



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Joan Miró 1922-1942. Interpretación del simbolismo místico de la obra mironiana surrealista

Roberta Bogoni

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

The background of the cover is an abstract painting by Joan Miró, featuring a dense, chaotic composition of swirling lines, organic shapes, and muted colors like earthy browns, greys, and blues. The style is characteristic of his mature surrealist work, with a focus on gestural, calligraphic forms.

**JOAN MIRÓ 1922-1942. INTERPRETACIÓN DEL SIMBOLISMO MÍSTICO
DE LA OBRA MIRONIANA SURREALISTA**

Roberta Bogoni

Tesis doctoral dirigida por:

Dra. Lourdes Cirlot Valenzuela y Dr. Joan Minguet Batllori

Programa de doctorado: Historia del Arte
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Barcelona

Octubre de 2015

*Al mio papà,
che mi ha lasciata libera di essere,
libera di divenire...*

Agradecimientos

Agradezco, a mis directores de tesis, la Dra. Lourdes Cirlot y el Dr. Joan Maria Minguet Batllori la confianza depositada en mi investigación, el creciente entusiasmo al seguir mis avances y la constante disponibilidad en atender a mis peticiones y necesidades.

Quiero agradecer de manera sentida a los profesionales y los especialistas del tema que han demostrado su interés por mi trabajo y con gran generosidad han permitido y facilitado o permitido muchas tareas aligerando los procesos de investigación en sus diferentes etapas. Entre ellos destacan Robert Lubar, que tanto desde ultramar como desde cerca ha respondido a mis peticiones y seguido mis avances con entusiasmo. A Teresa Montaner, que ha sido una inigualable compañera de investigación participando de mis hallazgos y transmitiéndome generosamente sus conocimientos y que junto a su equipo del archivo y restauración de la Fundación Joan Miró de Barcelona, ha facilitado y orientado el análisis de los documentos de archivos. Asimismo, agradezco a Teresa Martí que, desde la biblioteca de la fundación mironiana, siempre ha demostrado su disponibilidad en orientarme en la búsqueda bibliográfica y la recogida de informaciones.

Quiero recordar con gran gratitud a Joan Punyet Miró, por abrirme las puertas del archivo de la Sucessió Miró y facilitarme las imágenes y los permisos para las publicaciones sobre Miró y su obra realizadas en estos años. En la Sucessió de Palma, he encontrado otra base para mis investigaciones y he podido contar con el generoso apoyo y la disponibilidad del equipo guiado por el nieto del artista, especialmente con Pilar Ortega que ha encontrado y pacientemente analizado algunos documentos preciados para mi investigación.

También quiero agradecer a los profesionales de la Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca que han atendido a mis peticiones con amabilidad desde los comienzos de la investigación así como todos los profesores, críticos, fotógrafos, galeristas que se interesaron por mi trabajo y que compartieron conmigo la experiencia de haber conocido personalmente o analizado posteriormente a Miró como Josep Plana i Montanyà y Ferran Cano.

No puedo olvidar a las personas y amigos que en Palma de Mallorca y en los pueblos mallorquines me han acogido como una más de su familia y han participado de las muchas aventuras por tierra, por mar y por obras de arte haciéndome descubrir y saborear los tesoros de su tierra.

Entre mis afectos más cercanos, mi sentimiento de gratitud se extiende en diferentes países, especialmente entre Italia y Cataluña.

Quiero expresar mi gratitud a mi familia y a Denis, que desde los viñedos y los cielos infinitos de mi tierra natal, sin comprender del todo lo que hacía han “estado allí” siempre y de todos modos, brindándome un apoyo y una confianza constantes e incondicional, convencidos de que estaría haciendo algo importante en un lugar maravilloso.

Y efectivamente no podía desear haber estado en un lugar más maravilloso, Cataluña, donde desde el momento de mi llegada las personas me han acogido en su tierra, en sus grupos de amistades, en sus familias y en sus casas ofreciéndome la más bella de las experiencias humanas, compartir.

De los amigos que han compartido los momentos más intensos en logros, dificultades y de vida cotidiana apoyándome y ofreciéndome su ayuda y confianza quiero recordar Anabel Ortuño, amiga incondicional y cómplice compañera en esta aventura, Eduard Vallé, por su perseverante confianza y apoyo, Lorena Cano, Devi Balaguer, Milena Viceconte, Laura Casal, Ana de Lima, Mara Gan, Teresa Finz, Francisco Calvet (Señor Paco), Enrico Pusceddu; Iolanda y Kirsty; Fàtima López, Natàlia Esquinas y los compañeros de Emblecat; David, Maria y “los amigos de Gracia” y a todos los que han compartido esta experiencia profesional y vital, desde cerca y desde lejos.

Finalmente, quiero dedicar un “grazie” especial a Federico, que ha querido, deseado y sabido formar parte de mi proyecto sobre Miró y de mi mundo, tratándolos como un tesoro y encontrando en este una forma de nutrición y en nuestra colaboración una ocasión de crecimiento conjunto. Con su dedicación entrañable, ha sido el crítico y el corrector más paciente y amable, y la persona con que estaría honrada de compartir el más importante de los proyectos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
MOTIVACIONES PERSONALES PARA LA ELECCIÓN DEL TEMA Y GÉNESIS DEL TRABAJO	1
ENFOQUE DEL TEMA Y PREGUNTA PRINCIPAL	3
MARCO TEÓRICO	5
• Marco contextual - religioso	6
• Marco cronológico-geográfico y selección de las obras comprendida entre 1922-1942.....	8
HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	9
• El interés de Miró hacia el tema religioso y espiritual	9
• Interpretación de símbolos y códigos de símbolos místicos	10
TERMINOLOGÍA ESPECÍFICA	14
¿QUÉ SE ENTIENDE POR SIMBOLISMO MÍSTICO EN LA OBRA DE MIRÓ?	14
ELEMENTOS Y MODELOS FIGURATIVOS Y LITERARIOS.....	18
METODOLOGÍA	21
MÉTODOS GENERALES PRINCIPALES	21
• Interrogar la obra	22
• Interrogar los símbolos	22
• Análisis de las fuentes documentales	23
• Análisis del contexto de producción de la obra y de desarrollo del lenguaje y pensamiento del artista	25
• Análisis del lenguaje mironiano y sus mutaciones	26
• Análisis de las fuentes de inspiración	27
MÉTODOS ESPECÍFICOS	30
• Análisis del método de expoliación de elementos.....	30
• Método de dislocación de elementos	34
ESTADO DE LA CUESTIÓN	36

• 1. Estado de la cuestión sobre la reconstrucción del contexto de desarrollo de la espiritualidad de Miró y de conformación del repertorio de símbolos místicos	37
• 2. Estado de la cuestión sobre la interpretación de la simbología y el contenido de la obra de Miró calificada en esta tesis como místico	42
• 3. Estado de la cuestión sobre los métodos de catalogación e interpretación del simbolismo mironiano	64
OBJETIVOS	69
ESTRUCTURA DEL TRABAJO	71
JOAN MIRÓ: EL MUNDO DISFRAZADO DE “PAISAJE CATALÁN”	75
INTRODUCCIÓN	75
DESCRIPCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA “PAISAJE CATALÁN”	77
ANÁLISIS FORMAL-ESTRUCTURAL	77
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO	78
• El cazador	78
• La sardina	81
• <i>La masía, Tierra labrada y Paisaje catalán (El cazador)</i> : tres capítulos de una historia universal	83
• Los símbolos y sus asociaciones. Dibujos preparatorios y pinturas a confrontación	86
• El contexto catalán	92
ÁMBITOS MATERIAL Y ESPIRITUAL DE “PAISAJE CATALÁN”	94
• Indicios para una propuesta de lectura inédita del planteamiento iconográfico e iconológico mironiano del cuadro	94
• El cara a cara entre el cazador y la sardina	96
• Aplicación del método de dislocación de elementos	98
• La “SARD”ina no es una sardina	101
• El poder generativo	104
• El ojo que todo lo ve	106
INTERPRETACIÓN DEL CUADRO Y MECANISMOS DE INTELIGIBILIDAD	109
• La visión espiritual del mundo mironiano en un <i>Paisaje catalán</i>	109
• Movimientos hacia lo espiritual: la seducción de lo intangible	111

