesario insistir en este punto, puesto que redundaría en demostrar una “autenticidad” del arte daliniano que muchos comentaristas han negado con malévola insistencia.

La figura a la derecha, con el definitorio manto azul¹⁸⁵, muestra a las dos Isoldas en una sola, lo cual es aplicar al pie de la letra el concepto de doble imagen, astucia característica de nuestro artista. Por el cabello rubio y entremezclado con hojas de roble, es la druidesa Isolda la Rubia, princesa de Irlanda, esposa del rey Marke y amada por Tristán. Pero por el color blanquecino de sus manos, remite a la “mujer de Tristán” (1938) que no es otra que la joven bretona Isolda de las Blancas Manos, hermana de Kaherdín. Cuando Dalí precisa que “la mujer de Tristán es americana”, no corrige su *lapsus*, según su costumbre de nunca rectificar los errores¹⁸⁶. En efecto, hay que entender “armoricana” en lugar de “americana”. En este caso, no se trata de “corregir a Dalí”, sino de captar el matiz y la ironía subyacentes y comprobar hasta qué punto es hábil en la tarea de “decir la verdad mintiendo” (Cocteau).

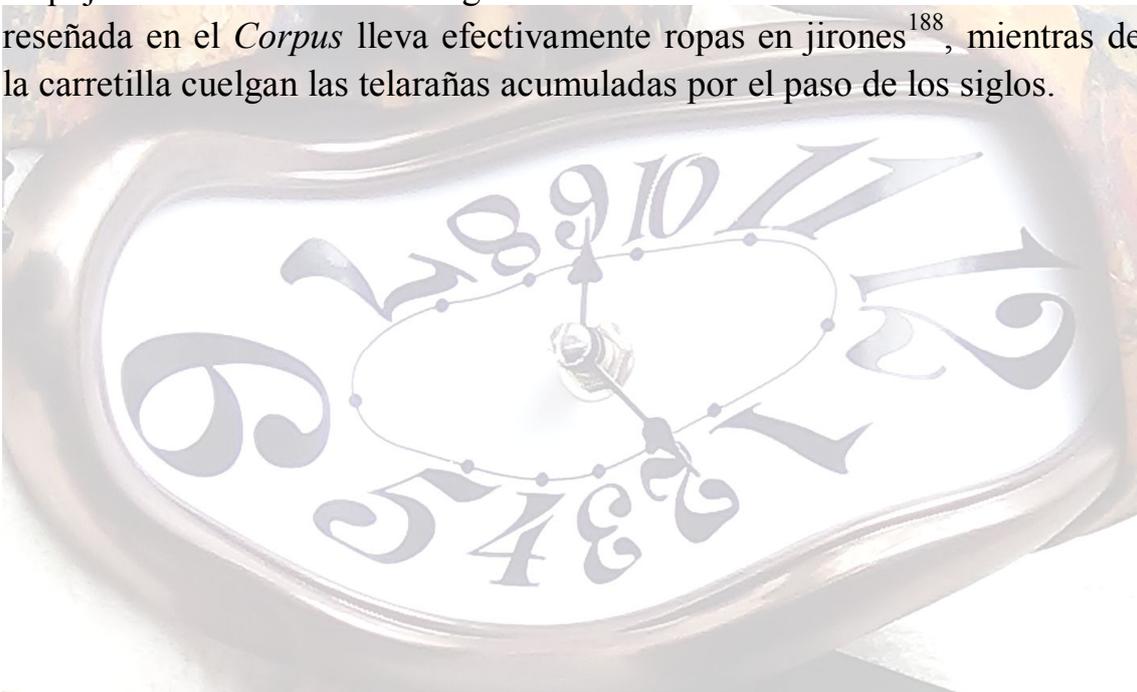
Al casarse, Tristán adquiere en efecto la nacionalidad de su mujer y se convierte en un *amerloque*, palabra argótica francesa que designa peyorativamente al ciudadano norteamericano. Si descomponemos el término en *amer* y *loque*, comprendemos el razonamiento MPC que conduce Dalí a pintar e insistir en los harapos o andrajos (*loques*) de los trajes para la escena. En cuanto a *amer*, literalmente amargo, también sugiere *a-mer* o “del mar”, como se puede escribir “Van der Meer” por “Vermeer de Delft”. En efecto, Tristán sabe navegar, incluso narra que nació “de una morsa y una ballena”, en *Folie Tristan*, es decir, que

¹⁸⁵ “La reina desmonta y viste una piel azul”, Bérroul, *Tristán e Iseo*, traducido por Victoria Cirlot, p. 127.

¹⁸⁶ Véase Érik Satie: “¿Y quién tiene esos conocimientos? ¡¡¡El Error!!!” (*Memorias de un amnésico*, Madrid, 2007, p. 56).

procede¹⁸⁷ *del mar*. El *marinero* o *navegante* Tristán será mostrado vestido con *harapos* o traje en jirones, a la vez por ser un *amerloque* y porque así lo describen los autores medievales.

Cuando viven en el bosque de Morrois, Tristán e Isolda se ven obligados a llevar durante aquellos tres años las mismas ropas que vestían el día en que escaparon de la corte del rey Marke, de modo que aquellos lujosos ropajes terminan convertidos en harapos. Así los describen los textos medievales, y así estipula insistentemente Dalí que deben ser los trajes de los intérpretes en su ballet (*O. C.*, vol. 3, p. 969; p. 975; vol. 8, p. 154, doc. n° 227, línea 11; en Bérroul, traducido por V. Cirlot (1986, p. 100): “Sus ropas están rotas y desgarradas por las ramas”). El personaje que empuja la carretilla en la litografía n° 30 de la Galerie de Marcel Fleiss reseñada en el *Corpus* lleva efectivamente ropas en jirones¹⁸⁸, mientras de la carretilla cuelgan las telarañas acumuladas por el paso de los siglos.



¹⁸⁷ Morgana, el hada famosa, en opinión de los especialistas, recibiría su nombre de *mori gana*, que se traduce por “procedente del mar”.

¹⁸⁸ Vestido con harapos, Tristán es identificable como un druida —decaído—. En francés, “déguenillé” es el término que emplea Schuré, que también explica lo siguiente: “Les druides, vêtus de six ou sept couleurs, sont devenus les Arlequins en loques” (*Op. cit.*, p. 294). Dalí hizo explícitamente la filiación entre Hermes-Mercurio y Arlequín, al comentar su óleo *Apoteosis del dólar*. El “fou” o bufón, que fue Tristán en la leyenda, también permite comprender que era un druida, puesto que la “locura” consiste en decir la verdad, y sólo un gran sabio la conoce. Sea para disimularse, sea como signo de involución, el traje multicolor permanece para señalar al antiguo druida en un posterior “loco” o Arlequín.



Los accesorios en *Mad Tristan*

“Cama de hojas”

Durante su temporada en el bosque, los amantes se cobijan en cabañas construidas con ramas y duermen en lechos confeccionados con hojas de los vegetales disponibles. Estos

detalles están consignados por los poetas medievales. Dalí no lo ignora y ha escrito lo que sigue: “Se divisa por vez primera, alucinante de blancura, la

gran bola monumental¹⁸⁹ en lo alto de la cual está puesta la cama de hojas de Tristán.

[...] El centro de la cama de Tristán estará dividido por una espada, que el proyector hará aparecer brillante y verde”¹⁹⁰. Al ser un

caballero novel, cuando se involucra en la busca del Grial junto a otros caballeros, Tristán utiliza un escudo y una espada de color verde¹⁹¹. Su muerte en plena juventud

—a la misma edad simbólica e iniciática que Jesucristo, 33 años y 3 meses¹⁹²— parece motivar que no cambiara esos colores. Mas antes de analizar las

significaciones del color verde, debemos explicar en profundidad el tema de la cama.

¹⁸⁹ La “bola” fue dibujada pero no pasó a la escenografía. En cuanto a la “cama” que se ve en el video de 1944, es de factura bastante burda. Eso sí, el intérprete de Tristán “se retuerce” en la cama, siguiendo la indicación de Wagner que la recoge del poema de Thomas de Inglaterra, el único de entre los originales donde esté descrita la agonía del héroe. Sin embargo, en el ballet daliniano, la cama no sirve a mostrar el protagonista moribundo.

¹⁹⁰ *O. C.*, vol. 3, p. 973.

¹⁹¹ A veces Tristán es “el caballero verde”, C. Alvar, *Op. Cit.*, p. 68.

¹⁹² Georges Dumézil, *Mitos y dioses indoeuropeos*, comenta que los 33 dioses del Rigveda “resumen una sociedad divina completa, concebida a imagen de la sociedad aria” y que en Roma antigua la *Comitia curiata* consta de treinta representantes de las tres tribus originarias de Roma, más los tres augures. Los 33 grados del Rito escocés en la Masonería tienen la misma significación, y son de origen ario.

Si observamos con atención un boceto de 1937¹⁹³, comprendemos que la “cama de hojas” de Tristán es un pesebre y que la escena representa un belén, pues la misma bola azul¹⁹⁴ y monumental se encuentra en *Nacimiento del nuevo mundo* (1942, nº 802 y nº 803), cuyo tema es una escena de Natividad, una Adoración de los Reyes Magos y/o de los Pastores, con iconos dalinianos añadidos a los tópicos del género. Una vez más nos topamos con la concepción que se hace Dalí de Tristán como “Cristo” —entendamos: como el “Eón-Cristo” del Gnosticismo—.

En su reseña del espectáculo, Leslie Norton¹⁹⁵ refiere que Tristán, al comenzar la segunda parte, está tendido en una “cama de hojas”, lo cual respeta la indicación de Dalí en su guion (“la cama de hojas de Tristán”, *O. C.*, vol. 3, p. 973) y resulta acorde con la leyenda (“leur lit de feuilles mortes”, J. Bédier, *Op. Cit.*, p. 67). Esta segunda parte del ballet equivale aproximadamente al tercer acto de la ópera de Wagner el cual, siguiendo al poeta Thomas (segunda mitad del siglo XII), describe al héroe moribundo en su cama.

Cuando se refiere a la cama de Tristán¹⁹⁶, Dalí parece juntar dos ideas que no pertenecen a la leyenda tristaniana. Una sería la “cama de las maravillas”, en la que Gauvain recibe una lluvia de flechas. Esta cama extraordinaria podría ser evocada mediante el dibujo de una cama muy alargada, que obsesiona al pintor¹⁹⁷. La otra sería la cama sobre la cual descansa la Espada del Extraño Tahalí, relacionada con Galahad y la busca del Santo Grial.

¹⁹³ Reproducido en *La Verità*, p. 64.

¹⁹⁴ Icono recurrente, no recibe ninguna explicación por parte de los especialistas dalinianos. Nosotros interpretamos la esfera, por evocar la perfección, como símbolo de un dios, y el insistente color azul como remitiendo al “dios azul” es decir, Krishna. Cocteau, en 1912, produjo en colaboración con Federico de Madrazo un ballet titulado *Le Dieu bleu*, con Nijinsky bailando a Krishna. Este antecedente puede arrojar luz sobre el sentido daliniano de la bola azul en *Torre de placer* (1930) y otros óleos (nº 350, nº 352, etc.).

¹⁹⁵ Leslie Norton, *Op. Cit.*, p. 283.

¹⁹⁶ *O. C.*, vol. 3, p. 973.

¹⁹⁷ Aparece en *Babaouo* (1932) y se repite en numerosos dibujos, incluso asociada a un posible Grial en nº 658-1937. Las dos citas gráficas que hemos incluido ilustran estas dos camas, antecedentes de la de Tristán.

Espada “verde”

Este rasgo se repite en la mayoría de los textos medievales y consta en muchos autores modernos, por ejemplo, lo menciona Delia Steinberg Guzmán¹⁹⁸. Verde es también el color de la vestimenta usada por los pajes y guardianes en el castillo del Rey Pescador, el castillo del Grial¹⁹⁹. J. Huizinga²⁰⁰ recordaba que “le vert est la couleur du nouvel amour, et le bleu celle de la fidélité”.



Ilustración 25: La espada verde de Tristán, en la recomposición del Ballet de Dalí (2014). Al fondo, las dos Isoldas.

Es bien sabido que el color verde era uno de los fetiches de André Breton, que vestía a menudo trajes color verde botella²⁰¹. Asimismo Dalí llenaba

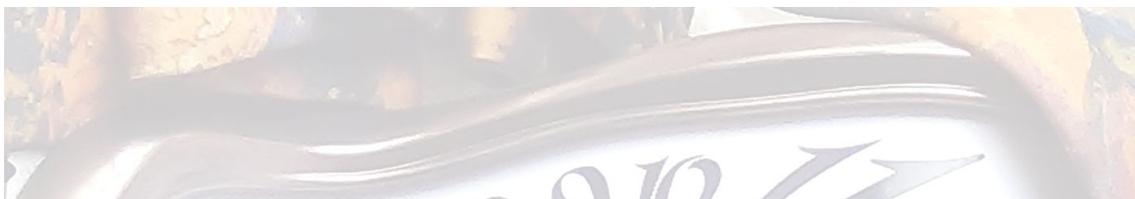
¹⁹⁸ En “Tristán, una historia de amor”, *Esfinge*, nº 40, noviembre de 2003.

¹⁹⁹ Wolfram von Eschenbach, *Parsifal*, edición francesa de Aubier Montaigne, Paris, 1977, p. 206. El color verde, por tanto, sería afín a la idea de la “impotencia” del Rey Tullido y serviría de exorcismo contra la desertificación de su reino y la esterilidad consecutiva al contagio de su propia “enfermedad”.

²⁰⁰ *L’automne du Moyen âge*, p. 124.

²⁰¹ El tono de verde oscuro en ocasiones connota a Lucifer, lo cual no es peregrino, si se tiene en cuenta que en algunas leyendas, el Grial se considera que fue una copa tallada en la gran esmeralda que le cayera de la frente a Lucifer cuando Dios lo arrojó al abismo en castigo por su desobediencia, rebelión y prevaricación (había modelado criaturas sin permiso del Altísimo). La afición de Breton al verde y al arte Negro, tan cargado de elementos brujeriles nos obliga a recordar que la festividad de San Andrés se

con licor de color verde (*Peppermint*) las copas de su objeto surrealista *Smoking afrodisíaco* (1936). No obstante, dicho color, para una espada, resulta bastante inusual. ¿Ocurrencia daliniana para dar un toque surrealista a su obra? Sin duda fuera ésa la intención del pintor. Lo más curioso es que en *Perlesvaus* (Rama VI) se menciona una “espada de vidrio”, detalle a su vez bastante *surrealista*²⁰². Si nos preguntamos de qué color sería tal “espada de vidrio”²⁰³, la respuesta más plausible será: “verde botella”.



celebra el día 30 de noviembre, una fecha paralela, en el calendario wicano, a la del 30 de abril, que coincide con el gran “Sabbat” de la “Noche de Walpurgis”. Debido a un “error” —sobre el cual no podemos explayarnos—, se ha desplazado el Sabbat del 30 de noviembre al 31 de octubre o “noche de Halloween”.

²⁰² Debido a la dificultad de interpretación de algunos textos antiguos, aparecen a veces en las traducciones metáforas “surrealistas”. Tal es el caso del “estómago de piedra roja” que posee un personaje de los cuentos *Mabinogion* (*De Britannia a Britonia*, p. 56). Una vez más, la falta de cultura hermética de los traductores y de los especialistas filólogos motiva que semejante “piedra roja” no haya sido interpretada como lo que verosíblemente es, a saber, la Piedra Filosofal. Tampoco se encuentra explicada la razón por la cual dicho personaje fuera capaz de “absorber el mar en el que hubiera 300 navíos hasta que no quedara más que arena seca en el lugar” (Íbidem). Sin embargo, resulta fácil comprender que este individuo fue un gigante, raza mitológica presente en diferentes tradiciones, pero que fue explicada “científicamente” por Hoerbiger. Otra posible explicación sería considerar este personaje como la alegoría de la fuerza de la marea, dentro de alguna religión arcaica como las que estudian Dumézil, Frazer o Eliade.

²⁰³ En este punto conviene recordar que la tradición popular ha repetido que “los zapatos de Cenicienta” eran “de vidrio” o “de cristal”. Como señala Émile Littré, se debe a un error, porque los sucesivos copistas y editores de los cuentos ignoraban la existencia del vero, especie de ardilla con pelaje irisado —recuérdese aquí a Petit Cru, el perro maravilloso y multicolor de Avalón, ganado por Tristán que lo regaló a Iseo— del cual se hacían objetos suntuarios cuales son los preciosos zapatos regalados a Cenicienta por el hada buena. Por homofonía entre las palabras *vair* (vero) y *verre* (vidrio) en francés, se cometió el error, pertinaz hasta tal punto que prevalece en la mente de muchas personas, contra la verdad científicamente demostrada. Al ser la palabra “vair” igualmente empleada en heráldica, se puede suponer que la espada maravillosa tuviera alguna de sus partes ornada con un dibujo heráldico denominado vero, el cual, mal comprendido, derivaría en una espada de “vidrio” totalmente absurda.



Ilustración 26: Símbolo alquímico del vidrio (Cerámica artesanal sevillana).

Hasta aquí, parece un círculo vicioso. Sin embargo, se puede abrir este círculo. Basta tener nociones de alquimia para saber que “vidrio” es igual a *Viriditas*, un estado de la materia ignorado por la ciencia moderna, pero que, como su nombre indica, es similar a la viscosidad propia de la pasta de

vidrio en fusión, a medio camino entre lo líquido y lo sólido. Ahora bien, el símbolo alquímico de “vidrio” es una doble equis, es decir, dos cruces de San Andrés. Aquí el círculo vuelve a cerrarse, y lo hace conduciéndonos de regreso al jefe del Surrealismo²⁰⁴.

Pese a todo, el color verde de la espada de Tristán, que no es ocurrencia daliniana sino un detalle consignado en algún texto medieval sin lugar a duda conocido por el pintor, al aludir a la mencionada *Viriditas*, suscita una total contradicción con el tema de la “impotencia” del héroe daliniano, puesto que la paranoia del MPC impone leer “virilidad” en la palabra *Viriditas*. El propio tema de la impotencia remite al Rey Tullido y al emasculado Klingsor, el enemigo de los Caballeros del Santo Grial²⁰⁵. Al ser la espada un símbolo fálico obvio, su color verde connotaría inmadurez (sexual) —o tal vez la virginidad, cuyo símbolo es tradicionalmente el verde, y sobre la cual tanto se insiste en los poemas medievales del ciclo del Grial, mostrando que Galahad logra “ver el Grial” porque es un caballero “virgen”— más que la impotencia, y el matiz coincide con lo que Dalí escribió, a saber que se trata de un *complejo* de impotencia, en definitiva de una creencia errónea del sujeto que, por ese mismo error, indica que no hay tal trastorno en su organismo.

Aunque resulte un tanto contradictorio con la prejujada “impotencia” del Tristán daliniano, la susodicha espada está colocada “en el centro de la cama”, se supone que en posición horizontal, como si

²⁰⁴ La doble cruz de San Andrés parece invitarnos a entender que ese Tristán *Loco*, con quien es obvio que Dalí está plenamente identificado, es “dos veces más surrealista que Breton”. “El surrealismo, soy yo”, declaró el pintor después de haber sido expulsado del grupo, hacia 1939. Deseoso de “superar a Wagner” en su ballet, el pintor mataría dos pájaros de un tiro, y superaría también a Breton, “por el mismo precio”, según su propio latiguillo.

²⁰⁵ Se podría considerar, pues, que Dalí simplemente opera una vez más una síntesis, cuando no una confusión, entre diferentes personajes de la materia de Bretaña, atribuyendo a su Tristán rasgos ajenos, dentro de una probable voluntad de recrear un *arquetipo* al que dota así de un aspecto “surrealista”.

cumpliese la función bien conocida de separar a dos personas de sexos opuestos durmiendo a la fuerza en una misma cama. Se piensa en seguida en el episodio del reencuentro entre el rey Marke y los amantes dormidos juntos y separados por la espada de Tristán como “garantía de castidad”²⁰⁶. La única diferencia está en el hecho de que, para Dalí, la “espada verde de Tristán” yace en medio de una cama totalmente vacía. Se deberá comprender sin duda como un acto gratuito surrealista²⁰⁷.

Dalí escribió: “Es en Port Lligat donde me he ejercitado en forjar mis pensamientos y mi estilo, cortantes como la espada de Tristán”²⁰⁸, declaración que muestra su identificación al héroe con una focalización sobre esta espada maravillosa y de surrealista color verde. En su boceto n° 836, la “muleta” daliniana u horcón de dos púas que se ve por el lado del personaje con cabeza de *Taraxacum*, presenta cerca de su base una roedura muy acentuada y bien visible. Nosotros opinamos que este detalle plasma con gran fidelidad la famosa melladura de la espada de Tristán, en los poemas medievales. Consecuencia de su combate contra el Morholt, la melladura de la espada permite que Isolda identifique al supuesto juglar Tantris, a quien ha curado de una herida envenenada, con el caballero Tristán que diera muerte a su prometido Morholt. Del mismo modo, al dibujar una roedura en el palo de la muleta, Dalí nos permite identificar a ciencia cierta al personaje situado junto a dicha muleta con el héroe, en contra de unos cuantos críticos —J. Whisper— que piensan que el personaje de la cabeza en flor de *Taraxacum* es Isolda, porque las bailarinas de la obra se veían con un tutu y una cabeza rodeada de flores similares a la semilla del *Taraxacum*. No podemos aquí exponer los otros argumentos de

²⁰⁶ « Une lame nue est garante de chasteté », Joseph Bédier, *Op. Cit.*, p. 72. Lo curioso es que las ilustraciones medievales muestran a la espada clavada en el suelo entre Tristán e Iseo, no colocada horizontalmente como una frontera infranqueable. Véanse ilustraciones reproducidas en *Les poèmes de Tristan et Iseut*, Larousse, Paris, 1968, p. 24 y p. 107.

²⁰⁷ Cabría imaginar que “la espada verde en medio de la cama” es un hechizo que tiene como fin volver a Tristán impotente, quizás por miedo a ser castrado en castigo de su adulterio, como de hecho sucedería en la Historia a Abelardo (1079-1142) por haber sido el amante de Héloïse (1101-1164). La otra interpretación ya aludida sería que se trata de la Espada del Extraño Tahalí, la cual está destinada a Galahad, único caballero digno de conquistar el Santo Grial. En este caso nos encontraríamos de nuevo con una asimilación entre diferentes héroes, aunque todas esas confusiones se estén moviendo en el mismo ámbito y tiendan, en la obra de Dalí, a vincular a Tristán con el Grial.

²⁰⁸ S. Dalí, *Confesiones inconfesables*, p. 189.

nuestra interpretación, pues debemos ceñirnos a nuestro tema, que es la detección de detalles artúricos en la obra del catalán.

Cabelleras rubias, largas y despeinadas



Ilustración 27: Fotograma del film *El moderno Sherlock Holmes* (1924), de Buster Keaton, con él mismo sosteniendo una podadera (posible inspiración de Dalí).

En su texto de 1938 *Tristán Loco*, Dalí estipula que el héroe maneja tijeras de podar²⁰⁹, lo cual coincide con un detalle que Bérroul consigna: “El rey, con una podadera en la mano, ordena buscar por doquier sarmientos...”²¹⁰. Las largas pelucas pedidas por el pintor también se corresponden con el texto de Bérroul: “sus cabellos [de Iseo] trenzados con hilillos de oro, le caen hasta los pies”²¹¹. La originalidad consiste en dotar a ambos protagonistas con sendas pelucas²¹². La mención de que Tristán lleva “larga peluca rubia

²⁰⁹ *O. C.*, vol. 3, p. 952 y p. 964.

²¹⁰ En la citada edición de V. Cirlot, 1986, p. 86.

²¹¹ *Íbidem*, p. 91. Las cabelleras dalinianas protagonizaban ya la ópera pre-surrealista *Uspud* (1892) de Érik Satie y José Patricio Contamine de Latour, un proyecto nunca realizado —fue llevado a un escenario 88 años tras la entrega del manuscrito por los autores al director de la Ópera de París— y que recuerda la ópera que tenían en mente Dalí y García Lorca en 1934. E. Schuré escribe que, para los reyes merovingios, la cabellera nunca cortada simbolizaba “la libertad total del individuo, así como el poder de la realeza” (*Op. cit.*, p. 20).

²¹² *O. C.*, vol. 3, p. 952. Esta peluca se justifica por el uso habitual de la antífrasis por parte de Dalí. En efecto, en los textos antiguos, se narra que, debido a una herida, Tristán, para curarse, debe rasurarse la cabeza. Su escudero le comenta que nadie le podría reconocer una vez despojado de su cabello. Esto da a Tristán la idea de ir hasta la corte de su tío para ver a la reina Isolda, a la que sigue amando locamente. Con la certeza de no ser identificado por nadie, se viste pobremente y se presenta ante Mark como un “loco”, personaje que se debe comprender en su sentido medieval, que se ha plasmado en el Tarot de Marsella. “Le Mat”, carta del Tarot cuyo nombre se traduce por “El Loco”, de hecho es un juglar cómico, un payaso. Dalí invierte la historia y expresa

desmelenada” no sólo le identifica de un modo maniaco-depresivo con su amada Isolda la Rubia²¹³, sino que además le sirve de seña de identidad heráldica. En efecto, Tristán “de Leonís” podría usar un león en sus armas o como se ve en el figurín nº 830, llevar la efigie del león sobre su coraza. Así, la cabellera abundante equivale a la melena del león. Tristán casi se confundiría con Yvain, *El Caballero del León*²¹⁴. El color rubio nórdico o germánico exigido por el pintor no es exactamente el color del cabello celta, más bien de tono cobrizo, como los personajes de Botticelli, según afirman los especialistas (Rolleston). En efecto, los personajes artúricos en la pintura de los prerrafaelitas son pelirrojos, y es éste el color que hemos restablecido en nuestra recomposición del ballet daliniano, como se ve en las dos imágenes a la derecha (Il. 28).



Ilustración 28: De izquierda a derecha: Detalle del cabello rubio en el figurín nº830; detalle de la larga cabellera rubia de la bailarina Marjorie Tallchief; dos fotogramas de la recomposición del ballet por la autora, que empleó su propio cabello natural, en ambas imágenes.

la locura de su personaje mediante esta peluca desmelenada, que también constituye un rasgo definitorio de las brujas (llevar el cabello desordenado).

²¹³ Se le ve muy afeminado en el dibujo nº 830, con axilas depiladas (obsesión del pintor unida a su *Happening* “Parsifal”, véase más adelante el estudio de “Parsifal”) y labios maquillados en rojo, en contraste con su musculatura viril. Lo que Dalí nos muestra es un bailarín clásico tópico, con músculos de atleta y sensibilidad femenina que le caracteriza como un homosexual, según el arquetípico prejuicio vigente en la época del pintor.

²¹⁴ Aunque la crítica especializada considere más a *Cligès* como “el anti *Tristán*”, también lo es en cierta medida *Yvain*. En la novela —roman— de Chrétien, Yvain sufre un episodio de locura, acontecimiento que lo asemeja al personaje loco que Dalí ve en su *Tristán*.

No obstante, la mejor manera de mostrar el carácter “leonino” de Tristán consiste en sustituir su cabeza (a la que “pierde” por culpa del “amor loco”) por una flor-semilla de la planta llamada Diente de león, o *Taraxacum*, como hace Dalí en el boceto nº 836. De este modo, no cabe ninguna duda posible para identificar a las dos figuras de *Pseudo Ángelus*.

En Bretaña (Armórica), Tristán exiliado construye la “Sala de las Estatuas” o “Sala de las imágenes”. Instala allí las efigies de Isolda, Brangania y su perro Husdent dentro de una gruta que se compone de dos estancias y recibe luz por una grieta, igual que la *Minnengrotte* descrita en el poema de Gottfried y la caverna del Venusberg donde la diosa retiene a su amante el poeta Tannhäuser (Wagner), es decir, en una clara alusión al mito de la Tierra Hueca con su paraíso. Estas características pueden haber inspirado a nuestro pintor las grietas que atraviesan las dos figuras en el óleo nº 836, aunque otra finalidad de esas grietas sea aludir al filtro de amor, como ya hemos demostrado por el MPC. La *Salle des images* sin duda inspira a Dalí sus primeros esbozos de 1938 para este ballet, *Corredor “de Palladio”* (nº 669, nº 670) y un telón “muro del jardín” (nº 731), luego descartado aunque estaba más cerca de la idea del jardín contenida en la ópera de Wagner. En el centro de este telón, preveía mostrar “dos filas muy apretadas de esculturas de gestos apasionados y enigmáticos”²¹⁵ que se justifican si se refieren a la Sala de las Estatuas. Los detalles que coinciden con la materia de Bretaña y/o los temas procedentes de la cultura celta y druídica son muy numerosos, no los podemos mencionar todos²¹⁶. Para el estudio del neo druidismo de Dalí, remitimos a la segunda parte de este volumen. Damos por concluido aquí, pues, el análisis de los componentes materiales del ballet y pasamos a glosar las razones por las que el pintor declaró que “*Tristán* es la derrota del amor”²¹⁷.

²¹⁵ O. C., vol. 3, p. 951.

²¹⁶ Señalemos la extrema delgadez de Isolda (traducción de V. Cirlot, p.108), que Dalí recalca en sus dibujos y que permite la pose yoguica del *Uddhiyana Bandha* de la bailarina (vientre ahuecado por fuerte contracción) y el color azul que caracteriza a los vestidos de Isolda (*Íbidem*, p. 127, y boceto de Dalí nº 836). Es plausible que, al insistir sobre esta delgadez de Isolda, Dalí quiera hacernos pensar en una consecuencia de la “endura” o ayuno ritual y ascético de los herejes cátaros, comportamiento hoy llamado anorexia.

²¹⁷ Marius Carol, *El último Dalí*, p. 240 ss.

Sobre el amor cortés *versus* el amor loco

Dalí se complacía definiendo el amor mediante una comparación supuestamente original y surrealista con el mareo²¹⁸, pero es probable que tomara semejante idea en préstamo al texto medieval de *Tristán*²¹⁹. Cuando declaraba a su novia de la adolescencia “No te amo”, se parecía a los amantes de Cornualles que afirman una y otra vez ser inocentes de toda culpa, puesto que “no se aman” por voluntad propia ni libremente²²⁰, sino a causa del filtro de amor que los ha embrujado.

El “amor loco” existía en la Edad media y se oponía a la “amistad” o “buen amor” o “amor cortés”. Por lo tanto, no es una invención surrealista ni de la autoría de André Breton, pese a haber reactualizado este tema en su famosa novela *L’amour fou* (1937). En cuanto a Tristán e Iseo, los textos no cesan de oscilar entre las afirmaciones de su amor carnal y adúltero — *fol amour*—, al par que ellos declaran “amarse de buen amor, sin deshonor y como amigo” (Bérroul, versos 2329-2330). En el momento de separarse de común acuerdo para que ella regrese a la corte junto a su esposo legítimo, la propia Iseo repite su juramento a Tristán de hacer cualquier cosa que le pida, “sea prudencia o locura”. Esta declaración mantiene la ambivalencia sobre la naturaleza de su amor, que es a la vez el amor loco y el amor cortés. Dos cosas contradictorias que seducen especialmente el espíritu del pintor surrealista.

En cuanto a Dalí, tiene su visión personal de la naturaleza del amor tristaniano en el que se implica personalmente. Dice así:

²¹⁸ *La vie secrète de S. D.*, p. 192. En *Opium* (Planeta, 2009, p. 62), Jean Cocteau escribe: “Byron decía: “El amor no resiste al mareo”. Dalí hubiera podido invertir el aserto y decir que, en el caso de Tristán e Isolda, el mareo fue causante de su amor, puesto que bebieron “el filtro” durante una pausa de la navegación destinada a que las damas se recuperasen de su mareo.

²¹⁹ En el texto de Thomas, hay un juego de palabras (en francés) que hace Isolda hablando a Tristán, en el que el malestar experimentado en alta mar y atribuible al mareo no es sino la turbación sentida por el enamoramiento consecutivo a la ingesta del filtro (Victoria Ciriot, *Figuras del destino*, 2005, p 130).

²²⁰ Versos 1413 y 1414 del poema de Bérroul: “Il ne m’aime pas, ne je lui/ Fors par un herbé dont je buis”, dice Iseo al eremita Ogrin que intenta que se arrepientan. La declaración daliniana “No te amo” (*La vie secrète*, p. 152; Ian Gibson, *Op. Cit.*, p. 117 y *passim*) nos parece apócrifa, cosa que no le resta nada de su significado *tristaniano*. En *Rostros ocultos*, se repite la situación en que el conde dice a Solange que “no la ama”.

“Yo soy un neo platónico. En mi país, desde Figueras hasta Tolosa, siempre se ha practicado el amor cortés [...] El amor cortés no concierne a Gala. Lo vivo con las otras mujeres. Se trata de una actitud atávica. El acto sexual está ausente entre Tristán e Isolda. Es una actitud muy dolorosa²²¹”.

En otro lugar se refiere al “ceremonial neurótico del amor cortés”²²². Queda patente que si el amor cortés pudo interesar al artista, fue en la medida en que era “neurótico”, es decir, freudiano. Porque el amor cortés no es el amor loco surrealista: “El amor cortés no es una pasión desenfadada, sino un amor maduro, reflexivo y sometido a la razón (...) invitación a la superación y a la trascendencia”²²³. Como comprueba el rey Marke al encontrar dormidos y separados por la espada a su sobrino junto con su esposa, Tristán e Isolda no se aman de *fol amour* (amor loco) sino de “buen amor”, de “amor cortés”. El amor loco quedaría entonces como una exclusiva del Surrealismo.

De hecho, la cuestión es más ambigua, y motiva una seria división de opiniones. En particular, se suele considerar que al ser consumado físicamente, el amor de Tristán e Isolda no es “cortés”, puesto que el amor cortés es “platónico” por definición. El propio Markale es poco convincente a la hora de querer imponer su interpretación de “fin” en “fin’amors” como significando el fin, la finalidad, la meta del amor: “un amor hasta el fin, llevado a sus límites extremos”²²⁴. Para él, “El amor debe conducir a un punto de no regreso que es la muerte para estar plenamente realizado (...) la escalada del deseo solo conduce a la muerte”²²⁵. Así se entendería, sin embargo, que para Dalí sea necesario ver a Tristán “devorado por Isolda metamorfoseada en mantis religiosa”²²⁶.

²²¹ Alain Bosquet, *Entretiens avec S. D.*, 1965, p. 130 s. En otro texto, Dalí confiesa su tantrismo, al que se debe entender como procedente, vía MPC, de Tantris, inversión histórica del nombre de Tristán. El pintor dice así: "Encuentro a mi manera el camino de la alta tradición que, desde el amor cortés hasta los cátaros [...] permitía transmutar las energías sexuales." (*Confesiones inconfesables*, 1973, p. 329).

²²² Dalí, para un número de *Vogue*, en 1971, recogido en *O. C.*, 2005, vol. 4, p. 821.

