

## LOS ARTRÓPODOS EN LA OBRA DE SALVADOR DALÍ

Víctor J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física. Facultad de Biología. Universidad Complutense, 28040 Madrid (Spain)  
– artmad@bio.ucm.es

**Resumen:** Se describen y comentan los artrópodos (imaginarios y más o menos reales) utilizados en la obra de Salvador Dalí. Se analizan sus antecedentes, sus orígenes, su intencionalidad y su significación. En base a las numerosas referencias entomológicas existentes en su/s autobiografía / biografías, especialmente durante su infancia, se analizan sus fobias entomológicas que, consecuentemente, aparecen reflejadas en su obra. Arañas, cangrejos, mariposas, abejas, mantis, insectos palo, saltamontes, neurópteros o escarabajos, y sobre todo moscas y hormigas, aparecen en muchas de sus obras, formando parte consustancial de ella y con diferente grado de realismo, frecuencia e intencionalidad.

**Palabras clave:** Artrópodos, Dalí, etno-entomología, pintura, arte.

### Arthropods in the work of Salvador Dalí

**Summary:** A description and a review are presented of the arthropods (imaginary and more or less real) used in the work of Salvador Dalí. A discussion is included on their backgrounds, origins, intentionality and meaning. Based on the abundant entomological references in his autobiography / biographies, especially during his infancy, comments are made on his entomological phobias, which consequently are reflected in his work. Spiders, crabs, butterflies, bees, mantises, stick insects, grasshoppers, neuropterans or beetles, and flies and ants above all, appear in many of his works, forming an integral part of it, and with different degrees of realism, frequency and intentionality.

**Key words:** Arthropods, Dalí, ethno-entomology, painting, art.

### Introducción

Después de haber manifestado frecuentemente el interés que posee el dar a conocer la presencia de los artrópodos en el arte, y en la pintura en particular, de haber comentado y discutido la casi generalizada ausencia de obras que en esta parcela del arte los traten, y de haber abordado la cuestión en temas que van desde el Grafiti y las ciudades de Venecia o de Florencia a las Piedras Duras y la Arquitectura Ibérica, o de autores que van de Heródoto y Cervantes en literatura, a Picasso, van Gogh, El Bosco y Goya en la pintura (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c, d, 2910 a, b, c, d, 2011 a, b, c, d, e; Monserrat & Aguilar, 2007), tratamos en esta ocasión los artrópodos en la obra de un autor tan conocido como es Salvador Dalí, al que ahora nos dedicamos.

Para no ser reiterativos, sirvan los argumentos y datos preliminares allí expuestos (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c; Monserrat & Aguilar, 2007) como introducción al estudio de los artrópodos en la obra de Salvador Dalí, controvertido autor sobradamente conocido por sus excentricidades (“*La única diferencia entre un loco y yo, es que yo no estoy loco*”), su tendencia al narcisismo (“*No creo en mi muerte*”) y la megalomanía (“*Yo soy el Salvador de la Pintura*”, “*Soy demasiado inteligente para ser pintor*”, y no digamos “ $D = yo^2$ , en alusión a  $E = m \times c^2$ ), por su pasión por el lujo y su amor por la moda oriental en su autoproclamado “linaje arábigo” (ver más adelante), pero especialmente por su original, moderna y surrealista pintura, sus impactantes y oníricas imágenes y su técnica impecable que le llevaron a crear un estilo marcadamente imaginativo, personal y reconocible, y que supo llevar a otras parcelas como la litografía y el grabado, la cerámica, la orfebrería, la moda, la arquitectura, el mobiliario, la escultura, el cine, el teatro, la fotografía o la cerámica, que

le llevaron a colaborar con otros muchos creadores (Elsa Schiaparelli, Christian Dior, Man Ray, Brassai, Alemany, Cecil Beaton o Philippe Halsman, amén de famosos directores de cine de los que más adelante hablaremos).

Es probable que todos los lectores interesados por Dalí hayan reparado en las famosas hormigas de sus cuadros, quizás en sus saltamontes o en sus mariposas, pero también es probable que a través de este artículo puedan llegar a sorprenderles muchos otros elementos artropodiano en su obra, pues al margen de estos insectos (frecuentemente citados en la extensa bibliografía que sobre él se ha ocupado), veremos que son pocos los que han reparado en sus arañas, cangrejos, mariposas, abejas, mantis, insectos palo, saltamontes, neurópteros o escarabajos, que también están presentes en la obra de este genial pintor, normalmente cada uno de ellos con su significado e intención.

En alguno de nuestros artículos anteriores sobre otros pintores, ya hacíamos alguna referencia de ciertos elementos de la personalidad de Dalí y especialmente de algunos elementos artropodiano en su obra, por existir paralelismos, influencia o similitudes entre Dalí y autores como El Bosco, Goya o Picasso (Monserrat, 2008, 2009 c, d). En estos artículos lamentábamos la ausencia de trabajos entomológicos previos que trataran la obra de estos autores, hecho que como hemos citado, es permanente en cualquier otro tema relacionado con el arte de entre los que hemos abordado (Monserrat, 2009 a, 2010 a, b, c, d, 2011 a, b, c, d; Monserrat & Aguilar, 2007), pero en el caso de Salvador Dalí, y al margen de los comentarios anteriormente citados, contamos con una interesante y abundante bibliografía (que recogemos) y que, “inevitablemente”, toca más o menos intensamente algunos aspectos

tos entomológicos de su vida y obra, y especialmente citemos los trabajos y artículos de Sánchez Vidal (1988, 1993, 1997, 2007), en los que mayoritariamente relacionados con Luis Buñuel, se enfocan ciertos aspectos artrópodos sobre la obra de Dalí.

Haciendo la excepción de Pablo Picasso y quizás de Joan Miró, Salvador Dalí es uno de los pintores españoles más excepcionales, y cuya obra y personalidad tanto se ha exaltado y tanto se ha criticado (Mas Peinado, 2003; Di Capua, 2004; Màrius, 2004; La Rubia de Prado, 2006). Activo, provocador e imaginativo como pocos artistas del siglo XX, utilizó su obra y estilo para sobrepasar toda lógica personal y artística. Fue un artista cosmopolita e investigador infatigable, esperpéntico y genial, y ofrece en sus obras, casi de forma obsesiva, representaciones de artrópodos por doquier. Cangrejos y arañas, pero especialmente insectos, y dentro de ellos, hormigas, moscas, mariposas y saltamontes están profusamente representados en sus obras, bien individualmente o de forma simultánea en una misma obra (Fig. 1-22), y los hallaremos no sólo en su pintura y grabados, sino como veremos, en otras actividades de su hacer artístico. Este es el tema que vamos a tratar en esta contribución.

Con toda esta información previa, y después de estos apuntes introductorios, consideramos que es el momento de tratar a Salvador Dalí desde el punto de vista entomológico con una mayor individualidad. Hablaremos someramente sobre su vida para centrarnos en el personaje, reparando en los aspectos artrópodos que incidieron en sus primeros años, y veremos que posteriormente, en sus diferentes etapas, los reflejará en sus obras de forma insistente, tanto en sus cuadros o grabados, como en otras manifestaciones salidas de su mano y de su genio. Vasta obra que, a pesar de lo disperso e irregularmente reproducida, hemos intentado estudiar de la forma más completa posible.

Para los lectores interesados seleccionamos y anotamos al final alguna bibliografía recomendada o citada y enlaces en los que pueden ampliar, complementar o discutir la información aquí expuesta.

## Biografía

Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech, más conocido como Salvador Dalí (Figueras, 11 de mayo de 1904 – 24 de enero de 1989), era el hermano menor, de otro también llamado Salvador (nacido el 12 de octubre de 1901 y que había fallecido nueve meses antes, el 1 de agosto de 1903), por lo que sus padres decidieron ponerle el mismo nombre, hecho que le marcó mucho (“...nos parecíamos como dos gotas de agua, pero dábamos reflejos diferentes... Mi hermano era probablemente una primera visión de mí mismo, pero según una concepción demasiado absoluta”), y similar condicionante afectaría a Vincent van Gogh (Monserrat, 2009 b). Su padre, Salvador Dalí i Cusí, era abogado de clase media y notario, de carácter libre pensante, sensible y tenaz, pero algo severo y disciplinado. Su apellido es oriundo de Llers, pequeño pueblo cercano a Figueras, conocido por ser “tierra de brujas”, y en Cataluña se llamaba así al marinero que tañía el laúd, y su origen se discute entre árabe (así se llamaba quien apresó a Cervantes y le llevó a su cautiverio en Argel) y griego (alguna localidad chipriota se llama así). Su madre, Felipa Domenech Ferrés, por el contrario, le protegía y alentaba su despertar artístico. Habían contraído matrimonio en Barcelona el 24 de diciembre de 1900. También tuvo una hermana, Ana

María (1908-1990), cuatro años más joven que él, de la que realizaría numerosos dibujos y lienzos primeros, y quien en 1949 publicaría un libro sobre su hermano (Dalí, A. M., 1993), que será desautorizado en 1950 por Dalí en su famoso *Memorandum*, y donde ella expone con dulzura el entorno familiar y local donde se desarrolló la infancia y adolescencia de Salvador y en el que se compensan y complementan los datos que Dalí referiría en sus escritos de estos años comunes a ambos hermanos, manifestando un amor por la naturaleza que compartían como señas de identidad familiar.

Tras un variado y penoso historial escolar (repitió tres veces primer curso y una vez segundo), muestra ya en 1912 cierto “interés por la pintura” (según su hermana, rascando la pintura de una mesa con un tenedor). En 1916, descubre la pintura contemporánea a través de la familia de artistas de Ramón Pichot, un artista local amigo de Picasso (con quien Dalí coincidiría en casa de los Pichot en el verano de 1910, contando Picasso veintinueve años y Dalí seis, y a quien admiraría de por vida), de Casas y de Rusiñol, entre otros, y que viajaba regularmente a París, y siguiendo sus consejos, en 1917 su padre lo envió a tomar clases de pintura con el maestro Juan Núñez (1877-1963) de la Escuela Municipal de Dibujo de Figueras. En 1919, cuando cursaba sexto de bachillerato en el instituto Ramón Muntaner, editaron entre varios amigos la revista mensual *Studium*, con ilustraciones, textos poéticos y una serie de artículos sobre semblanzas de pintores como El Greco, Goya, Velázquez, Dürero o Leonardo da Vinci. A la edad de catorce años (mayo de 1919) Dalí participó en una exposición colectiva de artistas locales en el Teatro Municipal de Figueras (donde vende sus dos primeras obras), y otra en las Galerías Dalmau de Barcelona (enero de 1922), auspiciada por la Universidad, en la que recibió el premio Rector por su obra *Mercat* (1921). En 1919 inicia su diario *Les meves impressions i records íntims*, y en 1920 su novela *Tardes d'estiu*, que se publicará en 1996.

En febrero de 1921, su madre murió a consecuencia de un cáncer de mama. Dalí contaba con 16 años. Aunque este doloso acontecimiento no es citado en su autobiografía *Vida secreta* (editada en 1942 en New York y reeditada en castellano en 1981, 1993), sobre la muerte de su madre diría más tarde que fue “*el golpe más fuerte que he recibido en mi vida. Le adoraba. No podía resignarme a la pérdida del ser en quien contaba para hacer invisibles las inevitables manchas de mi alma...*”. Esos años recibe varios encargos municipales para pintar carteles de ferias locales (1921, 1922).

Dalí pasa su infancia y adolescencia en el Ampurdán, donde inicia sus contactos y observaciones con la Naturaleza y con los Artrópodos, especialmente durante las vacaciones de verano en la casa de la playa de Es Llané en Cadaqués y en el cercano y ampurdanés Molino de la Torre de los citados Pichot, amigos de sus padres (lugares que consideraría “mágicos” y llevaría a sus primeras obras en numerosas ocasiones), y a donde le mandaban para convalecerse tras las frecuentes fiebres y enfermedades infantiles. En estos espacios la naturaleza circundante y la permisividad de sus mayores le permitirán investigar y practicar un mayor número de aventuras zoológicas (Dalí, S., 1993; Dalí, A.M., 1993; Rodrigo, 2008). Su primera obra catalogada (*Paisaje*, 1914) es un pequeño óleo sobre cartón (14 x 9 cm).

Aunque era un chico inteligente, alegre, vital, infatigable, mimoso, dulce, curioso y afable, ya en su infancia en

Figueras venía dando muestras de una particular, desconcertante y excéntrica personalidad, tímido, introvertido y a la vez egocéntrico, terco, caprichoso, irascible y proclive a las rabietas donde los haya, y muchas de las experiencias de su infancia y adolescencia van a reflejarse permanentemente, si no obsesivamente, en su obra. Convendrá más adelante mencionar alguna de ellas, y en particular las relativas a los *bichos*, para tratar de relacionar posteriormente la aparición y desarrollo de estos seres a lo largo de su obra.

Dejando al margen los elementos aprehendidos de esta época como son el paisaje del Ampurdán, de Cadaqués y del Cabo de Creus, con el mar y con elementos telúricos y geológicos que serán omnipresentes en su obra, se van añadiendo otros elementos y sentimientos que le impresionaron en su infancia, y poco a poco se van incorporando otros como los objetos cortantes y putrefactos, la sangre, los alimentos y demás obsesiones fálicas, oníricas, escatológicas (Ramírez, 2002), y según narra Rodrigo (2008), ya de niño se “divertía” defecando en los más insólitos sitios de la casa, o también elementos fetichistas, como fueron los zapatos o las muletas, y que corresponden experiencias infantiles y juveniles (y posteriores influencias “bello-buñuelesco-lorquianas”) y que utilizará posteriormente en su obra con mucha frecuencia. En cualquier caso, sólo nos detendremos en aquellos elementos entomológicos de su biografía que llevará a sus cuadros, y que pueden tener su origen en sus iniciales experiencias infantiles y adolescentes.

Acabado el bachiller, a los 17 años, se traslada a Madrid para realizar su examen de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que como condición de dedicarse a la pintura había impuesto su padre. Superado el examen de ingreso, inició sus estudios en el otoño de 1922. Ya en Madrid, Dalí se alojó en la célebre Residencia de Estudiantes (Sánchez Vidal, 1988; Santos Torroella, 1994), por mediación de la amistad entre su padre y Eduardo Marquina, emparentado con los Pichot e íntimo amigo del director de la residencia Alberto Jiménez Fraud, para comenzar sus estudios en la Academia de San Fernando de Bellas Artes, atrayendo la atención por su carácter anárquico y aspecto excéntrico, no solo entre los residentes, sino en las calles de Madrid (Dalí, A.M., 1993; Iribas Rudín, 2004). Su vida académica fue bastante irregular y tormentosa, con la expulsión temporal de la Academia (para no perder el curso académico 1923-1924, vuelve a Figueras) y posteriormente retorna a Madrid y asiste a la Academia Libre de Julio Moisés, donde conoce a Mariuja Mayo y Benjamín Palencia. Fue expulsado definitivamente de la Academia en junio de 1926, poco antes de sus exámenes finales (por afirmar incompetente al Tribunal y que no había nadie en la misma en condiciones de examinarle). Conoció a sus compañeros de residencia, entre los que se incluían futuras figuras de la música, de la literatura y del arte español, como Ernesto Halffter, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Eugenio Montes, Federico García Lorca, Pepín Bello o Luis Buñuel, que generarían la llamada *Generación de 1927*, y donde inició una apasionada relación con el joven Lorca (le visitará en Cadaqués en 1925 y 1927). En 1924 ilustra un libro por primera vez, un poema en catalán *Les Bruixes de Llers*, de uno de sus amigos de la residencia, el poeta Carles Fages de Climent. Dalí pronto se familiarizó con el Dadaísmo, influencia que le marcó el resto de su vida.

La expulsión de la academia van a ser el inicio de una vida delirante, paranoica y excéntrica (La Rubia de Prado,

2006; Leyra Soriano, 2006), que le habrá de llevar incluso a ser detenido dos veces por la policía durante cinco semanas, por ciertas excentricidades (entre otras quemar una bandera española) en mayo de 1923 en Figueras y en Gerona (a causa de la previa detención de su padre por denunciar fraude electoral y caciquismo durante la Dictadura de Primo de Rivera) (Sánchez Vidal, 1988; Santos Torroella, 2005). Esos años participa en una colectiva, en las citadas Galerías Dalmau de Barcelona entre el 14-27 de noviembre de 1925, y presenta su primera exposición individual, que repetirá en diciembre 1926 - enero 1927, y a partir de entonces se sucederán exposiciones por doquier. Entre el 11-28 de abril de 1926 viaja a París y Bruselas. En febrero de 1927 se incorpora al servicio militar como soldado de cuota. Esta etapa de su vida (1926-1929) es menos conocida y suele estar poco tratada en sus biografías, por lo que recurrimos a referencias indirectas de sus amigos de aquella época (especialmente Buñuel, Lorca y Bello), a su epistolario con ellos, del que extraeremos algunas citas, y recomendamos la obra de Sebastián Gasch (1953), con quien firmaría el *Manifest groc* (1928), que dedica un extenso y descriptivo apartado sobre Dalí en base a su correspondencia personal derivada de su amistad con él durante esos años.

De niño, los libros (en particular la colección de arte *Gowan's Art Books*) y las revistas de arte que recibía su padre le pusieron en contacto con los grandes artistas y especialmente a través de Josep Pichot, quien estimulaba sus habilidades en el dibujo y la pintura y le había proporcionado lecturas que abrieron sus conocimientos y desarrollaron su formación. Decisivo debió ser, aun siendo un niño, en el citado Molino de la Torre, que Pichot le puso en contacto con el *Manifiesto futurista* (Milán, 1914), texto que le trajo de París, donde viajaba con cierta frecuencia, y tomó contacto con obras y textos de Boccioni, Carrà, Balla, Russollo, ect. Más tarde sus ideas se van acercando poco a poco al Surrealismo, y en 1922 se adhiere a la *Scuola Metafisica* de Chirico y Carrà, y durante su segundo viaje a París, en otoño de 1928, Miró le presenta a Paul Eluard y conoce a Hans Arp, René Magritte y André Breton, entre otros, adhiriéndose al grupo de los Surrealistas, afincado en el barrio parisino de Montparnasse (por entonces Gala se hallaba en Suiza), y quienes le (les) admitieron plenamente a partir del estreno de *Un perro andaluz*, escrita con su entonces amigo Luis Buñuel. Este grupo con bases dadaístas, se había generado ante los destrozos ocasionados por la *Primera Guerra Mundial*, y firmemente convencidos de subvertir la vigente realidad (que según ellos los había originado), era una revulsiva corriente más literaria que pictórica (Breton, Eluard, Aragon, Desnos, Artaud, Péret, Crevel, etc.), si bien está avecinada o representada por numerosos pintores como Magritte, Man Ray, Arp, Chirico, Marx Ernst, etc. En el caso de Dalí, su tendencia monárquica (en 1970 Dalí se declaró como “anarco-monárquico”) y especialmente su simpatía hacia Franco (le felicitó por sus acciones dirigidas a “limpiar España de fuerzas destructivas”, le envió algunos telegramas elogiando la pena de muerte con que el dictador había condenado a algunos “criminales”, le conoció personalmente y será recibido en El Pardo el 16 de junio de 1956, pintó un retrato de su nieta “Carmencita” y en 1964 le concedió la *Gran Cruz de Isabel la Católica*), su admiración inicial por Hitler (aunque manifestaría “no soy un hitleriano ni de hecho ni de intención”, se negó a denunciar públicamente el régimen fascista alemán) y su aceptación de la jerarquía eclesiástica, generan airadas controversias que le

alejaron del grupo, y a finales de 1934 Dalí fue sometido a un «juicio surrealista» del cual resultó su expulsión del movimiento (a esto, Dalí respondió con su célebre réplica, “*Yo soy el surrealismo*”). Aunque desde 1934 no vuelve a tomar parte de sus reuniones, su obra acompañará, desde las primeras grandes exposiciones, a este movimiento (Londres, 1936). Mucho después, su telegrama a Franco tras los fusilamientos de etarras en septiembre de 1975, le generarán una profunda animadversión entre la liberal y cultivada población de Figueras, y en especial de la más provinciana y republicana población de Cadaqués, donde había establecido su feudo, y donde, hasta entonces, habían soportado sus excentricidades y le había “reído las gracias”. Las pintadas sobre las blancas paredes de su casa de Port Lligat, hicieron necesaria la presencia de la guardia civil en la puerta de su casa, incrementando sus paranoias y manía persecutoria.