• La mirada inquisidora y la función comunicativa del ojo	113
• Influencia general de algunas fuentes literarias e iconográficas en <i>Paisaje catalán</i>	115
• Símbolos de transición en un lenguaje de metamorfosis	119
• Hacia nuevas conformaciones de simbolismos místicos	122
LA ESCALERA QUE CONDUCE DE LA EVASIÓN A LA ELEVACIÓN	125
INTRODUCCIÓN	125
• Aproximaciones a los simbolismos de la escalera	127
• Diferentes roles del elemento escalera en la obra de Miró	130
LA ESCALERA DE LA ELEVACIÓN	136
• <i>La masía</i> como lugar de gestación del existir	136
• Recorridos ascensionales en la obra mironiana a partir de <i>La masía</i>	141
PRIMERAS MUTACIONES DE LA ESCALERA	145
• La asociación con el elemento ojo	145
• El carácter sagrado del ojo y sus sustitutos en asociación con la escalera	149
a. El ojo y el culto solar en la obra mironiana.....	150
b. Del ojo solar el ojo matriz	158
HACIA LA CONFIGURACIÓN DE LA ESCALERA-ALFA	165
• El pájaro divino	165
• Escalera-Alfa: el principio divino de todas las cosas.....	169
JOAN MIRÓ. LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA COMO EXPERIENCIA MÍSTICA. Procesos y fuentes de inspiración filosófico-intelectual e iconográfica para el desarrollo del simbolismo místico	179
INTRODUCCIÓN	180
EL DUALISMO MATERIA-ESPÍRITU EN LA OBRA MIRONIANA	183
• Hermetismo y teoría de las correspondencias: un camino hacia la liberación.....	183
• La práctica creacionista de Miró: un sistema de liberación del ser	188
• Conceptos de libertad y liberación aplicados a la obra	191
• Dualidad y procesos de eterización	196

EL PODER DE AUTODETERMINACIÓN. PROCESOS DE CONCIENCIACIÓN	
DEL SER	203
• Sartre y Miró. El compromiso con la historia y la lucha para la libertad del ser	203
• Procesos de concienciación del ser en la obra de Miró: cabezas de campesinos y un perro ladrando a la luna	206
• Una ventana entre mundos paralelos	210
• La ventana catalizadora de la transformación	216
ANAMORFISMOS MIRONIANOS 1. LA CONSCIENCIA DEL SER COMO CONSCIENCIA DE LIBERTAD DE INTENCIONAR SOBRE EL MUNDO	221
• La dimensión socio-política de la deformación corporal	222
• La dimensión psicológica de la deformación corporal	226
• El evolucionismo de Kandinsky y Bergson y el transformismo de Miró	228
• La dimensión espiritual de la deformación corporal.....	231
ANAMORFISMOS MIRONIANOS 2. LOS CUERPOS SE TRANSFORMAN	
MOVIDOS POR EL ESPÍRITU PURO	239
• Dios. Filosóficamente el más allá del ser.....	239
• El espíritu puro como valor espiritual del arte.....	240
• La intuición como medio para acceder al espíritu puro	242
• Las manifestaciones del espíritu puro	243
UN RECORRIDO ARTÍSTICO HACIA LA TRANSCENDENCIA	249
• El paso de un reino a otro. De la voluntad de autodeterminación a la voluntad de elevación	249
• Las <i>Constelaciones</i> para desprenderse del mundo.....	252
• El destino de la obra	255
• La transcendencia de la obra y el nuevo nacimiento.....	260
LA INFLUENCIA DE LA LITERATURA MÍSTICA EN LA OBRA MIRONIANA	265
INTRODUCCIÓN	266
LA BIBLIA COMO HERRAMIENTA DE GESTACIÓN DEL MUNDO PLÁSTICO DE JOAN MIRÓ	267
• La Biblia ante los ojos. Parte 1	267

• Procedencia y destino de una Biblia consagrada al arte mironiano.....	269
• Primeros indicios de un uso artístico	270
• Una carta de Dolors Miró	272
• 1930: punto de partida de una conversión plástica.....	273
• La Biblia ante los ojos. Parte 2.....	274
• Correspondencias formales	276
• Influencias plásticas.....	279
RECONSTRUCCIÓN DEL CONTEXTO DE LA INFLUENCIA MÍSTICA DE	
ÁMBITO LITERARIO EN MIRÓ Y SU OBRA.....	286
• Los inicios catalanes.....	286
• Las experiencias de vanguardia parisina.....	292
ENFOQUES MIRONIANOS APLICADOS A FUENTES LITERARIAS	
HETEROGÉNEAS	296
• Realidad poética y extrapictórica	300
• La metafísica literaria para la comprensión de las cosas.....	303
• De la metafísica a la patafísica	305
• De la magia poética a la metafísica artística: los movimientos del alma	309
• La concepción mítica y mística de la tierra catalana ancestral en las poéticas de Joan Maragall, J.V. Foix y Joan Miró.....	315
• De las fuentes literarias clásicas a las escrituras celestiales-esotéricas	324
LA TENDENCIA POÉTICO-MIRONIANA. UN CAMINO HACIA LA	
SUPERREALIDAD	330
• La práctica artística de Miró como proceso alquímico	335
• La resonancia metafísico-literaria en los años sesenta	336
LA COMPRENSIÓN DE LA UNIDAD CÓSMICA A TRAVÉS DE LA DEVOCIÓN	
FRANCISCANA	342
CONCLUSIONES	349
ARCHIVOS, BIBLIOTECAS, MUSEOS Y CENTROS DE	
CONSULTAS PRINCIPALES.....	358
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	359
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....	388

FUENTES MULTIMEDIALES Y OTROS RECURSOS 395

ANEXOS 399

INTRODUCCIÓN

MOTIVACIONES PERSONALES PARA LA ELECCIÓN DEL TEMA Y GÉNESIS DEL TRABAJO

La presente tesis doctoral, *Joan Miró 1922-1942. Interpretación del simbolismo místico de la obra mironiana surrealista*, surge de un interés hacia el simbolismo mironiano de la época surrealista fomentado durante la estancia de estudio en Barcelona debida a la obtención de una beca Erasmus que ofreció la oportunidad de una investigación en el archivo de la Fundación Joan Miró. El contacto directo con las fuentes de primera mano y la dirección de la Dra. Lourdes Cirlot, que brindó toda su confianza desde un principio, permitió obtener los primeros resultados relevantes propuestos en la tesis de licenciatura *Los dibujos surrealistas de Joan Miró de los años veinte*, presentada en la Universidad Ca' Foscari de Venezia en 2007.¹ Esta primera exploración y puesta a confrontación de las fuentes del archivo sugirió enfoques y propuso aportaciones sobre todo en lo concerniente al estudio de los dibujos preparatorios del fondo gráfico menos analizados hasta entonces. Los resultados fundamentaron una trayectoria de estudio que encontró su continuación en la propuesta de Lourdes Cirlot de un proyecto de investigación predoctoral para la obtención del título de *Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte*. Bajo su dirección se presentó en la Universidad de Barcelona el trabajo *La interpretación del simbolismo místico de la obra surrealista de Joan Miró*. La investigación se focalizó en la contextualización y la relación entre las obras mironianas y los símbolos que daban muestra de su naturaleza mística y espiritual. El análisis interpretativo del simbolismo seleccionado del periodo surrealista brindó la posibilidad de leer la obra de Miró en varios niveles y abrir camino hacia un tema, lo místico, del que hasta ahora se había descubierto solo