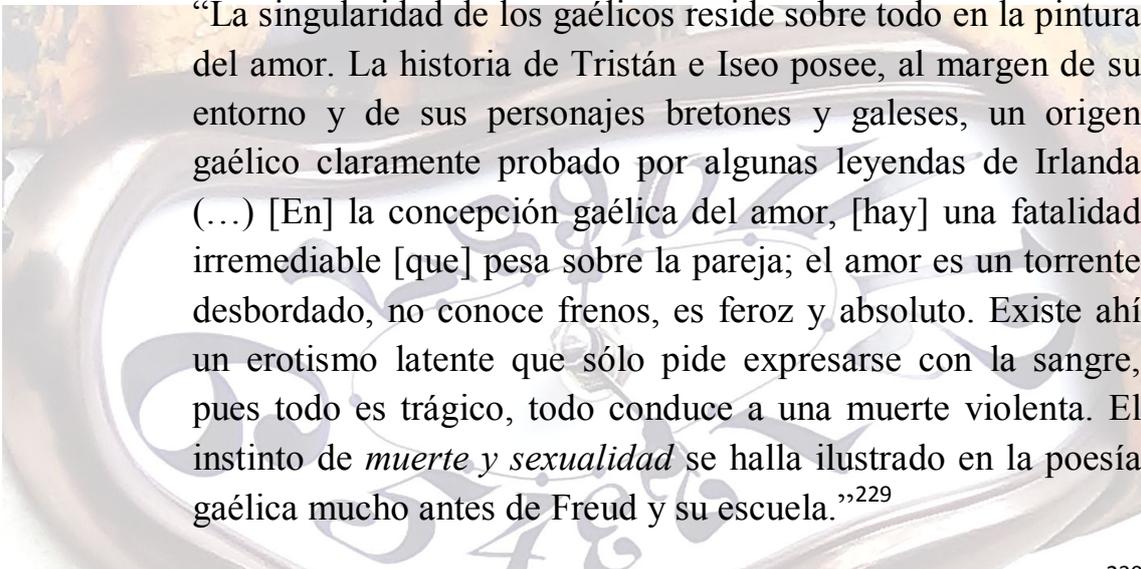
²²³ Jean Markale, *El amor cortés*, p. 85.

²²⁴ Ídem, *Íbidem*, p. 95.

²²⁵ Ídem, *Íbidem*, p. 140.

²²⁶ Tal es el argumento de su ballet *Mad Tristan*, glosado por múltiples autores.

El “origen celta” del “amor cortés” es otra tesis que sostiene Markale. Nos interesa tomarla en consideración para comprender ciertos aspectos de la concepción daliniana del amor, que se perciben en su obra y en su vida. Las reinas celtas de leyendas, Mebdh (la reina Mab en Shakespeare) y Boadicea (Boudica) son, como las reinas Ginebra e Isolda, mujeres libres en sus amores, dado que “la mujer celta elegía libremente el amor y al amante”²²⁷. Así Gala, la esposa del pintor, disfrutaría de semejantes prerrogativas, especialmente del derecho a la poliandria. De una “costumbre muy particular de la iglesia céltica, la de las *conhospitae*²²⁸”, derivaría un respeto sagrado a la fémmina por parte del varón, que serviría de antecedente y de modelo para establecer las normas de *la fin’ amors*.



“La singularidad de los gaélicos reside sobre todo en la pintura del amor. La historia de Tristán e Iseo posee, al margen de su entorno y de sus personajes bretones y galeses, un origen gaélico claramente probado por algunas leyendas de Irlanda (...) [En] la concepción gaélica del amor, [hay] una fatalidad irremediable [que] pesa sobre la pareja; el amor es un torrente desbordado, no conoce frenos, es feroz y absoluto. Existe ahí un erotismo latente que sólo pide expresarse con la sangre, pues todo es trágico, todo conduce a una muerte violenta. El instinto de *muerte y sexualidad* se halla ilustrado en la poesía gaélica mucho antes de Freud y su escuela.”²²⁹

Esta “fatalidad” pesa sobre el “impotente” Tristán daliniano, avasallado²³⁰ por los dos Isoldas de la leyenda medieval a las que el artista ha transformado en dos monstruos, una mantis religiosa y “CHIMERA”. El amor loco surrealista parece ser una prolongación del amor a la moda

²²⁷ Jean Markale, *Los celtas...*, 1992, p. 205.

²²⁸ Ídem, *Íbidem*, p. 205. Dicha costumbre consistía en “conventos mixtos temporales” donde, en época de guerras y peligro, las muchachas se refugiaban a vivir en monasterios de hombres, sin hacerse monjas, para estar protegidas y seguras. Estas doncellas participaban activamente a la vida litúrgica, cosa que se sabe por las cartas de obispos a los abates armoricanos (Markale cita documentos del siglo VI) en las que se prohibía a estas mujeres “tocar las especies eucarísticas”. Sin embargo, para los descendientes de los celtas, la mujer seguía siendo una igual del hombre como en tiempos druídicos, y “tenía pleno derecho de servir a Dios”. Markale explica así la presencia de doncellas en el cortejo del Grial, que para él es un rasgo de origen céltico.

²²⁹ Ídem, *Íbidem*, p. 182.

²³⁰ Término elegido adrede, puesto que en el amor cortés el hombre es el vasallo de la Dama (*Domina*) que lo *domina* completamente.

céltica que se describe como “violento, libre y [que] se burla de toda moral”²³¹, teniendo en común el aspecto ineludible y fatal, “ligado a la muerte” en la medida en que “es más fuerte que la muerte” (Markale). Otra lógica del amor “más allá de la muerte” es la que podemos encontrar en alguna canción popular cuya letra dice: “Te amo con toda el alma, / Y el alma nunca muere”.



²³¹ J. Markale, *Los celtas...*, p. 407.

SOBRE PARSIFAL:

“Puro Loco” y “Redentor redimido”, o mejor: salvador salvado²³²

Perceval y Tristán se han olvidado de la caballería, el primero por ver el Grial, el segundo por amar a Isolda. Es bien conocida la intención de Wagner, luego descartada, de hacerlos encontrarse²³³. Dalí hizo una simbiosis entre ellos cuando pintó la “cabeza de oro” que caracteriza a Perceval²³⁴ como cabeza de su Tristán (nº 836) y también al mostrar Tristán apretándose el pecho (nº 836) con el mismo gesto descrito por Wagner en *Parsifal*²³⁵.

²³² La ocurrencia es del pintor, en los apuntes manuscritos de la edición discográfica de *Être Dieu, ópera-poema*, 1974, donde se encuentra escrito “Dalí salvado”, obviamente un lapsus por “Salvador”. La no corrección del error facilita un indicio de que el genio se identifica con el Parsifal gnóstico de Wagner. Decimos “gnóstico” donde los especialistas autorizados han dicho “budista”, porque los otros autores parecen desconocer la religión gnóstica (véase el siempre citado libro de Hans Jonas) y sí están informados de que Wagner accedió al budismo leyendo a Schopenhauer. Muy buenas razones tenía sin duda el compositor para ocultar su neo catarismo y su neo gnosticismo bajo el velo más inocuo de un orientalismo budista vago. La fórmula final del texto (1882) de Wagner, “Redención al Redentor”, pertenece al Gnosticismo (Jonas, *Op. cit.*, p. 112 y passim). Del mismo modo Dalí manifestaba, en la época Hippie, su repulsa a la busca del Gurú en la India, afirmando que la religión católica bastaba para la salvación del alma. De esta manera, ocultaba su cualidad de “buda transitorio” y promovía una regeneración del misticismo cristiano, el cual echa sus raíces en el mito del Grial. El film de Dalí *Impresiones de la Alta Mongolia occidental* es un relato surrealista de la *Demanda del Santo Grial*. A causa de su vocación de “salvador” incluida en su nombre de pila, el pintor se identificaba no con Jesucristo sino con Parsifal, que era el “Salvador Salvado” de la religión gnóstica expandida en los siglos anteriores y posteriores a la formación del Cristianismo.

²³³ También apuntemos que el Parsifal de Wagner caza con arco y flechas igual que el Tristán de Béroul en Morrois y que ambos aciertan con una puntería que prefigura la de Guillermo Tell con su ballesta. El detalle es importante en relación con el tratamiento dado por Dalí al personaje de Tell. Cosa curiosa, el poema de Béroul se interrumpe justo después de describir cómo la flecha de Tristán mata a uno de los felones al que se compara “con una manzana blanda” (siempre en la edición de V. Cirlot, p. 155). Esa “manzana blanda” nos hace pensar inevitablemente en tantos objetos blandos en la pintura de nuestro genio.

²³⁴ *Perlesvaus*, ed. cit., p. 68 (Rama III) y p. 235 (Rama IX).

²³⁵ R. Wagner, *Parsifal*: al final del acto I, “Se lleva al corazón la mano con vehemente movimiento, manteniéndola allí algún tiempo contraída convulsamente”. A la pregunta de Gurnemanz, “¿Sabes lo que viste?” Parsifal responde con el mismo gesto: “Vuelve a

Dalí, frustrado por sus compañeros estudiantes en Madrid (1925-1926) de no poder imponerles como tema de sus tertulias una reflexión sobre “*Parsifal* de un punto de vista social y político”²³⁶, se separa de ellos para llevar a cabo en su imaginación una puesta en escena de las secuencias voluptuosas del segundo acto de la ópera de Wagner²³⁷. En la más elegante sala de baile de la capital, se dispone a realizar un *casting* entre la clientela femenina, para cubrir los roles de Kundry y de las muchachas-flor.

Aquel llamado por él “*Parsifal* de Madrid” se malogró por un súbito ataque de gastroenteritis del artista, que tuvo que posponer su ejecución. En los años cincuenta, esta obra fue realizada en diversas ocasiones, como un *Happening* u obra de arte de acción, o *Performance*, especialmente durante las estancias del pintor en Norteamérica, por lo que la obra pasó a denominarse “*Parsifal* de Nueva York”. Son numerosas y detalladas las descripciones que Dalí ha dado de la misma²³⁸. Retendremos que definió esta obra como “mi ballet erótico imaginario”²³⁹, cosa que la emparenta con el ballet *Mad Tristan*. Para organizar esta clase de “ceremonia erótica surrealista”²⁴⁰, Dalí ha declarado “gastar mucho dinero”, imitando así la munificencia de la corte artúrica, con un pomposo protocolo anacrónico destinado a “inventar una situación teatral del deseo”²⁴¹ donde “todo sucede de manera fastuosa y refinada en [su] imaginación”²⁴².

Es interesante ver que el pintor comparaba su *Happening* “*Parsifal*” con una “nave de locos” y establecía así una conexión con la Fiesta de los

llevarse convulsamente la mano al corazón”. Luego, en el acto II, cuando Kundry le besa: “*Parsifal* se pone de pie de repente con un gesto de máximo espanto. Su actitud expresa un cambio terrible; apoya sus manos con fuerza contra su corazón, como para sobreponerse a un dolor lacerante” (Libro-programa *Parsifal*, Teatro Maestranza, Sevilla, 2005, p. 76 y 107 respectivamente). Tristán muestra un gesto convulso algo parecido al de *Parsifal*, en la tercera escena del segundo acto (Libro-programa *Tristán e Isolda*, Teatro Maestranza, Sevilla, 2008-09, p. 113).

²³⁶ *La vie secrète de Salvador Dalí*, p. 189 s.: « A mes amis je demandais d’examiner avec moi le cas de Wagner et de son mythe de Parsifal d’un point de vue social et politique »; « Le cas de Parsifal considéré du point de vue politique et social » etc.

²³⁷ « Demain, moi, je commencerai mon vrai Parsifal » (Íbidem, p. 194). « Ce Parsifal dont j’allais être le chef d’orchestre » (p. 199).

²³⁸ *Diario de un genio*, entrada 1 de septiembre de 1958; *O. C.*, vol. 2, p. 127 a 139.

²³⁹ *O. C.*, vol. 2, p. 132.

²⁴⁰ *Íbidem*, p. 128.

²⁴¹ *Íbidem*, p. 139.

²⁴² *Íbidem*, p. 131.

Locos medieval, lo cual nos devuelve al tema de la locura de Tristán²⁴³ y también la del propio Parsifal, cuyo nombre, en la comprensión personal que daba Wagner, significaría “Puro Loco”. No obstante, el rasgo dominante de esta obra consistía en generar situaciones de tentación sensual a la que el propio autor siempre resistirá, sobre el modelo de Parsifal, que no cede al encanto de las muchachas-flor ni a la seducción diabólica de la lasciva Kundry. Hay que comprender que cada vez que Dalí conseguía resistir todas esas tentaciones era como si recuperase la Lanza del Grial, para curar con ella “la herida de Amfortas”, entiéndase, las consecuencias del Pecado original, tema obsesivo al que dedicó sus esfuerzos literarios hasta sus últimos días²⁴⁴.

Lector de Nietzsche, Dalí parece asumir el componente dionisiaco de su inconsciente y permitir que éste se manifieste en el marco de una orgía sagrada totalmente ritualizada. Su *Happening* “Parsifal” no es ni una misa negra ni una misa roja, sino una práctica ascética, a la que hay que comprender poniéndola en relación con el sineisaktismo²⁴⁵. La aparente incongruencia de titular “parsifal”²⁴⁶ esta clase de obra de arte contemporáneo desaparece cuando consideramos que la “aventura”, que los caballeros artúricos solían no solamente buscar sino también provocar, y en la que se manifestaban su “proeza” y su carácter de “héroe”, es etimológicamente el mismo concepto que el de *Happening*, tal y como Allan Kaprow llamara, a partir de los años cincuenta, sus obras de acción, tendentes, igual que el “Parsifal de Nueva York” de Dalí, hacia la obra de

²⁴³ Remitimos a nuestro estudio profundizado del tema de “La locura britana”, disponible en la web de Clytiar, como ya hemos señalado.

²⁴⁴ Nos referimos a la tragedia inacabada de Dalí, *Mártir*, cuyo argumento es una herejía neo gnóstica destinada a redimir la humanidad.

²⁴⁵ Práctica ascética de los Padres del desierto, el sineisaktismo consistía en auto humillarse para conseguir un desapego total de la carne y sus apetitos sensuales, y en particular se centraba en la costumbre de los monjes de dormir en la misma cama que una mujer a la que nunca poseían. Esta costumbre era también del gusto de Robert D’Arbrissel, un monje que fue, de 1102 en adelante, consejero del primer trovador, Guillermo IX de Aquitania, el abuelo de la reina Leonor la cual, junto a su hija María de Champaña (mecenas de Chrétien de Troyes), promovió la codificación de *la fin’ amors* por André Le Chapelain. Para nosotros, está claro que el *assag* cortés procede directamente del sineisaktismo tal y como D’Arbrissel lo puso a la moda en el ámbito cortesano y “cortés” que inicia Guillermo IX en su *trovar* y amplifican sus descendientes femeninas en las “Cortes de Amor”.

²⁴⁶ Mantenemos la manera propia de escribir de Dalí y reproducimos las comillas usadas por él, descartando el empleo de las cursivas acostumbradas para un título, con el fin de no confundir nunca la obra de Dalí con la ópera de Wagner del mismo título.

arte total wagneriana (*Gesamtkunstwerk*), en su acomodación a los conceptos específicos de la Vanguardia.

Su característica esencial es la gratuidad del acto, por el empeño que su autor pone en “sabotear” la consumación efectiva del proyecto. El fracaso voluntario tiene un sentido sacrificial, y por lo tanto, sagrado. Es catártico pues la catarsis²⁴⁷ se opera durante el éxtasis. Dalí ha explicado detalladamente que el fracaso de su “parsifal” saboteado por él mismo lo conduce a un éxtasis meta erótico al que es lícito entender como la exacta equivalencia surrealista del enigmático *Joy* de los trovadores²⁴⁸. Con estos breves apuntes no explicamos todos los significados del “parsifal” de Dalí²⁴⁹, sino únicamente algunos aspectos relacionados con la materia de Bretaña. En su meta idioma privado, el artista eligió llamar “parsifal” su personal busca del Grial. Las “situaciones teatrales del deseo” sirven para “escribir” coreográficamente y sin dejar huellas²⁵⁰ una “saga de la castidad”²⁵¹. En definitiva, el “parsifal” de Dalí es la adaptación surrealista de “El Eros espiritual con función anagógica (...) de Dante”²⁵².

Bretaña (Armórica) se hace plenamente presente con sus manzanos y sus “niños” (iniciados, o caballeros elegidos) en 1932 en *Babaouo*, cuyo héroe llega a esta metafórica Avalon-Isla de los Manzanos después de cruzar la Tierra Gasta y una Ciudad Desierta, y tras otras aventuras, en particular la típica de los caballeros artúricos, acudir en auxilio de la bella dama —Matilde Ibáñez— que se lo pide, en este caso desde su “Castillo de

²⁴⁷ Pierre Riffard, *Diccionario de esoterismo* (Alianza Editorial, 1987), en la entrada CATARSIS escribe lo siguiente: “Purificación, manera de liberarse de las pasiones sublimándolas por la ascesis. Purgación, manera de liberarse de las pasiones viviéndolas de un modo imaginario (dramas místicos) o simbólico.” Riffard especifica que “el contrario de la catarsis es la orgía”. Dalí, al hacer orgías de no consumación, realiza una auténtica catarsis por inversión. El aspecto sagrado del *Happening* erótico “Clédalista” es evidente en la elección de la “palabra sagrada” que es, para los wagnerianos catalanes, el nombre del héroe Parsifal.

²⁴⁸ Y de la “Transfiguración de Isolda” al final de la ópera de Wagner. “Yo convierto este fracaso en una rabia tan violenta que es energía pura, y por tanto, alegría”, dice Dalí (*O. C.*, vol. 2, p. 176). No creemos que sea muy necesario insistir sobre el hecho de que esa “alegría” es el *Joy* específico de *la fin’ amors*.

²⁴⁹ Véase nuestro ensayo *Richard Wagner y el Surrealismo*, donde estudiamos más en detalle este tema.

²⁵⁰ De acuerdo con la norma que respetaban los druidas de no escribir sus conocimientos sagrados y soteriológicos.

²⁵¹ *O. C.*, vol. 2, p. 127.

²⁵² I. P. Culianu, *Op. cit.*, p. 71.

Portugal”, un lugar donde suceden fenómenos extraños, posiblemente inspirados por las “maravillas” de las leyendas populares artúricas. Algunas de las acciones de los personajes de *Babaouo* configuran además un *Happening* “Parsifal”, no designado aún con este nombre.

En el poema “Je mange Gala”, es decir, en 1934, surge la doble alusión a Parsifal y al Grial. En los versos sexto y quinto antes del final, Dalí escribe lo que sigue: “chicolato tu parsifal/ parsifalas mi cota de malla”²⁵³. El sentido parece ininteligible, lo cual puede, al menos en parte, deberse a la traducción²⁵⁴. La mención de una “cota de malla”, que connota la caballería medieval, es el elemento que introduce coherencia con la presencia de los neologismos formados por el Dalí surrealista del primer periodo a partir del nombre del héroe wagneriano Parsifal. Estos versos muestran que nuestro artista empleaba, ya en 1934, el nombre del caballero del Grial asociado a ciertos actos de naturaleza ritual y erótica, tema de “Je mange Gala”, lo cual permite aceptar la veracidad²⁵⁵ de todo cuanto escribe en 1941²⁵⁶ acerca de su primer “Parsifal de Madrid” que hace remontar a sus años de estudiante.

Continuando el recorrido, se llega a 1937 en que Dalí pinta, en *Metamorfosis de Narciso* (nº 645), una escena del *Happening* “Parsifal” al par que hace, en su poema²⁵⁷ del mismo título, dos alusiones más a la materia que nos ocupa. Por otra parte, las referencias a un “dios de la nieve” —Schalgiel, ángel de la nieve, según enseña la Cábala²⁵⁸— y al “deshielo”, evocan recuerdos unidos también a Perceval y Parsifal²⁵⁹, el episodio del arrobamiento amoroso místico del caballero ante las gotas de sangre sobre la nieve, y el comienzo de la primavera en los dominios del

²⁵³ *O. C.*, vol. 3, p. 257 s.

²⁵⁴ Por desgracia desconocemos el original en francés, que sin duda ayudaría a interpretar con más exactitud el texto.

²⁵⁵ Si nos permitimos insistir, se debe al gran número de autores de monografías que dudan calumniosamente de la autenticidad artística de Dalí, sobre todo de este Dalí esotérico y místico que los molesta mucho porque no poseen la cultura hermética suficiente para comprenderlo.

²⁵⁶ *La vida secreta de S. D.*, citado anteriormente.

²⁵⁷ *O. C.*, vol. 3, p. 261 a 267.

²⁵⁸ Simon Halévi, *La Cábala*, Editorial Debate, Madrid, 1989.

²⁵⁹ Aunque parece obvio, precisaremos que nos referimos al caballero artúrico con el nombre francés de “Perceval” y al héroe de la ópera de Wagner al escribir “Parsifal”.

Grial, con el “Encantamiento del Viernes Santo”, musicalizado por Wagner.

El laborioso juego de palabras, tan difícil de traducir y de entender, en que Dalí menciona Pentecostés con especial énfasis, deja mucho de ser inocuo. Lo interpretamos como una de esas “confesiones inconfesables” en las que abunda la obra daliniana, a saber, que el pintor se presenta a sí mismo como un “hereje Pentecostalista”, derivación del Montanismo²⁶⁰ cuya práctica religiosa se centraba en una comunión directa con el Espíritu Santo. La importancia de Pentecostés en relación con la corte del rey Arturo, los Caballeros de la Tabla Redonda y el Grial es de sobra conocida. Al hablar de Pentecostalismo como de un rasgo importante del pensamiento de nuestro artista, conviene observar que entendemos una tendencia teológica de naturaleza gnóstica, y no tanto lo que —en Estados Unidos sobre todo— se ha desarrollado en ciertos grupos cristianos protestantes o heterodoxos bajo la etiqueta de Pentecostalismo. Sin embargo, debemos observar que durante su estancia de ocho años en Norteamérica, Dalí con toda probabilidad pudo conocer y establecer contactos con los neo pentecostalistas llamados Pentecostistas. Uno de ellos, el prestigioso e influyente Chester Dale, fue quien encargó al pintor precisamente el óleo *The last Supper* (1955, nº 1098) y lo donó al museo de Washington. Donar un cuadro de tan alto precio no puede entenderse sino como la expresión de una voluntad para que el mensaje oculto de la obra quede a la vez preservado de la destrucción y asequible al mayor número de personas posible. Volvemos más en detalle sobre este cuadro en el apartado siguiente, que dedicamos al estudio del tema del Grial en la concepción específicamente surrealista de nuestro genio.

Dalí pintaba con un tiento. Esta palabra, en su sentido moral, significa cordura. Sin embargo, la mayoría de las personas consideraba que

²⁶⁰ Montanus, a su vez, era probablemente un continuador de la herejía de los Artotyritae (mencionados por San Agustín), que se distinguían por “comulgar con queso”. Cuando Dalí declaraba, fingiendo bromear, que “en la Última Cena de Cristo, el mundo se acercaba a la perfección, pues había Pan, había Vino, pero... faltaba el Queso”, en realidad estaba recordando la comunión tal y como la practicaron los Artotyritae. Bajo la máscara del Surrealismo y el velo de su excentricidad, son numerosos los casos en que Dalí intentó comunicar al mundo conocimientos reservados. Su interés por las herejías, que compartía con Luis Buñuel, es patente hasta su última obra teatral, la ya citada tragedia *Mártir*, cuyo protagonista es un heresiarca, que no es otro que el propio Dalí, claro está.

Dalí estaba loco. De modo que se verificaba en su caso la paradoja del loco cuerdo, cosa que traduce el nombre de Parsifal reinterpretado por Wagner. Así se comprueba que por el MPC, Dalí se identificó con Parsifal, al pie de la letra y al mismo tiempo en el sentido iniciático y hermético que se desprende del aserto versificado por Louis Cattiaux: “Loco en el mundo, / Sabio en Dios”.



Sobre el Grial surrealista de Dalí

En dos textos del año de 1934, Dalí escribe la misma metáfora, que el MPC permite explicar con un razonamiento bastante sencillo que vamos a exponer. En “Je mange Gala”, se lee: “...esta última capa de sed/ ideal y material/ hasta las verdaderas y últimas hélices/ del cáliz”²⁶¹, y en el dibujo automático *Espasmografifismo (sic)* se repite la expresión “hasta las hélices del cáliz”, lo cual parece ser —como explicamos anteriormente— un lapsus mental por una contaminación del refrán “beber el cáliz hasta las heces”, un tipo de error por dislexia o parafasia, que el artista suele aprovechar para desarrollar metáforas inauditas y surrealistas.

El cáliz que es el Grial, en su imaginación paranoica, y conforme a las descripciones literarias medievales²⁶² que lo muestran apareciendo y desapareciendo de la manera más súbita, y lo definen como un objeto traído del Cielo por unos ángeles, seres alados²⁶³ y extremadamente veloces, es una cosa comprensible en relación a los aviones²⁶⁴, máquinas provistas de

²⁶¹ *O. C.*, vol. 3, p. 244.

²⁶² Son numerosas las miniaturas de los manuscritos medievales que muestran el Grial como un cáliz provisto de alas sin mostrar ningún ángel. El posible origen de la idea daliniana estaría en algún saber ocultista, compartido con Jean Cocteau, para cuya representación del “ángel de la muerte” en su film *Le sang d'un poète* (1930) se sirve precisamente del mecanismo de las hélices de un ventilador acoplado al cuerpo del actor Féral Benga (1906-1957).

²⁶³ “Los ángeles son el vehículo con alas que nos llevarán hacia Dios (...) El ángel es lo no manifestado por esencia y lo manifestado en potencia”, declara Dalí a Louis Pauwels (*Las pasiones según Dalí*, 1968, capítulo 7 “Dios y los ángeles”, y ahora en *O. C.*, vol. 2, p. 168).

²⁶⁴ El *Avión de carne* (1933, nº 472) que dibuja Dalí es sin duda ya un “ángel”. De acuerdo con la filosofía ocultista heredada de la Cábala y divulgada por el Teosofismo decimonónico, el universo es multidimensional, idea que la Física más reciente también contempla, en la Teoría de Cuerdas. En el “mundo de las causas primeras”, o mundo sutil de los arquetipos, hay un ente llamado “ángel” que se manifiesta en un nivel mucho más denso de materia o mundo físico bajo la forma de un aparato llamado “avión”. Es probable que la idea de los objetos “de carne” sea menos surrealista de lo que se creería. Dalí conocía sin duda la descripción que el autor griego Polibio ha dejado de Thulé como de un sitio donde “no hay ni tierra ni mar ni aire en esta región, sino una mezcla de todos esos elementos, muy semejante a un pulmón (*sic*) marino. Y se colocan tanto el mar como la tierra y el aire por encima de este pulmón marino, el cual hace el nexo entre todas esas partes y no se puede pisar sobre esta materia ni navegar en ella” (Polibio, XXXIV, 5, citado por Jean Markale, *Le Druidisme*, Paris, 1985, p. 71). La idea “surrealista” de que los “raíles hechos en pulmón de ternera”

alas y de hélices²⁶⁵. Aún más veloz y potente que un ángel es la Paloma del Espíritu Santo que renueva los poderes del Grial una vez cada año, el día de Pentecostés. Esta Paloma podría ser comprendida como la “hélice” que acciona ese cáliz prodigioso que es el Grial²⁶⁶.

Esta Paloma es precisamente lo que Dalí pincela al centro de su óleo *La Última Cena* (1955, nº 1098), como una mancha de luz sobre el dorso de la mano del personaje principal, dibujada de tal modo que sugiera por anamorfosis un pájaro de un blancor deslumbrante —véase la ilustración 30—, lo que redundaría en recordar el estallido de luz que acompaña la llegada del Espíritu Santo en forma de “Lenguas de Fuego” sobre los Apóstoles el Domingo de Pentecostés. Dichas “Lenguas de Fuego” guardan un parentesco estrecho con los doce rayos de sol terminados por manos²⁶⁷ que adornan el cabezal del trono de Tutankhamón, hallado en su tumba. Estos dos tipos de dibujos convergen en las “cucharas serpentinales” que aparentan “bajar del cielo” en el Teatre-Museu Dalí de Figueres. Las cucharas en cuestión, de mango muy largo y flamígero como algunas espadas de los rituales masónicos, fueron una de las imágenes obsesivas del

(“mou de veau”) a los que él ve en sus sueños, y los otros objetos* “de carne”, son “realidades de otros mundos o de otras dimensiones del mundo” tan “reales” como los objetos “duros” que pueblan el mundo físico que conocemos en estado de vigilia, es una idea que enraíza en restos de filosofías místicas que se siguen transmitiendo sin poder entenderlos completamente.

*Como la “carretilla de carne”, dibujada en *Cincuenta secretos mágicos para pintar* (1947), Edición Luis de Caralt, Barcelona, 1951, p. 36.

²⁶⁵ En francés, la rima de las palabras “calice” y “hélice” puede parecer “fácil”, pero su efecto no deja de ser sorprendente y genuinamente “surrealista”.

²⁶⁶ La interpretación es afín con otra explícita de Dalí que declaró, hablando del misterio teológico de la Asunción de la Virgen María, que “sube al Cielo por el peso de Cristo muerto” a la manera de un “ascensor”. La alusión al ascensor nos recuerda este tema en el famoso experimento mental de Einstein. También se trata de un tema compartido con Cocteau —uno más—: el de su obsesivo “ascenseur Heurtebise”. Las hélices que Dalí añade al Cáliz del Grial podrían corresponderse con la “gracia más abundante” que, en la teología de Joaquín de Fiore, se recibe por obra del Espíritu Santo en la tercera de las tres eras de la Historia del mundo. Fiore dijo que esta era estaría marcada por “la exégesis y la hermenéutica” cuyo fin es “embriagar los corazones con el amor”. Cabe la hipótesis, pues, y en nuestra opinión, de que *la fin’amors* y la *cortezia* medievales sean manifestaciones de esta tercera era de la Historia, bajo la influencia preponderante del Paráclito, sinónimo de Amor perfecto y redentor.

²⁶⁷ Los dibujos de Federico García Lorca abundan en brazos filiformes muy largos y terminados por manos, similares a los rayos solares de la representación egipcia. Estos brazos también se ven en la pintura de Dalí durante su “época lorquiana” (Santos Torroella), y llegan hasta hacer acto de presencia en *Mad Tristan*.

pintor. Confió a Gómez de Liaño que tenían “un sentido gnóstico”, sin aclarar cuál. Pero es muy probable que las cucharas serpentinas hagan referencia a las lenguas ígneas del Espíritu Santo cuando se manifiesta el Domingo de Pentecostés a los Doce Apóstoles, a menudo sentados en torno a una mesa redonda pre-artúrica, y con una simbología zodiacal obvia.



Ilustración 29: Los Apóstoles a la llegada del Paracleto (pintura anónima medieval), con incrustación de una paloma en el estilo de René Magritte (collage del autor).

Por otra parte, el título *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951, nº 1003) nos invita a preguntarnos si la *Cena* de Dalí no sería precisamente aquella “que *recrea* y *enamora*²⁶⁸” aludida por el místico carmelita. El propio

²⁶⁸ “Enamoraría” con mayor eficacia una *Cena* presidida por el Espíritu Santo en su avatar de Santo Grial y su personificación de Galahad, en lugar de estar presidida por Cristo, puesto que por definición teológica el Espíritu Santo es “el Amor del Padre y del Hijo” dentro de la Santísima Trinidad del dogma cristiano más ortodoxo.

pintor sin duda se *divirtiera* ejecutando una anti *Cena* leonardesca²⁶⁹ que la crítica iba a denostar. Fleur Cowles²⁷⁰ ha escrito:

“Quizá sea la Santa Cena el cuadro más discutido en que aparece Gala como modelo. Caresse Crosby se preguntaba: “¿Cómo se las habrá arreglado Dalí para meter a Gala en la Santa Cena?” Al ver el cuadro, Caresse exclamó: “¡Válgame Dios, si ella es Cristo!” Sin preguntar qué clase de catolicismo le permitiría pintar la cara de su esposa como la cabeza de Cristo, decidí averiguar si había otras representaciones femeninas de Cristo. Desgraciadamente, después de algunas investigaciones, la cuestión está sin resolver”²⁷¹.

Personalmente, y por mucho que observáramos el óleo, no conseguíamos “ver” a Gala en la figura central del cuadro, de la que todos suponen a la vez que “es Gala” y que “representa a Cristo” —de modo blasfematorio—. En nada se le parece, y la ocurrencia nos resultaba de lo más insostenible. Hasta que, una vez más, la materia de Bretaña nos permitió comprender el recorrido del pensamiento de Dalí para obtener una imagen tan singular.

²⁶⁹ Se ha observado que la *Santa Cena* de Leonardo muestra a cada uno de los Apóstoles con actitud y expresión facial diferenciada. Por el contrario, Dalí se ha obstinado en mostrar a todos las Apóstoles iguales entre sí y sin rostro. No explicamos aquí este aspecto del cuadro, para evitar una digresión.

²⁷⁰ *El caso Salvador Dalí*, Editorial Noguer, Barcelona, 1959, p. 86 s.

²⁷¹ La señora Cowles no investigaría lo suficiente en la Teología ni en los medios conventuales, donde nosotros hemos encontrado la existencia de una devoción “à Jésus Notre Mère” en la zona de los Alpes, que parece remontarse a la Edad media y, por qué no, sería una supervivencia entre los celtas de Suiza. Por otra parte, Victoria Cirlot, en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (Herder, Barcelona, 2005, p. 38, nota 36) ha escrito: “Acerca de Cristo como madre en la espiritualidad cisterciense, cf. Caroline Bynum, *Jesús as Mother* (Berkeley, 1983) (...) En el siglo XII (...) Juan aparece como esposa de Cristo y el chupar de su pecho le proporciona conocimiento y amor” (*sic*). La Teología antigua, pues, admitía que Jesús era a la vez una “madre” y un “esposo”. De hecho, algo similar sucede cuando en un texto medieval se describe una escena dentro de una iglesia, y el rey Arturo tiene el conocimiento de las “cinco cosas que es el Grial”, dado que en este texto de la visión artúrica se puede leer que la Virgen María llama a Jesús “su Padre, su Hijo y su Esposo” (*sic*). Dalí no comete, pues, la blasfemia que se cree cuando *bautiza* metafóricamente “el cristo” a una joven “muy mística, muy pura” que debe intervenir en uno de sus *Happenings* “parsifal” (*O. C.*, vol. 2, p. 132).



Ilustración 30: Detalle del óleo de "La Última Cena", donde hemos re-pintado la forma blanca que alude por anamorfosis a la Paloma del Espíritu Santo. La barca hace las veces de la herida por la lanzada, pero invertida.

Gala es un hada²⁷² para el “enamorado” pintor y Galahad es el personaje pelirrojo²⁷³ que nos muestra al centro de su lienzo. No se trata de Cristo ni de la Última Cena, sino de una escena artúrica de la aparición²⁷⁴ de la Paloma del Grial en medio de los caballeros durante la celebración de un ritual²⁷⁵ presidido por Galahad²⁷⁶. Pintar una mesa “redonda”²⁷⁷ no habría permitido engañar al público con el título de *La Última Cena*, porque, para más inri —nunca mejor dicho— esta Cena es también Pentecostalista²⁷⁸, igual que el poema “Metamorfosis de Narciso” —por su referencia a Pentecostés—, que termina con el verso: “Gala, mi Narciso”,

²⁷² Explícitamente, Dalí muestra a Gala como un hada, en el mural de Púbol (1972, nº 1342).

²⁷³ Un color de cabello por lo menos inadecuado para un Cristo —la tradición quiere que Judas haya sido pelirrojo, como señal de su traición al Salvador—, pero perfectamente correcto para un caballero bretón, dado que los Celtas eran rubios pelirrojos, como ya hemos subrayado.

²⁷⁴ El susto justifica la actitud prostrada de todos los comensales y el gesto victorioso del falso Cristo-Galahad, único en ser lo suficientemente puro para resistir la “visión abierta” (V. Cirlot) de los misterios de la vida y la muerte que se le revelan en el Grial.