En agosto de 1929 había conocido a su musa y futura esposa Gala (Elena Ivanovna Diakonowa) (Genzmer, 1998), una inmigrante rusa, once años mayor que él, casada con el poeta francés Paul Éluard, cuyo respeto y complicidad por Gala le inspirará numerosos elementos artropodianos (ortopterianos) en su obra, tanto en estos años, donde ya aparecen estos insectos (Fig. 18), como posteriores, y que formarían parte del imaginario y fobias dalinianas, habitualmente como una entidad destructora natural, como veremos reflejado en sus recuerdos de infancia.

Sus ideas y afiliación al surrealismo (y a la esposada Gala Éluard) generaron el inmediato rechazo familiar, acrecentado por sus excéntricas manifestaciones públicas sobre su fallecida madre (Dalí, A.M., 1993; Rojas, 1993) que acabaron considerando su vida y entorno una degeneración moral, y su padre lo echó violentamente de casa el 28 de diciembre de 1929, lo desheredó y le prohibió regresar jamás. Veremos que también los artrópodos estarán presentes en este desencuentro, y aunque siempre añoraría su venerada figura (“... *yo necesitaba esencialmente su peso y densidad, como punto de apoyo en el seno de mis vacilantes estructuras mentales.*”), Dalí describiría cómo en el curso de este episodio le presentó a su padre un preservativo usado conteniendo su propio espermatozoide, con las palabras: “*Toma. ¡Ya no te debo nada!*”. El drástico cambio en la personalidad de Dalí y la consecuente ruptura familiar generará un amargo recelo en su hermana, con un odio al surrealismo y los surrealistas en general y a Gala en particular (Dalí, A.M., 1993). El verano siguiente, Dalí y Gala alquilaron la pequeña cabaña de un pescador en una bahía cerca de Port Lligat, que posteriormente compraron, y a lo largo de los años fueron ampliándola hasta convertirla en su famosa villa junto al mar, donde pasarían la mayor parte de su vida, hoy reconvertida en casa-museo. Gala y Dalí se casaron en 1934 en una ceremonia civil, y por rito católico en una ermita cerca de Gerona, en agosto de 1958.

Tras constituirse el grupo *Zodiaco* entre un grupo de amigos para ayudarlo económicamente comprándole unos tantos cuadros al año, los contactos y bien saber hacer de Gala fueron cruciales para la proyección de Dalí, quien desembarcó en New York gracias al marchante Julian Levy, y en noviembre de 1933 inaugura su primera exposición en su galería de esta ciudad. Huyendo de la Guerra Civil llega a Nueva York el 7 de diciembre de 1936, y la exposición de algunas de sus obras y su extravagante comportamiento levantarían un enorme revuelo y escándalo en esta ciudad, hasta el punto que Dalí pidió disculpas públicamente (aparecerá en la portada del

*Times* el 14 de diciembre). Decisiva fue también la apuesta por Dalí del mecenas Edward James, que había colaborado generosamente al ascenso del artista comprándole numerosas obras, prestándole dinero durante años y colaborando en la creación de dos de los iconos más representativos del movimiento: *El teléfono-langosta* (Fig. 4) y *El sofá de los labios de Mae West*, ejemplos del pujante negocio del arte. En 1939 colaboraría en el pabellón “*El sueño de Venus*” de la Exposición Universal de New York.

Su pasión por el dinero (curiosa su costumbre de no llevar nunca dinero encima o de quedarse con todos los bolígrafos con los que firmaba sus autógrafos) y su megalomanía (“*cada mañana, al levantarme, experimento un supremo placer: ser Salvador Dalí*”) nunca le abandonarán (conocido es el despectivo «*Avida Dollars*» que para él, acuñó Breton en 1939). Su progresiva fama y su carácter ególatra / tímido (Cowles, 1960; Cordero, 2004), le llevó a convertirlo en un auténtico *showman* ávido de prensa, de entrevistas y de cámaras de TV, y cada vez más en ser una disfrazada caricatura de sí mismo (“*Voy a vestirme de Dalí*”), ante una asidua y fiel clientela (Olano, 1997), ociosa, tolerante, permisiva e interesada que, más o menos acorde con ciertos círculos parisinos y neoyorquinos, vivieron (y viven) a la sombra de su “máquina de hacer dinero” y le alentaron e hicieron de él un ser privilegiadamente impune e inmune a su carácter excéntrico, narcisista, exhibicionista, vanidoso, hedonista, onanista, contradictorio y paranoico (Bosquet, 1967; Buñuel, 1983; Castellar-Gassol, 2002; Ades, 2004), y que en la atrasada España de su época, fue consentido por un régimen fascista y autoritario, también tolerante, permisivo e interesado, que durante cuarenta años llenó un país de represión y de miseria, permitiéndole a él y a su séquito gozar de ciertas libertades y de excesos vetados para el resto de los españolitos mortales.

Conocida es su ambigua posición frente a la Guerra Civil Española (Greeley, 2006), y en 1940, con la Segunda Guerra Mundial en Europa, Dalí y Gala huyeron desde Lisboa a los Estados Unidos, donde vivieron durante ocho años, y Dalí retomó su antiguo catolicismo (“*soy practicante, pero no creyente*”, “*Soy católico, apostólico, monárquico y anarquista*”). En 1941 Dalí entregó un guión cinematográfico a Jean Gabin, titulado *Moontide (Marea lunar)*, iniciando su relación con el cine, de la que hablaremos. También escribió una novela, *Rostros ocultos*, publicada en 1944, sobre un salón de moda para automóviles, y en 1942 publicó su autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí*, de la que extraeremos abundante información entomológica/ entomológicamente daliniana, y tomaremos estos datos bajo la perspectiva y fuente de la visión daliniana (todos sabemos que Dalí desorbitaba todo) más que como relato fidedigno de los hechos que cita (su hermana diría de este último libro que “era un manojo de mentiras y exageraciones” y también Romero (1975) comenta estas exageraciones infantiles/ juveniles). También escribió un libro de diarios (*Diario de un genio*, 1952-1953), y un ensayo (*Ouí: The paranoid-critical revolution, 1927-1933*), entre otras obras (Dalí, S., 1981, 1985, 1993, 1998) y escribía regularmente para los catálogos de sus exposiciones.

Durante su nueva estancia en New York, como preámbulo de la inauguración de su exposición en la galería Levy, aceptó en marzo de 1939 la decoración de un par de escaparates de los almacenes *Bonwit Teller*, en la Quinta Avenida (que llamó *Noche y día*, y resultó excesivamente obsceno, indecente y provocativo para la moralizada ciudadanía americana) y

cuyas modificaciones, sin su permiso, acabaron con Dalí lanzando la bañera utilizada en la decoración (forrada de astracán negro y llena de agua) contra el vidrio del escaparate, que destrozado acabó inundando la calle. Fue detenido, llevado a la comisaría y debió pagar los desperfectos. El juzgado le absolvió (acusado de daños a la propiedad, pasó a conducta impropia, y acabó como defensa de los Derechos de Autor), y de paso le catapultó a todas las portadas de la prensa neoyorquina (ya había aparecido en la portada de *Times* el 14 de diciembre de 1936). En esos fructíferos años, Dalí diseñó los decorados de *Venusberg* para el Metropolitan Opera House y realizó las ilustraciones para ediciones de clásicos como *El Quijote* (1946) para el editor Foret, la *Autobiografía de Benvenuto Cellini*, los *Ensayos de Michel de Montaigne*, las 102 acuarelas para ilustrar *La divina Comedia* (1952), obras como Tristán e Isolda o Fausto y textos de otros autores como Ronsard, Apollinaire o Mao-Tse-Tung. También aportó decorados para la película *Recuerda* de Alfred Hitchcock, y emprendió con Walt Disney la realización de una película de dibujos animados, *Destino*, que quedó inconclusa y que no se montó hasta 2003, mucho después del fallecimiento de ambos, y recientemente (2010) ha sido editada en digital de alta definición. También en esos años se volcó en el diseño y en artículos comerciales que le reportaron pingües beneficios, actividad que no abandonará en su madurez (en 1968, año que se editan *Las pasiones según Dalí* de Louis Pauwels, Dalí grabó un anuncio televisivo para la marca de chocolate *Lanvin*, en 1969 diseñó el logo de *Chupa Chups* y trabajó como responsable creativo de la campaña publicitaria de Eurovisión, creando una gran escultura metálica que se instaló en el escenario del Teatro Real de Madrid, etc.). Entre 1941 y 1970, Dalí apostó por diseño en joyería, y en 1941 Dalí accedió al diseño de escenarios para *Laberinto*, y en 1949 para *El sombrero de tres picos* completando sus colaboraciones en la creación teatral que había iniciado en 1927 con el diseño de la escenografía y figurines para la obra de Adrá Gual *La familia del arlequín* y *Mariana Pineda* de Lorca, y en 1939 para el ballet *Las bacanales*, un ballet sobre el *Tannhäuser* de Richard Wagner (lo utilizará en *Babaouo*). Su relación con el teatro había comenzado con su colaboración con Buñuel en 1924, en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, donde Buñuel interpretaba a Don Juan y él a Luis Mejía (años más tarde, en 1950 realizaría los decorados para esta obra para el María Guerrero de Madrid).

En 1938 Dalí se instaló con Gala en Arcachon, cerca de Burdeos, y en julio de 1940 huirá de la Segunda Guerra Mundial, via Lisboa. Escribirá su *Vida Secreta* en la mansión de Caresse Crosby, que acabará en 1941 y publicará (Dial Press) en 1942, y *Rostros ocultos* en 1944, permaneciendo en EEUU hasta 1948, fijando su residencia en Pebble Beach, California y realizando retratos de la alta sociedad norteamericana. En 1948, tras publicar *50 Secrets of Magic Craftsmanship*, Dalí volvió en su querida Cataluña, aunque no dejará de viajar por el triángulo París - New York - Figueras. El hecho de que eligiese España para vivir en tiempos de la dictadura, le generó nuevas críticas de sus antiguos colegas. Al final de su carrera, Dalí no se limitó a la pintura, desarrollando nuevos procesos y medios experimentales con las nuevas exploraciones artísticas de los juegos visuales (artistas de la talla de Visconti con quien colaborará en los decorados de *As you like* de Shakespeare o de Andy Warhol proclamaron al catalán como una de las influencias más notables del Pop Art). No

perdió su pasión por las Ciencias Naturales y la Entomología, y así se observa en muchas de sus obras, sobre todo en las de la década de los 50, sin abandonar sus elementos de significación surrealista como el cuerno de rinoceronte, sus elefantes de patas imposibles, la castidad y la santidad de la Virgen María, el ADN o el hipercubo, elementos de los que alguno luego hablaremos.

En 1960, Dalí empezó a trabajar en un teatro y museo personal (Teatro-Museo Dalí en Figueras reconstruido bajo la mano de Ramón Guardiola), donde se habían expuesto sus dos primeras obras en 1918, y que fue el mayor de sus proyectos individuales, y a él dedicaría buena parte de su energía hasta 1974. Incluso más adelante, a mediados de los 80, realizó algunas reformas menores en el edificio. En 1978 es nombrado miembro de la Academia francesa de Bellas Artes, e ingresa en 1979.

Especialmente desde 1980, la salud de Dalí se había deteriorado seriamente (supuestamente consumió un cóctel de fármacos que dañó seriamente su sistema nervioso, prácticamente incapacitándole para la creación artística). Se ha denunciado que Dalí fue obligado por algunos de sus cuidadores a firmar lienzos en blanco que serían vendidos tras su muerte como originales (acabaría por vender miles de pliegos en blanco firmados para falsos grabados y los derechos de sus imágenes, sin molestarse personalmente en su impresión (y no precisamente como gesto dadaísta de desprecio a la obra original), y un buen número de falsificaciones fueron producidas en las décadas de los 70, 80 y 90, haciendo el mercado de la obra gráfica daliniana poco fiable y preñado de procesos legales, juicios y denuncias. Estos rumores / hechos hicieron que el mercado del arte se mostrase escéptico con las obras atribuidas a Dalí durante su última época (Field, 1996) y, al margen de la insaciable Gala, más de una vez se ha citado a sus íntimos amigos Pitxot, Moore, Descharnes, Sabater o Domènech, como responsables de su aislamiento y del deterioro de su prestigio y ruina personal y artística (y patrimonial/ bancario), sobre todo desde la muerte de Gala (10 de junio de 1982). Con 76 años, el estado de Dalí era lamentable, y su Parkinson se agravaba. Tras la muerte de Gala, Dalí perdió su interés por vivir (parece que deliberadamente se deshidrató seriamente, supuestamente como nuevo intento de suicidio). Se mudó de Figueras al Castillo de Púbol, que había comprado para Gala, y donde ella había fallecido y sus restos habían sido enterrados, y en 1984, un incendio de causas desconocidas se declaró en su dormitorio (de nuevo se sospechó de un intento de suicidio). Dalí fue rescatado y regresó a su domicilio en Figueras, donde un grupo de amigos se encargaron de su "bienestar" hasta sus últimos años. En 1982 el Rey Juan Carlos I concedió a Dalí el título de Marqués de Púbol, que el artista agradeció con un dibujo, titulado *Cabeza de Europa*, y que sería su último dibujo. En noviembre de 1988, fue ingresado a raíz de un fallo cardíaco, y el 23 de enero de 1989 (oyendo su admirado *Tristán e Isolda*, de Wagner) murió con 84 años, a causa de una parada cardio-respiratoria. Según cuenta alguna de sus biografías, su padre vaticinó que Dalí "*moriría solo, sin amor y lleno de piojos*", y que sepamos, menos en esto último, acertó. Cerrando el círculo de su vida, fue enterrado cerca, pero lamentablemente demasiado lejos de su musa Gala, en la Cripta de Figueras, al otro lado de la Iglesia de Sant Pere, donde había sido bautizado y recibió su Primera Comunió, y donde descansa desde entonces.

A su muerte ya se habían escrito 16 biografías suyas, con frecuencia reiterativas o sesgadas (la que citamos de Lake, 1990, era su predilecta), la Fundación Gala-Salvador Dalí se encarga en la actualidad de la gestión de su legado (Giménez-Frontín, 1994), y su codiciada obra está repartida por cientos de museos, entre los que destacan la colección del *Salvador Dalí Museum* de San Petersburgo (Florida), *El Museo Dalí* de The Reynolds Morse Foundation, Cleveland (Ohio), el *Museo Reina Sofía* de Madrid, la *Salvador Dalí Gallery* de Pacific Palisades (California), el *Espace Dalí* de Montmartre (París), el *Dalí Universe* de Londres, y en su ciudad natal el *Teatro-Museo Dalí* de Figueras, que al margen de su espectacular escenografía, no alberga más de diez-doce obras de verdadero interés.

### Su obra

Fascinado por el Renacimiento, su admiración e influencias clásicas pasaban por Rafael, Bronzino, Greco, Zurbarán, Vermeer, Ingres, Meissonier, y por supuesto Velázquez, de quien imitó sus conocidos bigotes. La pintura de Salvador Dalí se caracterizará por su eclecticismo, absorbiendo influencias de muchos estilos artísticos, desde el academicismo clásico a las vanguardias más rompedoras, y tras las iniciales influencias impresionistas, fovistas, puntillistas, figurativas, cubistas, expresionista- abstractas o surrealistas, por las que fue pasando en sus primeras etapas, especialmente debidas a su admiración por Miró, Morandi, Chagall, Chirico, Kandisky, Gris y Picasso, con quien se entrevistó durante su primer viaje a París en abril de 1926, acompañado por su *tía* y su hermana (“*He venido a verle antes de ir al Louvre*” a lo que Picasso contestó “*Ha hecho usted muy bien*”) y a quien, con su particular sentido del humor ampurdanés, dedicaría alguna de sus más ocurrentes frases: “*Picasso es comunista, yo tampoco*”, “*Me llamo Salvador porque estoy destinado a salvar la pintura, y Picasso, en cambio, se llama Pablo, como Casals, como el Papa, es decir, como todo el mundo*”. Sus épocas más surrealistas van dando paso, poco a poco, a una especial admiración por la pintura Renacentista y posterior, con idolatrados autores como los citados y El Bosco, Leonardo, y especialmente Velázquez, los Prerrafaelistas, Ingres o Millet, y su pintura torna hacia un mayor clasicismo y academicismo, especialmente tras su entrevista con Freud en 1938 en su exilio en Londres (de Dalí dijo que era el más fanático de los fanáticos españoles).

La posguerra abrió para Dalí una nueva etapa artística, caracterizada por el virtuosismo técnico y el recurso a ilusiones ópticas, influida quizás por la conmoción causada por la bomba de Hiroshima y el amanecer de la Era Nuclear. Este citado giro clasicista se acrecienta en 1948, y sus cuadros tomarán un carácter más solemne y religioso (en 1949 presentará una de las dos versiones de su *Madona de Port Lligat* a Pio XII y en mayo de 1959 sería recibido por Juan XXIII), con un marcado misticismo desde que en 1951 proclama su *Manifiesto místico*. Al axioma pitagórico: Arte + Ciencia (“*Nado entre dos calidades de agua: las frías aguas del arte y las templadas aguas de la ciencia*”) le añadió + Religión, aunque conocida es su frase “*Dios tiene que existir, pero yo no me lo creo*”. El mismo Dalí denominó esta etapa de su arte como el período místico-nuclear. Vehementemente interesado por aspectos de la Ciencia Contemporánea, desde la Teoría de la Relatividad, la Física Nuclear, el Principio de la Incertidumbre, la Teoría de las Catástrofes y la Física Cuántica al

Psicoanálisis, la estructura del ADN y la Biología Molecular, donde creía hallar argumentos a sus teorías pictóricas, y en su intención parecía hallar en todo ello la síntesis de la iconografía cristiana, con imágenes en descomposición relacionadas con estas materias, como se desprende de obras como *Crucifixión (Corpus Hypercubus)* de 1954, *La gare de Perpignan* y *La pesca del atún* (1966-1967) o *El torero alucinógeno* (1968-1970), del que hablaremos más adelante (Fig. 16, 17), y tantas otras, donde el Op Art, el Pop Art, el Hiperrealismo y lo abstracto se fusionan y ordenan su caos con el academicismo, y donde las imágenes se atomizan y descomponen en nuevas ópticas nunca antes tratadas en la Pintura Universal. A pesar de esta evolución (hasta once etapas han sido citadas en el devenir de su obra por Descharnes, 1989), Dalí siempre sostuvo que sus etapas artísticas había que clasificarlas en el Dalí planetario, molecular, monárquico, alucinógeno y futurista.