¹ BOGONI, ROBERTA, *I disegni surrealisti di Joan Miró degli anni venti*, tesis de licenciatura dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot y el Dr. Giuseppe Barbieri, Venezia, Universidad Ca' Foscari, 2007.

la punta del iceberg gracias a las intuiciones de especialistas como María Josep Balsach, Carmen Escudero, Robert S. Lubar,² Ramón Saturnino Pesquero o Joseph J. Schildkraut.³

Vista la envergadura del argumento y la oportunidad de reunir una serie de indicios dejados por el artista para la interpretación de su obra en este sentido, se consideró oportuno empezar un trayecto de investigación hacia el argumento místico concretando un título que evidenciara este rasgo del arte mironiano. De la puesta a confrontación de las teorizaciones del estado de la cuestión sobre el tema con la obra plástica, se generaron nuevos resultados de investigación sobre el método de trabajo adoptado por el artista durante el proceso de creación y las propuestas de lecturas de algunas obras y conjuntos de signos y símbolos de rasgo metafísico y espiritual. La intuición de la presencia de determinados símbolos, que finalmente se catalogaron como místicos, tuvo origen en la observación del lienzo *Paisaje catalán*, cuyas interpretaciones ofrecidas por la historiografía demostraban una carencia en la detección de un sistema de signos enteramente por descodificar. De la investigación nació la exigencia de enfocar el estudio de manera más específica sobre los rasgos vinculados al ámbito espiritual, religioso y esotérico, especialmente cuando se encontraron en los archivos algunas fuentes de inspiración del artista de las cuales podía proceder cierto simbolismo místico. De allí nacieron las bases de la presente tesis doctoral, cuyas hipótesis elaboradas abarcan desde las relaciones entre *La masía*, *Tierra labrada*, *Paisaje catalán* y sus símbolos hasta la completa conformación del simbolismo catalogado como místico, en 1942.

Desde un principio el proyecto pudo contar con el sustento de algunos de los máximos expertos del tema, en especial la directora de tesis, Lourdes Cirlot, cuyo apoyo y confianza han sido fundamentales para el avance en una dirección de investigación pionera, y Teresa Montaner, responsable de conservación del archivo de la Fundación Joan Miró de Barcelona, que siguió paso a paso todos

² Por lo que concierne a los textos de Robert S. Lubar, se ha hecho referencia especialmente a su tesis doctoral, *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989, a los capítulos que firma en el catálogo *Joan Miró. Painting and antipainting 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008, en los cuales trata la visión de Miró de la realidad, y a su contribución LUBAR, ROBERT S., "El càntic del sol y el mundo como imagen", p. 64-71, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Patio Herreriano, Valladolid, 2003.

³ De Schildkraut la aportación más relevante ha sido: SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

los procesos de análisis de la documentación de archivo. Muy pronto se unió al proyecto, en cualidad de codirector, el doctor Joan Maria Minguet Batllori, que ha constituido una preciada fuente de consejos y que con su entusiasta orientación ha representado un destacable apoyo durante todos los procesos de desarrollo y finalización de la tesis. Gradualmente las colaboraciones se ampliaron contando con el asesoramiento de prestigiosos expertos que enriquecieron con sus aportaciones el trabajo llevado a cabo. Entre ellos es imprescindible destacar al Dr. Robert Lubar, al nieto del artista Joan Punyet Miró, y a los miembros de los equipos de la Fundación Joan Miró de Barcelona, de la Successió Miró y la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca, aparte de otros estudiosos y docentes nombrados en el trabajo.

ENFOQUE DEL TEMA Y PREGUNTA PRINCIPAL

A partir de la intuición de que hay un aspecto de religiosidad que permanece durante toda la trayectoria artística de Joan Miró y con la convicción de que existe una carga simbólica de sentido místico que prolifera desde *La masía* a los cuadros posteriores, donde se hallan las consecuencias conceptuales y formales de estas construcciones de los primeros signos, se han podido plantear una serie de hipótesis, principales y secundarias.

El punto de partida de las suposiciones que condujeron a formular la pregunta fundamental de la tesis y a determinar los marcos de investigación principales ha sido un enunciado del artista que despertó el deseo de explorar su obra desde sus entrañas a través de una visión espiritual y mística:

“No despreciar las realizaciones secundarias de mi obra, papeles encontrados, cartones, telas donde limpio pinceles, etc. Esto es algo que Dios pone en la ruta de mi vida y que sirve para enriquecer mi obra”.⁴

Joan Miró luchó intensamente para seguir su vocación artística. En un primer momento contra el padre, que proyectaba otras ambiciones sobre él, y después, durante toda su vida, contra sus propias limitaciones y contra los límites de la

⁴ FJM, 1362 (cuaderno FJM 1323-1411) comentado en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Institut Valencià d'Art Modern-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 243.

misma pintura. Durante su trayectoria artística, Miró sufrió varias crisis personales y expresivas que desembocaron en padecimientos fisiológicos. Unos ejemplos son las fiebres tifoideas que padeció de joven, cuando soñaba con dedicarse a pintar, y las crisis alucinógenas provocadas por el hambre durante la realización del *Carnaval del Arlequín*. Además, lo persiguió la falta de reconocimiento del valor de su obra, que llegó a ser menospreciada hasta en su propio país, del cual tuvo que exiliarse temporalmente.⁵ Los primeros años en París, a partir de 1920, experimentó una desorientación muy profunda y, por temporadas, se sentía incapaz de dibujar en absoluto. El célebre cuadro *La masía* (1921-1922), hoy en la National Gallery de Washington, fue ignorado completamente en su presentación, tanto que el comerciante de arte francés Paul Rosenberg aconsejó a Miró probar a venderlo a trozos. Miró habla de esta tela como la que le hizo tocar fondo y con la cual vivió en su taller parisino en plena miseria.⁶

A partir de esta obra, según las investigaciones previas a la presente tesis y algunas conclusiones de la crítica, se ha consolidado la hipótesis que este “tocar fondo” fue lo que proporcionó al pintor la oportunidad de un renacimiento, de un salto hacia lo desconocido, que se convirtió en una experiencia de exploración de los límites entre la realidad tangible e intangible que abarcó toda su vida y que determinó la grandeza de su arte espiritual y revolucionario. Desde esta perspectiva tomó vida la suposición de que, en 1922, Miró empezó una aventura artística movida por su percepción del mundo material y espiritual y por la intención de comprender sus relaciones. La intuición de que Miró indagara el rol del ser y el rol del artista que ejercen su libertad en un mundo basado en la dicotomía de lo material y espiritual, que el pintor definió como “reinos”, derivó a la suposición de que, posiblemente, el arte para Miró devino no solo un instrumento de su compromiso político sino también un medio de elevación espiritual, ambos volcados a la libertad del ser. En este recorrido, emprendido en total coherencia consigo mismo y con su vocación, prescindiendo completamente de un reconocimiento social o intelectual y sin contar con los recursos de su familia, Miró se hizo cargo de un legado de transmisión de

⁵ Las desilusiones y los contratiempos confesados, por ejemplo a Francesc Trabal en la entrevista del 1928 para “La publicidad”, son un testigo de la tortuosidad del recorrido mironiano marcado por una determinación vocacional hacia su creación artística, en TRABAL, FRANCESC, “Les Arts: Una conversa amb Joan Miró”, *La publicitat*, Barcelona, vol. 50, n. 16.932, 14/07/1928, p. 4. Editado en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Institut Valencià d’Art Modern-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002 (1986), p. 148-158.