²⁷⁵ El ritual del Pan y el Vino es conocido desde Melquisedec, referencia en el Antiguo Testamento.

²⁷⁶ Decimos “por Galahad” y no por Parsifal, porque la Paloma, en la ópera de Wagner, se coloca “encima de la cabeza” del héroe, y aquí Dalí coloca la Paloma sobre el dorso de la mano.

²⁷⁷ Dalí la pinceló en *Mesa solar* (1936, nº 588).

²⁷⁸ Se puede afirmar que es “Pentecostalista” al pie de la letra porque Dalí muestra la escena insertada en una estructura geométrica constituida por pentágonos, cosa que, además, significa que este cuadro está destinado a Estados Unidos, el Pentágono, siendo efectivamente un encargo de Chester Dale (un doble de Dalí por el apellido similar) que se conserva en el Museo nacional de Washington. Así funciona el MPC daliniano, produciendo siempre “locuras” que son “de precisión” y “de categoría”. La “locura” de esta *Cena* debe entenderse en el sentido que le daba el ya citado Louis Cattiaux: “Loco en el mundo,/ Sabio en Dios” (*El mensaje reencontrado*), y similar a la *locura* sagrada y redentora de Parsifal, el “Puro Loco” wagneriano.

al que un implícito verso “Gala, mi Cristo”²⁷⁹ deducible del óleo nº 1098 responde en *eco*. El vaso de vino no es un cáliz como lo exigiría la costumbre y el pan fraccionado —que nos remite a otro cuadro, *Dos trozos de pan simbolizando el amor* (1940, nº 753)— tampoco es la ortodoxa hostia católica.

Acto lúdico o “recreativo” y de un “enamorado” Dalí es su cuadro de la *Cena*, fiel al mandamiento oculto del verso de San Juan de la Cruz. En el muestra a un anti Cristo ingrávido, disfraz de Gala que, como toda bruja, vuela por los aires con toda naturalidad²⁸⁰. No hay sacrilegio, pues no hay especies consagradas. Y de todos modos, conviene recordar que Maestro Eckart decía: “Cuanto más blasfemas, más estás alabando a Dios”. Dalí siempre siguió esta consigna antinomista y carpocraciana, como sus “parsifales” mostraron claramente.

En esta *Última Cena*, el pintor revela al mundo que “Hay dos Cristos”, algo que las religiones gnósticas siempre afirmaron. Uno de esos Cristos es el Eón-Cristo ubicado “en el sistema estelar de Arcturus” como una metáfora de la quinta dimensión (teosófica), que se evidencia en la pintura mediante el pentágono superior. El otro es el Anticristo, fácil de identificar como tal puesto que lleva a su costado izquierdo la “herida de la Lanza de Longino”, es decir, al revés de lo tradicionalmente representado. Esta herida resulta ser, por anamorfosis, la barca de Gala, con toda la simbología de la mujer como obstáculo a la salvación del hombre, sobre la que no podemos insistir. Además, en una *Última Cena*, Cristo no llevaría tal herida, puesto que sólo se produce después de la Crucifixión. Sin embargo, la colocación de la barca sugiere tal herida de un modo suficientemente obvio para inducirnos a identificar la figura con un usurpador, fácil de asimilar por lo tanto con el Anticristo.

Por unas indicaciones del esoterista Mario Roso de Luna²⁸¹, el Grial en tanto objeto tangible con forma de ciborio estaría hecho de una materia

²⁷⁹ “Jesús-Nuestra-Madre”, o Gala como “madre” edípica de Dalí. Véase *El Cristo de Gala* (1978, nº 1485).

²⁸⁰ La presencia de Gala en el óleo nº 1098 está atestiguada de un modo indiscutible mediante la representación redundante de las tres barcas de pesca que poseyó y utilizó en Port Lligat. La “blasfemia” surrealista apunta al dogma de la Trinidad.

²⁸¹ En *Wagner mitólogo y ocultista*, Madrid, 1917, p. 487 a 493 (ejemplar consultado en Departamento Literatura Española, Universidad de Sevilla, signatura I/0225). Es muy

ignota cuya naturaleza exacta habría conocido únicamente Jesucristo, pero la tradición ocultista dice que se trata del tercer ojo de Lucifer. Por ser un ojo, es transparente e irradia luz. Según los casos, se habla de que es un vegetal fósil o un cuarzo piezoeléctrico de uso druídico. El nombre de *Perceval* cifraría el destino del caballero ligado al Grial al operarse una identificación del ser con el objeto de su busca. “Perce” significaría “atraviesa” y “val”, “valle”, entendido como “este Valle de Lágrimas”. Perceval²⁸² sería lo mismo que “vidente” porque lo que busca, el Grial, sería un *ojo*. Los ojos “floridos” que pinta Dalí en *Mad Tristan* son *vegetales*, puesto que florecen, y cabe la hipótesis hermenéutica de que representen todos los falsos griales que extravían a los buscadores.

Dalí mostró en *El hombre invisible* (1929, nº 322) y en *Composición surrealista con personajes invisibles* (1930 o 1936, nº 582), una gema resplandeciente que se puede interpretar como un Grial. En *Singularidades* (1936, nº 569), nos muestra un “vaso pirógeno” (Fulcanelli) que es otra imagen de un Grial.



Ilustración 32: *Singularidades* (1936, nº 569; el detalle de la copa-proyector de cine se repite en dibujo nº 658; véase el apartado “Cama de hojas”).



Ilustración 31: *Composición surrealista* (1930 o 1936, nº 582; detalle de la gema que irradia luz).

probable que Dalí tuviese conocimiento de este libro, pues Roso de Luna no puede ser ignorado por alguien que, como el pintor, siente gran atracción por el ocultismo.

²⁸² Existe abundante literatura en torno a la etimología hermenéutica de palabras como “grial”, “Perceval”, etc. Nosotros aportaremos nuestra personal interpretación. Es tradicional el hecho de que los nombres propios sean jeroglíficos. Una manera muy primitiva de fabricarlos es invirtiendo sílabas, como lo muestran los poetas medievales que transforman el nombre de Tristán en Tantris, cosa que sugiere que el “amor tristaniano” era “tántrico”. En cuanto a Perceval, primera forma del nombre de este héroe, en Chrétien, coincide curiosamente con la inversión de letras y sílabas del término “PRESLAV”, nombre real del monasterio búlgaro de dónde salió la herejía bogomila, luego albigense y cátara, que algunos autores esoteristas vinculan con el Grial. Bulgaria tuvo suficientes pobladores celtas y druidas para argumentar una filiación misteriosa entre las religiones hiperbóreas y el mito del Grial. El nombre de Perceval significa otras muchas cosas que no podemos apuntar aquí.

Eugenio Montés descubrió que Poncio Pilatos, antes de irse de gobernador a Judea, había estado en la *Tarraconensis*, hoy Tarragona. Y de Tarragona se llevaría a Judea sus gentes de confianza, como era costumbre hacerlo. E. Montés sacó la conclusión de que Jesucristo había sido crucificado por los hombres de confianza de Pilatos, que eran gentes de Tarragona que habían ido con él a Judea. Montés se lo comunicó a Dalí, y éste lo dijo a su amigo Pitxot: “Eso, a Dalí le fascinaba y decía: ¡lo que hablaban era catalán!”²⁸³

Lo que más “fascinaría” al pintor de esta historia era sin duda que en ella estaba la “prueba” de que el Grial estaba en Cataluña, pues aquel vaso precioso unido a Cristo y a su crucifixión sin lugar a duda había sido robado por aquellos criados tarraconenses de confianza y traído o enviado a su tierra, Cataluña. Existe otra tradición, que remonta a Wagner y al poema medieval *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach, que sitúa el Castillo del Grial en Montserrat y el Castillo de Klingsor en Quermançó. Las dos tradiciones se completan²⁸⁴.



²⁸³ Antoni Pitxot, *Sobre Dalí*, p. 144.

²⁸⁴ A. F. Mayo discrepa, y escribe que Wagner coloca Montsalvat “en el Pirineo aragonés”.

De “Camaalot” a “Camelot”: la trayectoria existencial del pintor artúrico que mejor supo esconderse y revelarse en su obra²⁸⁵

Un ejemplo paradigmático de la habilidad del pintor para disimular aquello mismo que está desvelando es su óleo *Mesa solar* (1936, nº 588). El camello a la izquierda y casi al fondo, y el paquete de cigarrillos “Camel²⁸⁶” en primer plano a la derecha, a los pies de un joven Parsifal, remiten a *la camelote* o baratija, es decir, la mercancía del *camelot* (vendedor ambulante) cuyas “melodías” deben sonar en *Tristán Loco* (1938). Éstas serán las canciones (*tunes*, escribe Leslie Norton) de Cole Porter, mezcladas con la música de Wagner en el ballet de 1944 *Mad Tristan*. En efecto, al emigrar a Estados Unidos, el *camelot* francés se convierte en *colporteur* (sinónimo de “vendedor ambulante” y pronunciado igual que Cole Porter). El humor de Dalí le impulsa a escribir luego: “El pintor es una especie de dromedario masticando visiones”²⁸⁷. Cuando escribimos: “De Camaalot a Camelot”..., queremos insinuar que Dalí, nacido en Figueres, quiso vivir y morir allí mismo, y recibió sepultura en su Teatre-Museu, al lado de la iglesia donde fue bautizado. Es decir, que su trayectoria existencial fuera circular como la de los caballeros de Arturo, que salían de la Corte en busca del Grial, y regresaban a ella transcurrido un año, para narrar sus aventuras.

Su afinidad con Parsifal es más profunda de lo que se pudiera creer. En efecto, Parsifal abandona el valle de Camaalot de su madre la Dama Viuda, para ir a la corte del rey Arturo que posiblemente esté en Camelot, y sus

²⁸⁵ En esta conclusión, es inevitable repetir ciertas ideas expuestas con anterioridad. Algunas otras repeticiones, que el atento lector podrá observar a lo largo de estas páginas, no deben ser consideradas como deficiencias de estilo, sino más bien como una necesidad de insistir en temas hasta el momento no divulgados.

²⁸⁶ Un río de Gran Bretaña se llama *Camel*.

²⁸⁷ *Cincuenta secretos ...*, p. 92. Por “visiones” se sobreentiende “del Grial”; véase “*La visión abierta*” (Victoria Cirlot).

dos visitas a Cobernic, el castillo del Grial, también configuran un trayecto circular²⁸⁸.

En 1929, con Buñuel como testigo, Dalí se rapa la cabeza igual que lo hiciera Tristán en la leyenda y asume volverse “loco de amor loco”²⁸⁹ surrealista por Gala, la *druidesa* identificable por su cabello mezclado con hojas, el hada del castillo de Púbol. Sobre su cráneo el pintor coloca intuitiva o instintivamente un erizo de mar, el erizo fósil de los celtas, y así nace “el mito de Guillermo Tell” —véase nota al final de este capítulo—, otro celta, suizo como lo pudo ser algún Parsifal nacido en Sion, a orillas del Lago de Ginebra, que es el mismo lago de Lancelot y de Bibiana. Cuando su “obsesión Guillermo Tell-piano-Lenin”²⁹⁰, por efecto del auto psicoanálisis freudiano, cede el paso a su obsesión bretona/britana o “bretoniana”, ésta se plasma mediante la introducción en su obra de los dos principales héroes wagnerianos locos, Tristán —suerte de Mecnûn europeo— y Parsifal, “*boigt d’amor!*” según escribiera Alexandre de Riquer en el poema “Escalibor” (1909)²⁹¹. Una vez más insistiremos sobre el hecho de que “Breton”, para Dalí, es un término ambiguo. Mediante las obsesivas referencias a temas prestados a la materia de Bretaña, el artista intenta exorcizar y sublimar la compleja relación edípica personal que mantiene con ese André Breton a quien tiene que desafiar y vencer para convertirse en héroe²⁹², según la definición de Freud que asume.

Cuando se hace fotografiar para ilustrar la portada de *Diario de un genio*²⁹³ y posteriormente hace rectificar la imagen de tal modo que parezca estar colgando de un helicóptero por sus bigotes, Dalí se da a conocer como el *Parsi más loco* que se pudiera imaginar. En efecto, esta Fotoperformance debe comprenderse en relación con su obra de arte de acción *Corrida litúrgica*, en la que “un helicóptero eleva al cielo el toro muerto y lo deposita en la montaña de Montserrat para que los buitres lo devoren”. Hay que recordar que Dalí es nativo de Tauro, y que este toro que el helicóptero

²⁸⁸ Es como si la vida de Parsifal se compusiera de dos círculos concéntricos, exactamente los mismos que se ven sobre la tapa roja del misterioso y *levitante* libro en *Leda atómica* (1947-1949, n° 938).

²⁸⁹ *O. C.*, vol. 3, p. 974.

²⁹⁰ *Journal d’un génie*, p. 91.

²⁹¹ *De Britania a Britonia*, p. 350.

²⁹² Hasta poder declarar: “El Surrealismo, soy yo”.

²⁹³ 1964-1965, n° 1240, n° 1241.

conduce donde está el Grial²⁹⁴ es un Parsi muerto. El ritual funerario de la etnia Parsi, desde unos ocho mil años, consiste en exponer los cadáveres en las Torres de Silencio, donde los buitres se encargan de devorarlos. Los bigotes equivalen a los cuernos del toro. En Montserrat, la cercanía del Grial, aun cuando esté desmaterializado, le garantiza cierta inmortalidad, como sucede a Titurel. La Torre del Silencio parsi se convierte en la “Torre de todos los enigmas” o Torre Galatea, en la que durante cuatro largos años el Tauro Dalí espera, como Amfortas, a la muerte más surrealista y esotérica que pueda existir. Una muerte que él mostró en *Bacanal* (1939) mediante la efigie de la bailarina Lola Montés, y también con el siniestro aspecto del paraguas negro del rey Luis II de Baviera, e incluso como el alucinante barco espectral que atormenta a Tristán (1944). Y si le fuera “tan difícil morir”, como se quejaba Dalí a su confidente Pitxot, sin duda era porque la Muerte era bailarina, iba en *full point* y usaría un reloj blando para conocer la hora de su cita con el genio. Esa hora podía ser “las cinco de la tarde”²⁹⁵, algo que el “romano” Dalí escribe “V”, encargándole a CHIMERA que profetice así cuándo iba a morir.

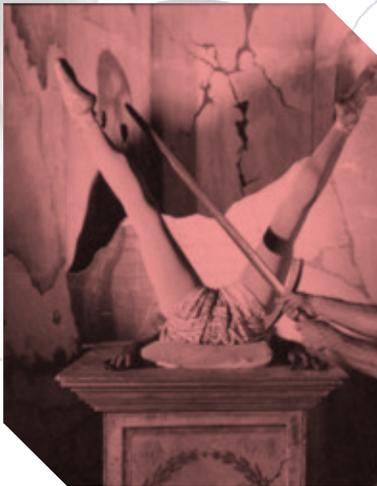


Ilustración 33: Pose en "V", fotograma del ballet *Mad Tristan*.



Ilustración 34: Pose recreada en 2012, durante la preparación de *Fol Tantris*.

²⁹⁴ La tradición popular catalana no esperó a que Wagner localizara su ópera *Parsifal* en España para difundir que el Santo Grial, procedente de Montségur en 1244, hiciera escala en el monasterio de Montserrat, e incluso los campesinos de esas montañas cuentan que, para sustraer la reliquia a las profanaciones, se hizo invisible con ella toda la montaña donde estaba el templo del Grial, construyéndose más tarde en la cercanía el actual monasterio de Montserrat.

²⁹⁵ F. García Lorca, “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, 1935. El “Vals triste” de *Kuolema*, de Sibelius, sugiere que la Muerte puede ser alegorizada mediante una danza.

Durante sesenta años, de 1929 a 1989, Dalí se identificará con Tristán y Parsifal, subsidiariamente con los reyes “cornudos” Marke y Arturo²⁹⁶, y siempre con Merlín, llevando como el druida de Arturo el gorro frigio en su versión de barretina catalana. También se declaraba alquimista²⁹⁷ y mago, y terminaría como Merlín, atrapado y vencido por sus propios poderes²⁹⁸. Para imitar al rey Arturo “hibernado en Avalon”, Dalí decía que quería “hacerse hibernar, como Walt Disney”, en un “ovocípedo de helio líquido”, para más señas. Se autodenominó “cerdo sublime”²⁹⁹, oxímoron a entender como una confesión más de su neo druidismo³⁰⁰ y a la vez como una enésima manera de identificarse con Tristán, el “guardián de los cerdos del rey Marco”³⁰¹.

En 1935 Dalí se lanzó a *La conquista de lo irracional* de una manera similar a los caballeros artúricos que se iban en *busca del Santo Grial*. La intención del pintor era explícitamente perversa: buscaba menos conquistar que imponer lo irracional mediante el empleo de su fanatismo paranoico. Su objetivo era destructor, por ello decimos que era perverso. Pretendía acelerar la evolución igual que los alquimistas y por ello añadiría hélices al cáliz del Grial, para que el fin del mundo y el reino del Paráclito llegasen más pronto.

Enganchado al cuero cabelludo del personaje en *El gran masturbador* (1929, nº 315) se ve un anzuelo, de bien difícil explicación salvo si, aplicando el MPC, se percata uno de la similitud fonética que se establece por efecto de la paranoia latente de Dalí con *L'Ancelet*, una de las

²⁹⁶ “Rey” fue Dalí, por mantener una “corte”, véase Laia Rosa Armengol, *Dalí, icono y personaje*, Cátedra, 2004. “Cornudo”, por las innumerables infidelidades notorias que consentía con pleno conocimiento de causa a su esposa Gala.

²⁹⁷ “Al hacer de mi vida entera un objeto de alquimia...” (*O. C.*, vol. 2, p. 113).

²⁹⁸ Opinión expresada en sus respectivos libros sobre Dalí por Oscar Tusquets y Carlos Lozano.

²⁹⁹ *Carta abierta a Salvador Dalí* (1966) y entrevista televisiva RTVE “A fondo”, 1967.

³⁰⁰ Dalí se reveló neo druida en una multitud de comportamientos y declaraciones, tema al que dedicamos el capítulo siguiente del presente libro.

³⁰¹ En una Triada de *Mabinogion*, Tristán es definido como “guardián de los cerdos” del rey Marke y “amante de Isolda” (citado por Denis de Rougemont, y otra vez por Michel Cazenave, *Le philtre et l'amour*, Editions José Corti, Paris, 1969, p. 64: “Drystan, fils de Tallwch, gardien des porcs de Markh, amant d'Essylt”). En la corte de Arturo, el Porquero, como en todo el ámbito celta, es uno de los más altos dignitarios. Es lícito entender que no se trata de puercos reales, aunque fueran considerados como animales cuya carne aportaba la inmortalidad, sino que representan más bien el colegio de los druidas con los alumnos a los que se instruyen para que sean druidas en el futuro.

maneras antiguas de escribir Lancelot, el nombre del caballero artúrico Lanzarote. No obstante es Parsifal quien lo representa mejor, pues de la misma manera necia e ingenua en que el hijo de Gamuret d'Anjou se dirigió a la corte del rey Arturo, el “rey que hace los caballeros”, Dalí fue a París, donde moraba André Breton, “Papa” de la Vanguardia artística y especie de Merlín africano³⁰² que... “¡hacía los surrealistas!”.



Ilustración 35: Jean Cocteau elevando una copa de cristal gigantesca, con el rostro feliz de quién alcanzó su grial surrealista (1959, rodaje de *El testamento de Orfeo*).

³⁰² Es conocida la importante colección que reunió Breton de máscaras y objetos mágicos del Arte Negro y africano en general. No falta, en las leyendas bretonas, alguna presencia exótica. El padre de Isolda la Rubia parece haber sido originario de África. Otro personaje, un poco burlesco, Ritón, que se hacía un manto forrado con las barbas de todos los reyes a los que vencía en combate, también era sarraceno o similar.

Nota acerca de “Guillermo Tell”

Se puede leer en algún comentario autorizado que el apellido Tell se asemeja bastante al adjetivo alemán *toll* que significa loco y que para Dalí el héroe suizo equivale a un modelo de locura. La observación es inteligente, pero Dalí no parecía saber alemán.

Para el pintor existe, por el contrario, una extraña asociación entre “Guillermo Tell” y “lo portugués”, desde que escribiera, en 1932, un epílogo a su filme *Babaouo* al que pusiera como título “Guillermo Tell, ballet portugués”. En *Babaouo*, el protagonista se reúne con su amada en el “castillo de Portugal”. También habla nuestro artista con frecuencia de una “taza portuguesa” de muy difícil interpretación, a pesar de que en un nivel primario se haya entendido como una alusión a la península ibérica, que dibujaba Dalí con la forma de una taza³⁰³. Pero, ¿por qué portuguesa?, siendo Portugal solo una pequeña parte de la península, tiene poco sentido.

Se puede aducir una explicación lingüística, a saber que el idioma catalán y el portugués poseen rasgos característicos comunes, sobre todo a nivel fonético. Otra justificación podría ser que en la mentalidad popular catalana, Portugal equivale a esa remota región donde viven hombres un poco palurdos y mujeres de mala reputación, como la famosa “monja portuguesa” que se enamoró locamente de un caballero francés en el siglo XVII. En teoría, pues, cuando Dalí compara su padre con “Guillermo Tell” y lo supone “portugués”, está claro que lo hace para ridiculizarlo y vengarse de la expulsión sufrida en 1929.

Las especulaciones biográficas resultan sin duda válidas, pero nosotros preferimos aplicar el MPC para desentrañar este *Enigma*³⁰⁴ de *Guillermo Tell* (1933, nº 449). En efecto, en relación con el tema del Grial, el enigma se resuelve. Wolfram von Eschenbach menciona a un informador suyo por quién la leyenda del Grial le fuera comunicada “con su total verdad”. Se trataba de Kyot de Provenza. Kyot es igual que Guillermo. Este personaje a su vez conoció el Grial por un libro cifrado que le fue explicado en un lugar

³⁰³ Aquí hay que recordar que la “taza de oro” del Antiguo Egipto, de la cual Matila Ghyka habla en sus libros sobre la sección áurea —libros leídos por Dalí— era la denominación “pagana” de la reliquia llamada Grial en el Occidente cristiano.

³⁰⁴ La explicación oficial afirma que por homofonía, la palabra francesa *enigma* remite al nombre de Lenin. Al ser avalada por Dalí, es muy sospechosa de no ser el significado real, sino una ocasión de “cretinizar”.

de Hispania, que Wolfram escribe “Totel”. Algunos autores interpretan “Totel” como Toledo, otros como Tudela. Ambos topónimos tienen significación para Dalí; Toledo, por la Orden de Toledo fundada por Buñuel, y de la cual era miembro; Tudela, por ser el nombre de la playa donde encontró la “mesilla de noche” que mostró en su óleo *El destete del mueble-alimento*. Pero para un alemán³⁰⁵, “Totel” podría ser una contracción de “tod” (muerto³⁰⁶) y “toll” (loco), es decir, casi el Tristán daliniano que *muere loco*, siendo tal Tristán una metáfora del propio Dalí que se veía a sí mismo explícitamente como “el hijo de Guillermo Tell”, de acuerdo con un refrán francés que reza: “Tel père, tel fils”. Aprehendidos por la paranoia catalana, “Totel” y “Tell” se parecen. Para más inri existió un poeta medieval llamado Guilhem de Tudela y fue autor de un *Poema* sobre la cruzada albigense. Bien es sabido que la creencia popular admite que “los cátaros poseían el Grial”. Otro dato histórico es que los Templarios, perseguidos y exterminados en Francia, se refugiaron en Portugal, donde su Orden continuó activa y en paz durante decenios o siglos. Wolfram dejó escrito que los caballeros guardianes del Grial son “Templeisen”, Templarios, sin duda en sentido lato, pero no importa mucho la diferencia por el matiz, para el funcionamiento del MPC.

Terminaremos este apunte, obligadamente no exhaustivo, sobre “Guillermo Tell” intentando recomponer un razonamiento mental MPC que pudo muy bien hacer Dalí. “Portugués” puede descomponerse silábicamente para formar una especie de frase con sentido: “por” + “tu” + “gués”, y si consideramos la forma en francés “por-tu-gais”, la terminación “gais” connota directamente la “alegría”. Ese “gozo” que es un doblete de “goce”, en *la fin’amors* se dijo *Joy*. En esoterismo, es bien sabido que son sinónimos conceptuales *la fin’amors* y la *Gaya Scientia* (Ciencia de Gaya, divinidad del planeta Tierra) y que el *Joy d’amour* en un plano completamente sublimado y místico era exactamente la redención del alma, su “goce de Dios” post-mortem. La heterodoxa *religio amoris* cortés

³⁰⁵ Aquí, nos referimos al hecho de que Wolfram, que era alemán, pudo “fabricar” el topónimo “Totel” por contracción de Tod y Toll/Tell, y así resultaría que “Totel” nunca habría sido ni Toledo ni Tudela, aunque por “azar objetivo surrealista” acabaría siendo plausible a posteriori que una de esas dos ciudades fuera el lugar donde viviera un sabio que conocía el sentido verdadero del Grial. Añadiremos que, de acuerdo con la tradición, semejante saber hace morir o volverse loco, es decir ser “*totel*”, algo que sucede *por culpa del Grial*.

³⁰⁶ Hemos hablado hace poco de “Parsi muerto”.

garantizaba este estado de beatitud suprema (“Höchste Lust!”, canta la Isolda wagneriana) alcanzable por la única vía del Amor a la Dama-Paraclete (Sophia/Ennoia/Daena). En conclusión, se sostiene pensar que el “Guillermo Tell portugués” de Dalí es un jeroglífico que esconde la busca del Grial y quizás el *saber* (gnosis) de lo que es realmente eso que llaman Grial. Un saber que debe permanecer siendo para todos un *enigma*: el *enigma de Guillermo Tell*.



El neo druidismo de un surrealista superlativo³⁰⁷

El neo druidismo es una doctrina filosófica y espiritual o religión moderna henoteísta sin fundador específico. Se trata de una forma de neo paganismo inspirado en los ritos de los celtas y druidas antiguos que supuestamente se han conservado por tradición y transmitido por iniciación. El neo druidismo específico de la Nueva Era³⁰⁸ es la prolongación de la “celtomanía” nacida en el siglo XVI cuando algunos eruditos, en Francia e Inglaterra, empezaron a vanagloriarse de ser descendientes de los antiguos celtas, cuyos rituales fueron parcialmente transmitidos por Plinio el Viejo³⁰⁹.

Esta celtomanía creció en el siglo XIX como un componente más dentro de los sincretismos doctrinales de numerosas escuelas esotéricas y del Romanticismo. Atrajo a artistas plásticos, como Rodolphe Bresdin (1822-1885), cuyas obras admiraba André Breton, y a un alumno de aquél, Odilon Redon (1840-1916), que ejerció sobre Dalí cierta influencia no confesada³¹⁰, directa o indirectamente, por ejemplo a través del literato

³⁰⁷ Este estudio, casi exhaustivo, es un volumen o un tomo de nuestro “Tratado hermenéutico de dalinología en forma de diccionario de icono-conceptos” *La obra de S. D. explicada por el método paranoico crítico* (MPC), empezado en 2002 con la vista puesta en el Centenario Dalí, y por su extensión aún inacabado, también inédito, salvo en algunos de sus temas. Algunas palabras seguidas de un asterisco (*) remiten a la correspondiente entrada de este Diccionario, aunque hemos eliminado la mayoría de estos asteriscos para no confundir al lector, lo precisamos porque puede haber quedado alguno olvidado. También pedimos disculpas al lector por las repeticiones en algunos comentarios, consecuencia de la reunión de páginas independientes entre sí en un primer momento.

³⁰⁸ Nueva Era, o Era de Acuario, o en inglés *New Age*, es un periodo que empezó el 4 de febrero de 1964, día en que los astrólogos pudieron observar una conjunción de los planetas del sistema solar bajo la constelación zodiacal de Acuario. Para una definición y descripción completa y clara, remitimos a Manuel Guerra Gómez y su *Diccionario enciclopédico de las sectas*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1999, p. 617s. Se caracteriza por una espiritualidad difusa, de un sincretismo religioso que la hace sospechosa a todos los que asumen y profesan una cosmovisión unidireccional. No podemos explayarnos más sobre este tema polémico donde los haya en una simple nota, pero sí señalar que la tendencia al sincretismo se observaba ya entre los Celtas a lo largo de su milenio de civilización. Hay una plausible afinidad entre sincretismo y “alma” celta. Argüir el sincretismo para descalificar la New Age nos parece poco válido.

³⁰⁹ *Historia Natural*, XVI, 249.

³¹⁰ Las figuras de personajes sepultados a medias en el suelo, que se ven en el último fotograma del film *Un perro andaluz* (1929) y en el boceto nº 836 (R. Descharnes y G. Néret, *Dalí*, Taschen, 1997: citamos todas las obras con el número de esta catalogación, para mayor comodidad), que sirvió de base al telón escénico del ballet de Dalí, *Mad*

Huysmans, modelo del figuerense a la hora de escribir su novela *Rostros ocultos* (1944), en la que precisamente el pintor alude a los druidas.

La característica dominante del neo druida es un profundo respeto a la naturaleza. Su objetivo es conectar con “los tres reinos” de los celtas, el Cielo, la Tierra y el Mar. Creen los neo druidas en la magia³¹¹ que entienden como la habilidad de modificar el entorno mediante el conocimiento de las leyes naturales. A grandes rasgos se puede apreciar que Dalí y Gala en Port Lligat se hallaban en un entorno ideal para desarrollar su neo druidismo latente del que han permanecido muchos elementos inconfundibles que nos proponemos estudiar detalladamente en el presente ensayo.

Los detractores, historiadores, intelectuales y universitarios en general advierten que “El neo druidismo es una reconstrucción conjetural muy tardía que no aporta nada al conocimiento del mundo celta antiguo³¹².” Semejante polémica no cabe en nuestro propósito, que se centra en la aclaración de los sentidos de la obra daliniana. A la luz del neo celtismo y el neo druidismo, términos sinónimos para nosotros, percibimos mucho mejor una multitud de detalles nunca explicados por los estudiosos oficiales del artista. En efecto, en la ingente y repetitiva bibliografía, hemos encontrado a un único autor, precisamente uno de los no autorizados por la doxa imperante, que tildara de “druida” a Dalí, sin demostrarlo nunca, cosa que nosotros pretendemos hacer en lo sucesivo.

Fechado en 2000, en una copia mecanografiada y auto editado, hemos encontrado en la Biblioteca de Cataluña el libro titulado *El Dalí esotérico*, cuyo autor es el Licenciado en Farmacia don Ignacio Puig Alemán, natural de Gerona y pintor “meta-onírico”. Este señor suministró material médico a Dalí cuando residía en Púbol (1982-84), y así fue cómo lo conoció, personal y superficialmente. De su formación científica se esperaría un mayor rigor intelectual a la hora de aportar argumentos objetivos y documentales para demostrar lo que afirma a lo largo de su citado libro, por

Tristan (1944), tienen su origen en Redon. El dato no aparece en ninguno de los libros y catálogos consultados por nosotros.

³¹¹ Dalí se declaró mago con frecuencia: “Seule la magie m’intéresse” (Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dalí*, 1965, p. 44); “Je manifeste d’une façon ou d’une autre ma magie (...) c’est bien peu de chose qu’un tableau à côté de la magie qui irradie toujours de moi” (*Ibidem*, p. 38).

³¹² *Liceus*, año II, nº 10, p. 22.

lo demás meritorio en su intención. En ningún momento Puig explica nada de lo que él entiende por “druida”, como tampoco se le ocurre que es impropio calificar de “druida” a Dalí, pues lo correcto es hablar de neo druida o neo celta, dado que los druidas³¹³ han desaparecido desde hace muchos siglos. La rareza del mencionado libro justifica que copiemos todas las citas en las que aparece el término druida, para que nuestro lector se haga una idea precisa, cuantitativa y cualitativa, del material facilitado por el mismo. La reproducción es absolutamente textual en cuanto a sintaxis, ortografía, neologismos, puntuación, uso de mayúsculas, etc., indicando al inicio de cada cita el número de página en que se puede leer.

p. 5: “...pintor-científico, angelical irónico, buscador de la Santa Copa, y finalmente eremita, ‘mártir’ y druida.” [...] “su enraizado druidismo reivindicativo.”

p. 14: “Mágico lugar que Dalí sabía le era reforzador de su innata valía, por ser el cuarzo, el elemento máspreciado por los arcanos druidas.”

p. 58: “¿Dalí se siente druídico al reconocerse roble, aunque en lo ambicioso? Los druidas poseen la religión arbórea. Y Dalí en todas sus casas, que siempre con jardín tuvo, plantó árboles centenarios [...] Como culinarios y calderistas fueron los antaños druidas del Empordà y por extensión catalanes todos, en lo ígneo y natural del bosque encendiendo marmitas de ecos persistentes.”

p. 106: “Gala enfundada en una roja túnica de Dior, como le corresponde a la druidesa de fuego.”

“¿Decidió Dalí yacer como druida bajo su dolmen de cristal³¹⁴, por propia iniciativa?”

“Dalí surrealizó nuestra realidad, no cabe duda. Abrió la ruta hacia la onírica, druidificando el ambiente.”

p. 119: “Siempre llevó barretina en la ‘segunda etapa’ daliniana, pues se sentía descendiente de los DRUIDAS, creando en su último decenio: un GRIAL (Cadúceo) para el Colegio de Farmacéuticos de Catalunya, y un DOLMEN en Madrid, diseñando un menhir para instalar frente a la Catedral de Barcelona como manifiesta protesta pagana.”

p. 121: “Todo buen DRUIDA se casa en lo alto de la cima que domina el valle, como hace Dalí.”

³¹³ Por druidas se designan los sacerdotes y sabios de los celtas, pueblos indoeuropeos diseminados en toda Europa, cuya civilización floreció, con unidad de lengua y religión, desde el siglo VI a. C. hasta el siglo V d. C. El mismo nombre de druida no data de la época celta, pero fueron llamados así los sacerdotes celtas porque “rendían culto a los robles” (Littré). Del étimo griego *drus-*, roble o encina, o árbol en general, deriva dríade, el espíritu del árbol, y druida.

³¹⁴ La cúpula del Teatre-Museu Dalí en Figueres.

p. 125: “[el Ampurdán] de arcano fue una tierra habitada por DRUIDAS [...] Catalunya recibe a magos indoeuropeos en el ‘período Druídico’ o de los Sepulcros en fosa (3000-2000 a.C.); las hordas célticas en la Edad del Bronce [...]”

p. 129: “Alza Dalí su bastón-Kundalini, enfrascado en su disfraz druídico (barretina como cirio ígneo imaginativo y docto).”

p. 137: “Gala, desnuda como druidesa³¹⁵...”

p. 143: “siendo los cipreses que pintara por antonomasia el de Figueres (el del país de las higueras dulces, o bosque druídico de la magia blanca, a la par que el de Púbol), representación referencial del Árbol de la Vida que crece en el Valle de las Hespérides.”

p. 151: “Amante del rito de su tierra, se enfundó en la druida túnica que llevara siempre por estar por casa, su ígneo gorro frigio o catalana barretina como llama pura de la iniciática, junto a su bastón de poder o varita mágica. Los emblemas del Rey Serpiente.”

p. 164: “... el primer día³¹⁶ que vi a Dalí en Púbol. Meditabundo. Sentado en un sillón-trono camuflado con sábanas, él enfundado en otra como druida, con su bastón de bambú kundalínico en la mano, en la Sala del Piano, con luz tenue.”