La obra pictórica de Salvador Dalí es surrealista, onírica, intuitiva, paranoica y esperpéntica en ocasiones, pero siempre magistral, y a dado pie a un ingente número de publicaciones dedicadas a su obra, con el fin de analizar sus cuadros y emitir diferentes opiniones sobre sus temas, su simbología y su carga erótica, onírica o irónica. Por citar un ejemplo digamos que en el catálogo de su exposición celebrada en el Centro Pompidou de París a comienzos de 1980, se recogen 2444 títulos bibliográficos relacionados con su obra, de los que 1300 eran libros y monografías que estaban exclusivamente dedicados a su persona y pintura, y en los que infinidad de críticos y especialistas emitieron cientos de opiniones sobre su personalidad o sobre el significado de los objetos y elementos representados en sus cuadros, entre otros, los artrópodos que en ellos aparecen, llegando en ocasiones a emitir opiniones e interpretaciones tan o más surrealistas que los propios cuadros. Algunas de estas obras, las que consideramos más significativas, son anotadas en la bibliografía que aportamos.

### Los artrópodos en la obra de Dalí Pintura, escultura, litografía y grabado

Dalí creó un extenso y personal universo simbólico a lo largo de su obra, en el que los animales tuvieron una especial significación. Sus “relojes blandos” (Fig. 14), que ya habían aparecido en 1931, fueron interpretados como una referencia a la teoría de la relatividad de Einstein; sus elefantes de patas alargadas portando un obelisco, que aparecieron por vez primera en el *Sueño causado por el vuelo de una avispa sobre una granada un segundo antes de despertar* (1944), han sido interpretados como símbolos fálicos de deseos inalcanzables; sus cuernos de rinoceronte (que según él significaban “la geometría divina puesto que crece en una progresión espiral logarítmica”); sus “huevos” con los conceptos de vida intrauterina, símbolo de la esperanza y el amor; sus conocidas hormigas como símbolo de muerte, corrupción y de un intenso deseo sexual; y las langostas como un símbolo de decadencia y terror, etc., son bien conocidos en muchas de sus obras (Fig. 6-14, 18).

Pero la elección de estos elementos ha de tener un por qué, y entendemos que su obra refleja una sucesión de recuerdos / obsesiones infantiles asociados a sugerencias posteriores (Sánchez Vidal, 1988). Animales de su marítima infancia, tales como erizos y estrellas de mar y conchas (su hermana

hace un delicioso recorrido animal por las someras charcas costeras y playas de Cadaqués donde, de niños, buscaban sus marítimos tesoros), se unen a los *bichos*, y posteriormente rinocerontes, elefantes, cisnes y camellos completarán su particular zoológico, con abundancia de artrópodos en sus cuadros (Fig. 1-23), y donde nos llama la atención la escasez / casi ausencia de aves, poco más de golondrinas o cisnes (recordemos que su madre era muy aficionada a criar tórtolas y canarios), y al margen de opiniones más eruditas en simbolismos pictóricos, ha de reflejar una determinada intencionalidad que él deseaba, consciente o inconscientemente, y quedara constatada en su obra, y que debe explicarse aplicando un método de análisis más científico que literario, subjetivo o especulativo.

Desde nuestro punto de vista, la explicación de esta profusión de referencias artropodias en sus cuadros, debe tratar de encontrarse en los contactos directos que Dalí tuvo con ellos en su infancia, adolescencia y primera juventud, y que posteriormente sirvieron como fuente de inspiración e intencionalidad en sus obras. Por ello, hemos recabado información a partir de sus propios relatos y escritos, así como los de aquellas personas, especialmente su hermana y sus amigos como Enric Sabater o Luis Romero (Dalí, A. M., 1993; Dalí, S., 1985, 1993, 1998; Romero, 1975) que lo conocieron muy íntimamente o convivieron con él durante este periodo, a través de las memorias de Carlos Lozano, quien lo conoció posteriormente en situaciones muy íntimas y personales (Lozano & Thurlow, 2000) o de su secretario personal Robert Descharnes (1989, 2005) y de Rafael Santos Torroella (2005) quien lo conoció personalmente y estudió exhaustivamente su obra, catalogando adecuadamente su obra de estos primeros años (1918-1930), y través de ellos podremos encontrar datos personales, reales y más o menos subjetivos, que nos ayuden a explicar e interpretar estos artropodias elementos y sus repercusiones a lo largo de su vida. Luis Romero (1975) anota que en él, la evocación de la infancia es una de las constantes en su obra, y sugiere una añoranza de una infancia feliz, bajo el signo amoroso de su madre y temeroso de la figura demasiado severa y protectora de su padre. La prueba es más que evidente, pues, no ya sus recuerdos infantiles, sino su propia imagen como niño, aparecen en muchos de sus cuadros, tal es el caso del *Espectro del sexapil* (1934) o de *Imagen paranoica – astral* (1936), de *Mediodía* (1936), de *Las tres edades* (1941), de *El torero alucinógeno* (1968-1970), de *Sombra triangular* (1970), etc., donde aparece vestido de marinero (traje de su primera comunión el 15 de mayo de 1912), amén de tantas otras en las que aparece de la mano de su padre, madre o nodriza, en las que materializa el recuerdo que sobre su infancia persiste, y con ella las imágenes de sus infantiles artrópodos (Fig. 16), que muy frecuentemente incluye en sus obras. Otros autores y amigos de su generación (como Buñuel o Lorca) reconocerán la persistencia de la niñez en su obra (Romero, 1975; Sánchez Vidal, 1988).

Basándonos mayoritariamente en estos relatos y en alguna referencia de autores que han tratado tangencialmente el tema (Sánchez Vidal, 1988, 1993), y agrupando estas referencias dentro de un cierto orden taxonómico, trataremos de seguir la pista a estas dalinianas experiencias, y observaremos cómo éstas han influido en la inclusión de ciertos artrópodos en su obra.

#### QUELICERADOS: arañas, opiliones y garrapatas

En su *Vida secreta*, publicada en Nueva York en 1942, Dalí anota interesantes datos sobre su estancia veraniega en el citado Molino de la Torre. Decía: *La tarde era dedicada casi exclusivamente a mis animales, que guardaba en un gran gallinero, cuya tela metálica era tan fina, que hasta podía encerrar lagartos en él. Mi colección de animales comprendía dos erizos, uno muy grande y uno muy pequeño, diversas variedades de arañas, dos abubillas, una tortuga y un ratoncito, éste encerrado en una caja de galletas* (parece ser una rata que llamaba “Roseta”). *Para las arañas había hecho una complicada construcción con una caja de zapatos, de modo que cada clase de araña tuviese un compartimento separado, lo cual facilitaba el desarrollo de mis largos experimentos meditativos sobre su comportamiento. Logré reunir unas veinte variedades de este insecto (¡sic!) y mis observaciones sobre ellas fueron sensacionales.* Es obvio que en este su zoológico, las arañas eran de lo que más le apasionaban, y tal recuerdo aparece en más de una ocasión, especialmente en muchas de sus ilustraciones (Fig. 1).

Son frecuentes las referencias a las arañas en otros de sus escritos, y por ejemplo en *Rostros ocultos* (1944) cita: *”Estos temblores producían la misma impresión que si se viese correr a las arañitas grises del disgusto, en todas direcciones, sobre la cuidada madreperla de su piel”* y las utiliza en sus ilustraciones para *Cincuenta secretos mágicos para pintar* (1948).

La asociación de la araña con la imagen de la mujer es sobradamente conocida y habitual en casi todas las culturas, desde Mesopotamia a los Aztecas, y en algunas obras de Dalí parece tener connotaciones ciertamente misóginas, o al menos asociadas a la figura femenina no deseada. Los dibujos que hizo para las *Memorias fantásticas* de Maurice Sandoz (New York, 1944) con una mujer araña cuyas patas son dedos de una terrorífica garra es elocuente, como es la asociación que también utiliza en sus grabados para el purgatorio de *La divina Comedia* de 1952 (Fig. 1) o en el opilión en su *Araña de la tarde ... esperanza* de 1940, que pueden servir como ejemplos, y en los que la araña representa sus más oscuros temores respecto al sexo (parece ser que su padre había padecido alguna enfermedad venérea contraída en uno de sus devaneos, a la que se achacaba la muerte de su hermano, y parece ser que sobre el piano, había un libro de medicina con espantosas fotos de sus consecuencias, y en el temor a contraerlas, unido a la represión y sentimiento de culpa, podría estar el origen de sus conflictos sexuales y su vocación onanista-voyerista). En su círculo más íntimo, y por otros motivos, pero en parte con ello relacionados, la ninfómana Gala era conocida como “la araña”, por su acreditado e insaciable apetito de sexo y lujo (en palabras de Dalí “*Gala se había acostado con todos los pescadores de Cadaqués*” y, como se sabe, no sólo con los pescadores...). Ya cuando la conoció era esposa de Paul Eluard, tenía una hija no deseada (Cécile) con su primer marido y había sido amante, entre otros de Chirico, Max Ernst y Man Ray, a veces en *menage à trois*, y poco después de conocerse, fue intervenida ginecológicamente y quedaría infértil, recuperándose en abril de 1930 junto a Salvador en Torremolinos mientras se rodaba *La edad de oro* y que sugeriría el desinterés percibido por Buñuel y se catalizaría en el inicio de sus desencuentros.

Sus experiencias con otros quelicerados son realmente curiosas. De una convalecencia de anginas pasada en la cama,

es conocida su dramática experiencia con una garrapata que quedó adherida a su espalda (según dijo *como un embrión de hermano siamés pegado a su cuerpo*) y que separó de su cuerpo con una cuchilla provocándole una imaginaria y enorme hemorragia. Permítanme que les refiera el texto del mismo Dalí sobre esta convalecencia y su experiencia con la garrapata, ya que tanta influencia ha tenido en la distorsión de la imagen de numerosos personajes en muchos de sus cuadros, y donde sin aparecer directamente, tienen aquí su artropodiano origen. Por su relación con el tema que tratamos y por lo esperpéntica, transcribimos el texto ya que no tiene desperdicio:

*“El día anterior al que había de levantarme por primera vez, descubrí dos o tres insectos en el techo. ¿Eran pequeñas cucarachas o piojos? El techo era elevado, y me puse a lanzar almohadones para hacerlos caer. Pero con mis esfuerzos, a causa de mi extrema debilidad, me dio un vahído y me desplomé pesadamente en la cama, donde me quedé dormido, sin dejar de advertir que aquellos pequeños insectos estaban sobre mí pegados al techo. Cuando desperté, lo primero que hice fue mirar al techo. Había solo un insecto. El otro, probablemente, había caído sobre mí durante la noche. El pensarlo me produjo una sensación de angustia, y me puse a examinar todo mi cuerpo y a sacudir las sábanas. De pronto hice un descubrimiento que me dejó helado de horror. Al pasar mis manos, en jira de inspección, sobre mi cuerpo desnudo, acababa de sentir algo pegado a mi espalda, precisamente en un sitio al que alcanzaban apenas las puntas de mis dedos. Probé de arrancarlo, pero resistió como si se aferrase con más fuerza a mi cuerpo.... No cabía duda alguna. El insecto, la cucaracha estaba allí, agarrada, asida implacablemente a mi carne, y yo podía ver su dorso redondeado, liso, hinchado con mi propia sangre. Este insecto debía pertenecer a la asquerosa familia de garrapatas que, cuando se pegan a la oreja de un perro, no pueden arrancarse sin sacar sangre. Cerré los ojos, apreté los dientes, dispuesto a soportar cualquier cosa mientras pudiera librarme de aquella menuda pesadilla que me paralizaba. Así la garrapata entre el pulgar y el índice y apreté furiosamente el punto donde se juntaba con mi piel, con las cortantes pinzas de mis uñas. Apreté furiosamente, sin hacer caso del dolor, y tiré del bichito. La garrapata estaba tan sólidamente pegada a mi piel, que no logré siquiera aflojar un poco su agarro. Era como si estuviera formada de mi propia carne, como si constituyera una parte ya inseparable de mi cuerpo; como si, de pronto, dejara de ser insecto para convertirse en el aterrador germen de un diminuto embrión de hermano siamés que se hallase creciendo en mi espalda, como la más apocalíptica e infernal de las enfermedades. Tomé una decisión draconiana y, con una brutalidad proporcionada a mi frenesí y a mi horror, cogí una hoja de afeitar, mantuve la garrapata estrechamente aprisionada entre mis uñas y empecé a cortar en el intersticio entre la garrapata y la piel, que ofrecía una increíble resistencia. Pero, en mi frenesí, corté, corté y corté, cegado por la sangre que empezaba a fluir. La garrapata cedió finalmente y, medio desvanecido, me derrumbé en el suelo en mi propia sangre”.*

Aunque más adelante Dalí reconoció que todo fue producto de su imaginación, está claro que no le debía hacer demasiada gracia tal tipo de *bichos*, y entre muchas de sus fantasías con las arañas, en una ocasión fabulaba con el cartero que le había traído un telegrama, contándole que el barbero

de Cadaqués había sajado un forúnculo a un cliente, por el que salieron miles de arañas microscópicas. Por ello, y siguiendo la tradición cultural de Occidente, en su obra, los arácnidos se asocian a personajes maléficos dignos de castigo o reprobación (“la mujer incluida”) (Fig. 1), o con admirados / denostados personajes con cabezas deformadas, tan abundantes en su producción.

## CRUSTÁCEOS

Los crustáceos, junto con otros animales marinos, que Dalí tuvo oportunidad de observar durante su mediterránea infancia, sin ser demasiado abundantes, intervienen en su obra en algunas ocasiones (también en algunas de sus fotografías), tanto en sus cuadros como en elementos tridimensionales / decorativos que realizó utilizando crustáceos, alguno le rodeaba en su casa de Port Lligat (Fig. 5), donde incluso hizo llenar de langostas y cangrejos su piscina cuando fue inaugurada, siendo además uno de sus manjares favoritos. Veamos algunos elementos sobre este grupo. En su *Autorretrato anecdótico* Dalí anota:

*“Me gusta sólo comer cosas de forma bien definida, detesto la espinaca por su carácter absolutamente amorfo. Lo directamente opuesto a la espinaca es la armadura, he aquí por que me gusta tanto comer armadura y especialmente las pequeñas variedades, esto es los mariscos, estos son una organización material de la originalísima e inteligente idea de llevar los propios huesos fuera más bien que dentro. El crustáceo puede con las armas de su anatomía proteger el blando y nutritivo delirio de su interior cobijado contra toda profanación y encerrado como un hermético y virginal vaso que lo deja vulnerable sólo a la más alta forma de conquista imperial en la noble guerra del descortezamiento: la del paladar”.* Su delirio por este apetecible bocado es anotado por Dalí en numerosas ocasiones y también es anotado por sus íntimos, y analizando su obra, puede observarse que asocia las langostas y bogavantes con la representación de otro deseo placentero, en este caso algo más carnal / sexual, y muy frecuentemente aparecen asociados a la figura de la mujer como elemento eróticamente apetecible y aplicado a su obra aparece en *Gala* y *el Ángelus de Millet* (1933) y alcanza quizás sus máximos exponentes en su *Costume du rêve devenu* (1939), donde el bogavante contribuye al ciego deseo de la semidesnuda muchacha, su grabado de *Casanova* de 1967 (Fig. 2), en la portada de su recetario *Les diners de Gala* de 1973 o del número de junio de 1936 para la revista *Minotauro* (creada en 1933 por Albert Skira y Efsttratos Tériade, encargando a Breton su dirección, y convirtiéndose en el portal de los surrealistas, aunque otros autores intervinieron con sus opiniones y debates, desde Braque a Derain o desde Laurens a Brancusi, publicándose su último número en mayo de 1939) en la que incluye un dibujo con un bogavante que sale del vientre de una mujer, de nuevo un crustáceo sobre su eterno ideal femenino (Fig. 3).

Abundando en esta interpretación, Dalí comentó en cierta ocasión que *“el bogavante era uno de sus animales preferidos, porque además de ser inteligente por llevar el esqueleto por fuera y no por dentro como los cretinos”*. El uso de este apetecible bocado asociado a la figura femenina es reiterado en muchos escritos de Dalí, uno de los más simpáticos es el que compara los mariscos con las jovencitas, y cito textualmente, *“pues tienen ambos el interior exquisito y se enrojecen cuando se las quiere hacer comestibles”*. El uso de

estos crustáceos asociados a la apetecible imagen femenina quedó también plasmada en sus *Sueño de Venus*, contribuciones fotográficas con Georges Platt Lyne de 1939.

Antes de abandonar los crustáceos dalinianos, mencionemos la utilización de partes de langostas o centollos (*Pallinuridae*, *Majjiidae*) en otras obras tridimensionales / escultóricas (Fig. 5), que también emplea en conocidos retratos y en su *Objeto para Gala* (c. 1972), y no podemos dejar de citar la asociación de la langosta con los auriculares de un teléfono, en el llamado *Teléfono langosta* realizado en 1936 (Fig. 4), y que supongo es una obra que les habrá sorprendido en más de una ocasión y que no deja de tener sugerencias eróticas, y más si se toma como preámbulo a una cita amorosa previamente concertada a través de este medio.

Por último citemos que estos crustáceos no escaparon a otras facetas de su producción artística, como son los aguafuertes de 1934 para *Los cantos de Maldoror* (*Les Chants de Maldoror*), obra de Isidore Ducasse, más conocido por su pseudónimo de Conde de Lautréamont, que los surrealistas consideraban precursor. Recordemos también que Dalí colaboró con Elsa Schiaparelli en la confección de un vestido blanco con un bogavante impreso y diseñó para Gala un disfraz para el baile onírico del 18 de enero de 1935 en Nueva York, que portaba un bogavante en el estrofalario tocado. En todo caso, y como es habitual en el mundo del arte, se confunde y se mal usan indistintamente el término del bogavante y de la langosta, tanto en los títulos de las obras, como en sus referencias, cuando todos conocemos que no es lo mismo un bogavante: *Homarus gammarus*, que una langosta: *Pallinurus elephas*, errores que deberían evitarse y corregirse (y aquí de nuevo hemos hecho), existiendo además términos adecuados y distintivos en los idiomas en los que estos textos están escritos, incluido el castellano: bogavante / langosta (*cat*: llobregant, llamàntol / llagosta, *ingl*: common lobster / crawfish, spiny lobster, *fr*: homard / langouste, *al*: Hummer / Langoste, etc.).