⁶ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Institut Valencià d’Art Modern-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 149-151.

un mensaje de naturaleza espiritual.

Las afirmaciones de Miró citadas al principio manifiestan una actitud del artista que entendió su vocación como una misión guiada por Dios. Su trabajo meticuloso, constante y obstinado se caracterizaba por lo que él mismo definió como la humildad y la paciencia de un jardinero y por un método que, según las palabras de sus compañeros de vida, era propio de un místico y un asceta.⁷ Taillandier, en su *Mirografías*, parafraseó el obrar de Miró comparándolo al de un mendigo-místico cuya riqueza se basa en no poseer nada y encontrarlo todo.⁸ Así, Miró encontraba continuamente todo lo necesario para plasmar su creación plástica a lo largo de su trayectoria y formaba su concepción de rol de artista desde el punto de vista social y espiritual.⁹

Haciendo de la cita mironiana una herramienta orientadora sobre la intencionalidad del artista, a la hora de realizar la tesis, se ha podido imitar su metodología considerando los detalles más pequeños encontrados en el camino de investigación, especialmente en las fuentes documentales y las fuentes de inspiración, como indicios relevantes para la comprensión de la manera de Miró de escrutar la realidad y de traducirla plásticamente.

Con este enfoque se ha generado la pregunta fundamental del trabajo:

¿Existe un sistema de símbolos que generan contenidos clasificables como místicos en el arte de Miró?

MARCO TEÓRICO

Para responder a la pregunta principal se ha diseñado el fundamento teórico, dividido por ámbitos de análisis.

⁷ Como se detallará más adelante, también Michel Leiris y otros compañeros de su vida veían en la actitud de Miró el comportamiento de un místico y un asceta.

⁸ Taillandier desvela la eficacia de este método. “El lector de San Juan de la Cruz [Miró] que me hablaba de la “música silenciosa” no ignora que el que se rebaja será elevado y que para obtenerlo todo —es una máxima mística— es preciso no ser nada; cuando no se tiene nada, es preciso mendigar”. TAILLANDIER, YVON, *Mirografías* Barcelona, Ed. Gili, 1972, p. 93.

⁹ SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

Marco contextual - religioso

Cuando, hacia el final del año 2009, se profundizó en el estudio de elementos iconográficos que Miró había definido con los términos “mítico” y “sagrado”, se comprendió que esta terminología iba asociada al interés del artista por lo espiritual. Esta fascinación del artista se manifestó en varios aspectos de su vida y de su obra, y procedió con toda probabilidad de una formación impregnada por los dogmas religiosos. Por eso, ha sido importante indagar si existe una coincidencia entre el mundo religioso de procedencia de Miró y la realidad mística narrada en su obra desde una contextualización de marco religioso.

Desde su infancia, Miró recibió una educación católica y se formó en círculos con orientación doctrinal cristiana, como el Cercle Artístic Sant Lluç, regido por los preceptos del obispo Josep Torras i Bages. El artista se podría considerar católico practicante puesto que hay constancia de que asistía a misa, aunque no se conoce con qué asiduidad.¹⁰ La asistencia a los rituales religiosos católicos se unía a la celebración de los sacramentos, como su matrimonio, y a la elección de una educación de este tipo para su hija. Esta serie de datos se podrían interpretar como meras costumbres sociales si no fuera por la cantidad de documentos que demuestran la fe de Miró en Dios y su atracción constante hacia lo espiritual, observable en sus prácticas de vida diaria, tanto de su vida social como en el ámbito privado y en su obra.¹¹ Inmerso en un ambiente de respeto y conservación de elementos de la tradición cristiana, Miró enlazó y mantuvo relaciones personales con exponentes y participantes de los hábitos religiosos de su tiempo, que ciertamente contribuyeron a conformar su visión personal de la espiritualidad. Aparte de por sus lecturas bíblicas y místicas, que siempre lo acompañaron, estuvo marcado por la transcendencia de sus relaciones. La admiración de Miró hacia hombres de fe involucrados en el mundo religioso, externos a su entorno familiar,

¹⁰ Joan Perucho explicó que Miró solía ir con su familia (su mujer y su hija) a la misma misa que él: “Sempre em va unir una bona relació amb Joan Miró. Els diumenges, quan la meua muller i jo sortíem de la missa de l'església dels Sants Just i Pastor, algunes vegades trobàvem la família Miró. Era un barri que a mi m'encantava, tot i que vivíem lluny, a la part alta de la ciutat. ... Donya Pilar era molt afectuosa, i la seva filla també.” PERUCHO, JOAN, *El “genius loci” de Joan Miró*, p. 27-50, en *Cultura*, n.44, abril de 1993, p. 43.

¹¹ En las cartas del artista consultadas durante la investigación, se observa como menciona constantemente a “Dios”, especialmente hablando de sus proyectos, dejando claro su deseo por que fueran acordes con su voluntad. Véase por ejemplo las cartas a J.F. Ràfols, de 8 de mayo de 1920 y la a E. C. Ricart, de 18 de julio de 1920 editadas en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Institut Valencià d'Art Modern-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 72,73.

empezaron en edad temprana.¹² Consultando las cartas personales del artista se descubre que hizo un amplio uso de terminologías de carácter religioso, ascético y místico con referencias al espíritu, el alma, Dios, los santos y los místicos. En varias ocasiones admitió su preocupación por nutrir y cultivar el espíritu para buscar la tensión espiritual en el arte y en el hombre. Al igual que los santos que leía, Miró encontraba sus lugares de meditación en sitios sagrados, como dentro de la catedral de Palma, y en la naturaleza, que al ser manifestación de la creación divina, como lo era para san Francisco de Asís, lo acercaba a Dios.

Realmente, las referencias de Miró a la religiosidad y la divinidad no son ninguna prueba de una confesión de fe concreta. Su vínculo con el catolicismo se manifestaba posiblemente no solo como seguimiento de ciertas costumbres sociales de la época, sino como punto de partida de una investigación sobre lo espiritual en general, sobre las relaciones entre la realidad tangible y la intangible, y sobre la manifestación de Dios como fuerza generadora.

En este sentido, y con relación a la pregunta fundamental de la tesis, se ha podido comprobar cómo el estado de la cuestión se aproximaba al tema con enfoques diferentes pero sin plantear un estudio focalizado sobre el simbolismo místico de Miró entendido como sistema en código portador de un contenido espiritual disciplinado por el artista.