Comentaremos ahora las indicaciones de Puig. La de la página 58 alude a una comparación hecha por Dalí en los términos siguientes:

“Me gusta comparar mi ambición con un roble centenario, y a mi inteligencia con una amante parra que sube entorno a su corteza hasta alcanzar su copa. Y si este roble se me muestra inmemorial e inmóvil en su crecimiento –tan augusta y armoniosa es su elevada altura-, la parra de mi inteligencia, en cambio, se me aparece con una exuberancia biológica, creciendo a golpes, ya que cada vez que observo lo que me ha acaecido en el momento de comenzar o de concluir una obra, me quedo sorprendido por la vigorosa explosión de los nuevos brotes”³¹⁷

Puig ve únicamente la comparación del pintor con un roble y omite la segunda mitad de la imagen, la alusión a la parra. Su pregunta es legítima, pero nosotros pensamos que es el conjunto de la comparación hecha por Dalí lo que se debe interpretar, y no sólo una parte de la misma, y en su

³¹⁵ Jean Markale insiste en todos sus libros (especialmente en *Le Druidisme*, Payot, París, 1985, p. 14) sobre el hecho de que los celtas no tenían druidesas, las cuales son un puro invento romántico de novelistas (Velléda, de Chateaubriand, y Norma, de Bellini).

³¹⁶ Más adelante Puig apunta que aquel primer contacto se produjo un 28 de diciembre de 1983: ¿inocentada de Dalí para burlarse de su farmacéutico sería aquel “disfraz druídico”? De hecho Puig, que no argumenta con pruebas sus afirmaciones, ignora toda la razón de ser de las típicas sillas de respaldo alargado con fundas blancas que amueblaban Púbol: véase nuestro *Diccionario de icono-conceptos dalinianos*, entrada SILLA.

³¹⁷ *Cincuenta secretos mágicos para pintar*, Edición Luis de Caralt, Barcelona, 1951, p. 10.

totalidad nos recuerda más la leyenda de Tristán e Iseo³¹⁸ que una declaración de neo druidismo³¹⁹. El resto del comentario de Puig nos parece desmerecer el valor de su interrogante, pues es absurdo escribir que se plantan “árboles centenarios”³²⁰ y es exagerado hacer poco más que de “todos los catalanes” unos “druidas” en la Antigüedad, idea que se repite en la página 125.

Sobre la cita de la página 106, diremos que no convence de que Gala pudiese ser considerada “druidesa” por la mortaja que eligió ella misma, y la repetición, en la página 137, tampoco aporta ninguna prueba. Del mismo modo no hay constancia de que los druidas se hicieran enterrar bajo un dolmen³²¹, ni parece demostrable que la cúpula del Teatro-Museo de Dalí en Figueres pudiese asemejarse a un dolmen. El pintor quiso poner cúpula a su museo por sentir fascinación hacia las cúpulas renacentistas.

La costumbre daliniana de llevar barretina en su casa de Port Lligat es considerada generalmente como “ultra localismo” y orgullo de ser catalán. Puig lo señala como muestra de “druidismo” (p. 106, p. 129 y p. 151) sin explicar en qué simbología basa su afirmación. Opera de la misma manera al referirse a la túnica blanca (p. 151 y p. 164) que vestía el pintor en sus últimos años. Hace falta cierta imaginación/paranoia para asimilar la barretina catalana con el gorro de Merlín y deducir un rasgo definitorio de druidismo. No obstante, al ser la barretina similar al gorro frigio, y teniendo en cuenta que Bruto (el de Wace, el mítico fundador y poblador de Britania) era un descendiente directo de Príamo, rey de la antigua Troya, donde se llevaban gorros frigios, es admisible que Dalí tuviese una secreta

³¹⁸ En la leyenda y según las variantes, se cuenta que una parra crece de la tumba de uno de los amantes. Es llamativa la alusión del pintor al entrelazamiento de las ramas de los dos vegetales, en el que insistía la leyenda medieval de Tristán para mostrar que el amor era más poderoso que la muerte. Otras leyendas celtas aluden a un árbol que crece desde la tumba de un héroe.

³¹⁹ De todos modos, Dalí se nos muestra neo druida, tanto al compararse con un roble como al identificarse con Tristán, que fue druida, tema tratado en la entrada TRISTAN de nuestro *Diccionario*.

³²⁰ Es mostrarse ignorante en botánica y jardinería.

³²¹ Puig parece dejarse confundir por un dato de la mitología irlandesa en la cual se dice que un pueblo mítico, los Tuatha Dé Danaann, se refugiaron para “vivir en los túmulos” ante la invasión de otro pueblo. Los irlandeses creían que el druidismo había sido introducido en su isla por los Tuatha (Jean Markale, *Le druidisme*, p. 70).

intención de mostrarse como “un pastor de Arcadia” y un nuevo Pâris³²² — el amante de la Bella Elena, pues Gala se llamaba Elena—. En cuanto a las túnicas blancas, fueron empleadas por sacerdotes de tantas religiones diferentes, en épocas y lugares tan dispares, que por sí solas no pueden constituir ni siquiera un indicio de neo druidismo, como mucho una intención de mostrarse “sabio” y “sacerdotal” por parte de Dalí.

Finalmente en la cita de la página 121, Puig se refiere a que Dalí celebró su boda católica con Gala el 8 de agosto de 1958 en el Santuari Dels Àngels de la localidad gerundense de Sant Martí Vell, situado efectivamente en la cumbre de una colina³²³. Nosotros opinamos que es hacer un contrasentido total ver en esta boda un acto propio de “druida”, pues el artista ha comentado su fervor por el ritual católico y su exaltación a la idea de que podría “repetir su boda con Gala por el rito copto”, según escribiera en *Diario de un genio*.

Como se puede apreciar, no sólo Puig no argumenta ninguna de sus afirmaciones, sino que además muchas de ellas son fáciles de rebatir. Sin embargo, el neo druidismo de Dalí transparenta en muchos detalles que omitió señalar este autor aficionado y que nosotros vamos a repasar.

Jean Markale escribía, en 1985³²⁴, que en esa fecha había aproximadamente un millón de personas en Europa, América y Australia que se auto definían como “druidas” y/o estaban afiliadas a grupos druídicos. El neo druidismo se remonta a una *Druid Order* fundada en 1717 por John Toland (1669-1722) y una *Ancient Order of Druids* fundada en 1781, “de color masónico”, de la que es filial la *Ancient Order of Druids in América* creada en 1912 y con toda probabilidad destinataria del ballet de Dalí *Mad Tristan* estrenado en Nueva York el 15 de diciembre de 1944. Teniendo en cuenta las conexiones³²⁵ que existen entre neo druidismo y surrealismo y la insistencia de Ignasi Puig en el “druidismo” de Dalí, el estudio de este tema se impone, pues su obra se entiende mucho mejor en clave neo druídica, del

³²² Pero también un posible neo gnóstico, seguidor virtual de la herejía de Simón Mago. Del mismo modo, la intención de “repetir su boda con Gala por el rito copto” nos parece indicar que Dalí deseaba mostrarse un neo gnóstico, ahora de la escuela valentiniana. También se manifestó con rasgos carpocracianos, y otros signos de diversas herejías paleocristianas se detectan en su obra.

³²³ Ian Gibson, *La vida desahogada de S. D.*, p. 618.

³²⁴ *Le Druidisme*, p. 237.

³²⁵ Objeto de nuestros comentarios en su lugar correspondiente.

mismo modo que “Las novelas de la Mesa Redonda son elaboraciones de temas célticos” y “Los cantares de gesta de los siglos XII y XIII contienen muchos elementos incomprensibles que se aclaran con un estudio comparativo basado en la mitología celta”³²⁶.

Dalí repetía que era mago y alquimista, pero nunca se definiría como druida, y las alusiones explícitas son muy escasas en su obra literaria. Además del epígrafe al presente capítulo, en la novela *Rostros ocultos*, se puede leer lo que sigue:

“Todos los carros de la perversión pasaban ante su vista, arrastrados por diferentes seres: por druidas coronados de hojas, que llevaban vasos de topacio de ‘líquidos deseos’, por unicornios de nalgas femeninas; por toros de blancor de espuma...”³²⁷

Se sabe que eran blancos los toros sacrificados por los druidas en el ritual del muérdago. El nombre de este vegetal sagrado surge inesperadamente en el poema de Dalí “La guerre de Troie aura lieu”³²⁸:

“Mientras los combatientes son como fieras, su omóplato es una coraza de la que surge poco a poco el brazo, de hombro rafaelesco, al que se aferra el cuervo de la victoria como si ella fuera el muérdago.”

En este mismo texto, menciona dos veces “un erizo de mar” que parece anodino salvo cuando se tiene información del erizo fósil de los celtas³²⁹ al que nos invita a relacionarlo la mención de “fossilizarse” que precede la primera de las dos veces en que Dalí escribe “erizo”, el cual, la segunda vez, es calificado de “seco”, estado afín al de un fósil. En este mismo poema, se mencionan a “las brujas”, que en la Wica se asimilan con neo druidesas; a la “cabeza coronada con laureles”, un tópico que puede encubrir otro tipo de corona vegetal más propia de druidas; y finalmente a un “puente” donde se libra una batalla y que recuerda bastante al puente que el joven Cuchulain³³⁰ debe cruzar para entrar en los dominios de la mujer sabia que le enseñará las artes de la guerra, incluso el “puente de la

³²⁶ Jean Markale, *Los celtas y la civilización celta*, Taurus, Madrid, 1992, p. 446.

³²⁷ *O. C.*, vol. 3, p. 751.

³²⁸ *O. C.*, vol. 4, p. 906. Dalí, que siempre lo vuelve todo del revés, invierte aquí el título de la pieza teatral de Jean Giraudoux (1882-1944), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935). El motivo por el cual Dalí escribe este poema, en 1986, se explica en el libro de Antoni Pitxot *Sobre Dalí. Conversaciones con Fernando Huici*, Planeta, Barcelona, 2014, p. 50.

³²⁹ Jean Markale, *Le druidisme*, p. 253; Jan de Vries, *La religion des celtes*, Payot, París, 1963, p. 329s. Desarrollamos este tema más adelante.

³³⁰ Héroe de epopeya irlandesa, Cuchulain es el guerrero celta por antonomasia.

espada” de *Le chevalier de la charette (Lancelot)*, de Chrétien de Troyes. El círculo que va de “Troie” en el título del poema de Dalí a “Troyes” del apellido del primer autor de *romans* artúricos y vuelve a Troya de donde procedía Bruto, el colonizador de las islas llamadas por él “Británicas”, es un esquema típico de razonamiento MPC daliniano. Toda su coherencia estriba en un elemento del acervo celta.

Antes de dedicarnos a mostrar cómo se pueden entender en clave neo celta o neo druida numerosos temas tratados por Dalí en su pintura, a los que presentaremos, como es costumbre nuestra, en su orden alfabético, vamos a exponer cuáles son los componentes del carácter celta que encontramos también presentes en la personalidad del pintor, a la que nos permiten comprender con mayor profundidad psicológica y metafísica.

Revisando lo que historiadores y filósofos han determinado que conformaba los rasgos definitorios del carácter de los antiguos celtas, nos damos cuenta de que muchos de ellos coinciden con aspectos, a menudo difíciles de entender, manifestados en las actitudes expresadas por Dalí y ayudan a abandonar los prejuicios, a veces difamatorios o calumniosos, que la personalidad del genio suscitaba en muchos de sus biógrafos y estudiosos superficiales.

Siguiendo a T. W. Rolleston, en su libro *Mitos y leyendas celtas*³³¹, se observará que había en común una conciencia de ser “superior” y un “orgullo” por esa “superioridad”³³². Allí donde colonizaban a otros pueblos, los celtas “formaron una casta aristocrática gobernante”³³³. El pintor, exagerando su megalomanía³³⁴, aseguraba que quería dominar el mundo³³⁵, dictándole sus modas³³⁶, y se asombraba, medio en broma medio en serio, de que la gente “pudiese vivir sin ser Dalí”. Se complacía en ser

³³¹ Turner, Madrid, 2013.

³³² Rolleston, *Op. Cit.*, p. 25. “Estaría yo, Dalí, y después el resto del mundo” (*Confesiones inconfesables*, en adelante CI, edición Bruguera, 1975, p. 278).

³³³ Rolleston, p. 15.

³³⁴ “Dalí es el personaje más sublime que pueda darse, y yo soy Dalí” (CI, p. 196).

³³⁵ “deseo de potencia absoluto” (*O. C.*, vol. 2, p. 119).

³³⁶ “No hay ninguna deshonra en marcar el propio siglo en el mayor número de ámbitos posible” (*O. C.*, vol. 2, p. 118). “En Nueva York, yo aparecía como la más moderna novedad del Viejo Mundo. En París, ya no podía esperar gran cosa. Como Alejandro Magno cortando el nudo gordiano, dejaba allí un surrealismo marcado para siempre por mi paso” (CI, p. 259). “Mi éxito estará en haber subyugado mi época y conquistado al mismo tiempo la inmortalidad” (CI, p. 240).

llamado “el divino Dalí”, no sólo porque varios artistas en la Historia fueron apodados “el divino”, sino además porque se consideraba “un héroe” y destinado a “Ser Dios” —título de una obra suya, de arte sonoro, 1974—, y sobre todo, por neo druidismo. Markale (1985, 30) asegura en efecto que “los druidas eran considerados por los celtas como individuos semi divinos”.

En *Diez recetas de inmortalidad*³³⁷, imaginó un llamado por él “sistema caga i menja” en el que el genio (él mismo) alimentaría a todos los humanos sin que tuviesen necesidad de trabajar para vivir a condición de saber asimilar la substancia de sus obras de arte... utopía surrealista que recuerda remotamente a los druidas o sacerdotes celtas que administraban la totalidad de la vida social y religiosa, siendo los personajes más importantes desde todos los puntos de vista.

Los celtas gustaban del “habla sutil”³³⁸, hábito que pudo reaparecer en el *trovar clus* y, cómo no, en los razonamientos abstrusos y los trabalenguas³³⁹ de Dalí. Se dice³⁴⁰ que eran ávidos de noticias, amantes de los chismes y a la vez curiosos de cultura y ciencias. El interés de Dalí por la ciencia y más aún por la filosofía de las ciencias podría eventualmente atribuirse a una reminiscencia celta, pues estaba atento a “¿Qué hay de nuevo?”³⁴¹ hasta el punto de titular un artículo con esta pregunta banal. El amor celta por la ostentación³⁴², por todo cuanto confiere dramatismo a la vida, su irracionalidad³⁴³ y su pasión fetichista por el oro se encuentran

³³⁷ Edición Audouin Descharnes, París, 1973.

³³⁸ Rolleston, p. 27.

³³⁹ Véase *Être Dieu* (1974). Dalí recibió de su abuela y otras personas mayores de su entorno unos cuantos trabalenguas que eran restos de letanías mnemotécnicas folklóricas, entre las cuales es probable que pervivan, pervertidos hasta lo irreconocible, vestigios de cultura celta, dado que hubo representantes de dicha cultura en la prehistoria de la región catalana, donde Cerdaña sería así llamada por el dios astado Cernunnos. Recordemos que Jean Markale recibió de su abuela bretona los conocimientos folklóricos de origen celta que le permitieron convertirse en autor de *best-sellers* sobre el druidismo.

³⁴⁰ Rolleston, p. 27.

³⁴¹ Título del texto nº 81 de la compilación *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* (Siruela, Madrid, 2003). “¿Qué hay de nuevo? ¡Velázquez!” se publicó por primera vez en la revista francesa *Le Sauvage* (París, nº 34 de octubre de 1976, p. 96), como informa Alain Bosquet, en *Entretiens avec S. D.* (p. 191).

³⁴² Rolleston, p. 29.

³⁴³ Rolleston, p. 30.

documentados en la personalidad de nuestro genio³⁴⁴. Les complacía el lujo y a la vez tenían costumbres toscas, contradicción que manifestaba Dalí, capaz de comer como un puerco³⁴⁵ en el restaurante más elegante de París³⁴⁶, sólo para hacerse notar.

Al colocar su “cosmogonía” por encima de su pintura, parecía imitar a los celtas que colocaban por encima de todo a su religión³⁴⁷. Histriónicos³⁴⁸, los celtas eran también “líricos”³⁴⁹, un adjetivo que escribe a menudo el catalán. Los celtas se mostraron siempre rebeldes contra todas las formas de dominación puramente externa y carente de contenido espiritual³⁵⁰. Así Dalí se opuso a las muestras de autoridad, y con especial violencia a su padre notario que deseaba dirigir su vida, hasta el extremo de “hacerlo todo al revés”³⁵¹. El pintor se comprometió con “causas perdidas”, como la de “salvar el arte moderno del caos y la pereza”³⁵², lo cual pudiera ser por atavismo celta: “El destino de los celtas es ser los héroes de las causas perdidas”³⁵³. Así perdió su reputación, prostituyéndose explícitamente como pintor, y fracasó en lo más importante, pues no quería morir nunca³⁵⁴,

³⁴⁴ Dalí expresaba que “el oro es sagrado antes de tener un valor material” y que “el valor del oro no es su rareza, sino su poder mágico” (*O. C.*, vol. 2, p. 110). El oro era para él un símbolo del “Absoluto sagrado” (Dios) (*O. C.*, vol. 2, p. 116). Decía: “Yo creo que el oro es una materia que nos ennoblece, por ser producto y prueba de conocimiento” (*O. C.*, vol. 2, p. 118). “El amor al oro y a Dios forman parte integrante de mi alma” (CI, p. 246).

³⁴⁵ Véase la entrada CERDO de este capítulo.

³⁴⁶ Testimonio de Carlos Lozano.

³⁴⁷ Rolleston, p. 34.

³⁴⁸ Tristán, como buen espécimen celta, demuestra su habilidad histriónica en varios episodios de la leyenda: se disfraza de mendigo, de loco, de leproso, para acercarse de incógnito a su amada Isolda. El número que monta en el juramento de la Blanca Landa no desmerece ninguno de los *Happenings* daliniano. Al identificarse Dalí con Tristán — como demostramos en su lugar— es legítimo derivar una comprensión del héroe medieval como druida encubierto, cuestión que tratamos en nuestro estudio.

³⁴⁹ Rolleston, p. 37.

³⁵⁰ Ídem, *Íbidem*.

³⁵¹ Jean Cocteau dijo de Dalí que “no era libre de hacer lo que quisiera”, sino que algún designio superior le obligaba a “hacerlo todo al revés” (sin referencia).

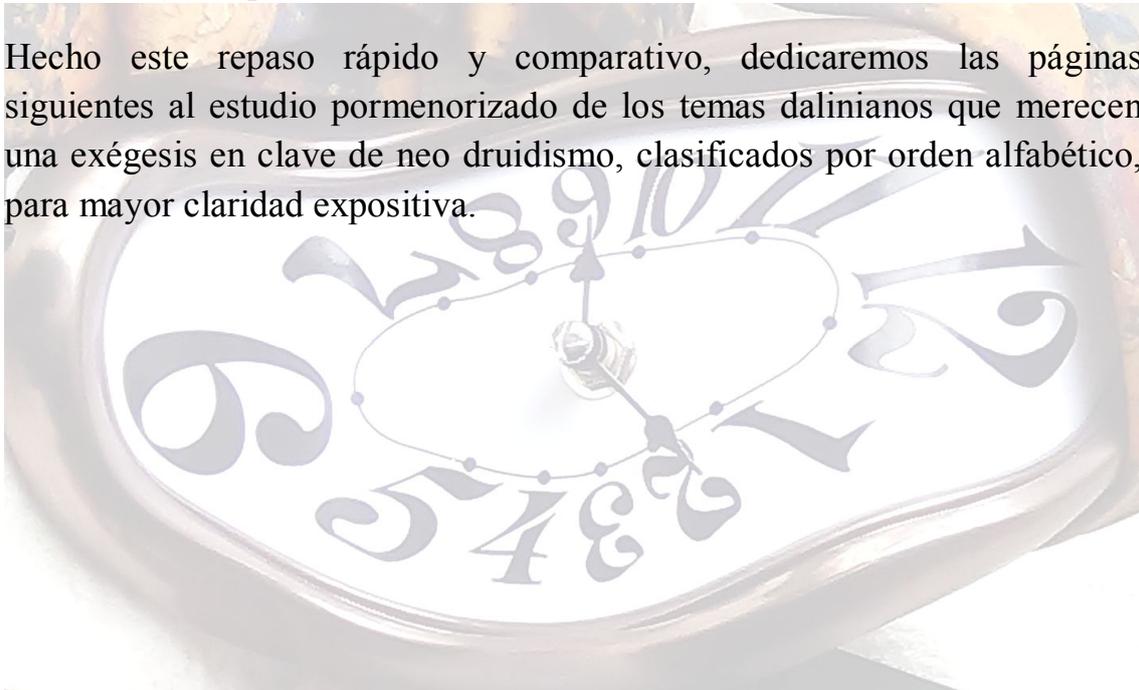
³⁵² *Cincuenta secretos mágicos para pintar* (1947), Edición Luis de Caralt, Barcelona, 1951, Dedicatoria (sin paginación).

³⁵³ Jean Markale, *Los celtas y la civilización celta*, p. 135.

³⁵⁴ “Los genios no deberían morir nunca”, repetía a los periodistas, por ejemplo al salir de su operación por las quemaduras recibidas en el incendio de Púbol en 1984. Tal vez glosaba la frase dicha para Marlène Dietrich: “Engel sollen nicht sterben!”, pues con frecuencia se refería al ángel como lazo de unión entre el genio y Dios.

pero murió. Capaz de tener a la vez dos opiniones opuestas³⁵⁵, puede alardear de ello en alusión a la capacidad de los druidas y de los celtas para “resolver” las “contradicciones internas en la toma de conciencia de la totalidad” (Markale, 1985, 255 a 265). El título de su óleo *Naturaleza muerta viviente* (1956, nº 1086) no es un oxímoron, sino un ejemplo de “monismo” neo druida que integra en la unidad los polos opuestos. La lucha del pintor contra “el caos en el arte contemporáneo” podría ser un rasgo neo druida, pues “Sólo el caos es molesto” para el druida (Markale, 1985, 259). La cultura enciclopédica de nuestro artista no sólo remitía al ideal renacentista encarnado por Pico della Mirandola, sino que también era la ambición del antiguo druida la posesión de todos los conocimientos de su mundo y su época.

Hecho este repaso rápido y comparativo, dedicaremos las páginas siguientes al estudio pormenorizado de los temas dalinianos que merecen una exégesis en clave de neo druidismo, clasificados por orden alfabético, para mayor claridad expositiva.



³⁵⁵ “Hay gente que no es suficientemente inteligente para tener todas las opiniones a la vez. Yo sí que puedo” (*O. C.*, vol. 2, p. 159; Louis Pauwels, *Las pasiones según Dalí*, 1968, final del capítulo 6 “La monarquía”).



Ilustración 36: "Danza de la Druidesa (Norma) con una cabina telefónica" (Fotograma de la videoperformance de *Fol Tantris*, 2014), para plasmar la idea surrealista de que... **“En el bosque de los druidas, Norma, como una cabina telefónica...”** Salvador Dalí³⁵⁶

³⁵⁶ Marius Carol et al., *El último Dalí*, Editorial El País, Madrid, 1985, p. 241.

AFRODITA (VENUS)

La distorsión del mito del nacimiento de Venus por parte de Dalí puede explicarse por una peculiaridad lingüística observada en el habla celta.

“Tenían aversión a pronunciar la consonante *p*, pero alrededor del siglo VI a. C. sobrevino un extraordinario cambio en el idioma celta (...) adquirieron la facultad de pronunciar la *p*, y cambiaron la *c* (k, g) en *p* en muchas palabras. Una de ellas fue *Cretanis*, que pasó a decirse *Pretanis*, y derivó en Bretaña”³⁵⁷.

Observamos que *Cretanis* se parece más a Creta que a “Bretaña” aunque signifique esto último. Dalí narró en varias ocasiones que “Vénus-Aphrodite naît dans l’île de Crète”³⁵⁸, pese a conocer perfectamente el mito que sitúa su nacimiento en Citerea o Chipre³⁵⁹. Pero hay dos Venus. La que nace de la espuma del mar es Afrodita Urania³⁶⁰, la otra es Afrodita *Pandemos* (“la de todo el pueblo”), engendrada por Zeus en Dionea, la Madre Tierra para algunos o una ninfa del océano para otros. Tales fluctuaciones parecen autorizar también al pintor a concebir este mito en función de sus propios intereses filosóficos y estéticos surrealistas.

Dalí ha explicado: “Me interesa mucho ahora³⁶¹ el pasaje del paganismo al cristianismo. Y justamente Venus, como tú sabes³⁶², nace en Creta, es Afrodita, y tiembla de frío”, etc. Si bien es falso que Venus “naciera en Creta”, no deja de ser cierto que estuviera allí, en el Monte Ida³⁶³, con

³⁵⁷ T. W. Rolleston, *Op. Cit.*, p. 347, nota 19.

³⁵⁸ *Être Dieu, ópera-poema*, 1974. En el cd 1, a 28 minutos y 28 segundos desde el comienzo.

³⁵⁹ Hesíodo, *Teogonía* 176 s., *Historias*, I, 105 y 131.

³⁶⁰ Porque se formó a partir de Urano, cuyo mito es bien conocido: Saturno (Cronos) castra a Urano y arroja al mar sus testículos que fecundan el agua, produciendo abundante espuma de la que toma su forma ya adulta la diosa Afrodita. Olas y vientos la empujan hasta la isla más cercana que según las versiones del mito es Cytherea o Chipre. Al momento de salir del mar es llamada “Anadiomena” y es así como la pinta Botticelli en 1485, acogida por Primavera (u Hora).

³⁶¹ Hacia 1968-70, cuando realizaba su gran óleo *Torero alucinógeno* (nº 1290).

³⁶² Dalí se dirige a su entrevistador Max Aub, que reproduce sus palabras en *Conversaciones con Luis Buñuel*, p. 554.

³⁶³ Lo mismo que hay dos lugares llamados Camelot en la materia de Bretaña —uno es la corte de Arturo, el otro es el nombre de los dominios de la madre de Perceval—, lo que genera bastante confusión, hay en la mitología griega dos “montes Ida”, uno cerca de Troya, lugar del “Juicio de Pâris” es decir, en pleno país celta de gálatas, y otro en Creta, donde Zeus pasó su infancia. No se le puede exigir a Dalí ser menos confuso que la mitología o que la saga artúrica, teniendo en consideración que los arquetipos y las

Minerva y Juno, discutiendo de cuál de ellas tres era la más bella y sometiéndose al conocido “Juicio de Paris”, tema que Dalí ilustró (nº 2, 1950). Venus, pues, además de estar presente en Creta, fue responsable de la Guerra de Troya, después de la que los troyanos esclavizados en Grecia, tras unas cuantas generaciones, se sublevaron al mando de Bruto y emigraron hasta las islas británicas, nada menos que un país poblado por celtas. Los druidas “desaparecieron” por así decirlo en el momento del “pasaje del paganismo al cristianismo” al que Dalí se refiere. Aunque remota y paranoica, la relación Creta-*Cretanis*-Bretaña y Venus se puede entender, sobre todo como una manera de llamar la atención mediante una extravagancia, que tal vez sirviera a desvelar que Dalí se sentía neo druida³⁶⁴.

ALUCINÓGENO

Cuando Dalí pinta *Torero alucinógeno* (1968-1970, nº 1290), y cuando se declaraba “el único pintor-LSD que nunca tomó LSD”, puede manifestarse como neo druida en la medida en que, según Markale (1985, 22), los antiguos druidas, en su “especialidad de botelleros”, eran expertos en “sustancias embriagadoras” y también “alucinógenas”. Recordemos que el tema del film de Dalí *Impresiones de la Alta Mongolia* (1976) es la búsqueda de una seta alucinógena. Aquí el tema se cruza con el del chamanismo y del éxtasis sagrado del chamán (véase M. Eliade, *El chamanismo*), siendo “El fenómeno del éxtasis” un interés surrealista del pintor en los años treinta.

ÁMBAR

Hay dos o tres clases de ámbar, el gris que se usa en perfumería y procede de una concreción patológica formada dentro del intestino del cachalote, que la expulsa al mar donde las corrientes llevan los grumos a las costas (Australia, India, China, las dos Américas, Madagascar y Arabia); y el amarillo, o “elektron” en griego antiguo, resina fósil de antiguas coníferas, cuyas propiedades electro magnéticas conocía Tales de Mileto, que se emplea en amuletos y simboliza la energía solar, siendo un material

estructuras —como muy bien dijo Lévi-Strauss— son lo que realmente importa en filosofía.

³⁶⁴ El estudio exhaustivo del tema de “Venus” ocupa una treintena de páginas en nuestro macro diccionario y aquí sólo hemos incluido la parte que concierne el neo druidismo.

asociado con el dios Apolo. Por fin está el liquidámbar, resina de un árbol de Centroamérica, también empleada en perfumería.

Dalí se refiere al ámbar en *Rostrros ocultos* donde lo define como “el esperma endurecido del cachalote” (p. 110), dato inexacto pero acorde con la información transmitida por Alberto Magno que define el ámbar gris como una sustancia afrodisíaca “por proceder del esperma de la ballena”³⁶⁵. No es éste el ámbar que empleaba mezclado con los médiums, aceites y pigmentos en su pintura al óleo, sino “el ámbar amarillo diluido en aceite de espliego”³⁶⁶. Añade que el ámbar que él mismo emplea es aquel que “no ha sido calentado”³⁶⁷. Ha comentado en varios libros que fue Gala quien descubriera una referencia al empleo de ámbar mezclado con la pintura al óleo en un viejo libro. No debe sorprender, pues Gala era rusa y se conoce el gusto que los rusos sienten por el valor suntuario y mágico del ámbar³⁶⁸. En dicho libro, cuya referencia exacta Dalí no menciona, fue donde él encontró escrito que el ámbar amarillo del Mar Báltico disuelto sin usar calor según un procedimiento que permanece un secreto, aumentaba notablemente las calidades luminosas y la conservación de los cuadros, permitiendo obtener efectos pictóricos de gran virtuosismo, semejantes a los de Vermeer. Jacques Blockx, un científico belga, redescubrió hacia 1860 el secreto de la disolución del ámbar sin calor, al poner en práctica unas indicaciones que encontró en un libro de sir Théodore Turquet de Mayerne (1573-1654/5). Es con la marca Blockx como el ámbar se comercializa en el siglo XX, siendo su distribuidor prácticamente único, al menos en Francia, el “Magasin Sennelier” de París que suministra el producto bajo diferentes presentaciones a unos ciento cincuenta pintores profesionales que lo emplean regularmente, igual que lo hacía Dalí³⁶⁹.

A la vista de toda la información disponible en internet sobre el ámbar líquido para pintar al óleo, sorprende que una supuesta historiadora o crítica de arte profesional llamada Anne Bernard escriba para negar

³⁶⁵ M. Roberts, *Op. Cit.*, p. 39.

³⁶⁶ *Cincuenta secretos mágicos para pintar*, p. 139s.

³⁶⁷ *Diario de un genio*, p. 25.

³⁶⁸ En los palacios de los antiguos zares rusos hay habitaciones cuyas paredes está revestidas con placas de ámbar.

³⁶⁹ Informaciones directamente facilitadas por Dominique Sennelier en 2006. “Couleurs du Quai Voltaire”, Magasins Sennelier, 3 quai Voltaire, 75007 Paris.

rotundamente que el ámbar pueda licuarse por ser “una resina extremadamente dura”³⁷⁰ y afirme que de ninguna manera Dalí pudo decir la verdad cuando declaraba mezclar el ámbar en su pintura.

Además de que la información obtenida directamente de la empresa Sennelier³⁷¹, que abasteció a Dalí durante toda su vida profesional, no permite dudar de la veracidad de este dato, la mención del ámbar podría indicar que se autorreconocía como neo druida, pues los pueblos celtas y dorios fueron especialmente devotos de Apolo Hiperbóreo, dios solar adoptado en Grecia. “En las regiones del Mar Báltico, la manzana y el ámbar suelen confundirse en un plano simbólico”, escribe Jean Markale³⁷².

ANACARDO



La forma incurvada del fruto seco anacardo, similar a la de un auricular de teléfono en uso entre 1930 y 1950, es un icono concepto daliniano extremadamente frecuente. Dibujados en gran número y con aspecto caótico, los anacardos simbolizan la histeria. Mostrados en pareja y en postura “imbricada” —véase ilustración—, son la metáfora del “Yin-yang ampurdanés”³⁷³, es decir, de una unión sexual. Aisladamente, pueden interpretarse como alusiones a nociones místicas orientales (respiración embrionaria, éxtasis, inmortalidad, liberación espiritual o *Moksha*).

En relación con la biografía del artista, constituyen una reminiscencia del juego infantil que practicaba con su hermana y otros niños y niñas, llamado por él “juego de las grutas”. Se trataba de que la mayor cantidad de niños se amontonara en el menor espacio posible, generalmente entre los cristales y los postigos de una ventana, adaptándose los miembros a unas poses incómodas y retorcidas que requerían una gran flexibilidad. Para recobrar

³⁷⁰ Catálogo de la *Rétrospective Dalí* celebrada en 1979-80 en Centro Beaubourg, Paris, páginas 403 a 414.

³⁷¹ La consulta de su catálogo de productos es de gran interés.

³⁷² *Le Druidisme*, p. 92. Para el estudio del tema de la manzana en la obra de Dalí, véase esta entrada de nuestro Diccionario.

³⁷³ 1936, nº 586. Lector de *La pensée chinoise*, de Marcel Granet (Paris, 1934), Dalí utiliza la forma sencilla del anacardo como imagen de los “embriones” de la típica “respiración embrionaria” taoísta.

este recuerdo infantil sensual e inocente a la vez, Dalí exigió de los bailarines realizar semejantes amontonamientos de sus cuerpos en *Mad Tristan*. Nosotros hemos incluido este importante elemento en la recomposición que hicimos de *Mad Tristan* en 2014, al celebrarse los setenta años transcurridos desde su estreno (véase la imagen que sigue).



La presencia tan frecuente de los anacardos puede revelarse como un signo de neo druidismo del artista, si se tiene en cuenta el hecho de que la forma del anacardo es similar a la de un riñón, y sabiendo que esta forma existe en la naturaleza, en el reino mineral. En razón a la etimología, cualquier objeto en forma de drusa o riñón, puede estar relacionado con el druidismo. El étimo de “drusa” es alemán, *Drüse*, glándula³⁷⁴, pero a su vez procede del griego *Drus* -δρῦς- que significa árbol, encina, raíz que sirve a formar la palabra druida, como nombre del sacerdote que rinde un culto a los árboles.

De hecho cuando Dalí se refería a los bailarines que hemos evocado hace un instante, se tomaba la molestia de explicar que interpretaban a “las dríades y los espíritus del bosque”, lo cual demuestra que sabía

³⁷⁴ La evocación de la “glándula” parece autorizar a extrapolar una interpretación freudiana sexualizante a ultranza, de la que se deduciría de la forma del riñón-anacardo la forma del testículo, exageración acorde con el pansexualismo daliniano.

perfectamente el sentido druídico que se deriva de la drusa. La introducción de este elemento se revela especialmente adecuada al tratar este ballet del tema de Tristán, cuyo nombre deriva de *Drustyn* o *Drustaus*³⁷⁵, es decir, del mismo étimo *Drus-* que las palabras “árbol”, “druida” y “glándula”. El icono anacardo, crípticamente, se deja interpretar, pues, como una manifestación del neo druidismo daliniano.