## INSECTOS

Al margen de lo anteriormente indicado, la mayor profusión de Artrópodos en la obra de Dalí está relacionada con los insectos (moscas, abejas, mantis, saltamontes, neurópteros, insectos palo, mariposas, etc.), y en particular con sus conocidas hormigas, con ellas abrimos este apartado.

## Hormigas

Por la presencia de cientos de hormigas en la obra de Dalí merece que nos detengamos en ellas con mayor detalle y busquemos en su infancia pruebas de esta especial atención que Dalí dedicó a estos increíbles insectos. Son varias las referencias que sobre las hormigas hace la hermana de Dalí durante sus diarios paseos por los olivares en las largas tardes de los veranos en Cadaqués durante su infancia y adolescencia (Dalí, A.M., 1993). Una de ellas nos parece especialmente ilustrativa: “*Es, precisamente, en estas manchas de sol de ocaso en los olivares donde hemos mirado una y mil veces las hileras de hormigas que avanzan pacientemente, brillantes por encima, barnizadas por el estallido de luz que llega del Paní*”. Como todos de niños hemos hecho, también ellos debían quedarse asombrados de admirar estas laboriosas sociedades.

En relación a las hormigas, digamos que llega a ser un insecto casi consustancial y omnipresente en su obra, hasta el

punto que alguno de los mejores textos sobre este autor las presenta en su portada (Descharnes, 1989). Vamos a tratar de explicar y centrar el tema de las hormigas dalinianas comenzando con uno de los mayores impactos que sufrió Dalí durante su infancia, y que relacionado con estos insectos, le ocurrió durante el verano de 1914 y lo comenta en sus *Recuerdos reales de la infancia* de 1957 (Fig. 6).

“*El erizo grande, que no había podido hallar desde hacia mas de una semana y que yo creía haberse milagrosamente escapado, apareció de pronto tras un montón de ladrillos y ortigas; estaba muerto. Me acerqué, lleno de repulsión. La gruesa piel de su espalda, cubierta de púas, se agitaba con el incesante ir y venir de una frenética masa de gusanos que se retorcián. Junto a la cabeza esta pululación era tan intensa, que se habría dicho que un verdadero volcán interior de putrefacción iba a estallar en cualquier momento a través de esta piel desgarrada por el mortal horror de una inminente erupción de ignominia final.... Durante el rato que estuve junto a él, contuve completamente mi respiración y, cuando ya no podía retener el aliento, volvía corriendo hacia las recolectoras de flor de tilo, que por entonces habían acumulado grandes montones, donde zumbaban las abejas. Agité este montón erizado de pesadillas con tan aterradora intensidad y una voluptuosidad tan morbosa, que por un momento creí que iba a desmayarme. Especialmente cuando, bajo el hurgar explorador de mi muleta impelida por mi curiosidad, el erizo fue finalmente puesto patas arriba. Entre sus cuatro rígidas patas, vi una masa de agitados gusanos, gruesos como mi puño, que rezumaban de modo abominable tras haber roto la finísima membrana ventral, de color violeta, que hasta entonces los mantuviera en una mezcla compacta, devoradora e impaciente. Huí, abandonando allí mi muleta. Esta vez era aquello superior a mis fuerzas*”.

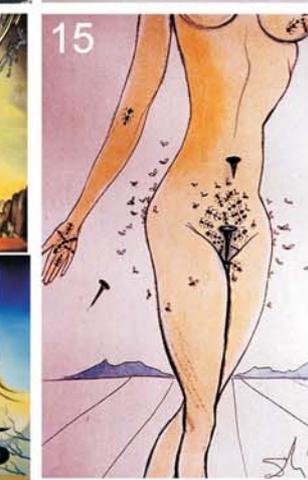
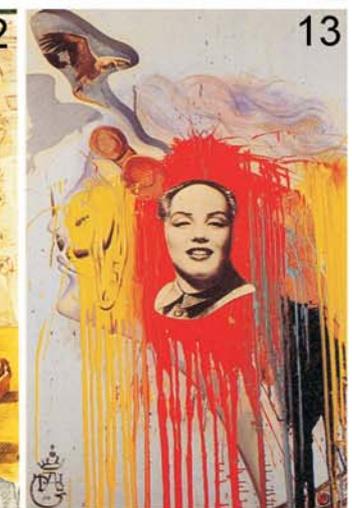
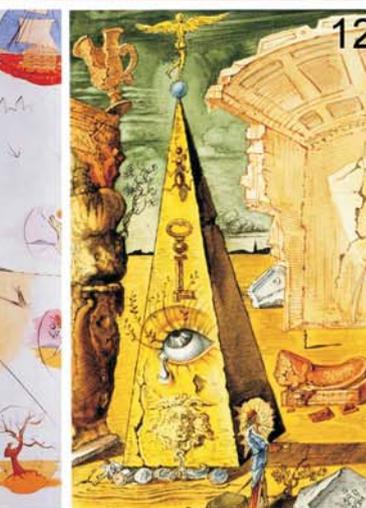
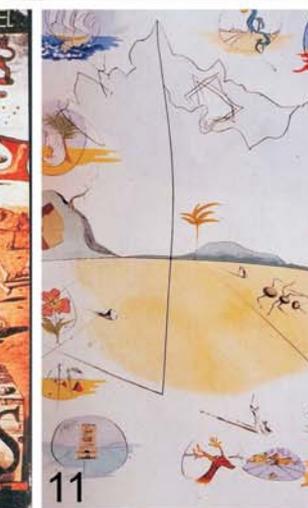
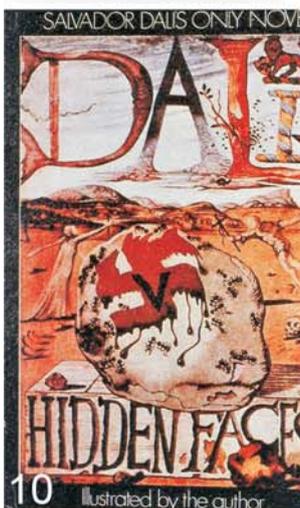
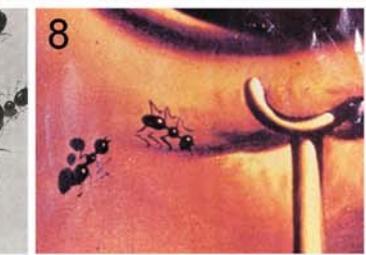
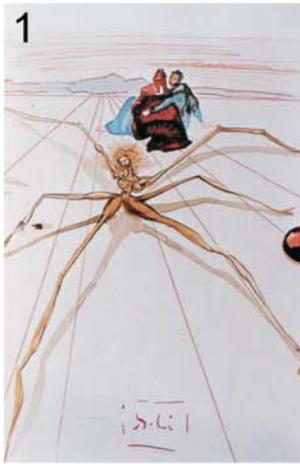
El impacto que esta imagen debió crear en el niño Dalí de diez años fue enorme, aquel erizo en descomposición y la nube de larvas de moscas quedan reflejadas en su obra (Fig. 6), asociadas a todo lo que se muere, se pudre y debe desaparecer. Ya a los 5 años de edad había tenido otra experiencia similar, que relató en 1942 (Dalí 1981), en este caso con un murciélago, pasó así:

“*Cuando estábamos llegando a casa, mi primo de veinte años salio a recibirnos. Llevaba sobre el hombro una pequeña escopeta, y su otra mano mostraba un objeto a nuestra vista. Al acercarnos, vimos que era un pequeño murciélago, que tenía cogido por las orejas y que acababa de herir en un ala. Ya en casa, lo puso en un pequeño cubo de hojalata, y me lo regaló al ver que me moría de ganas de tenerlo. Me fui corriendo al lavadero, que era mi lugar favorito. Tenía allí un vaso bajo el cual guardaba algunas mariquitas, de verdes destellos metálicos, sobre un lecho de hojas de menta. Puse a mi luciérnaga en el vaso, que colóqué dentro del cubo, donde el murciélago permanecía casi inmóvil. Estuve allí unas horas y recuerdo que hablaba en voz alta a mi murciélago, al cual, súbitamente, adoraba más que a cualquiera otra cosa en el mundo y cuya peluda cabeza besé repetidas veces.*

*En la mañana siguiente, me esperaba un terrible espectáculo. Cuando llegué a la parte de atrás del lavadero, encontré derribado el vaso, desaparecidas las mariquitas, y el murciélago, aunque medio vivo todavía, cubierto de frenéticas hormigas, con su pequeño rostro torturado mostrando diminutos dientes como una vieja...*

► **Figuras. Aspectos entomológicos en la obra pictórica y gráfica de Salvador Dalí:** 1: Grabado del purgatorio, de *La divina Comedia* (1952). 2: *Autobiografía de Benvenuto Cellini* (1945), acuarela y tinta china sobre papel (28, 50 x 18, 40 cm), Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueras). 3: *Portada para Minotauro* (1936), Tinta, gouache y collage sobre cartulina, original en The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections (Nueva York). 4: *Teléfono langosta* (1936), Plástico pintado y baquelita (17.8 x 33 x 17.8 cm), The Tate Gallery (Londres). 5: *Articulado* (c. 1960), conchas y crustáceos, Port Lligat. 6: *Eruption of final ignominy* (1941), de Dalí (1981). 7: *Las hormigas / Les Fourmis* (1936-1937), gouache sobre papel (66 x 49.5 cm), Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida. 8: *Autorretrato blanco con bacon asado* (1941), óleo sobre lienzo (61,3 x 50,8 cm), Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueras). 9: *La vida de Don Quijote de la Mancha* (1945), acuarela y tinta sobre papel (25, 30 x 28, 60 cm), Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueras). 10: *Portada de Rostros ocultos*, tinta china y acuarela (23,5 x 15,5 cm), (Dial Press, New York, 1944). 11: Acuarela (1952). 12: *Autobiografía de Benvenuto Cellini* (1945), lápiz, tinta y acuarela sobre papel (27, 30 x 18, 90 cm), Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueras). 13: *Autorretrato con Ginger Rogers* (1940), Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueras). 14: *Les montres molles o Reloj blando en el momento de la primera exposición* (1954), óleo sobre lienzo (20,5 x 25,7 cm), Col. Particular. 15: *Acomodación de los deseos* (1929), grabado para *Poèmes Secrets* de G. Apollinaire (Argillet, París, 1967). 16-17: Detalles de *El Torero alucinógeno* (1969-1970), óleo sobre lienzo, (398,8 x 299,7 cm), Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida. 18: *El gran masturbador* (1929), óleo sobre lienzo (110 x 150,5 cm), del archivo fotográfico Museo Nacional Reina Sofía, Museo Nacional Reina Sofía (Madrid). 19: *El Carro de Baco* (1953), acuarela (77 x 101, 5 cm), Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueras). 20: *Los Amantes*, Tarot (1984), T.G. Soler S.A., Naipes Comas/Negsa. 21: Detalle de *Visiones de eternidad* (1936), The Art Museum of Chicago, fotografía del autor. 22: Grabado de *Alicia en el país de las maravillas* (1969). 23: Detalle de *Atenea* (1965), Fundación Gala-Salvador Dalí (Figueras), fotografía del autor. © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

► **Figures. Entomological aspects in the pictorial and graphic works of Salvador Dalí:** 1: Engraving of purgatory, the *Divine Comedy* (1952). 2: *Autobiography of Benvenuto Cellini* (1945), watercolor and ink on paper (28, 50 x 18, 40 cm), Foundation Gala Dalí (Figueres). 3: Cover for *Minotaur* (1936), ink, gouache and collage on cardboard, original in The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections (New York). 4: *Phone Lobster* (1936), painted plastic and bakelite (17.8 x 33 x 17 cm), The Tate Gallery (London). 5: *Articulated* (c. 1960), shell and shellfish, Port Lligat. 6: *Eruption of final ignominy* (1941), from Dalí (1981). 7: *Les Fourmis* (1936/7), gouache in tinted paper (66 x 49.5 cm), Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, FL. 8: Detail of *Soft Self-portrait with roasted Bacon* (1941), oil on canvas (61.3 x 50.8 cm), Fundación Gala Dalí (Figueres). 9: *The Life of Don Quixote* (1945), watercolor and ink on paper (25.30 x 60.28 cm), Fundación Gala Dalí (Figueres). 10: *Hidden Faces*, cover china ink and watercolor (23.5 x 15.5 cm), (Dial Press, New York, 1944). 11: Watercolor (1952). 12: *Autobiography of Benvenuto Cellini* (1945), pen, ink and watercolor on paper (27, 30 x 18, 90 cm), Fundación Gala Dalí (Figueres). 13: *Self-portrait with Ginger Rogers* (1940), Fundación Gala Dalí (Figueres). 14: *Les montres molles or Soft Watch at the Time of the first Exhibition* (1954), oil on canvas (20.5 x 25.7 cm), Particular Coll. 15: *Accommodation Wishes* (1929), for *Poèmes Secrets* of G. Apollinaire (Argillet, Paris, 1967). 16 - 17: Details of the *Hallucinogenic Toreador*, oil on canvas (1936 - 1937), (398.8 x 299.7 cm), Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida. 18: *The great Masturbator* (1929), oil on canvas (110 x 150.5 cm), from Photo Archive Museo Nacional Reina Sofía, Museo Nacional Reina Sofía (Madrid). 19: *The shopping Cart of Bacchus* (1953), watercolor (77 x 101 cm), Fundación Gala Dalí (Figueres). 20: *Lovers*, Tarot (1984), T.G. Soler S.A., Playing card Comas/Negsa. 21: Detail *Vision of Eternity* (1936), The Art Museum of Chicago, picture of the author. 22: Engraving of *Alice's Adventures in Wonderland* (1969). 23: Detail of *Athena* (1965), Fundación Gala Dalí (Figueras), picture of the author. © Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.



*Súbitamente, cometí un acto incomprensible que arrancó un agudo grito de horror a la joven. Con la rapidez del rayo cogí el murciélago, sobre el que pululaban las hormigas y lo levante hasta mi boca, movido por un irresistible sentimiento de piedad; pero, en vez de besarlo, como yo pensaba, le di un mordisco tan fuerte que me pareció que lo partía en dos. Estremeciéndome de repugnancia, tiré el murciélago dentro del lavadero y hui.”*

También en un artículo (*L'Amic de les Arts* 31 de 1929) relata otra experiencia muy similar: “*Recuerdo ahora haber tenido, a los tres o cuatro años, la visión de un lagarto descompuesto y erizado de hormigas*”.

Es evidente que la huella de estas experiencias y de las cientos de hormigas devorando a su amado murciélago, aún vivo, queda reflejado en sus cuadros con un carácter mortuorio y putrefacto y empiezan a aparecer en su obra desde el decisivo año 1929 (Fig. 8, 9, 10, 12), aunque ya veremos que acabarán teniendo otras connotaciones más paranoicas y sexuales.

Aunque a punto de estrenarse *Un perro andaluz*, Dalí hizo referencia y adelanta los burros podridos y las hormigas en su manifiesto (lógicamente surrealista) del citado número extraordinario de *L'Amic de les Arts* (1929), de los que también habla en su artículo *El burro podrido*, aparecido en julio de 1930. La conocida imagen de las hormigas saliendo por la mano en la película de Buñuel se repetirá en varias obras de Dalí, y ejemplo es *Estudios de movimientos para un guión* de 1935. En cierta ocasión, Dalí respondió al significado de las hormigas en sus cuadros indicando que para él eran indicativos de la muerte y la putrefacción, obviamente encontramos presente en estas palabras aquel recuerdo infantil. Su obsesiva idea sobre la muerte (Sánchez Vidal, 1988) está permanentemente presente en sus descompuestas o derretidas figuras, que asociadas a moscas o a hormigas, casi obligatoriamente están en sus cuadros, e incluso aparecen en varios autorretratos, en numerosos documentos y textos asociados a su propia imagen o a su propia firma. Sobre este tema y su erizo putrefacto, no podemos dejar de manifestar nuestra sorpresa ante el hecho de hallar erizos y moscas en la obra de otro surrealista español, en este caso poeta, y ejemplo es *Hace falta saber* del libro *Placeres prohibidos* (1931) del sevillano Luis Cernuda.

Su hermana (Dalí, A. M., 1993) cita las hormigas aladas que, al atardecer, volaban en las playas de Cadaqués donde, de niños, recolectaban sus marítimos tesoros: “*Ahora el aire transparente se ha cubierto de manchas de oro y de hormigas aladas que vuelan al llegar el crepúsculo. Algunas caen al mar y, húmedas, muertas ya, parecen los andrajos de sí mismas*”. Elemento que especialmente Dalí percibiría.

En relación a su obra y a su experiencia infantil con su difunto murciélago, Dalí asocia las hormigas con la muerte y lo que va a morir, y así, en *La persistencia de la memoria* de 1931, las hormigas sobre un rojo reloj de bolsillo o un despertador que avvicinan lo que la mosca sobre reloj blando ya da como irreversible, con alusiones al paso del tiempo (*imagen móvil de la eternidad* de Platón) y la pérdida de libido en proximidad con el deterioro del cuerpo, y en esta línea encontramos obras como *Relojes blandos* de 1933, *Reloj blando en el momento de la primera exposición* de 1954, y también en *Canibalismo otoñal* de 1936 con marcada referencia a la Guerra Civil Española, en su *Metamorfosis de Narciso* de 1937, con marcadas referencias lorquianas (*Narciso*, 1925) y decantación onanista del Narciso frente al androgínico Tire-

sias (por siete otoños conoció los placeres de los dos sexos) de Ovidio, o en dibujos como *Las cuatro edades*, con una hoja muerta y una hormiga representando la muerte, que son algunas de las muchas obras o dibujos de Dalí donde las hormigas están presentes y están asociadas a lo putrefacto, ruinoso o desierto (Fig. 9, 11, 12). También aparecen en otras obras como las de la *Evocación de Lennin*, en *Rostros ocultos* o en *Alucinación parcial*, en *Idilio atómico*, *Retrato de Olivier en el papel de Ricardo III* o en *Seis apariciones de Lenin sobre piano*, que pueden ser sugerentes, y en este caso cargadas de un gran componente político – antibelicista (Fig. 10). También su *Autorretrato blando con bacon asado* de 1941, posee esta significación, y son ejemplos de lo mencionado (Fig. 8). Aparecen hormigas en muchos dibujos sobre textos y poemas, como los realizados para el *Decamerón* publicado en París en 1972, donde ciertos personajes inductores del pecado y por ello dignos de muerte, así como los que han de permanecer en silencio, aparecen asociados a estos insectos (Fig. 10, 12).