El cuestionamiento sobre los aspectos transcendentales y ascéticos del arte mironiano ha sido alimentado por las conclusiones de autores que componen un estado de la cuestión relativamente reducido sobre el tema. Tanto las diferencias como las analogías entre las teorizaciones que han sustentado los estudios que vinculan el simbolismo de Miró al ámbito místico han producido unos enfoques de análisis originales. El proceso de investigación se ha basado en los estudios de semiótica y semiología sobre el lenguaje de Joan Miró que trataron de componer un diccionario de los símbolos mironianos, comprobando ampliamente

¹² En una carta a J.F. Ràfols del 1923 Miró cuenta sus conversaciones con el señor Grifoll, un ex seminarista que le fascina por haber conservado inmutada su fe no obstante el abandono de la vida seminarial: "Este joven es una gran persona, muy honrada y digna a carta cabal. Fuera del Seminario sigue con la misma fe que cuando estaba dentro." Algunas líneas abajo Miró define estas características como "garantía". ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 137. MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari catalá. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 269.

que los “miroglíficos” (así los llama Tiziana Migliore)¹³ no son signos nacidos por casualidad, sino todo lo contrario.

Marco cronológico-geográfico y selección de las obras comprendidas entre 1922-1942

El planteamiento del estudio abarca un periodo concreto, 1922-1942, en el cual se observa en la obra de Miró seleccionada la creación de los símbolos de interés y su desarrollo tanto formal como semántico. En este periodo se conformaron agrupaciones y asociaciones de signos para la constitución y la consolidación de códigos de interés que permanecerán durante toda la trayectoria artística mironiana. En esta cronología Miró se movió principalmente en un triángulo geográfico constituido por Mont-roig, París y Barcelona, que en el segundo decenio considerado se expandió a Varengeville sur Mer y Mallorca. Los acontecimientos biográficos y los estímulos proporcionados por las condiciones contrastantes, como las temporadas de trabajo en contacto con la tierra en el campo tarraconense y las estancias en el ambiente vanguardista parisino proliferante de ideas, forjaron su lenguaje y su concepción espiritual de la realidad que traducía en su obra.

Las fechas que limitan el periodo indagado coinciden con las etapas de creación y desarrollo del lenguaje surrealista mironiano y de formación del simbolismo tradicionalmente aceptadas por la historiografía. Los críticos coinciden en general en aceptar el periodo comprendido entre 1922 y los años 1929-1930, cuando Miró, con su voluntad de “asesinar la pintura”, maduró una nueva concepción expresiva,¹⁴ como etapa de formación de los símbolos surrealistas principales, y los años posteriores, hasta 1942, como etapa de desarrollo. Los cuadernos de dibujos mironianos de 1940-1941 confirman esta delimitación cronológica, ya que muestran como Miró llevó su grafismo a un punto de extrema expresividad para luego virar hacia el sintetismo, y enseñan un vocabulario de signos surrealistas que se puede considerar establecido.¹⁵ En esta fecha también el grupo de símbolos

¹³ MIGLIORE, TIZIANA, “Allestire un dizionario de Miró. Gli antecedenti (1966-1993)”, *Miroglifici. Formazione di una lingua nelle logiche dell'arte*, tesis doctoral, departamento de semiótica, Boloña, Universidad de Bologna, 2004, p. 107.

¹⁴ UMLAND, ANNE, “Miró the assassin”, en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and anti-painting 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2009, p. 1-16.

¹⁵ ESCUDERO, CARMEN y MONTANER, TERESA, *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona,

surrealistas místicos, generado a partir de *La masía* (1921-1922), está constituido con omisión de un último símbolo fundamental, el Alfa, resultante de un proceso de metamorfosis de otros signos que se estabiliza desde el punto de vista icónico en 1941-1942. En los años posteriores a 1942 se observan las reelaboraciones de símbolos y asociaciones creadas y desarrolladas anteriormente, que proliferaron con reiteraciones y cambios formales sin alterar sus connotaciones semánticas.

HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

Las hipótesis que han fundamentado la pregunta y determinado el marco teórico se han generado, por un lado, de la observación de la obra mironiana y sus símbolos y, por el otro, de la organización de los conocimientos sobre la figura de Miró y su arte adquiridos durante los trabajos previos a la tesis doctoral.¹⁶

El interés de Miró hacia el tema religioso y espiritual

La hipótesis principal que sustenta la existencia de una serie de símbolos y códigos de símbolos místicos en la obra mironiana ha sido corroborada a partir de la verificación de hipótesis secundarias sobre la vinculación de la figura de Miró al ámbito de interés de la tesis. Antes de considerar el mero simbolismo se ha decidido averiguar en qué medida y manera Miró estaba interesado por el ámbito religioso y espiritual para comprender de qué modo este interés repercutió en su producción artística. Se supuso que los indicios principales sobre este interés se encontrarían especialmente en dos ámbitos de análisis:

A. El contexto del desarrollo personal y artístico de Miró

Se ha considerado que, especialmente el estudio de las cartas privadas y de la documentación de archivo habría permitido, por un lado, averiguar el interés de

Fundación Joan Miró, 2001, p. 24.

¹⁶ Véase, BOGONI, ROBERTA, *I disegni surrealisti di Joan Miró degli anni venti*, tesis de licenciatura dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot y el Dr. Giuseppe Barbieri, Venezia, Universidad Ca' Foscari, 2007 y BOGONI, ROBERTA, *La interpretación del simbolismo místico en la obra surrealista de Joan Miró*, tesis de Máster en Estudios avanzados de Historia del Arte dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009.

Miró hacia los temas religiosos, espirituales, esotéricos e incluso metafísicos, y por el otro, reconstruir su relación con la religión y la espiritualidad verificando los condicionamientos y las ideas del artista absorbidas y desarrolladas en el periodo indagado.

B. Las fuentes de inspiración de las que bebía el artista.

Se ha supuesto que investigar la transcendencia de las fuentes de inspiración de contenido religioso, místico y espiritual (especialmente las iconográficas y literarias), de las que se nutría Miró a la hora de componer su creación plástica, contribuiría a comprender los métodos y las motivaciones de su exploración de lo etéreo y lo intangible. Se ha intuido que especialmente la investigación de la biblioteca personal del artista, conservada en la Fundación Joan Miró de Barcelona, constituiría una oportunidad de consultar documentos inéditos y formular un discurso original sobre la transcendencia literaria en la obra. Vista la riqueza de lecturas de género místico, religioso, esotérico, alquímico, hermético y filosófico, se ha valorado la posibilidad de recoger un amplio repertorio de autores y títulos que inspiraron al artista durante su creación (Anexos).

Interpretación de símbolos y códigos de símbolos místicos

Una vez averiguado el interés de Miró hacia el ámbito místico y espiritual a través del estudio del contexto, las fuentes documentales y las fuentes de inspiración del artista, se ha considerado detectar los símbolos místicos y sus combinaciones en la obra para su interpretación. La presencia de un simbolismo ya de por sí es síntoma de una exigencia de transmitir un mensaje. En el caso del simbolismo místico, las motivaciones para su uso en el proyecto artístico de Miró podrían ser numerosas y por eso se han podido plantear una serie de hipótesis de estudio secundarias:

A. Transmisión de un mensaje de elevación espiritual

Se ha intuido una vocación del arte de Miró de transmitir un mensaje preestablecido expresado por símbolos y códigos derivados de fuentes de inspiración todavía por estudiar. Se ha considerado importante comprender el proceso de extrapolación de contenidos y modelos de las fuentes reutilizados en la obra para la interpretación

del simbolismo derivado de ellas.

Es conocido que el uso de las fuentes iconográficas y literarias por parte del artista no se limitó a la mera inspiración, sino que también se focalizó en la recuperación de signos y símbolos para la reutilización en su obra. Se ha sopesado la posibilidad que la práctica de Miró de extraer elementos figurativos de carácter sagrado, aplicada, por ejemplo, a los registros iconográficos del arte románico y gótico cristiano, se podía complementar con la práctica de extracción de elementos literarios. Por eso, se ha pretendido detectar en las fuentes literarias seleccionadas nuevos elementos extrapolados y usados por Miró para su proyecto de escritura simbólica.