ANARQUÍA

La idea paradójica de una “anarquía monárquica” como ideal utópico de régimen político³⁷⁶ adecuado al prototipo de ser humano genial encarnado en el propio artista, podría ser de origen celta. En efecto, Markale escribe que “las sociedades celtas en Galia, Bretaña e Irlanda [vivían en] una anarquía sabiamente mantenida e incluso organizada”, y que los gaélicos (supuestamente unos pueblos hispanos) “querían un rey al servicio de todos”, un rey débil de carácter, como lo fueron Arturo y Marke, reyes sin verdadera autoridad. Dalí abogaba por un “rey loco”, débil desde el punto de vista mental, cuyo mejor ejemplo era en su opinión Luis II de Baviera, de ahí que lo incluyera como personaje de su ballet *Bacanal* (1939), en sustitución de Tannhäuser, el protagonista wagneriano original. Conviene no obstante observar que el nombre de Tannhäuser incluye la palabra *Tann*, abeto, es decir, un nombre de árbol, de modo que no nos alejamos del druidismo. En definitiva, el rey celta no era más que un reflejo del druida, cosa que se deduce en filigrana de la opción daliniana de sustituir a Tannhäuser por Luis II.

ÁNGELUS DE MILLET (AM)

El Ángelus es un óleo realizado hacia 1858-59 por Jean-François Millet (1814-1875), pintor francés unido a la Escuela de Barbizon, y conservado en el Museo del Louvre desde 1889. Representa un campo donde un hombre y una mujer se ven en actitud de rezar la oración que le da título, teniendo a su lado sus herramientas agrícolas. La imagen se ha hecho muy

³⁷⁵ Véase Victoria Cirlot, *Tristán e Iseo de Bérout*, 1986, p. 65, nota 2, y Michel Cazenave, *Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Yseult*, José Corti, Paris, mayo de 1969, p. 165 nota 1.

³⁷⁶ Jean Cocteau, artista multifacético y surrealista excluido por Breton, al igual que Dalí, parecía compartir con nuestro pintor esta extravagante concepción de la política, y hablaba de que el poeta es un “aristócrata anarquista” que molesta generalmente al resto de la sociedad sólo por ser diferente de ella.

popular como motivo decorativo reproducido en multitud de objetos. A partir de 1929, Dalí cita en numerosas obras suyas el AM y hacia 1933 le dedica un ensayo extenso, publicado en 1963, en el que intenta demostrar que la popularidad desproporcionada con el valor artístico del cuadro se debe a un “mito trágico” que se siente obligado a poner de manifiesto para mitigar el malestar emocional personal que le causa la visión de su imagen obsesionante. Conjugando la Teoría Freudiana con su propio MPC, elabora una interpretación delirante de sus reacciones ante esta obra. Todos los autores de monografías dalinianas han intentado dar razón de aquellas complejas ideas del pintor. Nosotros remitimos al estudio exhaustivo del tema realizado en nuestro *Tratado hermenéutico de Dalinología en forma de diccionario de icono-conceptos*, y en el presente apartado nos limitaremos a apuntar comentarios directamente relacionados con el tema del neo druidismo de Dalí, que nos ocupa en la presente sección de nuestro ensayo.

El esfuerzo intelectual del pintor, cuando se aplica a descifrar los misterios del AM, se puede comprender como otra cosa que una elucubración surrealista o un mero delirio al constatar que se trata de una actitud presente en otros pensadores de su mismo siglo. Aduciremos el caso³⁷⁷ de Jean Markale en su libro *El amor cortés o la pareja infernal* (1987), donde se propone hacer comprender las conexiones existentes entre la religión arcaica matriarcal de la Gran Diosa Madre, el culto que de ella derivó en la adoración a la Diana escita y la paulatina incorporación posterior de éste al cristianismo bajo el aspecto de la devoción mariana. Mientras los teólogos medievales desarrollaban sus discursos marianos, los aristócratas coetáneos elaboraban un código, llamado amor cortés o *cortezia*, en el que la Dama y Señora feudal se presentaba como alternativa profana, viable e ideal, a la figura sagrada de la Virgen María Madre de Jesucristo según La Biblia³⁷⁸.

Este mismo autor procura demostrar que las circunstancias propiciadas por la aplicación de la *cortezia* a la vida real tienden a aportar todas las satisfacciones deseadas al Complejo de Edipo de los caballeros jóvenes,

³⁷⁷ Otro antecedente es el de Hans Jonas (1903-1992) en su libro *La religión gnóstica*, Siruela, Madrid, 2000. Jonas dedica un capítulo a “ensayar una comparación experimental” (p. 337) entre gnosticismo y existencialismo. El intento daliniano merece mejor valoración de la que suele disfrutar entre sus especialistas habituales.

³⁷⁸ Markale, *Op. Cit.*, p. 176.

que pueden legalmente matar a sus padres potenciales y desposarse con las viudas resultantes, por la edad potenciales madres suyas³⁷⁹.

En definitiva, cuando Dalí proyecta sobre el AM el esquema del Complejo de Edipo, se propone exactamente lo mismo que Markale frente a la *cortezia*. El Ángelus es una plegaria mariana, los campesinos del cuadro de Millet conforman una pareja, y si nada puede demostrar que son “madre e hijo” como lo percibe Dalí, tampoco nada puede demostrar rotundamente que no lo sean. Freud parece haber convencido a muchos de que el tabú del incesto y el Complejo de Edipo son verdades universales e intemporales. La temática religiosa del AM no sólo encubre un trasfondo edípico freudiano, sino que deja transparentar un mito antiquísimo, sumergido en lo más profundo del inconsciente colectivo, es decir, común a Dalí, a Millet y a todos los receptores de su cuadro que han fomentado la enorme popularidad de la que goza. Este mito no es otro que el del matriarcado primitivo de todas las civilizaciones.

Examinemos brevemente qué cosa nos cuenta este mito de la Diosa Madre primordial de todas las culturas. Nos habla de una “antepasada”, de una “mujer vieja” que, al separarse de ella su hijo como consecuencia del parto, se torna “desechada” y “desolada”, necesitando regenerarse mediante una nueva fecundación que sólo le podrá proporcionar dicho hijo: “Es el mito del incesto entre madre e hijo, mito esencial de la regeneración de una divinidad que se debilita desde que su hijo se aleja o separa de ella”³⁸⁰. En contraposición de esta concepción del principio femenino de la Tierra personificada que engendra a todos los seres vivos, el masculino se considera como jugando un papel secundario. “El supuesto héroe solar sería más bien un hombre-luna dependiendo de la mujer-sol para la cual es ora el hijo ora el amante, pues no hay diferencia al nivel mítico, dado que se trata de establecer un lazo íntimo entre dos entes simbólicas”³⁸¹.

Dalí interpreta realmente el AM en términos de mito del matriarcado, mucho más que como relación freudiana entre los dos campesinos del cuadro de Millet, aunque no lo pueda entender plenamente él mismo, puesto que se trata de un mito sumergido en su propio inconsciente. Para Dalí la campesina es “omnipotente”, es decir, representa el aspecto solar de

³⁷⁹ Ídem, *Íbidem*, p. 214.

³⁸⁰ Jean Markale, *Los celtas y la civilización celta*, p. 418.

³⁸¹ Jean Markale, *Le Druidisme*, p. 104.

la Divinidad absoluta. En el polo opuesto, no le queda otra opción al campesino que ser “impotente”. En efecto, de no estar en las antípodas el uno del otro, no podrían conformar una pareja “mítica” ni “trágica”, lo que viene a ser sinónimo para Dalí. Y lo que interesa al pintor es situar su interpretación a un nivel mítico, pues desea emplear su simbología para ilustrar otro mito, el del amor de Tristán e Isolda en su ballet *Mad Tristan*. Es aquí donde Markale da la razón a Dalí: Tristán, hombre-luna, “no puede vivir más de un ciclo lunar sin mantener una relación sexual con Isolda, de lo contrario, muere”³⁸². Extrapolado a términos freudianos y surrealistas dalinianos, esto significa que “la campesina” representa a la Mujer-Madre que “seduce a su hijo”, el campesino, para que la fecunde y después lo mata devorándolo “igual que la mantis religiosa devora al macho tras el acoplamiento”. En su opinión, se trata de “la variante maternal del mito inmenso y atroz”³⁸³ del progenitor que devora a sus hijos (Cronos-Saturno, Abraham, etc.). Un mito tan ancestral y tan arcaico –“atávico”, escribe Dalí- sólo puede resurgir en el medio rural y de ahí que quede plasmado en un cuadro de temática rural.

En su estudio del AM el pintor trae a colación el ejemplo de la rana *Pipa dorsiguera*³⁸⁴, un batracio que expulsa sus crías por toda la superficie de su espalda, con la que asimila a la campesina, lo cual equivale a ver en ella a la Lillith mitológica, un aspecto hembra de Lucifer que describe la Cábala, ente demiúrgica capaz de multiplicarse sin macho, enemiga de Adán y de Dios. Lo que horroriza a Dalí en el AM es la intuición de una ley natural a la que nadie escapa, ley que pone al macho bajo el poder total de una hembra cruel y despiadada.

Por otra parte está documentado el hecho de que la esposa del pintor, Gala, creía firmemente necesitar, para mantener su vitalidad, establecer relaciones sexuales regulares con hombres jóvenes. Esta creencia y esta costumbre no eran sino la puesta en práctica del mito de la Diosa Madre que se fortifica al contacto del esperma de sus hijos sucesivos que la fecundan. Esta Diosa es inmortal, pero sus hijos son mortales y no hay nadie en la Naturaleza que no haya sido engendrado por ella, de modo que todos los machos que pueden fecundarla son forzosamente hijos suyos. De

³⁸² Ídem, *Íbidem*, p. 102, nota 66.

³⁸³ Salvador Dalí, *El mito trágico del Ángelus de Millet*, p. 168.

³⁸⁴ Ídem, *Íbidem*, p. 103.

ahí se deriva el lógico temor masculino –de Dalí- a la relación heterosexual, puesto que de la sexualidad surge la muerte (*Corpus Hermeticum*).

Tanto Gala como Dalí dejaron numerosas pruebas implícitas de ser wicanos y devotos de la Diana escita³⁸⁵ que adoran los wicanos, diosa que por algunos aspectos se asemeja a Venus, de modo que tiene competencia sobre los ámbitos del amor. Esta divinidad también era venerada por los celtas. Las mujeres celtas eran agricultoras, trabajando habitualmente en los campos³⁸⁶, y la hipótesis de neo celtismo o neo druidismo daliniano se ve reforzada por la atracción que ejercía sobre el pintor la campesina del AM. Por otra parte, y como ya anticipamos, sería incomprensible que recurriese a los “símbolos de François Millet”³⁸⁷, concretamente a la pareja de campesinos del AM, para mostrar a Tristán e Isolda, si no hubiese una relación necesaria en su mente, la cual únicamente puede ser una conexión de ideas religiosas heredadas del acervo celta que los libros de Jean Markale nos ayudaron a desentrañar.

ÁRBOL

Se suele encontrar en los diccionarios que “druida” procede del étimo griego “drus”, roble, porque los sacerdotes celtas o “druidas” veneraban especialmente este árbol y no construían santuarios, sino que rendían cultos a sus dioses en medio de los bosques, considerados sagrados. En este aspecto intentan imitarlos los actuales wicanos. A. Pitxot (2014) recoge la costumbre de Dalí de “abrazar a un ciprés” que él habría plantado siendo un niño, delante de la casa familiar de los Pitxot en Cadaqués. El gesto se puede entender como rasgo de neo druidismo, o de rito wicano, o de teúrgia³⁸⁸. Nuestro pintor conocía la teoría de los Elementales de Paracelso.

³⁸⁵ Una estatua monumental de Diana coronaba su casa de Port Lligat donde aún todo el mundo puede contemplarla en su sitio (nº 1346).

³⁸⁶ T. W. Rolleston, *Op. Cit.*, p. 30 y p. 44.

³⁸⁷ Manuscrito *Tristan Fou*, Monte Carlo, 20 de abril de 1938, reproducido en facsímil en *La verità*, libro-programa de mano del espectáculo teatral epónimo, editado por Notari, Genève, 2013, p. 75.

³⁸⁸ Véase Sir James George Frazer, *La rama dorada*, edición abreviada 1922, traducida al castellano: “El árbol sagrado era la personificación de la diosa (...) el sacerdote lo adoraba como a su diosa y lo abrazaba como a su mujer (...) La costumbre de desposar físicamente a árboles con hombres y mujeres se practica todavía en la India” (p. 30 del volumen de la octava reimpresión, Fondo de Cultura económica, México, 1981).

Éstos son los espíritus sabios de los vegetales y los animales, que prestan su ayuda al ser humano ayudándole a curar sus enfermedades — fitoterapia—. En la medida en que el artista insistía en el hecho de haber plantado aquel ciprés “siendo niño”, debemos recordar que “Niño” equivale a “Iniciado”. El mito de Dafne se repite en su obra: frontispicio para su novela *Rostrros ocultos* y boceto nº 833 “de los árboles-féminas” para *Mad Tristan*, ambas obras fechadas en 1944; Lidia como olivo (1954, *Afinidades electivas*, p. 236).

ARBUSTOS SOBRE CABEZA

Dalí empieza a incluir ramas vegetales mezcladas a un retrato de Gala como druidesa en 1932 —nº 431— y exigirá de los bailarines que lleven arbustos sobre sus cabezas en *Bacanal* (1939). Se corresponden con la descripción del furor guerrero del héroe celta Cuchulain y del dios nórdico Thor, que muestran sus cabellos erizados cuando libran combate (Markale, 1975, 136). El poeta romántico Víctor Hugo, hablando de un héroe, un gigante o un druida, escribía: “Sa chevelure était une forêt”. En el boceto nº 836 de 1944, Isolda se ve con ramas en el cabello y Tristán con troncos secos retorcidos sobre la joroba en su espalda.

ARISTOCRACIA

Dalí evoca la aristocracia como una “especie zoológica” que se mantiene “en equilibrio sobre una sola pierna”³⁸⁹ y dibuja su alegoría mostrando un ser compuesto y colocado sobre un pedestal donde escribe la palabra “CHIMERA”³⁹⁰. Tal ocurrencia podría enraizar en un detalle curioso que se menciona acerca del dios celta Lug que se mantiene en pie sobre una sola pierna para activar sus poderes mágicos en las batallas³⁹¹. Los aristócratas que eran mecenas del pintor, ¿eran neo druidas? Algunos sin duda serían

³⁸⁹ *La vie secrète de Salvador Dalí*, p. 272-274: « ...avec une seule de vos jambes et les béquilles de mon intelligence... » El humor negro surrealista requiere saber que existe el *Sciapoda*, un ser monstruoso de una sola pierna cuyo enorme pie le sirve de sombrilla: algo mitológico —documentado— y ..¡surrealista!

³⁹⁰ Dibujo para *Hidden Faces*, 1944, nº 828.

³⁹¹ Jan de Vries, *La religion des celtes*, Paris, 1963, p. 61 y Jean Markale, *Le Druidisme*, p. 206.

francmasones, existiendo una filiación doctrinal entre el antiguo druidismo y la filosofía de la Masonería escocesa en particular³⁹².

ARLEQUÍN

En relación a su cuadro *Apoteosis del dólar* (1965, nº 1237), Dalí divulgó que se identificaba con un “arlequín” al que deducía del dios Mercurio-Hermes por un extraño razonamiento poco inteligible, como era habitual. Esta cuestión, sin embargo, se resuelve conociendo un dato de la cultura celta. Lug, el dios supremo celta, al que Julio César identificó con Mercurio, dios del dinero³⁹³, se caracterizaba por llevar una túnica de satén multicolor sobre una camisa de lino bordada con hilo de oro³⁹⁴. Imitando a su dios, los druidas, nobles y doctores, ollaves y personajes de mayor prestigio entre los celtas, se distinguían vistiendo de seis colores diferentes. Las ropas multicolores significaban pertenecer a la élite³⁹⁵.

Al considerarse a sí mismo un genio, nuestro pintor pertenece también a cierta categoría de élite y para demostrarlo se identifica con el personaje de Arlequín, cuyo traje es multicolor³⁹⁶. Semejante identificación redundará a favor del neo druidismo de Dalí, teniendo en cuenta que ha desarrollado temas afines, como el del tejido “moaré” y el tema de la irisación de las perlas³⁹⁷.

³⁹² La gran cantidad de símbolos masónicos presentes en toda la obra daliniana no permite dudar del buen conocimiento que el pintor tenía de la iconografía y el peculiar vocabulario usado en las logias. Suponemos con buenas razones que su *Mad Tristan* estuvo destinado a la Ancient Order of Druids in America, un grupo a la vez masónico y neo druida. Véase nuestro artículo “Salvador Dalí, pintor artúrico” en el volumen colectivo *De Britania a Britonia*, Peter Lang, Bern, 2014, p. 397, nota 59.

³⁹³ De ahí la presencia de Mercurio en *Apoteosis del dólar*.

³⁹⁴ Extrañamente, Dalí fue amortajado en una prenda similar, siendo neo druida hasta en la tumba. Véase la descripción de la vestimenta de Lug, en Markale, *Le Druidisme*, p. 86.

³⁹⁵ Rolleston, *Op. Cit.*, p. 115. Abordamos este tema también en la parte precedente de este ensayo.

³⁹⁶ No es casualidad si la bandera “gay” es multicolor, dado que hay mucho neo druidismo en la espiritualidad *New Age*.

³⁹⁷ Al menos en dos textos, el “Diálogo de Wagner con Luis II de Baviera” (1940), *O. C.*, vol. 4, p. 483 a 489 (“Las ideas luminosas”); y *Être Dieu* (1974). En el primero, la referencia a una perla se entiende mejor si se relaciona con el *Himno de la perla* gnóstico iranio (H. Jonas, *Op. Cit.*, p. 145s.)

ARPA

Dalí introduce referencia al arpa en 1932, en el título de su cuadro *Meditación sobre el arpa* (nº 421), es decir antes de conocer a Harpo Marx, de modo que el sentido del instrumento no depende de su asociación directa con el actor. El arpa era en uso entre los celtas irlandeses³⁹⁸ y su música tenía poderes mágicos similares a los de la lira del Orfeo griego. Tristán era un hábil tañedor de arpa de cinco cuerdas (el arpa gótica) y enseñó a Iseo a tocar este instrumento, en la leyenda. En una versión tardía, incluso es mientras tañe el arpa para Iseo cuando su celoso tío Marke aprovecha para asesinarle. Se puede comprender que el pintor recurra a la metáfora del arpa con la intención de identificarse con Tristán, pues lo mismo que el caballero, él fue, por amor a Gala —a la sazón casada con otro hombre—, víctima de su padre notario, aludido en los cuadros centrados en el tema del arpa. Para el pintor, el arpa podría significar un cierto poder de magia apotropáica contra las persecuciones y maldiciones paternas, lo cual tendría su origen remoto en la civilización celta.

El pie en forma de arado en el óleo nº 421 podría remitir en clave freudiana a Edipo, que tenía el “pie hinchado” y en clave neo druida al periodo La Tène I que es descrito por los historiadores como una época en la que la agricultura introduce arados metálicos de grandes dimensiones, como el que se ve en el cuadro.

Harpo Marx (Adolph Arthur Marx, 1888-1964) podía equivaler a Merlín en el pensamiento paranoico daliniano, puesto que tañía el arpa y parecía estar loco, dos características del bardo celta Merlín. Además uno de sus nombres era Arturo, y le recordaría al rey britano —véase esta entrada—.

Arribista (advenedizo)

En el argumento de *Tristán Loco* (1938), Dalí incluye como personaje secundario del drama un “joven arribista” al que muestra en actitud de cortejar disimuladamente a la “mujer de Tristán” de la que no se separa, desempeñando un papel ambiguo de chichisbeo. Obviando la existencia de los personajes “arribistas” a los que podía frecuentar el pintor en los

³⁹⁸ “Taliésin s’en alla par le ciel et leur laissa sa harpe”, escribe Édouard Schuré (*Les grandes légendes de France. L’âme celtique*, 1908, p. 292). Dalí, afirmándose mago en el sentido del bardo y del druida, plasma y demuestra esta afirmación pintando *Meditación sobre el arpa* y “enamorándose” del arpista Harpo Marx.

salones de sus mecenas aristocráticos y a los que menciona en *La vida secreta* (271s.) para burlarse de ellos abiertamente, se puede encontrar en el amor cortés una especie de equivalente al arribista en el personaje tópico del *lausengier* (maledicente).

Tanto en su *Tristán* como en los “Parsifales”, Dalí parece efectuar una transposición directa de los esquemas del código cortesano, pues también incluye al “mensajero-confidente” de los amantes corteses, suerte de secretario y de procurador al que Dalí llama “notario” —en el Happening “Parsifal”—, y en su aspecto de “testigo ocular”³⁹⁹ este confidente es un rol que asume el propio artista dentro de sus *Happenings* eróticos. La estructura daliniana de estas obras de arte de acción parece ser un calco libre de los modelos legados por la *cortezia*.

ARTE TOTAL

La mentalidad de la Edad Media ignora las especialidades de nuestra modernidad, y lo suyo es integrar la vida cultural en la vida espiritual. Un monje del siglo XI es un sabio con un conocimiento enciclopédico y sintético de todo lo conocido y alcanzable en su época, capaz de conservar y transmitir este conocimiento total⁴⁰⁰. Esta concepción tradicional brillará en el Renacimiento en grandes sabios como Giovanni Pico della Mirandola. Dalí asume este punto de vista, y sus grandes obras maestras pictóricas son un compendio mnemotécnico de la *gnosis* que él mismo ha alcanzado en el momento de pintarlas.

En el amor cortés, al ser “búsqueda”, el recorrido importa más que el resultado finalmente obtenido de la Dama⁴⁰¹. Mutatis mutandis, se aprecia que sucede igual en la obra de arte total, en la que el proceso de creación puede llegar a ser más importante que el producto final, tal y como se conceptualiza el arte contemporáneo, y en todo caso forma parte integrante de dicho producto final. En el amor cortés la Dama es el objetivo a alcanzar, pero lo determinante son las etapas que conducen a ella. La concepción de la obra de arte total, a la que dedicamos un amplio capítulo aparte, se nos presenta como un ideal tan utópico como el de *la fin' amors* y a la vez como un objeto artístico enciclopédico, cuyas raíces sin duda se

³⁹⁹ Dalí como escóptófilo. Véase *El gran vidrio* de Marcel Duchamp, como origen del concepto de “témoins oculistes”.

⁴⁰⁰ J. Markale, *El amor cortés*, p. 15.

⁴⁰¹ Ídem, *Íbidem*, p. 111.

hunden en las cosmovisiones tradicionales que fueron conocidas y practicadas en épocas drúidicas, por lo cual se entiende que Dalí, si es neo druida, se sienta atraído por el concepto de arte total que Wagner había vuelto a poner a la moda en el neo drúidico siglo XIX.

ARTURO

Se dice que el nombre de Arturo evoca el oso, y no podemos omitir señalar que Dalí se encaprichó por un oso disecado de su mecenas James, que se hizo regalar y colocó en el vestíbulo de su casa en Port Lligat. Este oso polar sin duda representaba al rey Arturo para el artista. Hay una anécdota de que, detrás de este oso, se puso en traje de baño el ex rey de Italia (*Diario de un genio*), lo cual es bastante gracioso. El oso del pintor lleva muchos collares, que hacen pensar en el torque galo (Rolleston, 348, nota 23) y le confiere un cierto parecido con Cernunnos.

En el boceto nº 831 para un telón del ballet *Mad Tristan* (1944), se incluye un balaustrada de estilo “Art nou”, que, por el MPC, remite al rey Arturo, como ya explicamos. Algunos textos medievales hablan de “Arturo cabalgando una cabra” y Robert Descharnes hizo una fotografía de Dalí cabalgando una cabra disecada que representaba “la cabra de oro del castillo de Quermançó”, es decir, el pintor se identificaba a la vez con Arturo y con Klingsor, ambos personajes relacionados con el Grial y la cultura celta. Véase también la entrada “hibernación”.

BABAOUO

En 1932 Dalí escribe y publica un guion de película “sin la película”⁴⁰² protagonizado por un doble suyo, el personaje surrealista llamado Babaouo. Es curioso observar la presencia de algunos detalles que podrían proceder de cuentos infantiles conocidos por el pintor o de sus lecturas de temática artúrica, es decir, remotamente celta. La ciudad desierta⁴⁰³ que recorre Babaouo, urbe habitada pero donde no hay ni una persona, tal vez porque sean invisibles sus habitantes, recuerda la atmósfera de los relatos celtas y a

⁴⁰² Véase la expresión cara al pintor: “les œufs au plat *sans le plat*”.

⁴⁰³ O. C. de Dalí, vol. 3, p. 1124 y 1128.

varias Ciudades Devastadas⁴⁰⁴ de la saga bretona. En *Le Bel Inconnu*, de Renaut de Beaujeu, la ciudad encantada está “situada entre dos ríos turbulentos”⁴⁰⁵, y en el guion, Babaouo se nos muestra caminando por calles donde fluye un río caudaloso que arrastra cadáveres de grandes animales, cosas “maravillosas” que suelen aparecer en los cuentos. Babaouo es joven y bello como el *Desconocido* caballero medieval. La meta de su viaje es un castillo al que Dalí denomina “el castillo de Portugal”, término que recuerda la literatura artúrica. Como es de esperar, en este castillo, el héroe se reúne con una dama que le había hecho llegar un mensaje pidiéndole su asistencia en una circunstancia misteriosa. En el epílogo, Babaouo está viviendo en Bretaña (Armórica) y el pintor insiste sobre los manzanos que le rodean como si estuviera en una metáfora Avalon-Isla de los Manzanos, pues este momento se sitúa tras un grave accidente de coche, por el cual se podría pensar que Babaouo está en el Otro Mundo sin darse cuenta. La presencia de numerosos niños entre aquellos manzanos aumenta la sensación de que el protagonista se halla en un mundo intermedio y maravilloso, como el de los cuentos folklóricos. En simbología esotérica, la palabra niño designa a un ser elegido o a un iniciado. La muerte es la experiencia más iniciática de todas, y Babaouo ha transitado por ella, pese a que el autor nos lo muestre supuestamente vivo tras su accidente mortal⁴⁰⁶, esta milagrosa supervivencia únicamente sirve a justificar su fusilamiento casual, es decir, una segunda muerte⁴⁰⁷ también de carácter mágico e inquietante⁴⁰⁸.

BACO (DIONISIO)

Hay al menos dos pinturas relacionadas con Baco, un boceto muy elaborado para la escenografía del ballet no realizado *Los Vendimiadores*,

⁴⁰⁴ En el *Tristán* de Béroul, la ciudad devastada se llama Sinadón antes de soportar el hechizo y es una de las residencias del rey Arturo (Carlos Alvar, *Diccionario de mitología artúrica*, p. 94). En *Perlesvaus*, Lanzarote tiene una aventura relacionada con el tema de la cabeza cortada en otra ciudad desierta. En *Babaouo* es a una gallina a la que se le corta la cabeza (*O. C.*, vol. 3, p. 1122), en una especie de misa negra.

⁴⁰⁵ Carlos Alvar, *Op. Cit.*, p. 93.

⁴⁰⁶ La compañera-amante de Babaouo murió en dicho accidente.

⁴⁰⁷ Segunda muerte repetidamente mencionada en el libro del Apocalipsis de San Juan.

⁴⁰⁸ Se trata nada menos que de la siniestra pero acertadísima premonición —nunca reivindicada— que Dalí tuviera del fusilamiento de su amigo García Lorca, a unos cuatro años de distancia. También la dibujó en el *cadavre exquis* reproducido por R. Descharnes, *Op. Cit.*, p. 217, nº 485.

titulado *El carro de Baco (El triunfo de Dionisio)* (1953, nº 1026) y el óleo *Dionisio escupe la imagen completa de Cadaqués sobre la punta de la lengua de una mujer de tres anaqueles* (1958, nº 1136). Además de la referencia a Baco, estas dos obras representan un *revival* del estilo plenamente surrealista de Dalí, el de su “época Maldoror”. Si ponemos en marcha el MPC, debemos deducir de Baco las Bacantes y de éstas Orfeo. ¿Se identificaría Dalí con un Orfeo moderno e incapaz de arrancar al reino de la muerte a sus amigos más queridos (Lorca)? En esos años centrales de los cincuenta, su amistad con el Orfista Jean Cocteau es intensa y pública⁴⁰⁹, siendo el propio pintor inmerso además en su época mística.

La mención de “la imagen completa de Cadaqués” en el título del óleo nº 1136 retrotrae los versos de la *Oda a Salvador Dalí* (1926) de García Lorca: “Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,/ eleva escalinatas y oculta caracolas./ Las flautas de madera pacifican el aire./ Un viejo dios silvestre da frutos a los niños.” Si bien este “viejo dios silvestre” es Pan, al que Dalí venera colocando multitud de panes sobre la fachada de Torre Galatea en su Museo de Figueres, la figura de Baco le es complementaria, en la medida en que las especies eucarísticas se componen de “pan” y “vino”, y no olvidemos que 1955 es el año en que pinta *La Última Cena* (nº 1098), la cual hemos interpretado como una escena del Grial a causa de la presencia de Galahad en sustitución de Jesucristo.

La “mujer de tres anaqueles” tiene cabeza de Rebis y cuerpo en forma de altar rebosante de vituallas. Es triple como todas las triadas celtas y evoca al dios Cernunnos, al que se representa donador de un altar así provisto. Dentro de la botella⁴¹⁰ que conforma el busto de Baco, por anamorfosis se ve a un roquero con gafas negras y corbata. No es baladí⁴¹¹ comprobar que

⁴⁰⁹ En 1955, Cocteau, recién nombrado miembro de la Académie Française, es mencionado por Dalí en su célebre conferencia de La Sorbonne. La complicidad del “thonier” (Dalí) y del “Nautonier” (Cocteau) durará hasta la muerte del poeta francés. El Orfismo, en la Francia del siglo XX, fue al menos dos cosas: una tendencia pictórica y una filosofía neo mística que dio lugar a formar sociedades secretas de tradición neo gnóstica, neo cátara y teúrgica. Cocteau escribió una pieza teatral, *Bacchus*, en 1951, y su film *Orphée* es de 1949, si bien la pieza teatral *Orphée* data de 1927. El ciclo se cierra en 1959, con el film *Le testament d’Orphée*.

⁴¹⁰ Instrumento esencial para el brujo vudú gracias al cual fabrica el zombi.

⁴¹¹ Máxime porque Manuel Guerra, en su *Diccionario de las sectas*, afirma que la mayoría de los roqueros han “acordado un pacto con el diablo”.

en la pieza teatral de Cocteau⁴¹² *Les Chevaliers de la Table ronde* (1937), el poeta inventó el personaje de Ginifer, un joven demonio que Merlín ha sacado de la botella donde le había recluso por castigo otro brujo, para hacer de él su esclavo.

En el “anaquel” más arriba se ven dos copas. La “mujer” introduce uno de sus dedos dentro de una de las copas: gesto similar al que hacía Dalí ritualmente al mojar un dedo en el cava rosado y llevárselo a la boca. Si “Cada sefira es un grial porque el Creador llena cada sefira de Su Amor como un vaso”⁴¹³, cada vaso puede ser un grial, falso o auténtico, en la pintura de Dalí. *El carro de Baco* (nº 1026) contiene todos los elementos necesarios para ser interpretado como un cortejo del Grial.

Detrás de la figura ebria de Baco, hay una vasija con algo que se parece a una llama, de modo que podría ser el “vaso pirógeno” (Fulcanelli) que representa el Grial. Delante de Baco, hay una mesa y sobre ella hay una botella “viviente” con su tapón de corcho bien puesto y un dedo de vino al fondo; un cuchillo (objeto fundamental del ritual wicano); un higo (símbolo del sexo femenino); y otro objeto que puede ser un cuscurro de pan o una caracola de mar. Esta curiosa naturaleza muerta resulta ser bastante adecuada para representar la ceremonia del Grial descrita en los textos medievales, incluso el cuchillo tiene su papel en el Grial —pues la idea del *tailloir* lo connota— muchos siglos antes de la Wica.

Es bien sabido que el Grial, en uno de sus aspectos, es cornucopia, tema sugerido por el óleo nº 1136. El carro de Baco pintado en el nº 1026 podría mostrar la Hidra o constelación del cráter en el hemisferio austral, dado que esa Hidra, según los tratados herméticos⁴¹⁴, es la portadora del Grial, “una copa con tapa”. Para los hermetistas, la copa (Grial) contiene la Gnosis, que es el Amor divino⁴¹⁵. Siguiendo esta tradición, Wolfram von Eschenbach puede escribir que “Flegetanis”, que en árabe es el nombre de Hermes (Felek Tani) y en astronomía árabe es “la esfera de Mercurio”, reveló a

⁴¹² Llama mucho la atención comprobar que en el mismo año de 1953 por un lado Cocteau estrena en Alemania y con gran éxito su pieza teatral *Bacchus* y por otro lado Dalí concibe un ballet sobre el mismo tema, haciéndole eco o competencia, pero aborta.

⁴¹³ René Guénon, *L'ésotérisme du Graal*, Cahiers du Sud, 1951.

⁴¹⁴ *Le cratère, Corpus Hermeticum*, editado por Festugière.

⁴¹⁵ “Te doy Amor en el cual está contenido el summum de la sabiduría”, es la famosa promesa de Hermes Trimegisto a sus devotos. Véase Gérard de Sède, *Le secret des Cathares*, p. 127 a 130.

Kyot que el Santo Grial se ve “en los cielos”⁴¹⁶. La oveja y el cordero sobre los cuales Dalí nos muestra sentado a su Baco se dejan interpretar como “los cátaros” (oveja = Iglesia de Amor) y “Cristo” (el Cordero), en tanto que están asociados al mito del Grial. Otra tradición revela que el Cordero es el Sol que renace el 21 de diciembre, y el carnero (o la oveja) el Sol adulto del 21 de junio. El día del solsticio de verano parece haber sido muy importante en la liturgia cátara, y lo es para los neo celtas, que se reúnen en Stonehenge. Cordero y oveja son símbolos solares, como Dionisio. Y si evocan a Cristo y la Iglesia, serían iguales a Baco y sus Bacantes, en otra mitología.

BARCA ESQUELÉTICA

Icono muy frecuente, podría ser la reminiscencia de la barca de los celtas, usada tanto en la Galia como en Irlanda, por el hecho de constar de una capa de cuero o de hule sobre una carcasa de mimbre, la cual es similar al conjunto de “costillas” que muestra Dalí⁴¹⁷ en las barcas varadas sobre las playas y reducidas a su estructura básica. Es plausible que el pintor evoque al *coracle* inglés⁴¹⁸ en el que los anacoretas se dejaban llevar a la deriva para que la mano de Dios les condujese a una de las Islas de Bienaventuranza del tipo de Avalon. La barca encallada significaría que el viaje al Otro Mundo ha fracasado, idea coherente con la experiencia de “errar su obra maestra” repetidamente, que ha comentado el artista en entrevistas.

En la leyenda de Tristán no puede faltar el tema de la barca sin remos de los viajeros celtas en busca de Avalon. De influencia sobre Dalí cabe citar la filmografía de Buster Keaton (1895-1966) donde el tema de la barca a la deriva centra las cintas tituladas *Love Nest* (1923) y *The Navigator* (1924), un tema que sin duda heredó el cineasta-actor de su origen irlandés y del

⁴¹⁶ Mario Roso de Luna aporta una variante: sería la sombra del propio planeta Tierra, que tiene forma de reloj de arena, es decir, de copa doble, el “verdadero” significado del tan misterioso y buscado Grial. El sentido astrológico está vinculado con la procedencia del rey Arturo, el guardián o el “arconte” *Arcturus*, regente de las constelaciones de El Carro, es decir, la Osa Mayor y la Osa Menor, en una encarnación terrenal destinada a revelar a la humanidad el secreto de ese Grial que contiene su salvación espiritual, la *fin’ amors* o amor “tántrico”, es decir, el amor de Tristán invertido en Tantris.