Pero también la entrada y salida de hormigas por los orificios de su murciélago ha dado pie a interpretaciones sobre su relación con los deseos sexuales frustrados o apetecibles, asociando los orificios anal o vaginal con hormigas que entran curiosas y salen satisfechas por estos orificios, y que aparecen en obras como *Composición surrealista con personajes invisibles* (1926 - c.1934), *Juego lúgubre*, *El enigma del deseo o Acomodación de los deseos*, obras de 1929 (Fig. 15) o en *Sueño diurno de Gala* (1944-1945). Personalmente considero que estas imágenes deben tomarse más bien como el amor no deseado, no conseguido, o bien repudiado por haber sido ya “utilizado” pues, habida cuenta de sus experiencias infantiles/maternales, el uso de hormigas sobre el cuerpo femenino, particularmente sobre su sexo, no parece reflejar, como se ha indicado en otros estudios, una interpretación ardiente y amorosa. Imágenes de este tipo son utilizadas muy frecuentemente en muchos grabados, dibujos y acuarelas, como en el caso de *Casanova* o los *Poemas Secretos*, publicados en París en 1967 o en *Hollywood* (1947).

Bajo la influencia de André Breton, quien a partir de 1924 sugiere la creación de objetos que sólo apareciesen en los sueños, Dalí trabaja en objetos como materialización de un acto inconsciente para provocar en el espectador un estímulo sexual involuntario, el explícito *Busto retrospectivo de mujer que devoran las hormigas*, con numerosas hormigas sobre la cara de la bella mujer, *Monumento imperial a la mujer niña* de 1929, *Retrato de Joella* de 1933 o *Tumba de Julieta* de 1942, son algunos de los muchos ejemplos. Y hasta el final de su etapa surrealista, con *Apoteosis de Homero* de 1944, usará hormigas con esta connotación onírica y sexual, no exenta de ciertos elementos alusivos a su infancia, como en *Bebé mapamundi* (1939).

Dibujadas con detalle, las hormigas dalinianas son bastante uniformes a lo largo de las décadas en las que desarrolló su actividad (Fig. 6-13) y casi siempre suelen portar los dos primeros pares de patas en el tórax y el tercero en el abdomen (incluso a veces dos pares en el abdomen), antenas no geniculadas (acodadas), aparentemente ciegas y con mandíbulas particularmente prognatas. “Lógicamente” también las hormigas dalinianas son surrealistas. No es fácil asignar qué especie/s de hormigas Dalí tomó en consideración o mentalmente fijó como modelo o arquetipo, y es muy probable que, por su aspecto, negrura y brillo, y especialmente por pintarlas en ocasiones asociadas a espigas (Fig. 7), podrían tratarse de las

comunes y bien conocidas hormigas forrajeadoras / granívoras que pertenecen al género *Messor*, siendo *M. bouvieri* Bondroit, 1918, la candidata más probable, debido al brillo de su tegumento. Por otra parte, la presencia de ejemplares grandes, medianos y pequeños, incluso en la misma obra (Fig. 7), corrobora esta sugerencia, ya que la presencia de estas subcastas no existe en otras especies negras y brillantes de entre otros géneros ibéricos, como *Lasius* (que por otra parte son además fluidófagas y no granívoras), y sí se dan en las especies de *Messor*. Apoyando esta hipótesis podemos anotar que precisamente especies de este género *Messor* han sido halladas asociadas a cadáveres (les atrae el ácido oleico de los cadáveres en descomposición que también está presente en el eliosoma o elaiosoma de las semillas que habitualmente les sirve de alimento y forrajejan) (ver referencias en Gordon, 1983, y para la fauna ibérica Martínez *et al.*, 1997, 2002), y que son elementos que coinciden con lo citado sobre sus infantiles recuerdos y lo que aparece en su obra.

### Abejas

Para finalizar con los himenópteros, citemos que precisamente una referencia a las abejas aparece en el título de *La miel es más dulce que la sangre*, boceto (hoy perdido) y lienzo de su primera obra surrealista de importancia (1927), del que ahora hablaremos cuando tratemos las moscas en su obra, y debemos indicar que el zumbido de las abejas había llamado la atención del joven Dalí, de hecho, al menos de joven pintaba cantando con los labios apretados produciendo un sonido similar al zumbido de las abejas (“*suenan como un abejón de oro*” que diría Lorca), y la miel con queso fresco, junto a la anteriormente citada langosta, acompañarán su dieta (Armas Ranero, 2004), casualmente miel con queso no faltaba entre los postres de la Residencia (cartas de aquellos años de Juan Ramón Jiménez a su madre), y es otro tema que, como hemos visto, aparece con frecuencia en sus textos (y en más de un coprófilo comentario “*Hoy ha sido fluida como la miel*”). En su obra, este zumbido siempre aparece asociado a la somnolencia, medio consciente medio inconsciente, donde la razón y los sueños se mezclan en una frenética irrealidad y que la asocia a la ingravidez y el aturdimiento que el vuelo de las abejas y los sueños tienen en común. En un artista tan onírico y freudiano, las abejas y otros insectos que realizan zumbido con sus alas durante el vuelo son elementos que habrán de aparecer en su obra, y el ejemplo más representativo de este hecho queda patente en el cuadro titulado: *Un segundo antes de despertar de un sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada* (1944). En este cuadro, Gala aparece dormida y desnuda, y recordemos que la llamaba cariñosamente “mi abejita” (“*porque me descubre y me trae todas las esencias que se convierten en la miel de mi pensamiento en la atareada colmena de mi cerebro*”), aunque el término tenía un doble sentido, pues también describía su carácter aguijoneador. El componente erótico – poético de las abejas aparece en su escrito *Poema de las cositas* (*L’Amic de les Arts*, 27, de agosto de 1928): “*Un seno de mi amiga es un apacible erizo de mar, el otro un enjambre bullicioso*” o en su guión inédito para *Moontide* de Jean Gabin (1941): “*La multitud parecerá gusanos, las abejas serán más grandes que las serpientes, la miel, sin dejar de ser un elemento poético, se convertirá en algo terrorífico...*”, y algo así refleja en su aguada *Rostro de la guerra* (1941), donde una colmena de abejas se aloja en la cuenca orbitaria de una terrorífica calavera.

### Dípteros

Otros insectos representados muy frecuentemente en la obra de Dalí son los dípteros, y en particular los múscidos o moscas comunes. Con valoraciones simbólicas diferentes, están asociadas a la muerte en unos casos, y al deterioro que aviene en otros, ambos obsesión daliniana.

En su casa familiar, cuando apretaba el calor otoñal y las moscas se hacían más pertinaces se decía “*Ya están aquí las moscas de San Narciso*”, y lógicamente en su infancia Dalí habría escuchado sin duda el famoso y popular milagro de San Narciso (29 de octubre), obispo que fue de Gerona, martirizado en el año 307 durante las persecuciones de Diocleciano, y cuyo cuerpo incorrupto, que aún se conserva en esta ciudad, tenía la virtud de alejar las moscas, históricamente asociadas a todo tipo de pestes y males. San Narciso había obrado varios milagros, especialmente ante las pertinaces invasiones francesas, como las de Felipe el Atrevido, y más recientemente durante la invasión de Gerona por las tropas de Luis XIV en 1653, y cuya nube de moscas, en ambos casos, hizo perder la caballería a las despavoridas tropas francesas. Al Santo le falló el milagro en la invasión napoleónica siglo y medio después, aunque debe decirse que el pueblo de Gerona lo intentó con todas sus fuerzas, sacando al santo con este fin, ante los atónitos soldados invasores. En las memorias de Carlos Lozano menciona una divertida referencia a este milagro que expuso Dalí a un boticario en Barcelona, por lo que sabemos que conocía bien la historia de este santo, y de él decía que era el “patrón de las moscas”. Luis Romero (1975) anota que tras diseñar con Dalí la ardua y compleja realización de su versado libro *Todo Dalí en un rostro*, tomando como hilo conductor su enorme lienzo *Torero alucinógeno* (12 m<sup>2</sup>) que por entonces realizaba (1969-1970), ya que en él (así como en sus bocetos previos y variaciones posteriores) aparecían una gran cantidad de elementos del universo daliniano, entre otros las moscas de las que hablaremos, que acuden ordenadas hacia su propia imagen infantil, y le encargó hiciera investigaciones sobre las moscas y precisiones históricas y hagiográficas sobre San Narciso.

Ya hemos hablado de las larvas de moscas y su putrefacto erizo (Fig. 6) que, sin duda, fue uno de los mayores impactos que sufrió Dalí durante su infancia relacionados con los insectos (ocurrido durante el verano de 1914) y que citábamos de sus *Recuerdos reales de la infancia* de 1957. Por otra parte, en un pueblo tan marinero como Cadaqués, donde los pescadores traían pescados que se limpiaban a la orilla misma del mar o a la puerta de las casas, y las mujeres de negro los vendían en sus canastos, las moscas eran una presencia permanente que Dalí hizo obsesión (Fig. 15). Desde la putrefacta relación inicial, y a diferencia de las hormigas, las moscas fueron adquiriendo en su vida unas más elevadas connotaciones. Todas sus biografías comentan que Dalí hablaba mucho de las moscas, e hizo su apología en su *Diario de un genio*, donde afirmaba que eran “*las musas del Mediterráneo. Llevaban la inspiración a los filósofos griegos que pasaban las horas muertas, tumbados al sol, cubiertos de moscas*”. De ellas dijo en otra ocasión, que se imaginaba a Velázquez pintando rodeado de moscas, y que si bien detestaba las moscas de la ciudad, adoraba las de Port Lligat, a las que llamaba moscas de olivo (según cuenta su hermana, su casa familiar donde desarrollaban su esperada estancia veraniega en Cadaqués, disponía de tela metálica en la ventana de la cocina y de cortinas de cuentas de cristal en la puerta verde

y otras ventanas, también verdes, para evitarlas, y así aparece en un dibujo que, de ella, hizo Dalí a los catorce años, y que posteriormente debieron sustituir por cortinas de cañitas de bambú que aparecen en otros conocidos retratos de su hermana), y asociando las moscas con el autogiro de de la Cierva, incluso afirmaba que sus bigotes atraían a las moscas y las tomó como enseña personal tras la lectura del *Elogio de la mosca* del sofista y satírico Luciano de Samosata, unos de los últimos escritores del helenismo tardío, quien vivió entre el año 121 y el 184, y aún siendo joven escribió esta obra llena de audaz retórica, sátira y crítica.

Su pasión por las moscas hizo que les dedicara alguna obra donde son elementos exclusivos, como es el caso de *Siete moscas y un modelo* (1954), e incluso se han sugerido en alguna de sus primeras obras (*Viejo crepuscular* de 1918-1919), y lógicamente hay muchas anécdotas de Dalí en relación a las moscas. Por ejemplo, cuenta Luis Romero (1975) que en la citada génesis de su obra *Todo Dalí en un rostro*, Dalí le propuso que Enrique Sabater les fotografiara rodeados de moscas utilizando un más que repugnante cebo, y también cuenta Carlos Lozano que en una ocasión, también en el verano de 1970, acompañó a Dalí a una herboristería en Barcelona con la intención de comprar “doscientos gramos de moscas muertas, cuyos ojos necesitaría para agregarlos a una nube de moscas que estaba pintando por entonces” y el dependiente le propuso utilizar insectos de mayor tamaño, a lo que Dalí se negó. Dalí, al margen del impacto de la primera bomba atómica el 5 de agosto de 1945, acabó por concluir que los ojos de las moscas y sus estructuras le abrieron un mundo atómico y molecular de órbitas parabólicas que reflejará en sus obras con elementos así organizados, como son sus cúpulas geodésicas y sus geométricos espacios, y precisamente en los ojos de las moscas se basó para inventar un plástico soporte pictórico que utilizó en alguna de sus obras (*Rinoceronte op*, de 1970). El uso de *Drosophila* en el avance de la genética y los descubrimientos de T. H. Morgan sobre los cromosomas, los genes y las mutaciones, acabarían fascinándole e incrementando su pasión dipterológica.

El año 1927 fue trascendental en la vida personal y artística de Dalí, tanto por el inicio de su distanciamiento con Federico y el fin de su etapa lorquiana, iniciada en 1922, - con auge en 1924, zénit en 1927 y posterior decadencia, desde la penúltima carta que conocemos, de septiembre de 1928 en la que Dalí criticaba el *Romancero gitano*, fecha desde la cual solo conocemos una carta de Salvador a Federico, en abril de 1934 y una postal de 26 de marzo de 1936, última que conocemos de su correspondencia, conforme se estrecha la relación de Federico con el escultor Emilio Aladrén, compañero en la Escuela de San Fernando de Salvador, hasta la última vez que se vieron, en octubre de 1935 que pasaron un día juntos en Tarragona-, como por la irrupción definitiva del surrealismo en su trayectoria. En su primera obra surrealista de importancia *La miel es más dulce que la sangre*, boceto (hoy perdido) y lienzo (1927), aparecen dos contrapuestos y desolados paisajes (tierra y mar, Salvador y Federico) donde la imagen putrefacta de burros muertos rodeados de nubes de moscas aparecen por primera vez (también se intuyen hormigas que acuden a devorar un cadáver) y esta dantesca escena (de autoría más relacionada con las historias sobre los carnuzos que les contaba Pepín Bello que de Dalí y cuyo título procede de una frase de Lidia de Cadaqués (a quien Lorca referiría como “... de locura húmeda, suave, llena de gaviotas

y langostas”), a quien compró su casita de pescadores en Port Lligat, primordio de su futura residencia, merced al trueque que pacta con el vizconde de Noailles y su cuadro *La vejez de Guillermo Tell*, y esta escena será posteriormente repetida en su obra y en sus colaboraciones con Buñuel. Referencias a *La miel es más dulce que la sangre* aparece aún en su novela-guion *Babaouo* (1932): “*La sangre no mancha. La sangre es más dulce que la miel*” (título que en 1960 uniría los nombres de Gala y Lorca en *Galsia Larca*). Otras obras de este periodo muestran o sugieren moscas en este desolador y mutilado paisaje, como queriendo romper con todo su académico pasado, citemos *Aparato y mano* (1927), *Cenicitas*, *El asno podrido* o *Los esfuerzos estériles* (1928) que abren paso a su etapa más surrealista, donde se observa la influencia del poeta Benjamin Péret, tanto en Dalí como en Buñuel (aparecen elementos sacrílegos en un par de planos en *La edad de oro* de 1930, así como en pequeños dibujos de Dalí, donde las hormigas son inevitables) y su influencia se traducirá en muchos otros elementos dalinianos, como sus famosos relojes blandos, a pesar de que Dalí manifestara que se inspiró en el queso de Camembert derretido al sol, pero que aparecen en el poema de Péret publicado en *La Révolution Surréaliste* de diciembre de 1929: “*Sabes bien que las voluntades del vapor no se pueden transgredir por nadie, ni siquiera por una mecánica de mimbre, ni siquiera por un reloj blando*” que junto a moscas aparecen en sus conocidos lienzos como en *La persistencia de la memoria* (1931) y *Singularidades* (1935) o se intuyen en *Laocoonte atormentado por las moscas* (1965), y que también parece reflejar el poema de *La selva de los relojes (La hora esfinge)*, 1929) del folclórico y nada surrealista Federico García Lorca (“*Sonó la hora en la selva! / Los relojes de bolsillo, / como bandadas de moscas/ iban y venían*”).

En otro orden de cosas y pero no de contexto ni fuente de inspiración, tanto en los dibujos preparatorios, como en su citado cuadro *El torero alucinógeno*, donde de nuevo aparece su imagen infantil (Fig. 16), las moscas más evidentes se originan a partir de discos que van proyectando su propia sombra en las que “se trata de explicar la intimidad orgiástica y discontinua de la materia y su agitada estructura molecular”, y también sugiere multitud de moscas sobre la imagen femenina (lunar menguante) / masculina (torero que brinda a Gala) de la izquierda del lienzo. En una ocasión indicó que la composición del átomo podría compararse con un enjambre de moscas enloquecidas. La precisión alcanzada en la representación de algunas de ellas, como la que sirve de ojo al toro (Fig. 17) o las de la fila que agresivamente se dirigen al espectador, en este caso su propia imagen, es digna de destacar e implica una esmerada observación y detalle manual que no refleja en otros insectos representados en su obra.

Dentro de este concepto atomocista de las moscas, en una entrevista a *Le sauvage*, publicada en 1976, Dalí contesta a la pregunta de su interés sobre los conocimientos inmediatos diciendo:

“Claro que sí. ¿Está usted al corriente de mi gran descubrimiento sobre los conocimientos inmediatos? y comenta: Al observar el vuelo de las moscas en el Boulou que es el lugar donde más inspirado me encuentro porque estoy cerca de Perpiñán- noté que una estructura se deshace constantemente en el torbellino del vuelo. De pronto, una mosca hace como una agresión y las estructuras del vuelo se modifican enteramente. Se ha estudiado el vuelo de muchos insectos, en particular el de las abejas, acerca de las cuales disponemos

de todo un bagaje científico. Pero en cuanto a las moscas, no se ha llevado a cabo ni un sólo estudio. Yo querría proponer la experiencia siguiente: se observa el vuelo de las moscas mientras que las paredes de una habitación avanzan imperceptiblemente y se estudia en que momento las moscas cesan su movimiento y se pegan a las paredes. Habría que tratar a las moscas como a partículas elementales. Como en un ciclotrón”.

Dalí habló de todo esto bajo su cúpula geodésica (diseñada por el malogrado arquitecto Emilio Piñero) en la inauguración de su Teatro Museo el 28 de septiembre de 1974, y aunque volveremos sobre este tema más adelante, Dalí posee muchas obras en las que aparecen moscas. Cabe citarse los ya mencionados cuadros *La persistencia de la memoria* de 1931, *Reloj blando en el momento de la primera exposición* de 1954, *Casanova* de 1967 o *Smoking afrodisíaco*, en el que utilizó cincuenta vasos llenos de afrodisíaco licor de menta, cada uno con una mosca muerta dentro, y cuyo original destruido (c. 1936) Miró ayudó a confeccionar a su llegada a París, o una mosca desproporcionadamente grande de *Gradi-va* (1938), y que son también referencias muy sugerentes. También emplea moscas en sus esculturas, como es el caso de su escultura sobre *San Narciso*, y su obsesión por las moscas también afectó a sus diseños para joyeros o modistos, como Chanel, cuyo modelo para Gala, cubierto por moscas talladas en toda clase de piedras preciosas debió causar admiración en 1941. Otros diseños para perfumes, bebidas y anuncios de publicidad completan su creatividad y en ellos encontramos ocasionalmente moscas u otras referencias arthropodias.

Naturalmente tratar de concluir algo taxonómicamente fiable sobre las moscas de Dalí es ardua aventura. Desde luego, sus llamadas “moscas de olivo” podrían corresponderse con los conocidos Tefritidos (Diptera: Tephritidae, *Bactrocera oleae* (Rossi)), que por su llamativa coloración y curiosos movimientos, podrían haberle llamado la atención siendo niño durante sus estancias veraniegas en el molino o en Cadaqués, donde abundaban los olivos, aunque recordemos que se trata de una mosca que en estado adulto apenas mide de 4 a 5 milímetros de longitud. Pero la mayor parte de las moscas que hemos citado están relacionadas con los cadáveres en descomposición, siendo los sarcófagidos, y especialmente los múscidos y califóridos (Diptera: Sarcophagidae, Muscidae, Calliphoridae) los candidatos más plausibles, y especies representantes de géneros como *Neomyia*, *Lucilia* o *Chrysomyia* los más probables, siendo numerosas las especies de estos géneros en la fauna ibérica (Peris, 1945; Peris & Llorente del Moral, 1963; González Mora & Peris, 1988; González Mora, 1989; Peris & González Mora, 1991).