Para la comprensión del uso del simbolismo extraído de las fuentes se ha considerado oportuno especificar, en el apartado de terminología, qué se entiende por elemento figurativo extraído y por modelo figurativo reutilizado.

B. Miró plantea una relación entre la realidad tangible e intangible

Vista la presencia en la obra mironiana de símbolos de conexión y transición entre la dimensión celestial o terrestre, se ha considerado la posibilidad de que el artista buscaba transmitir con ellos un mensaje de elevación espiritual para el hombre. A partir de esta intuición se ha podido reenfocar la interpretación de la historiografía de cierto simbolismo de signos evocativos de una ascesis,¹⁷ de elementos que hacen referencia a entidades divinas, tratados en los estudios previos a la tesis anteriormente nombrados, y de códigos de símbolos que pueden ser leídos como metáforas de la contraposición entre lo temporal y lo espiritual.¹⁸

Considerando la obra de Miró como transmisora de un mensaje de elevación, se ha pretendido detectar en ella todos los movimientos de ascensión expresados no solo por los símbolos, sino también por los seres que habitan los paisajes plásticos mironianos. Con esta visión se ha podido estudiar la interacción entre símbolos y seres, que ya se observó en otros aspectos de la creación mironiana, como lo político, para ver si hay una respuesta iconográfica e iconológica de relación e incluso integración de lo tangible con lo intangible. Esta hipótesis llevaría

¹⁷ De esta sospecha nació la hipótesis de que los símbolos de transición como la escalera de la evasión y el "pájaro divino" representen un medio de acceso a lo intangible e indiquen el recorrido para una elevación espiritual perseguida por el artista.

¹⁸ La referencia a estos conceptos se encuentra especialmente en *La masía, Tierra labrada y Paisaje catalán*. BOGONI, ROBERTA, "Joan Miró. Hermenéutica de un Paisaje catalán", Sociedad Española de Emblemática, IX Congreso Internacional, *Confluencia de la Imagen y la palabra. Emblemática y artefacto retórico*, Universidad de Málaga, 25, 26 y 27 de setiembre de 2013.

la investigación a enfocarse sobre los seres de Miró que, como intuyó Cirici, demuestran un comportamiento de interacción con la realidad que perciben con los sentidos y probablemente con la intuición. Tomando como punto de partida la convicción de que Miró con su arte cumple una operación ontológica (un estudio del ser en cuanto a sus categorías y estructuras materiales y espirituales), se pudo plantear una teoría que explicaría la marcada dicotomía en la obra mironiana entre el mundo material e inmaterial y sus elementos. La indagación del comportamiento de los seres con respecto a lo etéreo y lo transcendental permitiría comprender la naturaleza de los seres mironianos y su rol de expresar un deseo de elevación espiritual movido por el anhelo a lo transcendental narrado por los símbolos y los paisajes mironianos.

Con esta perspectiva se podría considerar la obra mironiana como un medio de elevación destinado a fecundar el espíritu del hombre y expresar un valor de transcendencia derivado de la visión espiritual del artista catalán.

C. Efectos del interés de Miró hacia lo místico en el proceso artístico

Una vez corroborada la profunda preocupación de Joan Miró por la faceta espiritual del hombre y del arte, y partiendo de la suposición de que el artista, para abarcar el conocimiento de lo espiritual, usó el medio artístico,¹⁹ se ha sospechado la transcendencia de las fuentes de inspiración en su proceso artístico. Su manera de pensar, trabajar y vivir, se refleja de manera persistente a lo largo de toda su producción artística, en los métodos de creación y actitudes comparables a las de un místico y un asceta. Miró, a través de la imitación de los santos que leía, aplicaba técnicas como la de la meditación y la de búsqueda del anonimato, modificando su lenguaje artístico y su proceso de creación. Se ha creído oportuno también averiguar cómo, mientras el artista cumplía estos procesos, su visión de la realidad se iba modificando y quedando reflejada en su creación plástica.

D. Inteligibilidad de la obra

Finalmente se ha intuido la posibilidad de averiguar la validez de las hipótesis

¹⁹ Para Miró el arte es una forma de filosofía que le sirve para reflexionar y fabricar conceptos abstractos del ser, sobre el sujeto, sobre la realidad tangible e intangible y sobre la espiritualidad: “*La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar los conceptos*”, dirá Deleuze en *Qu’est-ce que la philosophie?*”, en MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, 2011, p. 16.

planteadas en la lectura de una serie de indicios dejados por Miró en la obra misma y en las fuentes documentales. Tras los estudios previos sobre la obra *Paisaje catalán* y sobre los dibujos de los años veinte se ha encontrado una serie de indicios para la inteligibilidad del lienzo imprescindibles para mantener una coherencia con la voluntad de expresión del artista en el momento de su interpretación. Por consiguiente, se ha supuesto que Miró planificaba intencionalmente los medios para la comprensión de su creación, elaborando y ofreciendo en la obra y en sus declaraciones unos claros indicios para guiar al receptor en la lectura. De esta manera podía garantizar un valor de trascendencia a su creación y una capacidad de perpetuar su mensaje para que pudiera difundirse al mayor número de personas. La transmisión de significados y contenidos a través de códigos de símbolos inteligibles, contrastable con datos y documentos vinculables entre ellos, constituiría la prueba de la preocupación del artista de que su contenido fuese correctamente transmitido y recibido, garantizando así el cumplimiento de la misión de un comprometido y revolucionario proyecto artístico.

TERMINOLOGÍA ESPECÍFICA

¿QUÉ SE ENTIENDE POR SIMBOLISMO MÍSTICO EN LA OBRA DE MIRÓ?

Por simbolismo místico mironiano se entiende el repertorio de símbolos que aislados o combinados entre ellos expresan una concepción espiritual o religiosa que se enraíza en una tradición filosófico-religiosa conocida y reflexionada por Miró.

Para explicar cómo se entiende y utiliza el término “místico” a la hora de clasificar cierto simbolismo de la obra mironiana y aplicar las teorías interpretativas, se cree oportuno comprender el punto de vista del artista y recorrer la misma trayectoria de desarrollo de su visión espiritual. Miró, absorbiendo influencias de naturaleza diversa que van del ámbito religioso al esotérico y alquímico, desarrolló una espiritualidad y un concepto de espíritu conformando un mundo de creencias que tuvo repercusión directa en su obra.

Con esta premisa, antes de preguntarse sobre la naturaleza misma del concepto de místico, hay que introducir los conceptos que pusieron las bases para su definición en sentido más amplio: el hermetismo y la alquimia.

Jacques Dupin argumentó el término de “hermetismo alquímico” usado por los vanguardistas del periodo considerado en esta tesis. El poeta ubicó los orígenes ocultistas y alquímicos en las civilizaciones antiguas egipcia, fenicia y griega y su difusión en el área Mediterránea. Atribuyó la transmisión de los saberes alquímicos, herméticos y esotéricos en dicha área a la obra de los depositarios de tales conocimientos, como creador del catalán literario, Ramon Llull, conocido en profundidad por Miró.²⁰

Sobre los orígenes de la relación entre alquimia y hermetismo ha sido aclaradora la explicación de Jean van Lennep en “*Arte y Alquimia*”.²¹ El autor expone cómo la conexión entre alquimia y hermetismo deriva del reconocimiento por parte de los alquimistas de una afinidad entre la alquimia y las artes, de las cuales el protector divino era Hermes Trimegisto, que determinó su calificación de ciencia

²⁰ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 21.