⁴¹⁷ Su barca “esquelética” es un icono de la misma “familia” que el “Maniquí javanés” (1934, nº 480).

⁴¹⁸ Jan de Vries, *Op. cit.*, p. 267.

acervo de leyendas celtas y bretonas a las que alude con frecuencia en sus films.

BARRETINA o GORRO FRIGIO

Se trata del mismo gorro del pastor de Arcadia mitológico, del príncipe troyano Pâris, y del tocado del mago Merlín. Dalí llevaba barretina en su casa de Port Lligat, y sin duda el significado principal era mostrarse como alquimista⁴¹⁹, pues el “ultra-localismo” catalán era únicamente un encubrimiento de la verdad, como es frecuente en él.

BOTELLA (Véase también BACO)

Dalí ha pintado con frecuencia la botella de vino, que parece tener su conexión semántica con el mito del filtro de amor o vino especiado bebido por Tristán e Iseo. En la serie *Catástrofes* (1983, nº 1601, nº 1603, 1604, 1610, etc.) la botella es vista en movimiento, cuando su líquido contenido se escapa de ella. El primer óleo con botella es *El niño enfermo* (ca. 1913, nº 141) donde la botella contiene la medicina para el niño que espera curarse sobre fondo de paisaje marino. El mar, la enfermedad, la botella: unos símbolos que Dalí siempre mostró en su pintura, y que sin duda se deben relacionar con el mito del amor tristaniano, pues “Todo el mito de Tristán salió de una *botella en alta mar*”⁴²⁰.

BOSQUE

Como adelantamos en la entrada “árbol”, Dalí ambienta su *Mad Tristan* en un claro del bosque, con un telón de “árboles-féminas” (nº 833) y un altar votivo, lo cual constituye un conjunto de elementos relacionables con el druidismo⁴²¹ que, como es bien sabido, solía celebrar sus ritos en zonas sagradas de los bosques. Cuando Dalí se abrazaba a un ciprés⁴²² realizaba

⁴¹⁹ Véase Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, 1618, p. 81, Emblema XVIII. El gorro frigio de los revolucionarios franceses de 1789 era un símbolo alquimista con rasgos de magia apotropáica. Por los gálatas, el gorro frigio antiguo está conectado con la cultura celta.

⁴²⁰ Jean Cocteau : « Le mythe de Tristan était contenu tout entier dans une bouteille qu'on jeta à la mer. »

⁴²¹ Recordemos que la secta destinataria del ballet era neo druida.

⁴²² Antoni Pitxot, *Sobre Dalí*, p. 49.

un ritual wicano⁴²³ o neo druida. Tristán y los otros caballeros artúricos están sin cesar cruzando bosques o viven exiliados en ellos, o permanecen allí en estado demente, como sucede a Lanzarote y a Yvain. El bosque es un lugar especialmente propicio al contacto con fuerzas sobrehumanas, como demostró el Buda histórico (siglo VI a. C.), que alcanzó la Iluminación (*Moksha*) después de siete años vividos en el bosque entregado a la meditación.

En Irlanda, los celtas⁴²⁴ conocían a un “árbol que engendra las ocas”, y otros árboles encargados de “producir hombres y mujeres”. Los “brazos ondulantes” requeridos por Dalí en *Mad Tristan* (boceto nº 731) son imitaciones de zoofitos marinos, de posible origen celta.

BRETAÑA (Véase también BABAOUO)

En la obra daliniana, nada es gratuito, y cualquier alusión a Bretaña debe entenderse mediante el empleo del MPC como una referencia al jefe del grupo surrealista André Breton, dado que su apellido significa “oriundo de Bretaña”. Además, consta en las biografías del jefe surrealista que era de una familia bretona, de ahí su apellido. En *Babaouo* (1932), el pintor describe con cierta ironía Armórica, los “pueblos inagotablemente pintorescos de nuestra poética Bretaña (...) la profunda emoción idílica y grandiosa que se desprende constantemente del marco que ofrece, con sus variaciones constantes, la naturaleza bretona (...) manzanos, montones de manzanas en primer plano, y niños de corta edad que comen manzanas con dificultad”⁴²⁵. Durante el paseo en bicicleta que realiza al final, es entre los manzanos⁴²⁶ que el protagonista encuentra la muerte. Este detalle induce a pensar que Dalí tiende a hacer de Armórica el país de los manzanos y por

⁴²³ En la actualidad (2016), se puede ver (en internet) que la mentalidad *New Age* ha dado sus frutos, pues son numerosas las personas que aconsejan y practican el abrazo a los troncos de los árboles como medio de comulgar con la naturaleza. En su día, el gesto de Dalí permanecía totalmente incomprendido, y era considerado extravagancia suya surrealista, sin más.

⁴²⁴ Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad media*, Akal Universitaria, Madrid, 1986, p. 157s. Este autor señala que “las mujeres que nacen de los árboles, de los que cuelgan por los cabellos, al caer dicen “wak-wak” y mueren” (*sic*): puro surrealismo.

⁴²⁵ *O. C.*, vol. 3, p. 1141. Es especialmente sospechoso de una segunda intención burlona el empleo del posesivo “nuestra” ante las palabras “poética Bretaña”, puesto que Dalí es catalán, no francés ni bretón. Parece estar imitando en plano burlesco la manera de expresarse de otra persona.

⁴²⁶ Mencionados dos veces, *Íbidem*, p. 1147.

tanto la equipara con Avalon y el Otro Mundo. El hecho de vincular estos elementos a Breton es de interpretación delicada, pues esta obra data de 1932, época de gran amistad intelectual entre los dos hombres.

BÚHO

El ave nocturna de la especie de las lechuzas que se ve en un boceto para telón⁴²⁷ del ballet *Mad Tristan* es un ejemplo más del funcionamiento del MPC. Al ser el mecenas oficial de esta obra el Marqués de Cuevas, Dalí incluye la imagen del animal más cercano al concepto de “marqués”, el llamado en francés *duc*, o *bubon européen*. Ese “duque” que hace las veces de representante del marqués es, pues, el búho del telón. Este mismo pájaro protagoniza otro dibujo aparecido en la revista *Flair* en 1950, en una escena de cetrería de temática artúrica y masónica —por la presencia de una escuadra, claro símbolo masón—, la conocida “conquista del gavilán” (*Erec et Enide*, Chrétien de Troyes).

Hay un detalle divertido que viene a cuenta mencionar, siempre por efecto de aplicar rigurosamente el MPC. Aquello que la palabra “búho” significa en figurado, a saber, una persona que huye de la sociedad, equivale al francés *ours*, también en su sentido figurado. Sabiendo que el nombre del rey Arturo procede de un étimo que significa “oso” (*ours*), llama poderosamente nuestra atención el hecho de que este rey, el oso Arturo que con el paso del tiempo se torna asocial y se niega a reunir su corte, se esté convirtiendo “por el mismo precio”⁴²⁸ en... “búho”. El ave búho que pinta Dalí resulta ser pues doblemente artúrico, una vez por el episodio caballeresco de la conquista del gavilán, y otra vez por el cambio de humor en el envejecido y misántropo rey Arturo.

CABALLERO/CABALLO

El equipamiento militar de los caballeros medievales ya estaba en uso entre los celtas antes de su romanización⁴²⁹ y la habilidad de los compañeros de Arturo para guerrear a caballo con más eficacia que a pie procedía de los

⁴²⁷ Imagen reseñada en el *Corpus* presentado en la primera parte del presente volumen.

⁴²⁸ Latiguillo daliniano.

⁴²⁹ Rolleston, *Op. Cit.*, p. 32.

celtas⁴³⁰. La caballería feudal era aristocrática y tanto la aristocracia* como la habilidad ecuestre eran rasgos definitorios de los celtas. Caballos y caballeros pululan en la pintura daliniana donde, estadísticamente, es de lejos el tema más frecuente, una verdadera obsesión del artista, es decir, su “dada”, pues en aplicación del MPC, hay que recordar que “obsesión” en argot francés se dice “dada”, palabra que al mismo tiempo significa “caballo” en la jerga infantil, y naturalmente Dada en el sentido de artista de vanguardia. Triplemente dadaísta sería pues Dalí, como buen neo druida que cumple con las tríadas de la metafísica celta. Su *cubismo surreal* se encripta mediante el icono “caballo” o “dada al cubo” —a la potencia tres— y hace de él este surrealista superlativo que pretendía ser, superando a Breton en quien ve una figura edípica paterna. La profusión de caballos en su obra podría constituir uno de los signos más indiscutibles de su neo druidismo.

CABEZA CORTADA

Los cuadros con miembros cercenados abundan en la “época lorquiana” (R. Santos Torroella) de Dalí. Poseen un carácter épico —que los comentaristas habituales no han subrayado— y hacen pensar claramente en “los trozos de cabezas, manos y pies que quedaron esparcidos en la llanura tras la muerte de Cuchulain” (Markale, 1975, 136).

Más que un símbolo de muerte, la cabeza cortada sirve de sinécdoque para toda la persona. Entre todos los textos del *Corpus* artúrico, es en *Perlesvaus* donde hay mayor número de cabezas cortadas. En todas las culturas primitivas y antiguas se concede una gran importancia a la conservación de los cráneos y la cabeza cortada cobra valor de talismán⁴³¹. Al existir continuidad y coherencia entre todos los mitos y todas las leyendas, es plausible que la cabeza cortada del héroe Bran (*Mabinogion*) sea un antecedente del Bafometo templario puesto que presentan virtudes similares. Dalí continuaría esta tradición cuando fija el icono “gran masturbador” bajo el aspecto de una cabeza sin cuerpo que el MPC obliga a identificar como la cabeza de San Juan Bautista. En efecto, la tradición esotérica gnosticista enseña que la cabeza del profeta se embalsamó y conservó como reliquia, deviniendo con el paso de los siglos el Bafometo

⁴³⁰ Ídem, *Íbidem*, p. 28.

⁴³¹ Jan de Vries, *Op. Cit.*, p. 261.

templario⁴³². Dalí sin duda no ignoraría estos datos a los que introduce en su pintura empleando el MPC que a su vez permite descubrirlos en ella.

Cuando representa la escena de la leyenda de Guillermo Tell⁴³³ obligado a disparar una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo niño, Dalí añade un componente emprestada a leyendas celtas, puesto que en sus dibujos (1935, serie “Los misterios surrealistas de Nueva York”) muestra al niño llevando su propia cabeza bajo el brazo y bien señalando el lugar de su cabeza ausente como blanco para la flecha de su padre, bien ostentando la manzana como cabeza de repuesto. La leyenda celta del gigante que desafía a un caballero para que le corte la cabeza y no muere en el trance tiene múltiple variantes. Pertenece a los relatos de las aventuras de Cuchulain (Markale, 1975, 114) pero también es el tema de “Gauvain y el caballero verde” y le sucede igualmente a Lanzarote una aventura similar —en la *Vulgata* artúrica—. El “hijo de G. Tell”, es decir, el propio Dalí, sería el “caballero del Otro Mundo” celta, capaz de vivir sin su cabeza. Nuestra interpretación no es tan descabellada, si se recuerda que el pintor no sólo se ha identificado explícitamente con “el caballero de la Muerte” de Durero, sino que además albergaba cierta esperanza de ser físicamente inmortal.

CAMA

La cama muy alargada de *Babaouo* es posiblemente la versión daliniana del artúrico Lecho de las Maravillas. En el poema *Tristán* de Gottfried, la gruta donde se refugian Tristán e Isolda en medio del bosque posee en su centro una cama tallada en cuarzo que sirve de cama y de altar, un elemento que Dalí incluye bajo el aspecto del pedestal votivo de “CHIMERA” en su ballet *Mad Tristan*. Si Wagner y su esposa Cosima fantasearon con un

⁴³² Llegó incluso hasta nuestros días en que el Maestro fundador de la “Escuela de Ciencias Esotéricas *New Paradigm Multi-Dimensional Transformation*” John Armitage (Hari Das Baba, también Haridas a secas, es decir “siervo de Dios”, nombre que le diera su gurú en la India), exhibe para sus discípulos una calavera de cuarzo muy antigua y de características místicas equivalentes al Bafometo Templario, pese a no vincular explícitamente estas dos reliquias, bien por prudencia, bien por respeto de la ley del secreto hermético, bien por falta de conocimiento histórico. Ignasi Puig (*Op. Cit.*, passim) afirma que tal clase de cuarzo era empleada por los antiguos druidas y que Dalí supo aprovecharse de sus beneficios, sin aportar pruebas, por desgracia, de tales afirmaciones.

⁴³³ Había celtas en Suiza y la romanización no los alcanzó. El héroe suizo Tell tenía ciertos poderes sobre los elementos, como apaciguar tormentas y saber navegar, que pueden hacer sospechar su remota filiación druídica. También era hombre sabio al que los otros hombres obedecían y seguían, como sucedía con un posible druida.

“sofá de eutanasia” donde morirían de amor igual que Tristán e Isolda, Dalí también realizó una obra-instalación consistente en un lecho mortuario o una cama-tumba⁴³⁴ “para dos”.

CANIBALISMO

Dalí desarrolló el tema del “canibalismo amoroso” como una metáfora del amor loco surrealista, en su concepción. El instinto caníbal es un tema muy arcaico. Lo encontramos en un rito celta y tal vez recogido de la religión megalítica anterior, que opera la entronización de un rey después de una relación sexual entre el futuro rey y una yegua, a la cual se sacrifica tras el acto sexual. El animal es cocinado, el futuro rey es obligado a bañarse en el caldo de la cocción y a comer la carne de esta “esposa” (Markale, 1985, 194). Nosotros entendemos que se trata del rito apotropaico contra la hembra de mantis religiosa, reputada por devorar al macho una vez esté ella debidamente fecundada. Pero más cercanas en el tiempo tenemos las historias de los maridos celosos que matan al amante de su esposa y le dan de comer a ésta el corazón guisado, que existen en la literatura cortés medieval (Markale, 1998, 249). Dentro de este ámbito, cabe recordar la declaración del artista de que “Si Gala moría, no la enterraría, sino que *me lo comería*”, clara alusión al rito funerario parsi en el cual los cadáveres están devorados por buitres. En este caso, pues, el canibalismo queda unido a cierta necrofilia. Semejante mezcla imaginaria de diversas parafilias es típica de nuestro genio. / Véase también la entrada CERDO.

CERDO

Después de muchos años de auto glorificación megalomaniaca, bruscamente, en 1966, en su libro *Carta abierta a Salvador Dalí*, el pintor se trata a sí mismo de “cerdo”, eso sí, de cerdo “sublime”. Vale la pena reproducir las palabras del pintor, que dicen lo siguiente:

“Carlos V cambió la inscripción de las Columnas de Hércules, *Non plus ultra* en: *más allá todavía*. Lo cual, según una alegoría de la época quería decir: ir cada vez mejor. Como Dalí. Pues, al fin y al cabo, el divino Dalí es un puerco. Y precisamente ese puerco que en dicha alegoría está representado al pie de las dos Columnas de Hércules, como símbolo supremo de aquel que se precipita siempre hacia adelante, se desvía

⁴³⁴ Dalí. *Todas las sugeriones...*, p. 54; obra presentada el 18 de diciembre de 1964 en París.

jesuíticamente si quiere, sin retroceder jamás, adelantándose por medios poderosos, siempre más allá, deslizándose cada vez mejor, de excelente en excelentísimo./ Sí, el divino Dalí es el puerco que, con su hocico, babea y gruñe de satisfacción, gastrónomo inconfesable (...) se abre brecha viscosa y superglotona entre los montones de basuras amoniacales y terribles de nuestra época, para avanzar en ese corredor de intestinos y de cretinización constituido por la prensa, la radio, la televisión ...” (p. 19s.)

El oxímoron “soy un cerdo sublime” fue explicado también por el pintor como una manera de decir que en su obra y su pensamiento no había desperdicio, que todo se podía aprovechar del mismo modo que en el cerdo. En la época surrealista, había dicho de él y sus camaradas “Somos caviar. Comednos, pues” y parecía seguir diciendo a su público de los años sesenta algo similar: “Soy un cerdo, comed de mí”, algo que asimismo puede insinuar una blasfemia católica, al asumir Dalí el papel de Cristo en la Eucaristía. En efecto, comparó cada obra suya a una “hostia” que entregaba al mundo y pudo imaginar que una de sus *Diez recetas de inmortalidad* (1970) era aquello que denominó en su catalán intraducible “sistema caga i menja”.

Desde 1930 en *L'âne pourri* ha atacado repetidamente a “esos cerdos que son nuestros estetas” y más adelante los insultó nuevamente llamándolos *Los cornudos del viejo arte moderno* (1956). En su film-*Happening* titulado *Caos y creación* (1960) utiliza dos cerdos para una acción⁴³⁵. El sentido de la auto designación como cerdo podría ser alquímico. El artista invita a entender que para cumplir con su misión “divina” de ser “el salvador del arte contemporáneo” está obligado a digerir las obras malas (“basuras”) de los otros pintores y transformarlas en sus propias obras de arte (“miel”) que, solas, aportarán una salvación al arte y al mundo, se sobreentiende que por la gnosis soteriológica que encierran y transmiten. Pero hay sin duda un significado más profundo e interesante, que conecta con el simbolismo del cerdo en la cultura celta, además del evidente humor negro típicamente daliniano y surrealista que consiste en aprovechar su auto comparación con el cerdo para subrayar que el mundo moderno está lleno de “inmundicias”, técnica muy hábil para una crítica feroz de su entorno, en la que siempre emplea la antífrasis.

Se cree que los celtas criaban y consumían cerdo por motivos religiosos, viendo en este animal un símbolo de la inmortalidad⁴³⁶. Los historiadores

⁴³⁵ Dalí. *Todas las sugerencias...*, p. 300.

⁴³⁶ Jean Markale, *Le Druidisme*, p. 198.

informan de que, entre los celtas, el Porquero era un alto funcionario de la corte del rey celta y post-céltico en Irlanda⁴³⁷. Sin embargo, encontramos un dato distinto que invita a dudar de lo que generalmente se acepta. Michel Cazenave ha escrito: “En las Triadas galesas”, Tristán aparece como “el guardián de los cerdos de Marc”, y continua diciendo: “siendo los cerdos en este caso la figura simbólica de los sacerdotes que están en posesión de las claves del conocimiento”⁴³⁸. Esto último invita a dudar de la opinión general y a reconsiderar que las referencias de los celtas al cerdo como garante de inmortalidad pudieron ser una metáfora, en caso de no ser un sencillo error de traducción, de una palabra que significaría jabalí por el más habitual puerco. La filosofía gnóstica afirma que el conocimiento es imprescindible para la salvación del alma. Los sacerdotes (druidas) son los encargados de enseñar la ciencia que permite salvarse. Comer cerdo para ser inmortal parece una estupidez, teniendo en cuenta que el cerdo es el animal más despreciado de todos y que muchas religiones prohíben su consumo. La ciencia médica moderna incluso desaconseja tanto el cerdo como el alcohol por ser sustancias cancerígenas demostradas. Resulta absurdo creer que los celtas, tan sabios, pudieran enaltecer el cerdo en un sentido literal, al pie de la letra. Lo más probable es que emplearían el nombre de este animal vil entre todos a modo de antífrasis, cosa que también practicó mucho Dalí. Comer cerdo sería igual a comer druidas, es decir, a asimilar profundamente las enseñanzas no escritas por los antiguos sacerdotes celtas, en definitiva una clase de canibalismo soñado propia a inspirar al pintor. Curiosamente la literatura artúrica registra algunos casos de canibalismo ritual⁴³⁹.

⁴³⁷ Françoise Le Roux, *Les druides*, Ouest France Université, 1986, p. 413.

⁴³⁸ Michel Cazenave, *El arte de amar en la Edad Media*, Ed. J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p. 77. También en *Le philtre...*, p. 64, donde se precisa que los “cerdos” son la metáfora que designa a los discípulos de los druidas, los candidatos a druidas mientras están estudiando.

⁴³⁹ El caso del rey Gurgarant en *Perlesvaus*, y el caso de un rey de Jerusalén llamado Tafur (anagrama de Artús). Gurgarant nos interesa especialmente por el hecho de haber detentado la espada con la que San Juan Bautista fuera decapitado. En efecto, se trata de la “espada de vidrio”, una espada verde como la del héroe Tristán (Dalí, *Tristán Loco*, 1938). Galván debe conquistarla para poder entrar en el castillo del Grial, y lo consigue. La presencia de esta espada entre las reliquias del Grial permite explicar por qué los Templarios y su Bafometo (cabeza de San Juan momificada) estaban vinculados con el Grial.

En efecto, si aplicamos la clave del MPC, “cerdo” se nos aparece menos como el animal de pocilga que como el *ánima* de la región catalana de Cerdaña, que deriva⁴⁴⁰ su nombre del culto al dios Cernunnos tan popular entre los celtas. Cuando Dalí añade “sublime” a la palabra “cerdo”, induce a pensar que está desviando la significación habitual del cerdo hacia el polo opuesto, hacia el sacerdote del dios Cernunnos. Varias anécdotas confirman que la identificación del artista con el cerdo formaba parte de su estrategia surrealista para darse a conocer como neo druida. Carlos Lozano⁴⁴¹ recordaba que en el restaurante Lasserre, algún día Dalí se puso a comer “como un cochino” provocando la indignación de todos. Parece ser que imitaba a Gargantua, un personaje de origen galo, “de la misma naturaleza que el dios Dagda”⁴⁴², que Rabelais introduce en su obra literaria. Nuestro pintor realizó ilustraciones para libros de Rabelais.

Antoni Pitxot se quedaba sorprendido del súbito entusiasmo de su amigo cuando veía pasar un camión lleno de cerdos rumbo del matadero: “No sé qué relación encontraba entre los turistas, los cerdos y los camiones, pero se levantaba y aplaudía, exclamando “¡Bravo, bravo!”, al paso de los camiones de cerdos”⁴⁴³.

CERNUNNOS

Era una divinidad gala de carácter ctónico y culto muy presente en toda la extensión de habla celta. Se representó⁴⁴⁴ sentado a la manera de los budas, con orejas y astas de ciervo y a veces con cabeza triple. Parece ser de edad avanzada, suele llevar un torque (collar galo) y estar acompañada por una serpiente con cabeza de carnero (Lug). Los especialistas opinan que su tricefalia significa eternidad y totalidad, los cuernos de ciervo la perennidad, por su símil con ramajes, y que personifica la cornucopia.

Probablemente es esta divinidad de la abundancia el tema de la pintura de Dalí *Palau del vent* (1970-72, nº 1384), el gran fresco que decora el techo

⁴⁴⁰ Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 1997, passim. Esta obra está considerada por Elémire Zolla como “la única completamente iniciática del siglo XX”.

⁴⁴¹ *Op. Cit.*, p. 65.

⁴⁴² J. Markale, *Le Druidisme*, p. 118 y 123.

⁴⁴³ Antoni Pitxot, *Sobre Dalí*, 2014, p. 173. Dalí siempre hace guiños hacia obras de otros artistas. El tema del cerdo nos incita a recordar la *Bière de porc* de su colega René Magritte, pues *bière* puede significar cerveza o ataúd.

⁴⁴⁴ Especialmente en el famoso caldero de Gundestrup.

del Salón Noble de su Museo de Figueres. En efecto, se conoce una representación de Cernunnos “en un altar de Reims, volcando un saco lleno de monedas”⁴⁴⁵, es decir, exactamente lo que se muestra haciendo el propio Dalí –verter monedas de oro sobre el Ampurdán- identificado con Cernunnos a la manera en que los sacerdotes se identificaban con sus dioses en las antiguas religiones.

El pintor quiso extraviar a sus exégetas sugiriendo que su mural aludía remotamente a la lluvia de oro de Dánae. Pero el sentido más probable es el neo druídico, porque Dalí no sólo esparce monedas sino que se muestra junto a Gala, del mismo modo que Cernunnos se representa frecuentemente asociado con una diosa de la abundancia. La diosa emparejada con Cernunnos es la Diana escita o celta, a veces llamada Rosmerta, a distinguir de la Diana grecorromana. Como pareja, en definitiva, simbolizan las dos polaridades, masculina y femenina, de la tercera función de los dioses indoeuropeos, la prosperidad (Markale). El óleo *Dionisio escupe la imagen...* (1958, nº 1136) que comentamos en la entrada BACO, muestra sin duda a esta pareja celta Cernunnos-Rosmerta detrás de la apariencia de un clásico Baco y una mujer-cornucopia surrealista a la que habíamos identificado con Cernunnos, paradoja intrascendente tratándose de la obra de Dalí, caracterizada por la inversión constante de todos los valores.

“CHIMERA” (Véase también ARISTOCRACIA)

Personaje imaginado por el pintor como uno de los aspectos en que Isolda se manifiesta para Tristán en su obra escénica de 1944. Su significado es extremadamente complejo y aquí nos limitamos a apuntar que existe en Armórica (Bretaña francesa) una pequeña población llamada Quimerc’h⁴⁴⁶, que pudo, por su nombre extraño, inspirar al artista, teniendo en cuenta que en su libro *El mito trágico del Ángelus de Millet* menciona la Isla de Sein, donde perviven tradiciones celtas. Por otra parte, el personaje híbrido, parte cabeza humana, parte gallo y parte cabeza de carnero, que dibuja sobre una peana en la que se leen las letras “CHIMERA” escritas igual que en el zócalo del altar incluido en *Mad Tristan*, nos obliga a pensar en la Serpiente criófora de los celtas⁴⁴⁷. Estos elementos neo druidas deben

⁴⁴⁵ J. Markale, *Los celtas y la civilización celta*, p. 402.

⁴⁴⁶ J. Markale, *Los celtas...*, p. 281.

⁴⁴⁷ Ídem, *Íbidem*, p. 339.

tenerse en cuenta puesto que el ballet estuvo sin duda destinado a una secta neo druida, de la que ya hablamos.

CISNE

Tema importante para nuestro pintor, que llegó a criar cisnes en Port Lligat y dedicó una de sus obras maestras al mito de Leda —un ornitorrinco lémur, para los teosofistas—, sólo apuntaremos aquí que el cisne es frecuente en las leyendas procedentes de la tradición celta, por lo que su presencia puede desvelar un aspecto neo druida del genio catalán. “Todas las mujeres solares de los mitos nórdicos y celtas son capaces de metamorfosearse en cisnes, animal hiperbóreo ligado a Apolo y que simboliza el sol” (J. Markale, *Le Druidisme*, p. 103). De ahí la afinidad —blasfematoria, siempre en el pintor— entre Gala y Leda —ambas son la *Maris Stella* cristiana o la divinidad oriental *Ram-Io*—, y el episodio *parsifalesco* del cisne arponeado en la bahía de Port Lligat, que “muere en los brazos de Gala” (*Diario de un genio*).

CLEDALISMO

Nombre dado por Dalí a la “perversión erótica” (parafilia) que consiste en encontrar el placer sexual en la renuncia voluntaria del sujeto a unirse con el ser amado, es decir, una especie de “orgasmo de no consumación” muy similar a la *Morte di Bacio* descrita por Giovanni Pico della Mirandola, que sin duda inspiró al pintor, a pesar de no mencionar jamás su nombre ni esta operación de magia erótica renacentista⁴⁴⁸.

El *clédalismo* también retoma las sutilezas del amor cortés, en algunos aspectos sadomasoquistas en un plano mental y emocional, especialmente cuando se trata de afirmar que “hay mayor felicidad en la esperanza de gozar, es decir, en el deseo, que en el propio goce”⁴⁴⁹. Si la *cortezia* es una prolongación de las costumbres del pueblo celta o de su concepción del amor, entonces el *clédalismo* también hunde sus raíces en el acervo celta y su exaltación daliniana induce a demostrar neo druidismo en el pintor.

CORNAMENTAS

⁴⁴⁸ Véase Ioan Peter Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*.

⁴⁴⁹ J. Markale, *El amor cortés*, p. 111.

La importante colección de cornamentas de todo tipo de animales que decora la casa del pintor y Gala en Port Lligat obliga a interrogarnos sobre la razón de ser de esta afición poco común. Como siempre, la simbología aporta muchas respuestas, pero en lo que atañe al tema que nos ocupa, encontramos que los celtas empleaban las imágenes de los cuernos como “símbolo del poder de engendrar”⁴⁵⁰. Como los celtas piensan mucho por triada, se conocen figuras de “toros de tres cuernos”, extraño compuesto de unicornio, toro y rinoceronte cuyo “surrealismo” no pudo menos que seducir a Dalí, si llegara a conocerlo.

Parece plausible que el tricornio como sombrero de los oficiales del ejército y posteriormente conservado como gorro de los Guardias Civiles españoles tuvo su origen en el toro celta de tres cuernos. Nuestro pintor realizó una escenografía para *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla donde multiplica alusiones a la brujería. El origen celta queda difuminado pero no se puede negar rotundamente.

CORONAS DE HOJAS

Se acostumbra decir que la representación del “druida coronado de hojas” mencionada por Dalí en su novela *Rostrros ocultos* es un invento de los neo druidas del siglo XIX sin fundamento histórico, cosa no tan cierta.

En efecto, la Edad media parece haber conocido coronas de hojas, procedentes o no de la tradición celta. No sólo en los textos sino también en algunas miniaturas, se comprueba que existieron. Pensamos en el relato de la llegada del joven Tristán a la corte de Marke, con un grupo de cazadores que lo han coronado con ramas tiernas trenzadas. También se ven hojas alrededor del yelmo de un caballero en un manuscrito del siglo XV⁴⁵¹. Geoffroy de Monmouth (*Historia*, 16) menciona las guirnaldas de hojas celtas usadas por los descendientes de los Troyanos que, por Bruto, poblaron Britania. También Frazer, en *La rama dorada*, describe rituales arcaicos con guirnaldas de hojas y flores. Todavía es el arco florido o guirnalda, un elemento recurrente en numerosos ballets clásicos.

⁴⁵⁰ Jan de Vries, *Op. Cit.*, p. 184.

⁴⁵¹ *Le Cœur d'Amours Espris*, de René d'Anjou, Viena, Biblioteca Nacional.

Estos ejemplos nos parecen suficientes para autorizarnos a detectar cierto posible rasgo neo druida en el texto de Dalí “Tratado de las guirnaldas y de los nidos” (1978, recopilado en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*). Las guirnaldas en ocasiones se presentan como coronas de hojas que se ciñen los sacerdotes en su oficio de sacrificadores.

CRUZ CÉLTICA

Los “obispos” que dibuja profusamente en su período místico muestran a menudo en su casulla una cruz de Malta que resulta ser bastante similar a la cruz céltica. Si fuera una cruz de Malta, los “obispos” dalinianos serían “cátaros”, y si fuera una cruz céltica, serían druidas. En ambos casos, lo que podemos afirmar, es que no son tan católicos como quiere convencernos el pintor.

CUCHARA

La cuchara gigantesca que se ve en muchos cuadros, que también menciona en *Babaouo*, que se fabricó para la *Rétrospective* de Beaubourg (1979-80) y de la que una réplica se puede ver en la calle principal de Figueres, cerca de la Comisaria, tiene parentesco por su forma específica, con el mango muy alargado, con la cuchara de Dagda, el Señor del Caldero irlandés, cuchara tan grande que puede contener a un hombre y una mujer. Ese dios Dagda, al que se representa con una rama horquillada en la mano, se deja asimilar con un Dalí neo druida que intercalaría en su nombre la G del nombre de su mujer Gala, pues está asociado con dos objetos tan importantes para el artista, como son la cuchara y la “muleta” (horcón), que no parece posible atribuir el hecho al azar.

DIANA

Es la diosa de los orígenes, y como tal es omnipotente. Diana es a la vez hermosa, buena y cruel, siempre dispuesta a matar. Es “casta”⁴⁵², pero tiene amantes⁴⁵³: la Dama del amor cortés parece estar *hecha a imagen y*

⁴⁵² Es la « Casta diva » o Luna a la que invoca la druidesa Norma, en la ópera de Bellini, que Dalí comparaba con *Tristán e Isolda* de Wagner.

⁴⁵³ La paradoja es fácil se resolver si se recuerda al tantrismo —Tantris, al revés, será Tristán— y el *coïtus reservatus* de los orientales.

semejanza suya. Es esencialmente inaccesible, como *Durga* o como *Parvati*, aspectos de la diosa india *Kali* que se corresponden a Diana. Su color es el rojo, color de la sangre, la violencia y el amor. Como madre eterna, está siempre dispuesta a crear nuevas formas de vida, pero se trata de una vida ilusoria que conduce a la muerte, una vida que anima a seres mortales⁴⁵⁴. Diosa de los inicios y del fin, es a la vez la Virgen-Madre y la prostituta sagrada. Así nos describe Jean Markale⁴⁵⁵ a la Diana de los celtas, la Diana de las brujas y de la Wica actual, que se encarna en Viviana, la Dama del Lago⁴⁵⁶, que recibe el conocimiento de la magia de Merlín-Lucifer, “el más hermoso de los arcángeles”, y lo traiciona.

Esa Diana es la Dama “que espera, en su habitación, que su amante se hiera en el vergel, combatiendo a un monstruo antes de poder llegar hasta su lado” (J. Markale). El ritual cortés incluye la contemplación de la Dama desnuda, similar al mito de Diana y Acteón. Ver a la diosa desnuda equivale a la muerte iniciática en la cual Acteón “tiene el conocimiento directo del mundo inteligible”⁴⁵⁷, “muriendo como hombre porque el saber lo ha convertido en un dios”.

En *Tristán Loco* (1938), Dalí incluye un coro, entre operístico y de tragedia griega, formado por voces femeninas que anuncian al héroe su inminente muerte. Son las voces de las hadas⁴⁵⁸, las dríades, espíritus que se alojan en los árboles del bosque, con su capacidad de profecía. Esas féminas fantásticas son seguidoras de Diana e inspiradas por ella. Diana es la “maestra de las ninfas”⁴⁵⁹ que inspiró a Giordano Bruno su libro *Heroici Furori*, según él mismo afirmó, identificando parcialmente a Diana con la reina Isabel I de Inglaterra. También es bajo el aspecto de “una diosa” que un cortesano del rey Marke ve a Iseo durmiendo junto a Tristán en la

⁴⁵⁴ Philippe Sollers: « Le monde appartient aux femmes. C’est-à-dire, à la mort. Là-dessus, tout le monde ment. », *Femmes*, Paris, 1983. Véase el concepto filosófico de *Sein zum Tode*.

⁴⁵⁵ J. Markale, *El amor cortés*, p. 233.

⁴⁵⁶ Carlos Alvar, en su *Diccionario de mitología artúrica*, p. 400, escribe “Diana, abuela de la Dama del Lago y diosa de la caza”. También registra que los textos medievales de la materia de Bretaña sitúan a Virgilio como un hombre “que vivió en tiempos de Diana”. Como la mayoría de las deidades, Diana tiene diversos nombres heterogéneos, como Artemis, Hécate, Phoibé, Herodías o Rosmerta.

⁴⁵⁷ I. P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, p. 116.

⁴⁵⁸ Que intervienen en la pieza teatral de Jean Cocteau *Les chevaliers de la Table ronde*, de un año anterior al texto de Dalí que fue influenciado por esta obra, sin lugar a duda.