### Ortópteros

También los ortópteros, y en particular los grandes acrididos o saltamontes / langostas, obsesionaron, por no decir aterraron, a Dalí. El saltamonte o langosta *Anacridium aegyptium* (L.) y/o *Locusta migratoria* (L.), Insecta, Orthoptera: Acridiidae, era uno de los animales que más detestaba y más repugnancia le había generado en sus experiencias, hasta el punto de representar para él una auténtica fobia patológica (hecho para nada fabulado o inventado entre sus muchas exageraciones, sino corroborado por los escritos de su hermana) y por ello suele asociarla a la figura de su padre por el que sintió un especial temor, o a otros hombres rivales que ahora citaremos. La pista de tal animadversión la encontramos en una curiosa experien-

cia sufrida durante su adolescencia y que Dalí comenta así en su *Diario juvenil*:

“¡Cuando menos se piensa, salta la langosta! Horror de los horrores! Y siempre era así. En el momento culminante de mis más extáticas contemplaciones y visualizaciones, la langosta saltaba. Pesado, inconsciente, angustioso, su salto, terriblemente paralizador, se reflejaba en un estremecimiento de terror que sacudía hasta el fondo todo mi ser. Langosta-jasqueroso insecto! Horror, pesadilla, verdugo y alucinante locura de la vida de Salvador Dalí...”

...Tengo treinta y siete años, y el miedo que me causan las langostas no ha disminuido desde mi adolescencia. Al contrario. Diría que, si ello es posible, ha aumentado todavía. Aun hoy, si me hallara al borde de un precipicio y una gran langosta se lanzara sobre mí y se me pegara al rostro preferiría saltar al abismo que soportar este "horror".

De otras obras y biografías recogemos: “Debéis salvarme de un destino peor que la muerte. Esas criaturas (langostas) me han acosado desde antes de nacer. Las odio, y mi hermano, el genio, también las odiaba”.

La verdad es que después de estos relatos, no puede decirse que estos saltamontes fueran santo de su devoción, hasta el punto de representar para él una auténtica fobia patológica. Su aversión alcanzaba tales límites que, según algunas referencias presenciadas (Lozano & Thurlow, 2000), los exorcizaba lanzando huevos llenos de pintura sobre telas en los que los había pintado. Le gustaban las hormigas, las abejas, las moscas y los caracoles, pero detestaba las langostas y los saltamontes.

Por ello, su imagen suele asociarla a la figura de su padre, y que de forma evidente parece recordar su infancia (y su complejo/temor a la castración), según se refleja en su obra *Autorretrato a la edad de diez años, cuando era el niño saltamontes*, y por ello en sus cuadros, suelen estar asociadas a objetos o imágenes generadoras de animadversión y a la sensación de terror, miedo y respeto, apareciendo siempre relacionadas con personajes o temas a los que sin duda Dalí temía o de los que poseía una gran turbación, desasosiego o recelo.

Como ejemplos de esta obvia interpretación, tenemos su obras de 1929 e inmediatamente posteriores. Éste año 1929 sería decisivo para su vida y trayectoria personal, familiar y artística, en él conoció a Elena Diakanof, posteriormente conocida como Gala, entre diez-catorce años mayor que él, y que desde ese momento iba a ser de por vida su idolatrada musa y compañera, no sin antes pasar un tiempo lleno de desesperantes angustias e incertidumbres sobre su deseada reciprocidad. De éste/ estos años, una langosta aparece en *Juego lúgubre*, marcadamente escatológico-sodomita-onanista, que refleja sus sentimientos de culpabilidad e inquietudes y replanteamientos sexuales; en el *Retrato de Gala*, cuando su éxito afectivo no estaba del todo asegurado; en el *Retrato de Paul Eluard* (Eugène Émile Paul Grindel), su esposo, al que Dalí respetaba y admiraba, y que junto a Buñuel, Magritte, el marchante Goemans y sus esposas le visitaron en Cadaqués en agosto de 1929, pero cuya presencia provocaba en él una aterradora rivalidad; y también en su famoso cuadro *El gran masturbador* (Fig. 18), obra cargada de represiones y alegorías sexuales, y donde el rostro sin boca ocupa una gran langosta putrefacta llena de hormigas, insecto cuya insalvable repugnancia podría hacer referencia a su rival y esposo de Gala; en *Amanecer*, sobre su sempiterno masturbatorio rostro, etc.; y no deja de ser significativa la presencia

de hasta cuatro langostas en *La profanación de la hostia*, como es habitual cada una sobre la boca de los cuatro personajes, y que el quinto, sin langosta, sea el encargado de escupir la hostia. El irreverente y blasfemo tema, con marcada influencia del poeta Benjamin Péret, aparece con frecuencia en la correspondencia de Buñuel de esos años de intensa colaboración con Dalí, y se sugiere en un par de planos en *La edad de oro* (1930), así como en pequeños dibujos de Dalí, donde las hormigas son inevitables, y hemos visto que su influencia se traducirá en muchos otros elementos dalinianos.

También las langostas dalinianas son surrealistas, tanto en los segmentos de sus patas, como en su número. Tiende a pintar sus langostas con seis-cuatro patas cuando están sobre superficies orgánicas u oníricas: *El Juego lúgubre*, *El Gran masturbador*, *Retrato de Paul Eluard* o *Fantasmagoría* (1929), *La fuente* y *Rostro del Gran masturbador* (1930), *Primer retrato de Gala* (1931), o *Primeros días de la primavera* (1929 con un orificio anal o vaginal, con moscas y una langosta sobre los labios), como si necesitara mayor sujeción y se aferrasen con más fuerza, y tienden a tener sólo dos patas cuando aparecen sobre superficies inorgánicas o muertas, y así sólo tienen dos patas en *Placeres iluminados* o en *El enigma del deseo* de 1929. También aparece este insecto en el dibujo del *Mayor monstruo*, tanto que debía ser incluso capaz de comerlas (reminiscencias de *Simón del Desierto* (1964) de Buñuel y que Dalí recoge en su *Diario de un genio*: “*Los anacoretas mastican y escupen raíces y saltamontes*”).

Para finalizar con algo más “amable” dentro de los ortópteros, mencionemos que Dalí cita en varias ocasiones el canto de los grillos como agradable referente a la quietud de su casa familiar donde desarrollaban sus anheladas estancias veraniegas en Cadaqués, sonidos infantiles que también recoge alguna de las escasas cartas suyas que de aquella época se conservan (“*Detrás de los cañizares cantaban las ranas. Más lejos los grillos*”) y que también aparecen en los recuerdos de infancia y adolescencia de su hermana (Dalí, A.M., 1993) y con frecuencia en su *Vida secreta* (por ejemplo en referencia a Lisboa “*bajo el frenético canto de los grillos*”), y obras que han tratado esos años (Rodrigo, 2008).

### Homópteros

No conocemos referencias de este orden en su obra pictórica, aunque es probable que aparezcan en alguna de los múltiples dibujos y grabados que realizó, pero como en el caso de los grillos anteriormente citados, menciona las plagas de filoxera y las cigarras en algunos de sus escritos, como es el caso del que escribió entre 1919-1920, *Tardes d'estiu*, inspirado en su estancia en casa de los Pitxot: “*Huertos un poco más abajo, el ruido acompasado y monótono de las cigarras y de las ranas se elevaban hacia las estrellas... como una plegaria*”.

### Lepidópteros

Los lepidópteros, por el contrario, dotados de una excepcional hermosura, están presentes en la obra de Dalí asociados a la vida, a la belleza y la elegancia del cuerpo humano, bien como elementos asociados a su estilo preciso, simétrico y perfeccionista al que debe tender todo ser humano, o bien como concepto espiritual de la belleza, cargada de componentes deseables, e incluso más eróticos y sexuales, generalmente aplicados a la mujer, de hecho, en algún pasaje de su infancia hace referencias de la mujer como “*suave y sonriente mariposa de la carne*”, y en su autorretrato de *Los primeros días de*

*la Primavera*, intencionadamente incluye dos mariposas con una gran carga simbólico-sexual o su *Retrato de Ginger Rogers* (1940) de la Fundación Gala son buenos ejemplos.

Las mariposas aparecen ya en muy tempranas obras (*El Berenar* de 1921) donde emula a su admirado Manet y donde, con un carácter atávico y mediterráneamente primitivo (Monserrat, 2011 a) aparecen a modo de esquemáticos triángulos opuestos, que son los primeros artrópodos que hemos hallado en su obra y que repite en obras posteriores como en la bucólica *Pep Ventura i les belles tonades de la raça* (1922) o en *Los primeros días de la primavera* (1922), poco antes de marchar a Madrid, y sugerente son las alas de mariposa que se intuyen sobre la cabeza de su rival en *Retrato de Paul Eluard* (1929) que reitera en su dibujo *Rostro del gran masturbador* (1930), el más entomológico de los que conocemos, con dos mariposas, multitud de hormigas y su odiada langosta. También aparecen mariposas en su epistolario de aquellos años, mayoritariamente en relación a Buñuel y por ejemplo, Dalí hace referencia de él en un artículo en la *Gaceta* publicado en junio de 1928 (“*Una mariposa puede clavarse con otras cosas que con un alfiler...*”) o en una carta a Pepín Bello (diciembre de 1929, a punto de salir a París a rodar *Un perro andaluz*) “*Me gustan sobre todo las patas de (ejemplos) las gallinas, burros, etc., de las orugas*” (Sánchez Vidal, 1988).

Desde un punto de vista más estético que sexual, utiliza mariposas asociadas a lo femenino, y este aspecto se repite mucho en la obra daliniana, así no podían faltar en *Monumento a la mujer niña* (1929), tela llena de alusiones y conflictos en relación a su reprimido pasado frente a la recién aparecida Gala, y donde dos esfingidos (probablemente *Smerinthus ocellata* L.) vuelan hacia la libertad sexual que ella le brindaba. También en sus acuarelas de *Rostros ocultos* de 1944, *Tres picos* de 1955, *Paisaje con jinete* y *Gala* de 1951, *Trajes imaginarios* de 1956, o en la portada del libro *Wine, Women and Words* publicado en 1946, donde asocia reiteradamente las mariposas con la figura femenina, aunque a veces el uso de cazarlas o de sus orugas tiene otra connotación, ya no como elemento conscientemente bello, sino como elementos oníricos o inconscientemente vinculado a una cierta vejez o inmadurez que refleja en figuras femeninas con cazamariposas (Fig. 21), como en *Visiones de eternidad* (1936), fóbicas, como en *Inventiones de monstruos* (1937), *Cama en la playa* (1939), *Traje de desnudo con cola de bacalao* (1941), o en obras como *Alicia en el país de las maravillas* de 1969 y en los grabados de *Le Tricorne* de 1959, con una gran profusión de imágenes de orugas, como indicadores de inmadurez que son buen ejemplo de esta sugerencia, y no deja de sorprender el uso de mariposas asociadas a la imagen del hombre (varón), como en su *Tarot* de 1984 (Fig. 20) o en su contribución al *Album Scarab* publicado en París en 1971, en relación a lo masculino y en particular a la moda masculina (ya sabemos que de joven iba de “dandi” por la vida), imágenes que aplica a su peculiar concepto de lo “inequívocamente masculino”. También hace referencia a la mariposa en su texto sobre *La Metamorfosis de Narciso* (París, 1937) en el que refiriéndose a él anota: “... su cabeza, crisálida de pensamientos biológicos...”

Las mariposas se mantienen en obras de Dalí con otras intenciones, bien sean místicas, como en su collage preparatorio *Cáliz surrealista de funcionamiento simbólico de Santa Teresa de Jesús*, para la joya *Cáliz de la vida* de 1954 donde aparecen una *Morpho* y un piérido, o bien como únicos ele-

mentos vivos sobre desolados paisajes, como es el caso de *Paisaje y mariposas* de la Galería Migneco & Smith (Floren- cia), donde emplea mariposas tanto en alegorías de la vida y lo bello en contraposición a los desiertos paisajes que, a veces, la vida ofrece, o como vía para alcanzar la perfección, como asociadas a la muerte, y es precisamente la “mariposa de la muerte” (*Acherontia atropos* L., Sphingidae) íntima- mente unida a la superstición y los malos agüeros en Europa, la que utiliza en alguno de sus cuadros, y fotografías, que acabarían publicitando películas como *El silencio de los cor- deros* de Jonathan Demme (1991) que todos conocemos.

Al margen de esto, normalmente Dalí elige mariposas de gran belleza y colorido, pertenecientes a muy diversas familias, mayoritariamente exóticas. Incluso en su etapa más mística y en obras religiosas aparentemente muy alejadas del tema que nos ocupa hay referencias lepidopterológicas, y tal es el caso de *La última cena* (1955), donde en homenaje a Lorca, quien había dicho que los apóstoles eran simétricos como las alas de las mariposas, Dalí basa la composición en su “mariposa clavada que medita su vuelo” y que como “ma- riposa de hierro” alude Dalí en una carta a Lorca en el verano de 1925. Recordemos que en 1920 Lorca había estrenado su obra teatral *El maleficio de la mariposa*.

Numerosas veces asocia la belleza de las mariposas con la literatura, y en particular con la poesía. Así en la portada del libro *Notes sur la poésie de Bretón y Éluard* publicado en París en 1936 utiliza una mariposa como eje central alusivo al texto. También utilizó mariposas al versionar algunos de los Caprichos de Goya (1977), como en *El arcabuz produce monstruos*.

Aún utilizando en numerosos casos técnicas fotográfi- cas/ fotocomposición, no puede decirse que las mariposas no le llamaran la atención, tanto diurnas como nocturnas, tanto adultos como sus orugas, que aparecen por doquier en su obra. Las acuarelas para la *Autobiografía de Benvenuto Celli- ni* de 1945, las citadas del *Tricornio* o las de *Alicia en el país de las maravillas* pueden ilustrar esta profusión.

### Coleópteros

Otros insectos que abundan en las obras de Dalí, si bien de forma menos obsesiva, son los coleópteros. Las luciérnagas son los coleópteros más admirados por Dalí y también fueron motivo de su atención durante su infancia, y posteriormente comentaba que “la luz de las luciérnagas ha estado siempre asociada al fosfeno de sus recuerdos intrauterinos”. Los colla- res luminosos que de niño ofrecía a Dullita, su primer gran amor, y que en verano acostumbraba a cazarlas de regreso a casa tras sus salidas nocturnas en Cadaqués son buenos ejem- plos de ello. Con respecto a otros coleópteros, hay varias referencias en sus escritos. En su artículo *Pescado perseguido por una uva* (*L'Amic de les Arts*, 31, enero de 1929) anota: “Allá detrás de la casa, conozco un sitio donde hay un peque- ño escarabajo seco”, y ya hemos comentado de sus relatos de 1942 su afición por los crisomélidos: “Tenía allí un vaso bajo el cual guardaba algunas mariquitas, de verdes destellos metálicos, sobre un lecho de hojas de menta”.

No hay duda que las luciérnagas que Dalí adoraba se trataban de la popular luciérnaga *Lampyrus noctiluca* L. (Co- leoptera: Lampyridae), que es el representante más frecuente y familiar de esta familia en Europa (Olivier, 1910; Geist- hardt, 1979). Más difícil es dilucidar la especie del escarabajo que criaba con hojas de menta (*Mentha suaveolens*, *M. longi-*

*folia*, *M. rotundifolia*, *M. aquatica*, *M. arvensis*, *M. spicata*, etc.), que hemos citado de sus recuerdos infantiles y que tam- bién aparecen en los recuerdos infantiles de su hermana com- partidos con los vividos por Dalí (Dalí, A.M., 1993), texto donde hallamos una referencia a estos insectos: “En las hojas de la menta brillan con su tornasol metálico, verde y oro, las mariquitas, que viven de esta planta”. Es probable que se tratara de *Chrysolina herbacea* (Duftschmid) = *Chrysolina menthastri* (Suffrian), pero son muchas las especies de cri- somélidos verdes que viven o se han citado sobre la menta: *Chrysolina banksi* (Fabr.), *Dibolia occultans* Koch, etc., y en menor medida verdosos o parcialmente verde: *Chrysolina polita* (L.) o *Chrysolina staphylaea* (L.), etc. (Mohr, 1966; Jolivet & Petitpierre, 1976; Petitpierre, 1985; Borowiec, 2010).

Como anotábamos anteriormente con las mariposas y las técnicas fotográficas y de fotocomposición, Dalí también utilizó imágenes de coleópteros en muchas obras gráficas, eligiendo diversas familias de escarabajos, principalmente exóticas, con especies vistosas, o llamativas, especialmente cerambícidos, que aparecen por doquier en su obra gráfica, creemos que con una connotación más estética que simbólica. También hallamos alguna referencia a los coleópteros en alguno de sus textos, como es el caso de la referencia a las cantáridas o mosca de España (Meloidae: *Lytta vesicatoria*) que como es sabido, es un insecto usado en medicina hasta principios del siglo XX como vesicante, y que en pequeñas dosis producía inflamación de las vías urinarias y priapismo, siendo empleada como afrodisíaco hasta el siglo XVII, cuando cayó en desuso dado el número de envenenamientos, con consecuencias mortales, que produjeron dosis inadecuadas en tales prácticas. Naturalmente Dalí con sus paranoias “fálico- marturbatoria-erecto-disfuncional-impotenciales” no podía ser ajeno a este conocido y popular escarabajo, y lo cita en su *Declaración de la independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura*, publicada en 1939 en Nueva York: “Es uno de los derechos del hombre decidir que los teléfonos tibios son asquerosos, y reclamar teléfonos fríos, verdes y afrodisíacos, como el sueño adivinatorio y agitado de las cantáridas”.