²¹ VAN LENNEP, JEAN, *Arte y Alquimia*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 1-3.

hermética. El dios habría sido el responsable de la transcripción de los preceptos de esta ciencia relativa a la transmutación de la materia. Durante los primeros siglos después de Cristo, las prácticas del hermetismo alquímico proliferaron especialmente en Alejandría, para asumir con el pasar del tiempo todo un conjunto de ritos experimentales esotéricos y teorías filosóficas influenciados por doctrinas religiosas. Los preceptos alquímicos, basados en la más erudita cultura griega, se fundieron con las filosofías neoplatónicas, las fuentes místicas orientales, los conceptos de gnosis cristianas y paganas y finalmente fueron influidas por la Cábala judía. Por consiguiente, la alquimia fue finalmente clasificada como una ciencia que admitía la concepción de un Dios creador y, por lo tanto, como ciencia mística.

Por lo que concierne la concepción del alquimia y las ciencias herméticas aplicadas al arte de Miró e influyentes en su círculo de amistades en el París de los años veinte, Corinne Mandel ofrece una interesante contribución titulada *Miró's Mystical Mollusks*.²² Las referencias se centran especialmente en la influencia de Masson, compañero de taller e íntimo amigo de Miró, experto en hermética y especialista en alquimia.²³ En el artículo se puede leer una recolección de definiciones de críticos y amigos de Miró en referencia al aspecto alquímico y metafísico de su arte y de su quehacer artístico.

Por lo que concierne a la actitud creativa de Miró catalogable como alquímica, William Rubin²⁴ y Jaques Dupin argumentaron el gesto pictórico mironiano como agente creador y transformador, y Dupin lo apostrofó como una "alquimia del gesto".²⁵ Otra referencia a la alquimia con respecto al lenguaje mironiano de la primera etapa artística de los años veinte, cuando pasó del realismo al surrealismo, viene de Arturo Shwartz, que nota la influencia de la literatura de Arthur Rimbaud, considerado por su poesía simbolista un creador de la alquimia de las palabras.²⁶

²² Véase MANDEL, CORINNE, "Miró's Mystical Mollusks", *Mediterranean Studies*, Vol. 5, 1995, p. 113-133.

²³ POLCARI, STEPHEN, "Adorph Gottierb's Allegorical Epic of World War II", p. 113-133, *Art Journal*, 47, no. 3 (Fall 1988): 206, citado en MANDEL, CORINNE, "Miró's Mystical Mollusks", *Mediterranean Studies*, Vol. 5, 1995, p. 115.

²⁴ RUBIN, WILLIAM, *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973.

²⁵ Véase el catálogo razonado DUPIN, JACQUES, *Joan Miró: Life and work*, Nueva York, Abrams, 1962, p. 100, 134 y 157.

²⁶ SHWARZ, ARTURO, *I Surrealisti*, Milan, Mazzotta, 1989, p. 34-36.

Lo que interesa para el presente estudio es la descripción, no tanto del aspecto hermético y alquímico del arte mironiano, ya ampliamente tratado por la historiografía, sino su vertiente mística.²⁷ Miró, poco a poco, pasó de un concepto de alquimia inicialmente transmitido por Masson y sus compañeros al concepto alquímico entendido más a nivel espiritual, como una idea que se remonta a la creencia de que la práctica de la alquimia servía para relacionar el ser con Dios y el microcosmos con el macrocosmos.²⁸ Michel Leiris detectó este movimiento del artista hacia lo espiritual cuando, en 1929, comparando el quehacer de los artistas que practican la alquimia del espíritu, calificó a Miró como el que llegó más lejos en estas prácticas. Además, Leiris relacionó el proceso creativo del pintor catalán con los ejercicios de los ascetas tibetanos para la comprensión de la vida.²⁹

Los resultados de estudio presentados en la tesis demuestran la transición del lenguaje mironiano desde la alquimia hermética, descrita en los subcapítulos dedicados al análisis del *Carnaval del Arlequín*, a una visión alquímica más espiritual, que integra los conceptos de alma y Dios fundamentados en la interpretación de *Paisaje catalán*. En este sentido, se plantea una interpretación de la obra y el quehacer artístico mironiano que se aleja de los conceptos y las formas de entender propuestas por Corinne Mandel en su artículo.³⁰ La concepción mironiana de la relación entre Dios y el universo o cosmos se distanció de la visión del hermetismo alquímico difundida entre los surrealistas seguidores de Breton, en la cual Dios es directamente reemplazado por la naturaleza. En el arte de Miró existe el concepto de una divinidad creadora que domina todas las cosas y que es parte de ellas. Los símbolos místicos de Miró son atributos o referencias a la esencia divina y crean vínculos con ciertas criaturas representadas en los

²⁷ ROWELL, MARGIT, "Magnetic Fields: The poetics", en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 61-66. Véase JEANCOLAS, CLAUDE, *Le Nouveau Dictionnaire Rimbaud*, París, Balland, 1991, p. 23, 24, citado en MANDEL, CORINNE, "Miró's Mystical Mollusks", *Mediterranean Studies*, Vol. 5, 1995, p. 113-133.

²⁸ En la alquimia mística Dios fue concebido como un ser trascendente asociable al universo o cosmos. El cosmos era entendido como un organismo vivo con la propiedad de unir múltiples variaciones y de integrar el microcosmos, habitado por el hombre, con el macrocosmos. En esta cosmogonía, a la cual se acerca la de Miró, Dios era representado por el astro solar, fuente de vida y de energía. VAN LENNEP, JEAN, *Arte y Alquimia*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 1-3.

²⁹ LEIRIS, MICHEL, "Joan Miró", p. 113-133, *Documents: Archéologie. Beaux-Arts, Ethnographie* 1, n. 5, Octubre de 1929, citado en MANDEL, CORINNE, "Miró's Mystical Mollusks", *Mediterranean Studies*, Vol. 5, 1995, p. 113.

³⁰ MANDEL, CORINNE, "Miró's Mystical Mollusks", *Mediterranean Studies*, Vol. 5, 1995, p. 113-133.

cuadros, como seres que poseen un alma que les une a Dios. Esta concepción alquímica volcada a la unión del alma del hombre con lo divino se traducirá en la obra del artista en la representación de un proceso de elevación basado en una concepción religiosa que se compone de elementos cristianos y místicos de salvación y transcendencia. A través de la teosofía y los conceptos herméticos, Miró reflexionaba sobre la relación materia-espíritu y las correspondencias entre el mundo tangible e intangible, representadas según el presente estudio en cuadros como *Paisaje catalán* y el *Carnaval del Arlequín*.³¹ La consideración del rasgo espiritual de la realidad y de la materia involucró también el concepto de arte, considerado un medio pictórico para expresar la otra realidad.³² Si en cuadros mironianos como el *Carnaval del Arlequín* todavía se notan las influencias de las transformaciones herméticas en ciertos personajes y situaciones representadas,³³ en *Perro ladrando a la luna* empieza a perderse este transformismo mágico que involucra seres y objetos, y toma cuerpo el silencio y el vacío que permitirán el contacto directo entre el ser humano y la divinidad para convertirse finalmente en una unión total entre lo terrenal y lo divino. Según los planteamientos expuestos más adelante, será la serie *Constelaciones* la que confirme el abandono de Miró de la visión hermética y alquímica para abrazar una visión espiritual en sentido místico. Estos lienzos determinan un punto crucial en el alcance simbólico de una elevación espiritual próxima a la de los místicos que se acercan a Dios, que concluye con la cronología de este estudio. En el año 1942 se registra la inserción en el vocabulario del artista del último símbolo seleccionado que cierra toda una trayectoria marcada por toda una serie de obras plásticas repletas de simbolismo volcado a la elevación espiritual, a la unión con el Dios creador, a la transcendencia