⁴⁵⁹ I. P. Culianu, *Op. Cit.*, p. 108.

“Minnengrotte” (Gottfried). Esa “diosa” es a la vez Diana y Venus⁴⁶⁰, una deidad compleja que a la vez castiga y mata a Acteón pero al mismo tiempo “lo ama” y le devuelve la existencia transformándolo en ciervo (Culianu), poniéndolo así a su servicio y a merced suya, igual que la Dama procede con el caballero en la *cortezia*.

De acuerdo con esta concepción de la Diana escita, solar y cruel⁴⁶¹, Dalí imagina que Isolda se transforma en una mantis religiosa para devorar a Tristán, consumando así su amor sobre el modelo del “canibalismo” que define al amor loco surrealista. Por otra parte ya hemos mencionado que el pintor rendía culto a Diana como se deduce de la presencia del grupo escultórico de su casa de Port Lligat⁴⁶², por lo que es plausible que fuera neo druida a la manera wicana.

DIOSCUROS

“Por Diodoro de Sicilia (IV, 56) que reproduce a Timeo (346-250 a. C.), se sabe que los celtas del océano adoraban a los Dioscuros por encima de cualquier otro dios”⁴⁶³ y se llegó a creer que el culto a Cástor y Pólux (el “Géminis” al que Marius Schneider se refiere constantemente) “procedía del océano”, vale decir que era “de origen atlante”. La súbita entrada del mito de los hijos de Leda en la obra de Dalí, y más aún las diversas explicaciones pseudo psicoanalíticas que intenta facilitar para desviar la atención, serían una prueba de su neo druidismo.

⁴⁶⁰ La Venus de Tannhäuser presenta similitudes con Diana.

⁴⁶¹ La Diana wicana, que se considera celta, existía sin duda mucho antes de la cultura druídica, en la religión megalítica, donde obviamente no se llamaba Diana. Sin embargo, es aceptada la creencia de que los celtas adoraban a Diana. De una Diosa primordial sin nombre derivarían las diosas Madres con nombres propios. Jean Markale se esfuerza para demostrar que “Isolda es igual a Brunilda y su arquetipo es la heroína irlandesa Grainné, cuyo nombre procede de *grian*, sol” y que los caballeros cortesés están supeditados a las damas porque son “hombres-luna” que “dependen por completo de las mujeres-sol” (*Le Druidisme*, p. 103s.)

⁴⁶² Véase documento fotográfico nº 1346, R. Descharnes, *Op. Cit.*, p. 601, fechado en 1972.

⁴⁶³ J. Markale, *Le Druidisme*, p. 183.

“DIVINO DALÍ”

Se ha considerado megalomanía ridícula por parte del artista hacerse llamar “el divino Dalí”⁴⁶⁴. La historia, no obstante, registra a muchos artistas que recibieron este calificativo encomiástico. Además de explicar en *Être Dieu* que el ser humano encuentra su verdadera razón de ser en la medida en que se esfuerza en “ser dios”, tal vez sea por neo druidismo por lo que el catalán se auto designaba como “el divino”, dado que para los celtas “todos los druidas son dioses y todos los dioses son druidas”⁴⁶⁵. Se encuentra nuevamente esta idea en las enseñanzas esotéricas del Martinismo y la Rosa+Cruz: “Dios es un hombre inmortal en el Cielo y el Hombre es un dios mortal en la Tierra”. Al mostrarse “divino”, Dalí se escondía como neo druida, afirmando sus poderes intelectuales, espirituales y mágicos⁴⁶⁶, de los que siempre habló sin ser tomado en serio durante su vida, poderes que podían provenir de su pertenencia secreta, real o imaginaria, a la clase sacerdotal neo druídica cuyos atributos lucía, como ya hemos comentado.

ERIZO FÓSIL

Dalí sentía una poderosa atracción por los erizos de mar, de los que incluía alusiones en su pintura donde se ven habitualmente sin las púas, lo que equivale a mostrar *l'oursin d'or*⁴⁶⁷ o *oursin fossile* (erizo fósil) de la mitología celta. Conseguía disimular su neo druidismo detrás de su afición gastronómica por la *garrotxada* o festín de erizo de mar, típico de las costas catalanas.

El tema del “erizo fósil” ha levantado bastante polémica en la que, obviamente, no entramos. Existió una leyenda cosmogónica muy importante para los celtas en torno a un erizo fósil como “symbole de l'oeuf cosmique”⁴⁶⁸, o sea, de la “notion de primordialité”, leyenda transmitida por Plinio⁴⁶⁹ de modo fragmentario y que parece más comprensible si se la compara con la doctrina hindú de los inicios del mundo. Lo que sorprende a los arqueólogos y los historiadores, es que los

⁴⁶⁴ O. C., vol. 2, p. 101.

⁴⁶⁵ J. Markale, *Le Druidisme*, p. 247.

⁴⁶⁶ Véase Juan Antonio Ramírez en el catálogo *Dalí, Cultura de masas*, 2004, que desarrolla una explicación de la manera daliniana de influir sobre su entorno incluso después de muerto.

⁴⁶⁷ « ...l'oursin d'or qui représente les étoiles... » (Jean Cocteau, *Le Potomak*)

⁴⁶⁸ Françoise Le Roux, *Op. Cit.*, p. 329.

⁴⁶⁹ Al que Dalí cita en *Être Dieu*.

celtas y/o los druidas veneraron un “huevo del mundo” de tipo hindú a través de un “erizo fósil” que colocaban en unos túmulos donde no había ningún muerto inhumado, sino sólo el erizo en cuestión⁴⁷⁰. Se lo considera un elemento del mito celta de los orígenes, al cual se da cabida en algunos textos literarios, por ejemplo, en el cuento galés *Peredur*, un antecedente de la leyenda artúrica de Perceval y Parsifal. Jean Markale matiza⁴⁷¹ diciendo que el erizo no simboliza exactamente “el origen ni el comienzo” de la Creación, sino “la Unidad”, pues los celtas concebían la eternidad de un mundo sin demiurgo, un cosmos sin principio ni fin.

Nos interesa comprobar que Dalí incluye muchos esqueletos de erizos de mar, que son reminiscencias de los *oursins fossiles*, por ser neo druida. En su tratado *Cincuenta secretos mágicos para pintar* (1947), explica la utilización que hace de la cáscara del erizo como de un aparato óptico⁴⁷² natural con el cual determina si un cuadro está acabado o si debe seguir pintándolo. Hemos mencionado al comienzo de este capítulo el poema “La guerre de Troie aura lieu”⁴⁷³, donde habla del “erizo” justo después de escribir el verbo “fosilizarse”. Algunos de los cuadros donde incluye erizos esqueléticos o posibles fósiles son: *Estudio para Cristo de San Juan de la Cruz* (1950-51, nº 1000); *Dalí desnudo en contemplación ante cinco cuerpos regulares...* (1954, nº 1054); *Galatea* (1954-56, nº 1055); *Figura rinocerónica del Ilisos de Fidias* (1954, nº 1053); *La Madona de Port Lligat* (1949, nº 939 y 1950, nº 981); *El descubrimiento de América por Cristóbal Colón* (1958-59, nº 1144).

En su casa de Port Lligat poseía una fotografía de gran tamaño de un erizo, colocada en una escalera, para decorar la pared. Esta imagen fue utilizada en algunos *Happenings*. Dalí establecía una relación entre el erizo y la

⁴⁷⁰ F. Le Roux, *Op. Cit.*, p. 331.

⁴⁷¹ En *Le Druidisme*, p. 250 y passim.

⁴⁷² “La lente mágica del pintor”, en el “Secreto nº 11: El secreto del telescopio construido con la Linterna de Aristóteles de un erizo de mar, en virtud del cual el pintor puede conocer cuándo debe dejar de trabajar en su cuadro”. En la página 76, menciona el “erizo sin púas”.

⁴⁷³ *O. C.*, vol. 4, p. 906. El texto de Dalí dice así: “... tantas lanzas se entrechocan que no dejan ver a los guerreros.../ Son, de repente, los primeros en fosilizarse/ como si fueran los últimos.// Son las púas de un erizo de mar (...) Cuando el reloj de sol marca las cinco menos cuarto/ todas las sombras empiezan a hacerse más delgadas; la más alargada y negra es la de un erizo de mar seco en una balsa de sal.”

“carne de gallina”, uniendo así dos temas celtas, el del erizo fósil y el de Venus-Afrodita, que aportan coherencia a su propio neo druidismo.

La contrapartida del erizo fósil o sin púas está en mostrar las púas sin el erizo, pero sugiriéndolo, cosa que hace Dalí en *Coronación celeste* (1951, nº 983). La imagen de este cuadro se entiende al leer el resumen de la cosmogonía de los *Barddas*, textos de origen celta compilados a finales del siglo XVI: “La totalidad de la Creación se representa en tres círculos concéntricos; el más pequeño es el mundo dual de la materia en evolución; el intermedio es un mundo puro y feliz donde se alcanzó la victoria sobre el mal; y el más grande, no se representa por una circunferencia sino por rayos divergentes”⁴⁷⁴. Esos rayos divergentes son los que pincela Dalí y equivalen a la expansión de la energía divina (*Big bang*). Los tres círculos se transforman en el óleo nº 983 en las tres cúpulas conformadas únicamente por la disposición de las púas luminosas o rayos divergentes. Este cuadro pertenece a la misma época en que el pintor redacta su *Manifiesto místico* (1952).

El tema del erizo sigue apareciendo en la pintura tardía. En *Pierrot lunaire* (1978, nº 1498), *Sardana pentagonal* (1978-79, nº 1496-97), *En busca de la cuarta dimensión* (1979, nº 1508), los puntos rojos o negros señalan las articulaciones de las púas a la cáscara del erizo de mar mostrado en su estado fósil. Semejante insistencia nos parece destinada a mostrar el neo druidismo del pintor que se extiende desde los años cincuenta hasta el final de sus días.

Para más inri, se sabe⁴⁷⁵ que Dalí hizo tapizar por el escultor César el fondo de su piscina de Port Lligat con un chorro de poliéster que imitaba a unos erizos de mar, obligando así sádicamente a sus invitados bañistas a “caminar sobre erizos” en emulación de “Jesucristo caminando sobre las aguas”.

ESPAÑA (HISPANIA)

La mitología irlandesa recoge la existencia de cinco pobladores sucesivos de Irlanda. Los quintos fueron los “hijos de Miled, los milesios, venidos de España, es decir, los celtas”⁴⁷⁶. Hispania en la Antigüedad es la Tierra de

⁴⁷⁴ Rolleston, *Op. Cit.*, p. 271.

⁴⁷⁵ Artículo “DALÍ” de *Wikipedia* France, consultado el 23.10.2018.

⁴⁷⁶ Rolleston, *Op. Cit.*, p. 72s.

las Manzanas de oro⁴⁷⁷ del Jardín de las Hespérides, lo cual significa que, vista desde Irlanda y como “Tierra de manzanos” —Avalon— equivale a la “Tierra de los Muertos”. La palingenesia en la que creían al parecer los celtas es, a diferencia de la metempsicosis o de la reencarnación, una *vida que surge de lo muerto*.

Rolleston cita (p. 78) a Nennio que afirmaba que “todos los invasores de Irlanda venían de Hispania”. Otros autores mencionan que Brut, el descendiente de los Troyanos que fundó Britania, en su periplo desde Grecia, pasó por Hispania donde se le unieron nuevos compañeros para ir hasta las islas del norte en busca de un paraíso o un desierto a colonizar. De ahí que León, el país de origen de Tristán, pueda estar en Hispania, en Armórica o en Escocia (Loonoi), y tal vez esté en los tres lugares al mismo tiempo, si se tiene en cuenta la multidimensionalidad del universo, noción que los sabios druidas no ignoraban.

FILTRO (Véase también BOTELLA)

El “vino con hierbas” (*vin herbé*) o filtro de amor de Tristán e Iseo es mencionado por Dalí como una “bebida afrodisíaca”⁴⁷⁸. Se supone que es el contenido de las botellas que incluye en muchos cuadros y que también es lo que significa el *Peppermint* que coloca en las copas de su objeto surrealista *Smoking afrodisíaco* (1936).

GAL

El abuelo paterno de nuestro genio se llamaba Gal, forma catalana de Galo. En lengua celta, Gal- es un radical que significa “extranjero” o “poderoso” (Markale, Diccionario, 1993, p. 69). Galehot es un gran amigo de Lancelot cuyo verdadero nombre es Galahad, nombre que recibe su hijo en la “versión cisterciense de la leyenda del Grial”. Las “Galisenas” son nueve profetisas de la isla de Sein (Bretaña, Francia), que equivalen a Morgana y sus ocho hermanas en la isla de Avalon. El dato es bastante inesperado para merecer ser consignado.

⁴⁷⁷ Es bien sabido que la “manzana de Adán y Eva” no era tal manzana, sino la palabra genérica latina para decir “fruto”. Aquellas “manzanas”, para ser verdaderamente “de oro” y por crecer en suelo sureño de la península ibérica, tenían que ser más bien pomelos. Lo cual no deja de *tener gato* en relación a Dalí y al arte contemporáneo: pensamos concretamente en la obra de arte de acción de Yoko Ono, *Pomelo*.

⁴⁷⁸ Marius Carol, *El último Dalí*, p. 240.

GALA - GALATEA (TORRE)

El nombre de la esposa del pintor, Gala, era un diminutivo del ruso Galina —que no tiene nada que ver con la gallina, pero que pudo inspirar al pintor el episodio nigromántico de la gallina degollada en *Babaouo*—. Dalí sabía que en griego, leche se dice *gala*, y conocía el mito de la nereida Galatea y el cíclope Polifemo que juntos engendraron a tres deidades que dieron sus nombres a tres etnias del mundo antiguo: los celtas, los ilirios y los gálatas. Galatea, por tanto, es la “madre” de pueblos reconocidos como druídicos. En el mito personal del pintor, Gala es su “madre edípica” y se supone que, en su honor, cambia el nombre de la Torre Gorgot de Figueras y la rebautiza Torre Galatea (“la torre de todos los enigmas⁴⁷⁹”) cuando se anexiona al Museo Dalí. Pero esta versión oficial, como es habitual, disimula en parte el neo druidismo de la pareja, deducible de sus costumbres y de su entorno doméstico.

El pintor asimiló su esposa Gala a la nereida siciliana Galatea pintada por Rafael (Villa Farnesina, Roma) y celebrada por poetas españoles (Góngora, Cervantes, Garcilaso), es decir, bien conocida por él. *Galatea de las esferas* (1952, nº 1015), *Galatea* (1954-56, nº 1055), y *Gala Plácida* (1952, nº 1013) son algunos de los retratos de la mujer del artista cuya identidad está sublimada en personajes mitológicos o históricos vinculados con el mundo celta. El nombre de Galatea significa en griego “blanca como la leche”, lo que sugiere, por el MPC, que Dalí asimile a Gala con Isolda de las Blancas Manos, la mujer de Tristán, de lo que se debe deducir que el verdadero “amor” de un hipotético Dalí-Tristán debiera identificarse con otra persona importante en la biografía del artista (sería García Lorca el modelo de la Isolda amada, como demostramos en otro lugar).

GAYADURA

El ornamento de un vestido, en forma de cinta de un color diferente al color del mismo, o gayadura, es utilizado por Dalí en el boceto nº 836 para el telón de *Mad Tristan* (1944) en el manto de Isolda. Entre sus múltiples significados, esta gayadura invita a ser interpretada al pie de su letra por el

⁴⁷⁹ El enigma más evidente era que Dalí y Gala eran neo druidas. Pero hay otros sentidos, como el alusivo a la Torre de Silencio de la religión parsi, pues Dalí, con su sonda nasal, no podía hablar mucho: estaba reducido al silencio en su Torre Galatea. Curiosa coincidencia, una astróloga que hizo la carta de Dalí en la fecha de su muerte a petición nuestra, encontró que “murió llevándose consigo su secreto”.

MPC, como la *gaya* ciencia que perdura gracias a un artista neo druida como Dalí, que es capaz de hacer revivir aquella *gnosis* intemporal pero también celta al incluir sus mitos y símbolos en su pintura.

GEIS

Los celtas conocieron el tabú con poder doble, obligación y prohibición a la vez, y lo llamaron *geis*. Cuando Gala dijo al pintor, en el verano de 1929, cogiéndole la mano: “Mon petit, nous n’allons plus nous quitter”⁴⁸⁰, lo puso literalmente bajo *geis*, tanto más cuanto que Gala era un hada⁴⁸¹. Sensible al tabú a causa de su devoción por Freud, Dalí cae bajo el *geis* de Gala y se une a ella para el resto de su vida. No le fue necesario beber el filtro de amor de Tristán e Iseo, el cual para algunos autores es un estricto equivalente al *geis*. Quedó embrujado y “se tomó en serio al amor loco definido por Breton” (Juan Antonio Ramírez).

GELATINOSO

El aspecto de “pulmón marino” bajo el cual Polibo describiera Tulé⁴⁸² podría ser el origen secreto de los objetos “de carne” y por el cambio de consistencia de las cosas “duras” que en su obra se vuelven “blandas”, como los “relojes blandos” (*La persistencia de la memoria*, 1931, nº 360), el “avión de carne” (1933, nº 472) o la “carretilla de carne”⁴⁸³. Interesado por la cuarta dimensión, Dalí lo es también por el cuarto estado de la materia, el estado gelatinoso y “supergelatinoso” que evoca el plasma quark-gluon o el condensado Bose-Einstein bien conocidos en ciencia⁴⁸⁴. En nuestro estudio completo sobre Afrodita-Venus, vemos también que la espuma (cuántica) es otro de los estados inhabituales de la materia que interesa al pintor, posiblemente porque forma parte de conocimientos esotéricos relacionables con un conjunto de múltiples tradiciones entre las que figura la celta en su aspecto moderno de neo druidismo.

⁴⁸⁰ *La vie secrète de S. Dali*, p. 245.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 285: « Sa pleurésie la rendit si fragile qu’elle semblait une de ces fées dessinées par Raphaël Kishner. »

⁴⁸² Citado por J. Markale, *Le Druidisme*, p. 71.

⁴⁸³ *Cincuenta secretos mágicos para pintar*, p. 36.

⁴⁸⁴ La ciencia oficial actual admite el “cuarto estado de la materia” al que llama “plasma”. Las fluctuaciones conceptuales entre diversas escuelas esotéricas y diversas teorías científicas son irrelevantes a la hora de comprender el pensamiento daliniano, del cual conviene retener sobre todo su profunda raigambre esotérica general.

GENIO

El subtítulo de su autobiografía era la pregunta: “¿Seré un genio?” Palabra ambigua, genio puede significar “espíritu de la naturaleza”, el “elemental” de Paracelso, como lo son los “Espíritus del Amor” y los “Espíritus de la Muerte” del ballet *Mad Tristan*, o puede designar al hombre con dotes intelectuales fuera de lo común, como lo eran los antiguos druidas en tanto que sabios universales o enciclopédicos. Dalí pudo ser considerado genio casi en ambos sentidos, y siempre insistió en su autoconciencia⁴⁸⁵. Asimismo se mostró libre como lo eran los druidas, a quienes el resto de los hombres no podían obligar ni prohibir nada.

HÉROE

Dalí se auto definió a menudo como un “héroe” aplicando la supuesta definición freudiana: “alguien que se rebela contra su padre y lo vence”. En la medida en que la palabra héroe en alemán se dice *Held* y resulta ser igual que la palabra celta⁴⁸⁶, al proclamarse un héroe, el pintor estaría desvelando su cualidad de neo celta o neo druida. Esta observación no es baladí puesto que el apellido “Dalí” parece ser de origen germánico⁴⁸⁷.

HIBERNACIÓN

Dalí recurrió bastante a este término cuando se puso a la moda la idea de que se podría “hibernar” a las personas fallecidas y “despertarlas” después de cierto tiempo. El pintor anunció a la prensa que tenía la intención de “hacerse hibernar” pues según había consultado, “la tarifa [era] asequible”. Bromas aparte, como siempre, es plausible que el disparate sea sólo una apariencia destinada a disimular una verdad “inconfesable”.

Hibernia fue el nombre de una tribu que dio su nombre a Irlanda. Según los mitos celtas, “los hijos de Mile”, es decir, los gaélicos, proceden de España, aunque estuvieran durante un tiempo en Egipto⁴⁸⁸. Todos los autores

⁴⁸⁵ O. C., vol. 2, p. 103 y 105.

⁴⁸⁶ Rolleston, *Op. Cit.*, p. 23.

⁴⁸⁷ Joan Castellar Gassol, *Dalí, una vida perversa*, Ediciones 1984, Barcelona, 2002, p. 20 corroboraría el sentido del doblete *Edel* (noble) y *Held* (héroe) al escribir que Dalí procede de *Adalin* y éste de *Adel* o persona noble.

⁴⁸⁸ J. Markale, *Los celtas y la civilización celta*, p. 152. De aquella estancia en Egipto proceden sin duda los numerosos símbolos masónicos emprstados a la iconografía egipcia, teniendo en cuenta que la Francmasonería surge en Escocia en una época en que la tradición celta parece ser recuperada por los pensadores. Rolleston, *Op. Cit.*, p.

antiguos afirman que los mejores colegios druídicos están en Hibernia y en el sur de Escocia. Mario Roso de Luna⁴⁸⁹ se refiere frecuentemente a Hibernia.

“Hibernarse” era, para Dalí, una manera de identificarse con el rey Arturo, que “no había muerto”, sino que estaba en estado de dormición, después de la batalla de Camlan contra Mordred, su hijo felón. De aquel sueño, velado por Morgana en Avalon, se despertaría un día Arturo para “devolver a los bretones su gloria pasada”. Así se halla escrito⁴⁹⁰ acerca de “la esperanza bretona o sebastianismo del rey Artús”, un mito a relacionar, dentro de la perspectiva de las religiones comparadas, con la Parusía, y que a su vez remite a unas creencias “pentecostalistas” en sentido antiguo —el que imperaba en la época de Joaquín de Fiore—, no el movimiento norteamericano conocido como Pentecostalismo, aunque éste derivaría de aquél, y a ambos pudo adscribirse Dalí, especialmente en sus años vividos en Norteamérica, que son los que le permiten conocer la hibernación moderna a la que se refiere.

Y toda esta leyenda es coherente, puesto que el animal más conocido que hiberna es el oso, y se sabe que el nombre de Arturo significa oso. La hibernación daliniana, pues, era plenamente justificada por su neo druidismo y destinada a desvelarlo a las personas atentas a esos mensajes en clave MPC que emitía sin cesar el artista.

61s. muestra que el druidismo era una religión con notables similitudes con la del antiguo Egipto. Otros autores hablan de un fondo religioso megalítico procedente de Egipto y presente en los territorios invadidos por los celtas, que habrían incorporado a su religión muchos elementos autóctonos, por evidente afinidad. La curiosa ornamentación egipcia de las logias masónicas del rito escocés se explicaría por el “eslabón perdido” del druidismo.

⁴⁸⁹ Autor esoterista que dedicó un libro a Wagner y era muy leído a comienzos del siglo XX. No cabe duda de que en casa de Dalí habrían libros suyos como los había de Allan Kardec (según afirma I. Puig).

⁴⁹⁰ Por ejemplo, por Martín de Riquer, en *Chrétien de Troyes, Li contes del graal*, Acantilado, Barcelona, 2003, p. 17. Llama nuestra atención el “sebastianismo”, puesto que Dalí escribió en 1927 un texto que se hizo famoso, titulado *San Sebastián*, un arquetipo con el que se identificaba, quizás más por un neo druidismo precoz que por el hecho —aducido por sus biógrafos— de que San Sebastián “está considerado como el patrón de los homosexuales”.

HUESOS (TRONO ESQUELÉTICO)

El boceto nº 837 que pasó a telón del ballet *Laberinto* (1941) incluye muchas osamentas sueltas y un asiento construido enteramente con huesos humanos, que evoca el “Asiento Peligroso” de la Tabla redonda del rey Arturo, y al mismo tiempo se inspira en el personaje de Caradoc que “construye una extraña cárcel de forma redonda con los huesos de los romanos matados en Gran Bretaña, prisión donde se recluyen a traidores, Sajones y Pictos”⁴⁹¹. Este Caradoc es un hermano de Bran el Bendito, que fuera el dueño del caldero de la resurrección celta, antecedente supuesto del Santo Grial, en la saga artúrica.

IMPOTENCIA

Dalí insiste mucho sobre el “complejo de impotencia” que afecta a su personaje Tristán “loco”, una idea obsesiva que traduce a imagen recurriendo a una “procesión de carretillas” en su ballet. Para los celtas “todos los dioses de la función de soberanía son impotentes”⁴⁹². Lug es el dios celta de la soberanía. Lanzarote es un avatar de Lug⁴⁹³, así como también lo es Tristán (Drus+Tanos = Roble+Fuego). Más allá de cualquier teoría freudiana, la “impotencia” del Tristán daliniano tiende a demostrar que es una divinidad celta, y su artífice un hombre neo druida⁴⁹⁴.

JABALÍ

Dalí retrató al actor Laurence Olivier en el papel de Ricardo III, en 1955 (nº 1091) y pinceló un jabalí en un medallón, sobre su pecho. Explicó que era como el “tótem” de Ricardo III “en sentido freudiano”. El “jabalí de Cornubia” (Cornualles) es el rey Arturo en las Profecías de Merlín. El rey

⁴⁹¹ J. Markale, *Le Druidisme*, p. 149.

⁴⁹² J. Markale, *Los celtas y la civilización celta*, p. 397. También Wagner pone en boca de su Wotan palabras que sugieren su “impotencia” a modificar el destino de los dioses, a cuya cabeza está colocado. Así Dalí, que conocía bien la obra de Wagner (véase nuestro estudio *R. W. y el Surrealismo. Presencia e influencia del compositor en S. D. Homenaje a los treinta años del fallecimiento del pintor wagneriano*). La “verdadera” impotencia debe entenderse a un nivel espiritual: él que *sabe* y *no puede* salvar su alma a pesar de su *gnosis* —por faltarle la “voluntad”, que es Amor sin condición, amor del Paracleto—.

⁴⁹³ R. S. Loomis, citado por J. Markale, *Op. Cit.*, p. 381s.

⁴⁹⁴ “Los elementales vegetales (Paracelso) son omnipotentes, porque jamás fornican”, dice un aserto hermético-alquímico, de lo cual habría de deducir que toda forma de la impotencia es un castigo de la fornicación. “El pecado es una impotencia para ir más lejos”, escribe J. Markale, *El amor cortés*, p. 156.

Ricardo III de algún modo era un sucesor de Arturo en el trono de Inglaterra, de ahí sin duda el jabalí. Pero si Dalí no lo mencionó, tal vez era para no atraer demasiado la atención sobre su propio neo druidismo.

LEÓN

De acuerdo con las triadas celtas, y como hemos anticipado, hay tres “León” de donde puede proceder Tristán: Loonois/Léonois/Caerleon/Kaer Llyon en el país de Gales, su lugar de nacimiento más mencionado en los textos medievales; el León de Armórica (Francia) y el León de Hispania — *Tristán de Leonís*—, pues de Hispania proceden los gaélicos (irlandeses). Sólo faltaba añadir el Golfo de León, que baña las costas catalanas y se nos antojó ser “el reino” de nuestro Tristán al revés (*Fol Tantris*, recomposición de la obra daliniana *Mad Tristan*). Se cree que los catalanes recibieron su nombre de un jefe guerrero franco (alemán o francés) llamado Cathaló, que guerreó en Cataluña en tiempos de Carlomagno. Dalí caracterizó su Tristán con atributos leoninos, melena y colmillos incluidos en el figurín nº 830, y terminó identificándose con él. “Al comienzo de mis relaciones con el grupo surrealista (...) Vacilé un momento ante la idea de tomar el mando, pero la perspectiva de batirme para ser cola de sardina cuando podía ser cabeza de león⁴⁹⁵, no iba conmigo”⁴⁹⁶.

LOCURA

Un brevísimo apunte para señalar que Merlín, archimago del folklore celta, druida que hace pareja con el rey Arturo según la ley de esa peculiar civilización, pasa por estar loco: cuando se le pregunta algo, responde con una carcajada y un enigma, especie de koan zen. Del mismo modo Dalí pasa por loco para mostrarse bajo su aspecto de mago, adivino, brujo, druida en definitiva, de la misma naturaleza⁴⁹⁷ que el propio Merlín, con

⁴⁹⁵ Esa “cabeza de león” es un icono muy frecuente en la pintura del figuerense. Por el MPC, pasa tal cual a la cabeza de Tristán en el boceto nº 836, bajo la forma de una flor-semilla de Diente de león (*Taraxacum*).

⁴⁹⁶ Declaración de Dalí en *Confesiones inconfesables*, edición de 1975, p. 166. En otro momento el andrógino Dalí se identificaría con Isolda al mencionar su “éxtasis wagneriano”, *Ibidem*, p. 182.

⁴⁹⁷ Un tanto luciferina, en este punto estamos de acuerdo con Ignasi Puig. Referencia sobre Merlín: Markale, 1985, 213.

cuya figura tradicional nuestro pintor tiene en común el gorro frigio, como ya hemos dicho anteriormente.

MAGIA

Dalí siempre afirmó creer en la magia y recurrir a ella. La magia opera por afinidad⁴⁹⁸. Es posible que si andaba “disfrazado de druida” era para que, con el tiempo y por esa ley de atracción de lo afín, la “magia” por sí sola lo transformase en druida al atraer a sí el conocimiento druídico. El dios celta Lug era el gran mago y su “larga mano” era su signo de identidad (Vries, 61), por lo que emitimos la hipótesis de que el icono daliniano de la mano hipertrofiada, sin dejar de mostrar una sinécdoque del onanismo, está conectado —a un nivel más profundo y mucho más interesante en nuestra opinión— con el neo druidismo latente y casi omnipresente.

“MANIQUÍ JAVANÉS”

El icono *maniquí javanés* es de vida breve en la pintura de nuestro genio. Aparece en *Monumento imperial a la mujer niña* (1930, nº 331), donde hace doblete con la mecedora, y en *Maniquí javanés* (1934, nº 480) del que hablamos en la entrada BARCA ESQUELETICA. Cabe la hipótesis de que sea de origen celta, porque se conoce la antigua costumbre de los druidas de fabricar “maniqués de mimbre” dentro de los cuales se encerraban animales u hombres para quemarlos ritualmente⁴⁹⁹. Tales costumbres parecen estar unidas a la manera de eliminar a los leprosos, así como a las posteriores hogueras de Carnaval, *Fallas* valencianas y *Tarascas* catalanes.

⁴⁹⁸ Mircea Eliade escribe, en *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (p. 87): “Una ley hartamente conocida en la historia de las religiones es que *se llega a ser aquello que se muestra ser*”. Dalí se valía expresamente de esa ley: “A fuerza de jugar a ser un genio, uno acaba siendo genial”. Se trata de la “ley de afinidad” o “de atracción por similitud”, base de toda magia. Sir J. Frazer, en su célebre libro *La rama dorada*, se mofa repetidamente de los millones de seres humanos que a lo largo de milenios de civilización actuaron en conformidad con el conocimiento de esta ley mágica, valorada por Eliade, y practicada por Dalí.

⁴⁹⁹ J. Markale, *Le Druidisme*, p. 188; cita como fuente César, VI, 16.

MARKE⁵⁰⁰ (rey)

Es notable que se encuentre escrito a veces “March”, lo cual existe como apellido en catalán (véase la célebre Fundación Joan March). Parece ser que este nombre le venga al rey de Cornualles de *march*, que significa caballo, porque es un hombre con “orejas de caballo”, y se le ha comparado con el rey Midas que tenía orejas de asno y cambiaba en oro todo cuanto tocaba —efecto “Piedra Filosofal”—. Marke es rey de Cornualles, país cuyo nombre procede de *cornu* y de *Galliae*, es decir, “el cuerno de Galia”, porque su forma geográfica es la de un pico o cuerno⁵⁰¹. Esta explicación deja un poco que desear. Da por sentado que los antiguos conocían el trazado de una costa en una época en que la cartografía era más simbólica que realista. No se entiende demasiado tampoco porque una región de la isla de Gran Bretaña sería llamada *Gallia*. Sin embargo, tales objeciones no molestarían demasiado a Dalí, que retendría sobre todo la idea-imagen —*icono-concepto*— del cuerno, el cual le entusiasmaba, sobre todo por asemejarse al cuerno de rinoceronte, uno de sus fetiches predilectos.

El rey de un país en forma de cuerno difícilmente pudiera ser otra cosa que “cornudo”, otra de las ideas fijas del pintor a partir de los años cincuenta. Se nos dice que Marke “es el dios celta o galés Math”⁵⁰² que “comparte la magia con su hijo-sobrino” de modo que se ha considerado “normal” que Marke “comparta a Isolda con Tristán”, lo cual hace pensar que Isolda no es una mujer, sino “la magia” —su alegoría—, la ciencia del druida, la

⁵⁰⁰ Al tratar nuestro estudio principal un tema wagneriano retomado por Dalí, hemos optado por escribir el nombre del esposo de Isolda la Rubia con su ortografía alemana, tal y como aparece en la ópera de Wagner, dado que las distintas traducciones de nombres propios pueden dar lugar a ciertas confusiones.

⁵⁰¹ J. Markale, *Los celtas y la civilización celta*, p. 376. Los *Gallae* eran sacerdotes de Cibeles, en Roma. Procedentes de Asia menor, eran Gálatas, es decir, celtas, y su peculiaridad era que para honrar a la diosa se auto castraban. El dato es curioso, porque como sucede en muchos casos, pudo haber un deslizamiento semántico y lingüístico desde castrado a cornudo. Por otra parte, en el documental *Dalí, maestro de sueños* (ARTE, 2004), se oye al pintor que habla de “les petites cornes de Gala” refiriéndose a las puntas del lazo que lleva en el cabello, que luego compara con “los cuernos de Moisés”, símbolos de su sabiduría. De modo que en esta frase encontramos un indicio de que Dalí aprovechaba el sentido coloquial de la “cornudez” por infidelidad conyugal para transmitir una vez más un mensaje esotérico, a saber, que Gala era sabia y era como Isolda una vez casada con Marke, “de Cornualles”: del “cuerno” de “Galia”.

⁵⁰² Idem, *Íbidem*, p. 376.

gaya ciencia. Al identificarse como “rey”⁵⁰³, Dalí no tendría otra opción que “compartir” a su vez su esposa Gala con otros hombres y asumir, por neo druidismo, su estado de marido engañado, como de hecho lo hacía, al menos hasta cierto punto.

MÁSCARA

Dalí diseñó varias máscaras para bailes de disfraces de la alta sociedad, siendo una de ellas conservada en el Teatre-Museu de Figueres. Se trata de la máscara de tres rostros hecha para el barón de Redé. Él mismo se mostró en la *Cena surrealista* de 1941 con esas tres caras, la suya natural entre otras dos mediante máscaras. Podría tratarse de representaciones de las triadas celtas: “Bajo la influencia romana, los celtas han esculpido sus dioses: con tres rostros”⁵⁰⁴. En la mitología grecolatina, el can Cerbero tenía tres cabezas. Mercurio (Hermes Trimegisto), “Como Hécate, es a menudo representado con tres cabezas”⁵⁰⁵. El pintor incluyó referencias a Mercurio (*La apoteosis del dólar*, 1965, nº 1237), pero no se explicó nunca sobre el porqué de las tres caras de las máscaras, que pueden tener su motivación oculta en el neo druidismo, tanto el suyo como el de los personajes que iban a lucirlas en los bailes.