### Dictiópteros, Phasmatodea

Sin duda, a Dalí le atraían las ambigüedades, lo indefinido, lo andrógino, lo transexual, lo que es y no lo parece o lo que sin serlo lo parece, las formas indefinidas que, como las rocas del Cabo de Creus, creaban formas e imágenes a partir de lo inexistente (Raquejo, 2004). Ya de pequeño le fascinaban las calcomanías y su interacción con las superficies que él y su hermana, de niños en casa creaban, la aparición “mágica” de sus imágenes reveladas en el laboratorio fotográfico de Josep Pichot, y también disfrazarse o poner motes (*la formiga / la hormiga* llamaban a Francisca, una amiga de su abuela Ma- riana por vestir de negro y portar corpiños muy ceñidos) (Ro- drigo, 2008), quizá por todo ello, uno de los hechos biológi- cos que más significativamente han marcado la obra daliniana sea la crisis y el mimetismo de muchos insectos, la confu- sión de formas que crean, y la mezcla de imágenes inertes que adquieren otra distinta identidad y que recuperan tras ponerse en movimiento sobre el inmóvil substrato, y lo críptico de las formas que cambian para sumarse, dando nuevas figuras antes inexistentes (que pudo gestar durante su infancia con su afi- ción a las calcomanías y su observación del paisaje) y que son

muy frecuentes en la obra de Dalí, especialmente desde 1929, y son unos de sus logros pictóricos más aplaudidos. Sobre este entomológico tema comentó en cierta ocasión:

“En Cadaqués había observado aquel verano una especie de planta que crece con gran profusión a lo largo de la playa. Estas plantas, miradas de cerca, se ven compuestas de hojitas muy irregulares, sostenidas por tallos tan finos, que el más leve soplo de aire les da una especie de temblor constante. Un día, sin embargo, me pareció que algunas de esas hojas se movían independientemente del resto y cual fue mi estupor cuando advertí que andaban. En seguida aislé del resto este curioso y diminuto insecto-hoja para observarlo con calma y examinarlo minuciosamente. Visto por detrás era imposible distinguirlo de las demás hojas entre las que viva; pero, volviéndolo sobre el dorso, su abdomen no resultaba diferente del de cualquier otra cucaracha, salvo por sus piernas, que eran quizás extraordinariamente finas y en todo caso invisibles en su posición normal. El descubrimiento de este insecto hizo en mí una desmesurada impresión, pues creí haber descubierto uno de los más misteriosos y mágicos secretos de la naturaleza. Y no hay siquiera la sombra de una duda de que este sensacional descubrimiento del mimetismo influyó desde entonces la cristalización de las imágenes invisibles y paranoicas que pueblan la mayoría de mis pinturas actuales con su fantasmal presencia. Orgulloso, altivo, y aun extasiado con mi descubrimiento... Proclame que, por la virtud de mi magia personal, había adquirido la facultad de animar lo inanimado. Arrancaba una hoja de esas plantas, sustituía la hoja por el insecto con un escamoteo, y colocándolo sobre la mesa del comedor, empezaba a golpearla violentamente en torno al animalito... que yo presentaba como el objeto dotado de mi mágica virtud que daría vida a la hoja.

Desde luego, hay infinidad de insectos miméticos o crípticos en la fauna ibérica / catalana, y a partir de estas reseñas no es fácil decantarse con certeza sobre alguno de ellos. A priori, cabría pensar que podría tratarse de los comunes insectos palo (Fig. 22), con catorce - quince especies en Europa de Bacillidae, Phasmatidae, Heteronemiidae (Heller & Bohn, 2007), ya que “por sus piernas, que eran quizás extraordinariamente finas”, pero ciertos elementos de este pasaje “diminuto insecto-hoja”, “Visto por detrás era imposible distinguirlo de las demás hojas entre las que viva” o “y en todo caso invisibles en su posición normal”, no parecen corroborarlo. Descartados los ortópteros, que detestaba, quizás se estaba refiriendo a *Polyphylla fullo* (L.) Heteroptera: Coreidae. Quién sabe...

Sobre sus célebres dibujos y cuadros como *La imagen invisible de Voltaire*, *Desaparición del busto de Voltaire*, *Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire* (1940-1941), de quien decía que puede compararse al mimetismo del insecto-hoja, hecho invisible por la semejanza y la confusión establecidas entre figura y fondo, en *Las tres edades* (1940) con la creación de cabezas a partir de elementos del paisaje, o de caras a partir de la *Venus de Milo* en *El Torero alucinógeno* (1969-1970) o en *La Metamorfosis de Narciso* (1937) que ya hemos citado, o las lorquianas caras ensambladas entre galgos y paisajes de sus lienzos de 1938, son buenos ejemplos de esta entomológica influencia.

No cabe duda que, ensoñaciones, exageraciones y paranoias aparte, las observaciones personales de Dalí durante su infancia contribuyeron a su propia formación entomológica, y sus comentarios implican y reflejan un cierto conocimiento u

observación sobre los insectos y arácnidos. Más tarde, influencia ejercería el casi entomólogo Luis Buñuel, del que más adelante hablaremos, y la lectura de autores como Fabre, que tanto apasionaron a muchos otros surrealistas, harán lo propio. En particular nos referimos a los mántidos, y la *Mantis religiosa* que, tras la descripción de su cópula, para ellos quedó vinculada con el tema de la “depredación, la mutilación y el sacrificio sexual llevado al éxtasis”, siendo terreno abonado en el Dadaísmo, y como no, a los Surrealistas, que junto a otros elementos zoológicos como el caracol (al que Dalí consideraba el cráneo de Freud), se sumarán a lo largo de la vida de Dalí a nuevas obsesiones y paranoias como fueron la castración, la mutilación, las deformaciones óseas, el dinero, etc. Un ejemplo evidente lo tenemos en su *Carro de Baco* de 1953, donde el divino varón ebrio y sometido es transportado en su carro por una mujer terrorífica y anónima con alas de mariposa hacia una *Mantis* que le aguarda para dar fin a la procesión (Fig.19).

Para Dalí, la tragedia del amor no consumado de *Tristán e Isolda* (que aplicará a los decorados por él diseñados) la asociaba a aquellos sentimientos tan ferozmente caníbales como los de la *Mantis*, que devora a su macho “el día de la boda en el mismo acto de hacer el amor”, y así aparece en numerosos dibujos, frecuentemente relaciona con la figura femenina, a la luz de las teorías psicoanalíticas con la mujer “devoradora o castradora” del varón. En un burdel de Barcelona, Dalí dijo a su andrógino amigo Carlos Lozano, refiriéndose a una prostituta entrada en años y en kilos, que “la hembra somete al macho. Ella representa a la *Mantis religiosa* y yo una mosca inocente”. El tema de la *Mantis* procede de la influencia de las opiniones de Breton (quien crió mantis durante varios años) y Eluard (tenía una estupenda colección de ellas) en el Dadaísmo, y Masson las utiliza en numerosos cuadros y dibujos, y todo esto afectó a Dalí, y este insecto también es usado por él con esta connotación erótico - masoquista. En cualquier caso, la figura de la *Mantis* está para Dalí reflejada y asociada al cuadro del *Rezo del ángelus* de Millet, que tanto impresionó a Dalí desde su infancia (una reproducción estaba colgada en el pasillo de su colegio y en él basó su libro *El mito trágico del Ángelus de Millet*, que incluye ilustraciones de Fabre, escrito en 1933 y publicado en 1963), obra que ya aparece en *Monumento a la mujer niña* (1929) y del que tantas versiones hubo de hacer (inclusive lo llevó al cine con Buñuel), intercalando elementos personales, como en *Atavismo del crepúsculo* (1933), *Canibalismo de la mantis religiosa* (1934) o en *Los cantos de Maldoror* del mismo año, con otros tomados de Velázquez, en *El espectro del Ángelus* (c.1934), y lo interpretaba como una nueva tragedia de amor en la que la campesina no oraba, sino que en posición de *Mantis religiosa* se preparaba para devorar a su pareja, y así expone en el número 5 de *Minotaure* (1934). De los personajes del *Ángelus* citaba en su guión de *Babaouo* (1932): “inmóviles y listos para ejecutar el acto sexual y devorarse entre ellos, como si fueran enjambres de alacranes antes de la cópula” (sic), y otros cuadros como *Canibalismo otoñal* (1936) sugieren estas entomológicas fuentes. También una mantis aparecerá en el dibujo que hizo Max Ernst para el programa de *La edad de oro* de 1930.

El desconocimiento absoluto de lo que se habla / escribe, tan habitual en la entomología “amateur”, hizo a Roger Caillois, hablando de Dalí, citar a las mantis (*Minotaure* 4, 1934) de forma completamente errónea diciendo: “según

parece, se trata de los primeros insectos aparecidos en el globo, lo que da idea de lo primario y profundo de sus instintos y explica que en algunas mitologías se les considere el animal primigenio del que derivan otros seres”, tema que vuelve a tratar en *Minotaure* 7 (1935). En cualquier caso, para Dalí, tratar en ocasiones a los personajes de sus cuadros y grabados (*Le tricorne*, *La divina comedia*, etc.) como si fueran insectos será la herencia que Fabre dejaría en su obra y en la de Buñuel (Monserrat, 2011 b).

### Otros insectos: piojos, sifonápteros, neurópteros

Otras referencias, como el salto de las pulgas afloran en sus relatos, cartas y comentarios sobre su infancia (recordemos que dos personajes muy populares de Figueras en la niñez de Dalí fueron los organilleros “el Poll i la Puça/ el Piojo y la Pulga”, matrimonio que alegraba con su música las calles y su infancia, y que su admirado Duchamp decía que los galeristas eran los piojos del mundo del arte), y algunas otras referencias sobre artrópodos aparecen en sus opiniones y quedan reflejadas de alguna manera en su obra. Así la carcoma de las maderas para las que había ideado una de sus primeras obras, su *Naturaleza con cerezas*, se basó a su experiencia el citado Molino de la Torre, donde hemos visto que tomó contacto con la fauna local y cuya influencia fue decisiva, y otros insectos aparecen con menos frecuencia en su obra, así en su *Atenea* del Museo Dalí de Figueras (Fig. 23), aparece una hormiga león (Neuroptera: Myrmeleontidae), e induce a pensar en influencias de Buñuel, de las que ahora hablaremos.

### Dalí y el cine

Aunque hemos hecho alguna referencia ajena a la Pintura / Grabado, hasta ahora hemos anotado algunos pasajes y referencias de los primeros años de Dalí y su repercusión en la actividad artística por la que es mayoritariamente conocido, es decir su pintura y su actividad relacionada con las Artes Gráficas.

Sin embargo no podemos dejar pasar por alto su relación con el cine (Matthew, 2008), y que empezó a conocer con las proyecciones familiares de Chaplin y Max Linder, del *Cine Jardín (Casa Garida)* y la *Sala Edison* de Figueras. Pero fue definitiva su relación con Luis Buñuel, de quien tanta vocación entomológica presuntamente recibiría / compartiría, y en cuya cinematografía refleja (Sánchez Vidal, 1988, 1993, 1997; Agueda Villar, 2004; Pasolini, 2007; Monserrat, 2011 b). Pues bien, en las dos colaboraciones que hicieron juntos, vuelven a aparecer sus ya citados *bichos*.

Recordemos que el joven Dalí, durante aquellos años en la Residencia de Estudiantes en Madrid, hace gran amistad con escritores y artistas, entre los que destacan Luis Buñuel, Federico García Lorca, Eugenio Montes, Gómez de la Serna, Pepín Bello o Rafael Alberti, de la que habría de llamarse Generación del 27 o de la dictadura. Las relaciones y colaboración entre ellos durante aquellos años fue intensa y en ocasiones, como en el caso de Lorca, fue amorosamente desenfrenada y desordenada (Sánchez Vidal, 1988; Gibson, 1998, 1999, 2004; Antonina, 2004; Vinyet Panyella *et al.*, 2004) como es sobradamente conocido (mucho después de él diría: “*Era homosexual, eso lo sabe todo el mundo, y estaba locamente enamorado de mí. Intentó liarse conmigo un par de veces... y yo estaba extremadamente molesto, porque no era homosexual, y no estaba dispuesto a ceder. Además, eso*

*duele. Así que eso quedó en nada. Pero me sentí terriblemente halagado por el prestigio de sus atenciones. En lo más profundo de mí, sentía que él era un gran poeta y le debo un minúsculo pedazo del culo del Divino Dalí*”). De su relación con Federico hablaría extensamente en *Entrevistas con Salvador Dalí* de Alain Bosquet, publicadas en 1966. Pero sin duda, y dentro del tema artropodiano que es el que nos interesa, fue su relación con Buñuel la más decisiva para Dalí en cuanto a la materialización, en imágenes y simbolismos, de aquellos recuerdos infantiles sobre los Artrópodos de los que hemos hablado.

En efecto, Luis Buñuel fue otro autor surrealista, cuya vocación entomológica le hizo plantearse, de hecho, ser entomólogo antes de acabar siendo cineasta, y en sus obras, en este caso películas, hay cientos de referencias entomológicas (Sánchez Vidal, 1993, 1997; Monserrat, 2011 b), también cargadas de sueños, de simbolismos y de reminiscencias infantiles. Ambos realizaron juntos un par de películas, la primera de ellas, redactada por ambos en enero de 1929 en Figueras, *Un perro andaluz (Un chien andalou)*, que es un polémico cortometraje de 17 minutos, estrenado en 1929, que incluye imágenes donde las vivencias oníricas / infantiles de ambos se solapan y donde permanece su impronta artropodiana. También colabora con Buñuel en *La edad de oro*, también redactada por ambos en Figueras (en la segunda estancia de Buñuel en Figueras entre el 29 de noviembre-6 de diciembre de 1929) y cuyo estreno en 1930, en *Studio 28*, provocó numerosos altercados de la extrema derecha y donde se destruyeron obras de Man Ray, Ernst, Miró y suyas. La cinta estuvo censurada y prohibida hasta 1980.

La Entomología de uno y otro autor se suman en estos dos surrealistas cortometrajes, e imágenes de escorpiones, escarabajos, de su devoradora langosta sobre el “terrorífico” *Angelus* de Millet, del tórax de la mariposa *Aquerontia artropos* L., anunciadora de una muerte inminente, o de los guarrámicos hormigueros contruidos en las manos de los personajes a través de cuyos orificios entran y salen cientos de ejemplares de *Formica rufa* L. o las hileras de *Messor barbarus* Latr., que salen de la axila de una mujer, se mezclan con imágenes tan oníricas y surrealistas como la de los asnos putrefactos colocados sobre un piano sobre los que parecen volar cientos de moscas y pululan cientos de hormigas, que son ejemplos de las fijaciones de las que hemos hablado, y que de nuevo aquí aparecen.

En su obra *Aparejo y mano* de 1927, ya Dalí atisbaba las bandadas de moscas y sobre un piano un burro muerto con hormigas, y también son obras de aquella época de colaboración con Buñuel *El juego lúgubre*, *El gran masturbador*, *Los primeros días de la primavera*, *La profanación de la Hostia*, *El enigma del deseo*, *El hombre invisible*, *Los placeres iluminados*, *La persistencia de la memoria* o *Los relojes blandos*, *La vejez de Guillermo Tell* y *Guillermo Tell* y *Gradiva* (1931), y de toda aquella época de fructífera relación queda influencia en toda su carrera pictórica posterior, y aún permanece en *El Cavall alegre* de 1980, con multitud de moscas sobre el cadáver de un caballo, con evidente relación con la filmografía realizada con Buñuel.

Más adelante Buñuel, ya en solitario, presentará en sus películas multitud de referencias entomológicas, y así en sus películas, desde la primera que hizo, ya sin Dalí (*Las Hurdes*, de 1933), a la última (*Ese oscuro objeto del deseo*, de 1977), pasando por tantas otras como *Susana carne y demonio*, de

1950, *Robinson Crusoe*, de 1952, *Ensayo de un crimen*, de 1955, *Nazarín*, de 1958, *Los ambiciosos*, de 1959, *Viridiana*, de 1961, *El ángel exterminador*, de 1962, con varias referencias dalinianas, *Belle de Jour* (1966-1967), y tantas otras, aparecen chinches y piojos asociados a personajes marginados, abejas ahogándose en un estanque, cangrejos, hormigueros, saltamontes y grillos, cucarachas, moscas, arañas cazando en su tela, cazamariposas y entomólogos paranoicos que clavan alfileres a sus mariposas vivas, y que pueden servir como ejemplos de esta pasión que también Buñuel poseía, y cuya relación con Dalí tanta influencia ejerció en él, no ya en su obra pictórica como hemos visto, sino en otras actividades de Dalí relacionadas, en este caso con la cinematografía (Buñuel, 1983; Águeda Villar, 2004; Sánchez Vidal, 1988, 1993, 1997; Monserrat, 2011 b).

Las posibilidades técnicas del cine y la incansable imaginación de Dalí ya le habían hecho proponer a Buñuel su “cine táctil”, similar al “aromorama” o cine oloroso ideado en los cincuenta por Mike Todd, pero no se llevó a la práctica. En otras parcelas, es cierto que Salvador Dalí como guionista cinematográfico es poco conocido, pero en febrero de 1937 viaja a Hollywood y ofreció un guión a su admirado Groucho Marx (para la película *Giraffes on Horseback Salad* en colaboración con Harpo Marx, no realizada), y viajará a Italia con Edwards James quien le introducirá en el Renacimiento y Barroco italianos. Ya en la década de los 40 colaborará con Alfred Hitchcock, a quien presentó un “guión irrealizable” para su película *Recuerda*, estrenada en 1945, que según su participación en el guión, en una de las escenas se representaba un sueño mediante una enorme estatua que se resquebrajaba y de cuyas fisuras salían multitud de hormigas que debían cubrir el cuerpo de Ingrid Bergman, y este guión, como es obvio, nunca se llevó a la práctica (pero aflora de nuevo en él su ideario mirmecológico), y todo se quedó en escasos planos de imágenes oníricas. Sus colaboraciones posteriores con Hitchcock en *Spellbound* y en *The House of Dr. Edwards*, tienen su inequívoca impronta. También colaboró con Walt Disney en *Destino*, una película iniciada en 1946 y completada en 2003 por Baker Bloodworth y Roy Oliver Disney, donde vuelven a aflorar imágenes oníricas y extrañas figuras voladoras y luna con patas de araña. Dalí, también le ofrecería el guión de *El Quijote* (1953) que no se realizaría, y trabajaría con Robert Descharnes en 1954 y comenzaría la película *Historia prodigiosa de la encajera y el rinoceronte*, con reminiscencias vermeerianas, y trabajaría en un documental titulado *Caos y creación*, en la película *Dalí en Nueva York* (1965), de Jack Bond y en la película *Impresiones de Mongolia Superior* (1975), en la que narraba la aventura de una expedición que busca un gigantesco hongo alucinógeno. Más tarde Manel Cussó Ferrer llevará al cine en 1978 su novela-guion *Babaouo* (1932) donde, además de rinocerontes y jirafas ardiendo (para Dalí eran animales fálicos), no podían faltar los hormigueros o una amenazante araña, y que con las colaboraciones citadas con Buñuel, completará la trilogía surrealista y, como no podía ser menos, en cuyo cartel aparecen las “sexuales” hormigas que caracterizan su obra.

Trabajador incansable (produjo alrededor de 1.500 cuadros y miles de dibujos y grabados a lo largo de su carrera, aún por catalogar) (Di Capua, 2004; Descharnes, 1989, 2005). Como escritor podemos anotar que en el catálogo de su exposición celebrada en el Centro Pompidou de París a comienzos de 1980, se recogen 193 títulos atribuidos a Dalí y fue autor

de una treintena de libros (Fornes, 1985) entre los que están *El Amor y la memoria*, *Babaouo* (de la que se hizo una película), *Confesiones inconfesables*, *La conquista de lo irracional*. *La vida secreta de Salvador Dalí* y sus novelas *Rostros secretos* y *El manifiesto místico*, junto a otras declaraciones y comentarios. También colaboró activamente con frecuentes artículos en diversas revistas, publicaciones y catálogos que, no sólo recogieron sus manifiestos, sino parte de su obra, tanto en forma de ilustraciones dentro del texto como para las portadas. Desde 1922 colaboró con sus obras en conferencias, lecturas de poemas, presentaciones de películas, y diversas publicaciones en las que va implicándose más directamente, como es el caso de la revista *Minotauro* que hemos citado anteriormente. Su fascinación por la ciencia contemporánea le hizo interesarse por temas relevantes y punteros, mantener contacto con alguno de sus hacedores, e incluso promovió encuentros científicos en su propio museo (Grisolía, 2004).

### Consideraciones finales

La obra de Dalí, entreverada de fantasías, recuerdos, subconscientes, fobias y deseos, nos ingresa en un mundo por él descubierto e interpretado mediante nuevas formas que adquieren una particular plástica meticulosa, irracional y personal, siempre fiel a sí mismo. Al margen de sus paranoias y excentricidades, de sus neologismos, de sus teorías evolucionistas y desoxirribonucleicas, y de sus cúpulas geodésicas, su desorbitada personalidad laberíntica dedicada a la creación artística dentro del dibujo, la pintura, el grabado, la escultura, la cerámica, el diseño textil y mobiliario, la orfebrería, el teatro, el cine, la coreografía, la literatura y la poesía, a lo largo de siete décadas, ofrece aspectos que nunca quedarán aclarados (“*Me parece perfectamente diáfano cuando mis enemigos, mis amigos y el público en general pretenden no comprender la significación de las imágenes que surgen y que yo transcribo en mis cuadros. ¿Cómo queréis que lo comprendan, cuando yo mismo que soy quien las hago no las comprendo tampoco?*”), pero en la parcela que nos ocupa hemos intentado aproximarnos a unos datos más objetivos para tratar de explicar parte de su inmortal iconografía en la que, como hemos expuesto, los artrópodos han influido y formado parte muy sustancial en su obra. Valgan pues estas palabras como muestra de reconocimiento y admiración hacia este genial catalán que, como muchos de nosotros, sintió y expresó durante toda su vida la pasión y admiración por los artrópodos.

### Agradecimiento

Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a las Instituciones y Museos que nos han autorizado a reproducir algunas de las obras anotadas, a M. D. Martínez y M.D. González por sus comentarios y a Eduardo Ruiz Piña por su ayuda en el tratamiento de las imágenes que aquí hemos aportado.

### Bibliografía y enlaces citados o recomendados

Entenderá el lector que es ardua tarea seleccionar bibliografía o enlaces de entre las miles de obras, ensayos, artículos y webs que se han editado de este artista, sugerimos algunos que nos han parecido especialmente interesantes o que han sido citados en el texto.

- ADES, D. 2004. *Dalí, un creador disidente*, Destino, Barcelona, 389 pp.
- ÁGUEDA VILLAR, M. 2004. Dalí, Buñuel y la cinematografía. *Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias*, **152**: 20-22.
- ANTONINA, R. 2004. *García Lorca en el país de Dalí*, Editorial Base, Barcelona, Disponible *on line* en: [http://cisne.sim.ucm.es/tmp/\\_webpac2\\_2209032.240211](http://cisne.sim.ucm.es/tmp/_webpac2_2209032.240211)
- ARANDA, F. 1981. *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 230 pp.
- ARMAS RANERO, I. DE. 2004. *La despensa de Dalí*, You & Us, Madrid, 79 pp.
- BOROWIEC, L. 2010. *The Leaf Beetles of Europe and the Mediterranean Subregion (Checklist and Iconography)*, disponible *on line* en: <http://culex.biol.uni.wroc.pl/cassidae/European%20Chrysomelidae/index.htm>
- BOSQUET, A. 1967. *Dalí desnudado*, Paidós, Buenos Aires, 148 pp.
- BUÑUEL, L. 1983. *My Last Sigh: The Autobiography of Luis Buñuel*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 256 pp.
- CARLES-TOLRÁ, M. (ed.). 2002. Catálogo de los Díptera de España, Portugal y Andorra, *Monografías SEA*, 8, 323 pp., disponible *on line* en: <http://www.sea-entomologia.org/PDF/MSEA08.pdf>
- CASTELLAR-GASSOL, J. 2002. *Dalí: una vida perversa*, Edicions de 1984, D.L., Barcelona, 143 pp.
- CORDERO, F. 2004. *Salvador Dalí: el enamorado de sí mismo*, Edimat Libros, Madrid, 191 pp.
- COWLES, F. 1960. *The Case of Salvador Dalí*, Boston: Little, Brown, 334 pp.
- DALÍ, A. M. 1993. *Salvador Dalí visto por su hermana*, Parsifal, Barcelona, 139 pp.
- DALÍ, S. 1985. *Dalí y los libros*, Medierrània, Barcelona, 208 pp.
- DALÍ, S. 1981. *Vida secreta de Salvador Dalí*, Dasa, Figueras, 430 pp.
- DALÍ, S. 1993. *Vida secreta de Salvador Dalí*, Antártida, Barcelona, 430 pp.
- DALÍ, S. 1998. *The collected writings of Salvador Dalí*, Cambridge University Press, Cambridge, 475 pp.
- DALÍ, S. 2003-2006. Obras completas, 7 vols. Ediciones Destino y la Fundación Gala-Salvador Dalí. Volumen I: Textos autobiográficos 1 (2003). Volumen II: Textos autobiográficos 2 (2003). Volumen III: Prosa, teatro, cine y poesía (2004). Volumen IV: Ensayos I (2005). Volumen V: Ensayos II (2005). Volumen VI: Álbum (2004). Volumen VII: Entrevistas (2006).
- DESCHARNES, R. 1989. *Dalí, la obra y el hombre*, Tusquets, Barcelona, 453 pp.
- DESCHARNES, R. 2005. *Salvador Dalí: 1904-1989. La obra pictórica*, Benedikt Taschen, Colonia, 2 vol.
- DI CAPUA, M. 2004. *Salvador Dalí: su vida, su obra*, Carroggio, Barcelona, 272 pp.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, F. 2006. *Goya y Dalí. Del capricho al disparate*, Fundación Universitaria Iberoamericana, Díaz de Santos, Madrid, 217 pp.
- FIELD, A. 1996. *The official catalog of the graphic works of Salvador Dalí: authorized by Dalí*, Astoria, New York, 278 pp.
- FORNES, E. 1985. *Dalí y los libros*. Caja de Barcelona, Editorial Mediterrània, Barcelona, 208 pp.
- GASCH, S. 1953. Expansió de l'art català al món, Clarasó, Barcelona.
- GEISTHARDT, M. 1979. 26. Familie: Lampyridae, pp. 14-18. IN: H. Freude, K. W. Harde and G. A. Lohse (eds.), *Die Käfer Mitteleuropas*. Band 6. Diversicornia. Goecke & Evers, Krefeld.
- GENZMER, H. 1998. *Dalí und Gala*. Der Maler und die Muse, Rowohlt Verlag, Reinbek.
- GIBSON, I. 1998. *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Anagrama, Barcelona, 957 pp.
- GIBSON, I. 1999. *Lorca - Dalí: el amor que no pudo ser*, Plaza & Janés, Barcelona, 366 pp.
- GIBSON, I. 2004. *Dalí joven, Dalí genial*, Aguilar, Madrid, 410 pp.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, J. L. 1994. *Teatro-Museu Dalí: Fundació Gala-Salvador Dalí*, Tusquets, Madrid, 159 pp.
- GONZÁLEZ MORA, D. 1989. Los Calliphoridae de España, II: Calliphorini, (Diptera). *Eos*, **65**: 39-59.
- GONZÁLEZ MORA, M. D. & S. V. PERIS 1988. Los Calliphoridae de España I. *Rhiniinae* y *Chrysomiinae* (Diptera). *Eos*, **64**(1): 91-139.
- GORDON, D. M. 1983. Dependence of necrophoric response to oleic acid on social context in the ant, *Pogonomyrmex badius*, *Journal of Chemical Ecology*, **9**: 105-111.
- GREELEY, R. A. 2006. *Surrealism and the Spanish Civil War*, Yale University Press, New Haven, 261 pp.
- GRISOLÍA, S. 2004. *Dalí y la ciencia*, Fundación Avenir, Madrid, 69 pp.
- HELLER, K. G. & H. BOHN 2007. *Fauna Europaea: Insecta, Phasmatodea*, disponible *on line* en: [http://www.faunaeur.org/species\\_list.php](http://www.faunaeur.org/species_list.php)
- IRIBAS RUDÍN, A. 2004. Salvador Dalí desde el psicoanálisis, A Psychoanalytical view of Salvador Dalí. *Arte, Individuo y Sociedad*, **16**: 19-47, disponible *on line* en: <http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0404110019A.PDF>
- IVAM. 2005. *Dalí y el Quijote*, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana, 207 pp.
- JOLIVET, P. & E. PETITPIERRE 1976. Les plantes hôtes connues des *Chrysolina* (Col. Chrysomelidae). Essai sur les types de sélection trophique. *Ann. Soc. ent. Fr.*, **12**: 123-149.
- LA RUBIA DE PRADO, L. 2006. *Dalí: excéntrico concéntrico*, Universidad de Granada, Granada, 253 pp.
- LAKE, C. 1990. *In Quest of Dalí*, Paragon House Publishers, New York, 316 pp.
- LEAR, A. 1985. *El Dalí de Amanda*, Planeta, Barcelona, 279 pp.
- LEYRA SORIANO, A. M. 2006. *De Cervantes a Dalí: escritura, imagen y paranoia*, Fundamentos, Madrid, 238 pp.
- LLONGUERAS, L. 2004. *Dalí*. Ediciones B, Barcelona.
- LÓPEZ HERRERO, L. S. 2004. *La cara oculta de Salvador Dalí*, Síntesis, Madrid, 335 pp.
- LOZANO, C. & C. THURLOW 2000. *Sexo, surrealismo, Dalí y yo*, RBA, Barcelona, 303 pp.
- MADDOX, C. 1990. *Salvador Dalí*, Benedikt Taschen, Köln, 96 pp.
- MÁRIUS, C. 2004. *El enigma Dalí*, Plaza & Janés, Barcelona, 429 pp.
- MARTÍNEZ, M. D., M. I. ARNALDOS & M. A. GARCÍA 1997. Datos sobre la fauna de hormigas asociada a cadáveres (Hymenoptera: Formicidae), *Boln. Asoc. esp. Ent.*, **21**(3-4): 281-283.
- MARTÍNEZ, M. D., M. I. ARNALDOS, E. ROMERA & M. D. GARCÍA 2002. Los Formicidae (Hymenoptera) de una comunidad sarcosaprófaga en un ecosistema mediterráneo. *Anales de Biología*, **24**: 33-44.
- MAS PEINADO, R. 2003. *Universo Dalí: 30 recorridos por la vida y la obra de Salvador Dalí*, Lunwerg, Barcelona, 333 pp.
- MATTHEW, G. 2008. *Dalí y el cine*, Electa, Barcelona, 237 pp.
- MEREDITH, E. S. 1995. *The Persistence of Memory: A Biography of Dalí*, Da Capo Press, Cambridge, 516 pp.
- MOHR, K. H. 1966. Chrysomelidae. In: *Die Käfer Mitteleuropas*, band 9, Goecke & Evers, Krefeld, pp. 95-298.
- MONSERRAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **43**: 469-481.
- MONSERRAT, V. J. 2009 a. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Venecia, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **44**: 603-628.
- MONSERRAT, V. J. 2009 b. Los artrópodos en la vida y en la obra de Vincent Van Gogh, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **44**: 629-642.
- MONSERRAT, V. J. 2009 c. Los artrópodos en la vida y en la obra de Hieronymus van Aken (El Bosco), *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **45**: 589-615.

- MONSERRAT, V. J. 2009 d. Los artrópodos en la obra de Francisco de Goya, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **45**: 617-637.
- MONSERRAT, V. J. 2010 a. Los artrópodos en el Oficio de las Piedras Duras, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **46**: 617-637.
- MONSERRAT, V. J. 2010 b. Los neurópteros (Insecta: Neuroptera) en el arte, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **46**: 635-660.
- MONSERRAT, V. J. 2010 c. Sobre los artrópodos en el tatuaje, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **47**: 477-497.
- MONSERRAT, V. J. 2010 d. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Florencia, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **47**: 499-549.
- MONSERRAT, V. J. 2011 a. Sobre los artrópodos en los inicios de la abstracción y la figuración humana, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **48**: 1-45.
- MONSERRAT, V. J. 2011 b. Los artrópodos en la cinematografía de Luis Buñuel, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **48**: 501-524.
- MONSERRAT, V. J. 2011 c. Sobre los artrópodos en la obra de Heródoto y su tiempo, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **48**: 525-543.
- MONSERRAT, V. J. 2011 d. Sobre los artrópodos en Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **49**: 435-463.
- MONSERRAT, V. J. 2011 e. Sobre los artrópodos en la Arquitectura Ibérica, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **49**: 465-493.
- MONSERRAT, V. J. & J. AGUILAR 2007. Sobre los artrópodos en el Grafiti Ibérico, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **41**: 497-509.
- OLANO, A. D. 1997. *Dalí: las extrañas amistades del genio*, Temas de Hoy, Madrid, 291 pp.
- OLIVIER, E. 1910. Pars 9. Lampyridae. IN: S. Schenkling (ed.), *Coleopterorum Catalogus*, W. Junk, Berlin, 68 pp.
- PASOLINI, A. 2007. Dalí, Surrealism and Cinema, Kamera Books, Harpenden. Disponible *on line* en: <http://www.kamera.co.uk/article.php/895>
- PERIS, S. V. & M. D. GONZÁLEZ MORA 1991. Los Calliphoridae de España, III Lucilini (Diptera), *Boln. R. Soc. Esp. Hist. Nat. (Sección Biol.)*, **87**(1-4): 187-207.
- PERIS, S. V. & V. LLORENTE 1963. Notas sobre Muscini paleárticos y revisión de las especies españolas (Diptera, Muscidae), *Bol. R. Soc. esp. Hist. nat. (Secc. Biol.)*, **61**: 209-269.
- PERIS TORRES, S. V. 1945. Una lista de múscidos ibéricos (Dipt. Muscidae), *La Medicina colonial*, **4**: 224-235.
- PETITPIERRE, E. 1985. Notas faunísticas y ecológicas sobre Chrysomelidae (Coleoptera) de Mallorca y Catalunya, *Boll. Soc. Hist. Nat. Balears*, **29**: 31-36.
- RAMÍREZ, J. A. 2002. *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Antonio Machado Libros, Madrid, 152 pp.
- RAQUEJO, T. 2004. *Dalí: metamorfosis*, Edilupa, Madrid, 144 pp.
- ROJAS, C. 1993. *Salvador Dalí, Or the Art of Spitting on Your Mother's Portrait*, Penn State Press.
- RODRIGO, A. 2008. *Ana María Dalí y Salvador. Escenas de infancia y juventud*, Base, Barcelona, 151 pp.
- ROMERO, L. 1975. *Todo Dalí en un rostro*, Blume, Barcelona, 356 pp.
- SABLER, L. 2004. *Dalí*, Haus Publishing, Londres.
- SALADYGA, S. F. 2006. *The Mindset of Salvador Dalí*. Lamplighter (Niagara University). Vol. 1 No. 3,
- SÁNCHEZ VIDAL, A. 1988. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 380 pp.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. 1993. *El mundo de Buñuel*, Caja de ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 298 pp.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. 1997. Luis Buñuel y los insectos, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **20**: 451-461.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. 2007. *Salvador Dalí*, Fundación Mapfre, Madrid, 150 pp.
- SANTOS TORROELLA, R. 2005. *El primer Dalí, 1918-1929, catálogo razonado*, IVAM, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 419 pp.
- SCHIEBLER, R. 1996. *Dalí: genius, obsession, and lust*, Prestel, München, 127 pp.
- SCHIEBLER, R. 2004. *Dalí – Die Wirklichkeit der Träume*, Prestel Verlag, München.
- VINYET PANYELLA *et al.* 2004. *Salvador Dalí y Federico García Lorca: la persistencia de la memoria*, Viena, D.L., Barcelona, 229 pp.
- WEIDEMANN, C. 2007. *Salvador Dalí*, Reihe LIVING ART, Prestel Verlag, München.

### Algunos enlaces recomendados

- Fundación Gala-Salvador Dalí:**  
[http://www.salvador-dali.org/es\\_index.html](http://www.salvador-dali.org/es_index.html)
- Entrevistas en la televisión francesa:**  
<http://www.ina.fr/recherche/recherche/search/Salvador+Dal%C3%AD>
- Fototeca especializada en Dalí:** <http://www.daliphoto.com/>
- Museo Dalí de Saint Petersburg, Florida:**  
<http://salvadordalimuseum.org/>
- Museo Dalí de Brujas:** <http://www.dali-interart.be/>
- Biografía y obras de Dalí:**  
[http://members.tripod.com/Lizard\\_CR/dali/HOME.htm](http://members.tripod.com/Lizard_CR/dali/HOME.htm)
- Dalí Espace Montmartre, París (en francés):**  
<http://www.daliparis.com/>
- Real Círculo Artístico de Barcelona, Colección Dalí:**  
<http://www.daliabarcelona.com/>
- Índice cronológico, Catálogo de Dalí:**  
[http://www.salvador-dali.org/cataleg\\_raonat/introduccio.html](http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/introduccio.html)
- The Surreal World of Salvador Dalí. Smithsonian, 2005:**  
<http://www.smithsonianmag.com/artsculture/10013586.html?page=3>
- The Salvador Dalí Online Exhibit». MicroVision:**  
<http://www.daliweb.tampa.fl.us/collection.htm>
- Lorca y Dalí, una historia de amor, Gibson:**  
<http://comunidad-escolar.cnice.mec.es/630/cultura1.html>
- Salvador Dalí - Wikipedia:**  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador\\_Dal%C3%AD](http://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dal%C3%AD)
- Biografía de Salvador Dalí:**  
<http://www.3d-dali.com/sp-biografia-dali.htm>
- Dali Planet:**  
<http://daliplanet.blogspot.com/category/miro/page/3/>
- Biografía:** <http://www.dali-gallery.com/html/bio.htm>
- Diccionario:**  
<http://dictionnaire.sensagent.com/salvador+dali%C3%AD/fr-fr/>
- Wiki: Salvador Dalí:**  
[http://wapedia.mobi/es/Salvador\\_Dal%C3%AD](http://wapedia.mobi/es/Salvador_Dal%C3%AD)
- Posters:** <http://www.passion-estampes.com/hst/indexdaliceramiques.html>
- Fauna Europea:** <http://www.faunaeur.org/>
- Avizora, Biografía:**  
[http://www.avizora.com/publicaciones/pintura\\_y\\_escultura/xtos/salvador\\_dali\\_0004.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/pintura_y_escultura/xtos/salvador_dali_0004.htm)
- Tarot:**  
<http://www.meaus.com/dali-tarot-cards.htm>,  
<http://www.tarotpassages.com/dalijean.htm>