MONOLITOS

En paisajes totalmente planos, aparecen con frecuencias monolitos en la pintura de los años treinta. Se podrían comprender como menhires megalíticos, de los que hoy se sabe que no son sepulcros sino templos iniciáticos para la muerte y la resurrección del adepto (alquimista, filósofo, druida) que al transitar por ellos se convierte en inmortal por la sabiduría (gnosis) adquirida.

MUCHACHA-FLOR / MUJER CON CABEZA DE FLORES

Dalí creó el arquetipo de la mujer surrealista mediante la imagen de una mujer con cabeza de flores, cuyo origen puede hallarse en las “muchachas-

⁵⁰³ Véase Laia Rosa Armengol. El rey Arturo también tenía mujer adúltera, no parece que hubiese manera de escapar a tal destino en la materia de Bretaña. Para los celtas, las reinas tenían derecho a la poliandria, como creemos haber señalado en otro lugar.

⁵⁰⁴ Rolleston *Op. Cit.*, p. 65.

⁵⁰⁵ J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 310.

flor” de la ópera *Parsifal* de Wagner. En inglés, éstas se denominan *Nymphomaniac Vegetation*. Este detalle las conecta con el Psicoanálisis, lo cual redundaba en ser un aliciente para el pintor, que justifica así su inclusión en su obra.

Hay una leyenda celta-irlandesa que narra cómo dos magos modelan a una muchacha a partir de tres clases de flores. Blodeuwedd es su nombre. Es curioso que el mismo mago que la fabricó, para castigarla por un adulterio, la transformara luego en un búho. El telón “del búho” para *Mad Tristan* nos recuerda esta leyenda, aunque sea imposible saber si Dalí la conocía.

Se dice que mediante un encantamiento específico, Merlín hacía ver a Bibiana unos seres humanos muy bellos en lo que eran unos arbustos. La teoría de los elementales de Paracelso permite comprender que Bibiana vería realmente los elementales de aquellos arbustos, que son seres antropomórficos y muy bellos. La magia consistía únicamente en hacer visible lo invisible. Cuando Dalí se auto define como mago, parece querer emular a Merlín, pues en su ballet *Mad Tristan* mostró a bailarines y bailarinas, es decir, cuerpos bellos, provistos de unos arbustos encima de sus cabezas. La idea del pintor de crear esos seres mixtos, mitad humanos mitad arbustos, puede proceder directamente del neo druidismo decimonónico de Odilon Redon, pero también llega hasta el conocimiento de los elementales de Paracelso y hasta las tradiciones celtas.

MULETA

La típica muleta daliniana en forma de Y, “símbolo de muerte y resurrección” en palabras del pintor, es igual al cetro del Eón de la Estrella, un personaje de leyendas armorianas que asume el mismo papel de juez para vivos y muertos que Jesucristo⁵⁰⁶.

La muleta específica que sirve a sostener el párpado o la fina ceja en *Soft Self Portrait* (1941, nº 771) coincide exactamente con el “gancho pulimentado” mediante el cual “cuatro hombres” sostienen en alto el párpado del único ojo del dios Balor, abuelo de Lug⁵⁰⁷. Cuando el pintor

⁵⁰⁶ J. Markale, *El enigma de los Cátaros*, p. 164. Eón de la Estrella fue condenado por herejía en 1148 y murió en la cárcel. *Ibidem*, p. 24, se lee: “Para pasar la noche en una landa bretona, hay que llevar en la mano un bastón ahorquillado para conjurar a los *korrigans*”. Dicho bastón es la muleta daliniana.

⁵⁰⁷ Ídem, *Le Druidisme*, p. 82.

guiña un ojo⁵⁰⁸, o se muestra con un ojo tapado a la manera de los piratas tuertos, parece plausible que se esté identificando sea con Wotan, sea con Lug, que guiña un ojo en las batallas.

Cuando en el telón nº 836 Dalí muestra las muletas sosteniendo al cielo, puede considerarse una vieja idea celta según la cual en el centro del mundo había una columna que sostenía la bóveda celeste. La famosa anécdota según la cual los galos tenían una sola cosa, que el cielo se derrumbase encima de sus cabezas, justificaría el empleo irónico de las muletas dalinianas para impedirlo. En cuanto a la idea de bóveda celeste sostenida por una columna, parece ser plasmada aún más exactamente en *Santiago el Grande* (1957, nº 1113) al dar a la columna un color cerúleo insólito para el elemento arquitectónico de una catedral dentro de la cual se ven nubes. La incongruente columna sobre la cual reposa el morro del caballo en el telón nº 831 para *Mad Tristan* podría constituir otra referencia a la columna celta que sostiene el cielo.

MUSLO LARGO

En *El espectro de Vermeer utilizable como mesa* (1934, nº 498 y passim) Dalí alarga el muslo de la figura, procedimiento que empleó nuevamente en un cuadro de 1977, con la misma botella (nº 1482) encima de la rodilla, en una representación de Venus. Podría entenderse como una reminiscencia de las representaciones del dios celta Lug *Lamfada*, es decir, Lug “del brazo largo” o “de la mano larga”, según las traducciones⁵⁰⁹. Como Dalí suele invertir los términos, mostraría el muslo largo en lugar del brazo. Notemos que hay pinturas donde se ve una mano desproporcionada⁵¹⁰.

OCA (JUEGO DE LA)

En *Diario de un genio*, en la entrada del 2 de septiembre de 1956, se lee lo que sigue: “Le explico a la princesa cosas divinas a propósito del juego de

⁵⁰⁸ Véase la portada del catálogo *Dalí. Todas las sugerencias...*

⁵⁰⁹ Rolleston, *Op. Cit.*, p. 95 : « brazo largo »; J. de Vries, *Op. Cit.*, p. 61 : « longue main », al que ya nos hemos referido.

⁵¹⁰ *El juego lúgubre* (1929, nº 312); *La mano-Remordimientos* (1930, nº 344). Se suele interpretar, como ya dijimos, esta mano gigantesca como signo de onanismo. Este sentido resulta demasiado obvio para no encubrir otro más sutil y que no puede ser sino un sentido relacionado con el neo druidismo de Dalí. En efecto, la mano agigantada está a menudo asociada a un pedestal, lo que nos sugiere que el pintor alude a una divinidad. Como es fácil entender Lug en lúgubre, nos parece estar frente a otro caso más de MPC que invita a entender el subyacente neo druidismo.

la oca que únicamente Salvador Dalí conoce”. Markale⁵¹¹ dice que la espiral del recorrido dibujado en el tablero que se usa en este juego reproduce la espiral del conocimiento celta, de su cosmogonía, según la cual el mundo y el universo están en perpetua creación-decreación-recreación y “Dios” está “en el devenir”. El juego de la oca sería el camino de la busca del Grial, mutatis mutandis, el Camino de Santiago sobre el cual Dalí tanto insistió. El conocimiento que presuntuosamente alardea “conocer él solo”, lo fue y lo es por muchos otros esoteristas⁵¹² de diferentes escuelas, pero conectadas todas a la misma sabiduría primordial de la humanidad.

PAYES

Repetidamente afirmó el artista ser “un payés catalán”⁵¹³, es decir, un campesino, pese a sus orígenes burguesas⁵¹⁴ y no rurales. Se ha dicho que había estudiado agronomía durante el curso 1923-24 en que quedó excluido de la Academia de Bellas Artes, pero no se ha podido demostrar, si bien es muy probable, porque en *Babaouo* incluye una secuencia relacionada con la Cámara de los Agricultores de su pueblo natal, Figueres. Por otra parte dijo que se sentía identificado con el campesino en el cuadro de Millet, *El Ángelus*. Esa afirmación podría significar que es un neo druida porque el druidismo sobrevivió y convivió con el cristianismo “en las zonas rurales de Armórica y Gran Bretaña”⁵¹⁵. Los celtas eran “excelentes agricultores” y “toda su civilización se basa en el cultivo de la tierra”⁵¹⁶. En el óleo *Meditación sobre el arpa* (1932-34, nº 421), el pie en forma de arado permite dos interpretaciones. Una es que muestra a Edipo, por ser un “pie

⁵¹¹ *Le Druidisme*, p. 255 a 257.

⁵¹² Véase *Ma mère l'Oie*, obra del compositor Maurice Ravel.

⁵¹³ *Confesiones inconfesables*, p. 189: “Soy un payés catalán (...) después de residir un mes en Port Lligat, recupero la fuerza telúrica que me permite resistir (...) todas las tentaciones como una roca (...) mi estilo, cortante como la espada de Tristán (...) las lechugas crecen entre los manzanos”. No hay manzanos en Port Lligat, sino olivos. Dalí se imagina su propio Avalon en Port Lligat, donde él es un rey Arturo.

⁵¹⁴ Abuelo financiero, padre notario, tío médico, tía modista, primo abogado...

⁵¹⁵ J. Markale, *Le Druidisme*, p. 10.

⁵¹⁶ J. Markale, *Los celtas y la civilización celta*, p. 403. Sin duda se añada al sentido celta una connotación alquímica, puesto que Fulcanelli atestigua que “En el siglo XVIII, la alquimia llevaba todavía el nombre de Agricultura celeste y sus adeptos el de Labradores (*El misterio de las catedrales*, p. 138). Al emplear la palabra “payés”, Dalí se define como el *homo religiosus* (Mircea Eliade) unido al cosmos, en el que ve una hierofanía.

hinchado”; otra es que muestra a un celta, un labrador caracterizado por su herramienta. Además la tez oscura⁵¹⁷ del personaje que tiene este pie en forma de arado se interpreta como la de un “celta”, pues por Marius Schneider sabemos que los celtas son “un pueblo negro” no en sentido étnico racial, sino porque rinden un culto al “centro del mundo”. La mención del arpa, instrumento celta de gran trascendencia, en el título, añade un elemento más en el sentido neo druídico de esta obra (nº 421). La agricultura es la ciencia de Gaia, la Madre Tierra, la *gaya ciencia* que transmitían oralmente los druidas y que renacerá entre los trovadores medievales. Trovadores que adoran a una Dama que por la edad puede ser su madre y con frecuencia no representa a ninguna mujer, sino al eterno femenino o a un aspecto de Diana y Gaia. Dalí menciona los trovadores en una carta a García Lorca⁵¹⁸, y, en ausencia de toda motivación clara, se puede interpretar como una reminiscencia de un “pasado celta” sumergido en el “inconsciente colectivo” que es asimismo lo que impulsa el pintor a declararse, en su madurez, como ese “payés catalán” que nunca fuera salvo en un sentido figurado que lo da a entender como neo druida.

PROSTITUTA

Igual que se proclamó un “cerdo sublime”, Dalí se jactó de ser una “cortesana” y una “prostituta”. Pensamos que se debería comprender en relación con “el tema de la Realeza suprema, encarnada por una prostituta”⁵¹⁹ en la cultura celta.

RUEDA FLAMÍGERA

En *Babaouo* y en *Rostros ocultos*, Dalí describe un juego circense: un payaso manipula una rueda que expulsa cohetes pirotécnicos. Puede tratarse de un residuo del rito de la rueda en llamas que se hacía rodar, se apagaba y volvía a arder espontáneamente, como por arte de magia, en la fiesta celta del solsticio de invierno⁵²⁰. La fascinación del artista por este

⁵¹⁷ Color de piel repetida en los cuadros nº 379, 386, 393, 399 y 421, en la catalogación no exhaustiva de R. Descharnes (Taschen, 1997) y que caracteriza al propio autor de las pinturas, como se demuestra por la confluencia de otros elementos identificadores.

⁵¹⁸ *Poesía* nº 27-28, p. 60: “Otra aclaración: La época de los trovadores era la canción para cantar con mandolina. Hoy tiene que ser la canción para cantar con jazz...”

⁵¹⁹ J. Markale, *Los celtas y la civilización celta*, p. 420.

⁵²⁰ J. Markale, *Le druidisme*, p. 193.

espectáculo puede interpretarse como señal de su remoto e inconsciente acervo celta.

RUMANO

Dalí solía repetir en las entrevistas una de esas frases “cretinizadoras” destinadas a los periodistas y que eran su gran especialidad de histrión. Decía así: “Soy católico, apostólico, romano y... ¡rumano!”, explicando su “Sí a Rumanía”⁵²¹ por la conquista de la Dacia por Trajano, el emperador sevillano, algo que obviamente “no tenía pies ni cabeza”. Sin embargo, Galacia y Rumanía eran lugares con presencia celta y el pintor se estaba declarando neo druida al afirmarse “rumano”, pues quería ser igual de sabio y poderoso que los antiguos druidas convertidos en obispos a la llegada del cristianismo sin perder nada de su antigua *gnosis*. Por ello, en la frase daliniana, se hace referencia al catolicismo.

SEIN

Isla de la Bretaña francesa por la que André Breton y Dalí se sentían fascinados. En esta isla se conservaron rituales celtas celebrados por mujeres (druidesas). Nuestro artista reproduce, en *El mito trágico del Ángelus de Millet* (p. 84), una postal de la Isla de Sein⁵²²: muestra dos menhires que le recuerdan la pose orante de los dos campesinos de Millet.

SOL

La religión celta adoraba el sol⁵²³. Se comprueba que el pintor a su manera también “adoraba” el sol. Tomaba baños de sol hasta adquirir este tono marrón oscuro de la piel que hemos mencionado anteriormente. Enfrente de su cama en Port Lligat, había dispuesto un espejo con el único fin de recibir, estando en su cama, “el primer rayo de sol de cada día”, lo cual puede ser considerado ritual neo druida. Por otra parte, en Púbol, se negaba a que entrase el sol en la habitación que ocupaba⁵²⁴.

⁵²¹ Título de uno de sus textos, en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*

⁵²² Este nombre puede comprenderse como la palabra “seno” en francés, lo cual es la comprensión habitual, pero sin duda proceda del verbo alemán *sein*, ser.

⁵²³ Rolleston, *Op. Cit.*, p. 67. Édouard Schuré, *Les grandes légendes de France. L'âme celtique*, 1908, p. 18: « Les bardes et les druides adoraient le feu (Soleil) plus que la terre (ténèbre) ».

⁵²⁴ A. Pitxot, *Op. Cit.*, p. 129.

Édouard Schuré (*L'évolution divine*, 1912, p. 184 a 202), hablando de Zoroastro, precisa que “adoraba al dios solar Ahura Mazda” por un razón sencilla: es al amanecer cuando la energía que llega desde el Sol a la Tierra es de una cualidad especial tal que el rezo resulte mucho más eficaz que a cualquier otra hora del día. La importancia concedida por Dalí al hecho de recibir el primer rayo de Sol, encaja en su difusa religiosidad de parsi zoroastriano —véase la silla con alas de buitre—.

Releyendo *El chamanismo*, de Mircea Eliade, se comprueba que los cultos solares no son adoración literal al Sol, sino una técnica para conocer en qué punto se encuentra un “centro cósmico” donde establecer una comunicación real y eficiente entre Dios y la Humanidad. A la luz del chamanismo se comprende la secuencia del taxista que reviste un traje de plumas, típico del chamán, y trepa a un árbol del cual no quiere bajar, en *Babaouo*. Esta escena irracional pasa por ser surrealista y se cree una invención de Dalí, pero de hecho se corresponde con demasiada exactitud a la descripción de Eliade para que sigamos engañados a su respecto.

Los neo druidas buscan armonizarse con los rayos de sol en el amanecer del día del solsticio de verano, especialmente en Stonehenge, con el fin místico de realizar un “vuelo mágico” de tipo chamánico, aunque no todos sean conscientes de ello. Del mismo modo el pintor se muestra un neo druida cuando se queda a la espera del primer rayo de Sol reflejado por su espejo “mágico” hasta su cama. Pues el “viaje astral” o “vuelo mágico”, definitorio de chamanes y de brujos, se realiza en ciertos casos en postura horizontal, tumbado, como se está en la cama.

T

La letra mayúscula “T” sirve de título para un texto supuestamente automático surrealista que Dalí redacta en 1976 y se incluye como el documento nº 82 en la compilación *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Posteriormente fue presentado como prólogo de la “tragedia” inconclusa *Mártir*. El artista experimenta con la técnica de la aliteración. Lúdico y hermético a la vez, este texto contiene, entre otras, alusiones cabalísticas dudosas (“Thoyth”). La simbología de la T es muy compleja. Para limitarnos el tema que nos ocupa, podemos traer a colación el dios de la guerra celta Teutates o Toutatis, cuyo nombre es una triada de T, siendo la letra *Tau* la última del alfabeto hebreo, lo que connota una idea de “fin del

mundo” o “apocalipsis”. Dalí escribía en “T” una página de su última obra literaria, que no pudo concluir. Años atrás, había ideado una *Trilogía* de ballets con protagonistas cuyos nombres empezaban por la letra t. *Bacanal*, con el héroe Tannhäuser; *Laberinto*, con Teseo; y *Tristán Loco*. Esta *Trilogía* daliniana pretendía rivalizar con la *Tetralogía* wagneriana y por ser neo celta tenían que ser tres, y no cuatro, las obras que la conformaban. Otro personaje importante era Guillermo Tell, “el cuarto de los tres mosqueteros”, por así decirlo. La importancia de la letra T motivó que en nuestra recomposición del *Tristán* daliniano en *Fol Tantris* (2014) incluímos un texto aliterado en t, notablemente más extenso que el original daliniano conocido.

TRABALENGUAS

La afición daliniana por los trabalenguas está ampliamente documentada (*Être Dieu*, 1974). Se trata de restos arqueológicos de las *fórmulas encantatorias* arcaicas. Markale (1985, 24) menciona “Las vísperas de las ranas”, letanía con nombre surrealista que habría encandilado a nuestro genio. Al brotar del inconsciente colectivo de un modo automático, estas retahílas de palabras a menudo incoherentes cumplen requisitos fundamentales de la estética surrealista. Poseen poderes mágicos por sus componentes irracionales. Su cabal comprensión necesita recurrir a conceptos místicos como los descritos por Eliade en *Le chamanisme*. En el caso de Dalí, se justifica el empleo del trabalenguas con el fin de alcanzar un éxtasis inducido, dentro de sus diversas prácticas de la magia.

TRINACRIA

Tótem de la isla de Sicilia, Dalí incluye su diseño en multitud de bocetos destinados al teatro, con posible deseo de atraer la buena suerte sobre sus obras. Equivale al Triskel o Triscelio céltico, muy difundido en Irlanda (Markale, 1993, 136).

Conclusiones

Inducidos por Ignasi Puig que afirma repetidamente el “enraizado druidismo reivindicativo” del pintor sin aportar ninguna prueba del mismo, hemos procurado hacernos una idea general del druidismo. Fue un conjunto de concepciones religiosas, metafísicas, intelectuales, artísticas, jurídicas, sociales y científicas que poseyó la clase sacerdotal y casta suprema de los pueblos celtas, llamados druidas por estudiosos muy posteriores a la civilización en cuestión, que dominó Europa entre el siglo V a. C. y el siglo VI d. C., aproximadamente⁵²⁵. A la celtomanía romántica sucedería la corriente neo celta/neo druida de la *New Age*, a la que Dalí se anticipó⁵²⁶ y en la que, a la vista de su comportamiento y de todos los rasgos incluidos en su obra, participó indudablemente.

Si hemos de creer que “la actitud espiritual típica del druida” consistía en “descubrir qué cosas hay detrás de esa realidad aparente que vemos”⁵²⁷, comprobamos que esta actitud mueve Dalí a “abrir ventanas en los cuerpos”, como sucede en *El destete del mueble-alimento* (1934, nº 507) y en multitud de otras obras, hasta *El príncipe del sueño* (1974, nº 1648). Cuando Dalí agujerea los miembros de sus personajes⁵²⁸, toda la crítica habla de surrealismo y de sadismo, nadie recuerda que hubo un antecedente celta, al que el pintor dejó alguna prueba de haber conocido y tal vez seguido. En efecto, se ha referido⁵²⁹ a Luciano de Samosato, escritor satírico griego del siglo II d. C., que ha transmitido la descripción del dios Ogmios⁵³⁰, poderoso mago por su elocuencia, cuya lengua está agujereada para dar soporte a una cadena que le une a las orejas de sus auditores, también provistas del demasiado actual *piercing* para no ser puro surrealismo *avant la lettre* aquello que hacían los celtas antiguos y de lo que Dalí se inspiró en multitud de casos, confiriendo a su obra ese atractivo de lo enigmático que caracteriza todo cuanto emana de las filosofías perdidas y herméticas.

⁵²⁵ Las fechas varían según las enciclopedias. No está dentro de nuestras competencias zanjar este problema.

⁵²⁶ A. Pitxot, *Op. Cit.*, p. 157: “Dalí se anticipó a todos.”

⁵²⁷ J. Markale, *Le Druidisme*, p. 265.

⁵²⁸ En la serie de ilustraciones para *Los cantos de Maldoror*, 1934, catálogo *Afinidades electivas*, p. 368 a 416, especialmente, p. 368, 370 y 404.

⁵²⁹ En *Diario de un genio*, reproduce en anexo el *Elogio de las moscas* de Luciano de Samosato.

⁵³⁰ Glosada a su vez por J. Markale, *Le Druidisme*, p. 110 a 112.

En definitiva se puede suponer —con una multitud de argumentos a favor— que el Surrealismo en general y Dalí en particular, representan un resurgimiento, inconsciente y/o premeditado, de aquella tendencia característica de los relatos célticos en los que no se establece ninguna diferencia entre lo real, lo soñado y lo imaginado, distingos impuestos por Aristóteles. Ello se debe a que el druida tiene una cosmovisión unitaria. Para él, todo es sagrado, no hay dualidad ni oposición entre profano y sagrado como sucede en otras culturas.

Por su raigambre celta, la literatura artúrica concede gran protagonismo al sueño y a lo maravilloso, sin preocuparse por lo verosímil. Así también hizo Dalí, en tanto que apóstol del Surrealismo, convencido, como lo eran los antiguos druidas y como lo son los actuales neo druidas, de que sólo es verdadera la realidad —multidimensional— que aúna todos los planos físicos y psíquicos del ser humano, aquello que él llamó “irracionalidad concreta”, un término muy acertado. Postulados celtas expresados por Markale, como que “Los relatos celtas desconocen o ignoran la diferencia entre real, sueño e imaginario” (1985, 236) y que “Lo real no existe más que como una ilusión” (265), se vuelven a encontrar casi a cada paso en el pensamiento daliniano. El rasgo característico del celta consistente en una “actitud espiritual que sobrepasa lo real y descubre *aquello situado detrás*” (265) nos parece especialmente haber sido compartido con Dalí, que lo plasmó en sus lienzos “abriendo ventanas en los cuerpos” justamente para mostrar “lo que había detrás o dentro” de los mismos. La tesis del neo druidismo de Salvador Dalí se nos antoja, pues, totalmente plausible y justificada, desde el punto de vista hermenéutico.

BIBLIOGRAFÍA

Nota introductoria

Esta bibliografía no recoge, ni mucho menos, la ingente cantidad de títulos de monografías y catálogos de exposiciones relativos a Dalí que hemos consultado y suelen repetirse unos a otros hasta el hastío. Tampoco incluye algunos libros más generales, que citamos en notas. Se trata de una bibliografía “multiusos” común a nuestros ensayos sobre Wagner y sobre el druidismo en relación con Dalí, además de sobre la materia de Bretaña. Como todo, es mejorable y pedimos disculpas anticipadas al lector por los errores, que corregiremos en lo sucesivo, contando con su amable colaboración, si se digna en señalarlos oportunamente al autor.

ADORNO, T. W. *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner*. Obra Completa, vol. 13, Akal, Madrid, 2008.

ALVAR, C. *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Alianza, Madrid, 1991.

ANÓNIMO. *Lanzarote del Lago*, edición preparada por Carlos Alvar, 7 vols., Alianza Tres, Madrid, 1987-88.

ANÓNIMO. *Demanda del Santo Graal*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

ANÓNIMO. *Historia de Merlín*, edición preparada por Carlos Alvar, 2 vols., Siruela, Madrid, 1989.

ANÓNIMO. *La Muerte del Rey Arturo*, prólogo y álbum de Carlos Alvar, Alianza, Madrid, 1996.

ANÓNIMO. *Mabinogion*, traducción de Victoria Cirlot, Editora Nacional, Madrid, 1982.

ANÓNIMO. *Perlesvaus o Li hanz livres du Graal*, Siruela, Madrid, 2000.

ANÓNIMO, *Sir Gawain y el Caballero Verde*, (incluye ensayo epónimo de Ananda K. Coomaraswamy), Siruela, Madrid, 2001.

ARMENGOL, L. R. *Dalí, icono y personaje*, Cátedra, Madrid, 2003.

BÉDIER, J. *Le roman de Tristan et Iseut*, Firmin Didot, Paris, 1901.
(<http://www.lecture-jeunesse.com/fichiers/bedie001.pdf>)

-- *Les deux poèmes de la Folie Tristan*, Firmin Didot, Paris, 1907.

-- *La historia de Tristán e Isolda*, Ediciones G. P., Barcelona, 1961.

-- *La historia de Tristán e Isolda*, Acantilado, Barcelona, 2011.

BÉROUL. *Tristán e Iseo*, traducción de Victoria CirLOT, PPU, Barcelona, 1986.

BEZZOLA, Reto R. *Le sens de l'aventure et de l'amour. Chrétien de Troyes*, Champion, Paris, 1968.

BIANCIOTTO, G. *Les poèmes de Tristan et Iseut*, Larousse, Paris, 1968.

BORON, R. de. *Merlin* (Roman du XIIIème siècle, édition critique d'Alexandre Micha), Droz, Genève, 1979.

BOSQUET, A. *Entretiens avec Salvador Dalí*, Belfond, Paris, 1966.

CAPELLÁN, A. el. *Libro del amor cortés*, Alianza, Madrid, 2006.

CAROL, M. *El último Dalí*, El País, Madrid, 1985.

CAZENAVE, M. *Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*, José Corti, Paris, 1969.

CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*, Círculo de Lectores, Madrid, 1997.

CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del Grial al Surrealismo*, Siruela, Madrid, 2010.

-- *Grial, poética y mitos (siglos XII-XV)*, Siruela, Madrid, 2014.

-- *La novela artúrica*, Montesinos, Barcelona, 1987.

-- *Figuras del destino. Mitos y símbolos en la Europa medieval*, Siruela, Madrid, 2005.

-- *Historia del Caballero Verde y otros relatos artúricos*, Siruela, Madrid, 2011.

-- *Epopeya e historia*, textos reunidos y presentados por Victoria Cirlot, Editorial ARGOT, Barcelona, 1985.

CONTRERAS MARTIN, A. y Harvey L. Sharrer (Ed.). *Lanzarote del Lago*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006.

COOMARASWAMY, Ananda K. *¿Quién es Satán; dónde está el infierno?* Seguido de *El significado de la muerte*, Ed. PADMA, Barcelona, 2009.

CHRETIEN DE TROYES. *Cligès*, traducción de J. Rubio Tovar, Alianza, Madrid, 1993.

CULIANU, J. P. *Eros y magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1999.

DALÍ, S. *La vie secrète de Salvador Dalí*, Gallimard, Idées n° 417, Paris, 1979.

-- *Obra completa*, 8 volúmenes, Destino, Barcelona, 2003-2005.

-- *Confesiones inconfesables*, Bruguera, Barcelona, 1975.

-- *El mito trágico del Ángelus de Millet*, Tusquets, Barcelona, 1978.

-- *Diario de un genio*, Tusquets, Barcelona, 1988.

-- *Rostros ocultos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989.

-- *Cincuenta secretos mágicos para pintar (1947)*, Luis de Caralt, Barcelona, 1951.

DESCHARNES, R. *Dalí, la obra y el hombre*, Tusquets, Barcelona, 1984.

DESCHARNES, R. y Néret, G. *Dalí, Obra pictórica*, Taschen, Köln, 1997.

DOCIO, J. L. *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico crítico*, Editorial Eutelequia, Madrid, 2010.

DUBY, G. *El caballero, la mujer y el cura: el matrimonio en la Francia feudal*, Taurus Humanidades, Madrid, 1999.

- *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1990.
- ELIADE, M. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*.
- ESCHENBACH, W. von. *Parzival*, Aubier-Montaigne, Paris, 1977.
- ETHERINGTON SMITH, M. *Dalí*, L'Archipel, Paris, 1994.
- FULCANELLI. *El misterio de las catedrales*, Plaza y Janés, Barcelona, 1967.
- *Las moradas filosóficas*, Muñoz y Moya, Sevilla, 1984.
- FREUD, S. *Tótem y tabú*, Alianza, Madrid, 2013.
- FUZULÍ. *Leylá y Mecnûn*, Editora Nacional, Madrid, 1982.
- GARCÍA GUAL, C. *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Alianza, Madrid, 1983.
- GIBSON, I. *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- GÓMEZ REDONDO, F. *Carta de Iseo y respuesta de Tristán*
- GUILLAUME IX, Duc d'Aquitaine. *Les chansons*, édition de Alfred Jeanroy, Champion, Paris, 1927.
- HUIZINGA, J. *L'automne du Moyen âge*, Payot, Paris, 1980.
- JAVALOYS, J. *El Grial secreto de los Cátaros*, Edaf, Madrid, 2001.
- *El Grial secreto de los Cátaros*, Revista *Historia* 16, nº 313, Madrid, mayo de 2002.
- JIMÉNEZ PRIEGO, M^a T. *Dalí joyero del siglo XX*, UNED, Madrid, 1999.
- KRAUSS, R. "Corpus Delicti", *Débats* 79, Espais, 2002-2003,
- JONAS, H. *La religión gnóstica*, Siruela, Madrid, 2000.
- LAFONT, R. « Catharisme et littérature occitane : la marque par l'absence », in VVAA., *Les Cathares en Occitanie*, Fayard, Paris, 1982.
- LAGARDE, A. et L. Michard, *Moyen-âge*, Bordas, Paris, 1963.
- LENNEP, J. van. *Art et alchimie*, Editions Meddens, Bruxelles, 1971.

LUPASCO, S. *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, Guadarrama, Madrid, 1968.

LLULL, R. *Libro del amigo y del amado*, DVD Ediciones, Barcino, Barcelona, 2006.

MALA, M. *El poder mágico del gesto. Los mudras*. Robin Book, Barcelona, 1998.

MARKALE, J. *El amor cortés o la pareja infernal*, Ed. Medievalia, Palma de Mallorca, 1998.

--*Le druidisme*, Payot, Paris, 1985.

--*La epopeya celta en Irlanda*, Ediciones Júcar, Madrid, 1975.

--*El enigma de los cátaros. La masacre de Montségur*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2006.

--*Los celtas y la civilización celta. Mito e historia*, Taurus Humanidades, Madrid, 1992.

Pequeño diccionario de mitología céltica, Olañeta, Palma de Mallorca, 1993.

MARTÍNEZ OTERO, L. M. *El Priorato de Sion. Los que están detrás*, Ediciones Obelisco, Barcelona, 2004

MAS PEINADO, R. *Universo Dalí*, Lunwerg Editores, Barcelona, 2003.

MAYO, A.-F. *Wagner. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Guías Scherzo, Barcelona, 1998.

MARTOS RUBIO, A. *Papisas y teólogas. Mujeres que gobernaron el reino de Dios en la Tierra*, Nowtilus, Madrid, 2008.

MONMOUTH, G. de. *Historia de los reyes de Britania*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

MOTTE, E. de. *La búsqueda del Grial*, Ediciones Rosa+Cruz AMORC Gran Logia de España, Barcelona, 2005 (ejemplar consultado en Biblioteca

pública “Infanta Elena” de Sevilla, signatura D-1279, Depósito legal SE-307/05; 185 páginas).

NADEAU, M. *Histoire du surréalisme*, Editions du Seuil, Paris, 1964.

NEWMAN, E. *Wagner*, Taurus, Madrid, 1982.

NORTON, L. *Leonid Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland Publishers, Jefferson, NC, 2004.

OLANO, A. *Las extrañas amistades del genio*, Temas de hoy, Madrid, 1997.

ORTIZ de URBINA y SOBRINO, P. *Richard Wagner en España. La Asociación Wagneriana de Madrid, 1911-1915*, Publicaciones Universidad Alcalá de Henares, 2007.

PAYEN, J. C. *Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Champion, Paris, 1980.

PITXOT, A. *Sobre Dalí, conversaciones con Fernando Huici*, Planeta, Barcelona, 2014.

PUIG ALEMÁN, I. *El Dalí esotérico*, manuscrito mecanografiado, Barcelona, 2000 (ejemplar consultado en Biblioteca Nacional de Cataluña, Barcelona, signatura 2001-8-4748).

RAMÍREZ, J. A. *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002.

RIQUER, M. de. *Chrétien de Troyes. Li contes del Graal*, Acantilado, Barcelona, 2003.

ROBERT, G. *The Borzoi Book of Ballets*, Alfred A. Knoff, New York, 1946; Kessinger Publishing, reedición facsimilar, 2005 y 2010.

ROLLESTON, T. W. *Mitos y leyendas celtas*, Turner, Madrid, 2013.

ROMERO PEREZ, L. *Todo Dalí en un rostro*, Blume, Barcelona, 1975.

ROSO de LUNA, M. *Wagner mitólogo y ocultista*, Biblioteca de las maravillas, tomo III, Librería Viuda de Pueyo, Madrid, 1917 (ejemplar consultado Universidad de Sevilla, signatura I/0225).

ROUGEMONT, D. de. *El amor y Occidente*, Kairos, Barcelona, 2002.

SAN MARTÍN, F. J. *Dalí, Duchamp: una fraternidad oculta*, Alianza, Madrid, 2004.

SANTOS TORROELLA, R. *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca*, *POESÍA*, nº 27-28, Revista ilustrada de información poética, Ministerio de Cultura, Madrid, 14 de abril de 1987.

-- , *Salvador Dalí*, Ed. Afrodisio Aguado, Madrid, enero de 1952.

SECRET BEVERIDGE, M. *Salvador Dalí, una vida de escenografía y alucinación*, Mondadori, Madrid, 1987.

SÈDE, G. de. *Le secret des Cathares*, Editions J'ai Lu, Paris, 1974.

STEINBERG GUZMÁN, D. "Tristán, una historia de amor", *Esfinge*, nº 40, noviembre de 2003.

STRASSBURG, G. von. *Tristán*, Editora Nacional, Madrid, 1982.

STURLUSON, S. *Textos mitológicos de las Eddas*, Miraguano Ediciones, Madrid, 2006.

TAPIÉ de CELEYRAN, M. "La continuité dalinienne. Prière d'insérer", in Salvador Dalí, *Manifeste mystique*, Godet, Paris, 1952.

THURLOW, Cl. *Sexo, Surrealismo, Dalí y yo. Las memorias de Carlos Lozano escritas por Clifford Thurlow*, RBA Libros, Barcelona, 2001.

TRÍAS, E. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Círculo de Lectores, Madrid, 2007.

UTRILLO, M. *Salvador Dalí y sus enemigos*, Maspe, Barcelona, 1952.

VERJAT MASSMANN, A. *Chrétien de Troyes. El cuento del Grial*, Bosch editorial, Barcelona, 2015.

VICTORIO, J. *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, García Verdugo, Madrid, 1995.

VISA, M. *Dalicedario*, Milenio, Lérida, 2003.

ZARANDONA, J. M. (ed.). *De Britania a Britonia. La leyenda artúrica en tierras de Iberia*, Peter Lang, Bern, 2014.

Contraportada:

“Probando traje con huesos vistos”

Fotoperformance de la artora (11.06.2012)

Sobre el modelo de los diseños dalinianos para *Mad Tristan*