³¹ En el análisis del lienzo *Carnaval del Arlequín*, considerado el ápice de la expresión lingüística hermética, han sido aplicados algunos conceptos existencialistas teorizados por Friedrich Nietzsche en *El origen de la tragedia*, útiles para contextualizar y definir el uso de ciertos términos vehiculables a los ámbitos ocultista y filosófico-religioso. En algunos momentos se ha hecho recurso a la visión del filósofo, conocida por los exponentes de vanguardia parisinos del entorno de Miró y Masson, para expresar conceptos como salvación e inmortalidad del alma, o también las contraposiciones entre religión y filosofía o dionisiaco y apolíneo. También se ha ahondado en los conceptos de existencia y vacío, presentes en la obra de Miró, a través del análisis de las obras de otros autores citados, que alimentaron el trabajo del artista. Véase NIETZSCHE, FRIEDRICH, *El origen de la tragedia*, Madrid, Editorial Espasa Calpe-Colección Austral, 2006 (1871).

³² FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 80.

³³ Como se verá uno de los momentos más cercanos de Miró a los conceptos de la Hermética y de la alquimia es el *Carnaval del Arlequín*, del cual Lourdes Cirlot ofrece una magnífica lectura. CIRLOT, LOURDES, "El *Carnaval del Arlequín*: punto de partida del estilo de Joan Miró", *Materia*, n.1, 2001, p. 243-270.

del hombre y por eso definido con el término de “místico”.

Sin embargo, el uso del término místico no se ha limitado a la clasificación de los símbolos mironianos y sus códigos, sino que se ha extendido a determinados procesos creativos del artista y a ciertas fuentes de inspiración de su arte. En diferentes etapas, Miró cultivó su espiritualidad redefiniendo su actitud, su manera de concebir la vida y de producir arte. Por eso, se puede observar cómo la espiritualidad de Miró no afectó solo a la obra plástica, sino también a su proceso artístico y su *modus vivendi*. Para comprender estos procesos de maduración se ha dedicado un apartado de la tesis a la confrontación del hermetismo de Miró con el de Wassily Kandinsky, considerado por Miró el “Príncipe del espíritu”.³⁴ Ambos artistas se acercaron a una experiencia de religiosidad y misticismo, y bebieron de las mismas ideologías sobre religión y cultura del esoterismo y del misticismo. Tal como sucedió con muchos artistas y pensadores del inicio del siglo XX en Europa, sus experiencias de la religiosidad se basaron en el cristianismo, y especialmente en una mística que bebía de elementos procedentes de diferentes religiones y filosofías orientales. En este contexto, Miró se adhirió a una teosofía impregnada de nociones filosóficas agnósticas y desarrolló una devoción por las prácticas y concepciones místicas asimiladas de sus lecturas, que influyeron en su manera de pensar y vivir, y sobre todo su manera de procesar la creación artística. Las prácticas de los místicos y las lecturas religiosas de las que se nutría asentaron las bases de un camino direccionado cada vez más hacia la ascensión espiritual proclamada por los santos que admiraba determinando la comparación de la historiografía del artista catalán con un místico y un asceta.

ELEMENTOS Y MODELOS FIGURATIVOS Y LITERARIOS

En la tesis se han utilizado los términos *elemento figurativo* y *modelo figurativo* con referencia a los fragmentos seleccionados por Miró de determinados registros iconográficos para su reutilización en la obra. Estos elementos pueden ser signos,

³⁴ MIRÓ, JOAN, “Carta a Nina Kandinski”, 19/1/1966, *XX^oe Siècle*, París, diciembre de 1966 y junio de 1974, Fondo Wassily Kandinsky, Centre Georges-Pompidou, París, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 273.

símbolos, asociaciones de estos o incluso tonos cromáticos que por alguna razón cautivaron el interés de Miró y que el artista consideró que su recuperación y reutilización sería útil a su proyecto de escritura simbólica mística.

Con la misma intencionalidad de reutilización que los elementos místicos iconográficos, procedentes por ejemplo del arte románico y medieval catalán, Miró seleccionó también elementos literarios de las fuentes textuales de su interés para traducirlos plásticamente en su obra bajo la forma de signos y símbolos.

En el momento en que dichos elementos fueron seleccionados por Miró se convirtieron en modelos figurativos y literarios útiles a la reutilización. El artista catalán los escogía como punto de partida para trasladarlos iconográficamente, conceptualmente o solo de manera evocativa en su obra plástica. Un ejemplo ya argumentado por la crítica es la escalera de Jacob, procedente de la lectura bíblica,³⁵ que asume en la obra de Miró, por un lado, un simbolismo místico y, por el otro, un simbolismo sociopolítico. Además, según este estudio, la escalera asume a lo largo de la trayectoria artística mironiana diferentes mutaciones convirtiéndose, por ejemplo, en una espiral sin perder su valor místico de ascensión. La escalera, como otros elementos simbólicos, constituyó un modelo para Miró, que modificó o potenció los rasgos iconográficos, formales y simbólicos que le interesaban para crear su propio símbolo, adecuado a su lenguaje e intencionalidad representativa.

A nivel interpretativo, la respuesta plástica de Miró del beber y repensar la reutilización de los modelos recuperados de otros registros revela un programa de reutilización de símbolos y signos con la intencionalidad de formular un mensaje visual determinado. Comprender con qué sentido e intención Miró reutilizó los modelos figurativos seleccionados para insertarlos en su obra artística ha llevado a aplicar una metodología interpretativa específica, que se explica en el apartado correspondiente.

Como ya se explicó en la metodología, para comprender si la intencionalidad del artista hacia los elementos figurativos y literarios recuperados es respetar el mensaje visual o textual, manteniendo la esencia y el valor semántico que tenían en su contexto original, o si el artista atribuyó un nuevo valor simbólico a formas y figuras estableciendo nuevos conceptos, se han aplicado los parámetros de

³⁵ Véase BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 110-114.

valoración argumentados por Salvatore Settis en el ensayo *Continuitá, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*.³⁶

A partir de la técnica usada por Settis, se ha dividido en tres fases la definición del valor del modelo seleccionado por Miró y la atribución de su valor definitivo, concorde o no al original. La primera fase ha consistido en la individuación del modelo. La segunda está referida a la identificación del significado que esto podía tener para el artista en el momento en que decidió recuperarlo. Finalmente se ha tenido que descodificar el significado que asumió tal modelo en el momento en que el artista lo reutilizó, insertándolo en un nuevo contexto o, en el caso de signos y símbolos, en un nuevo código.³⁷ Hay que considerar que la falta de absoluta fidelidad iconográfica en la apropiación y reproducción del prototipo escogido por Miró en ciertos ejemplos podría depender de un interés puramente formal y estético por parte del artista. Sin embargo, la evidencia de un interés semántico también en las mutaciones formales es probada en la mayoría de los casos de creación del simbolismo místico mironiano.

Finalmente, con respecto a los elementos antiguos, se ha debido indagar hasta qué punto el artista era consciente del valor expresivo inicial del modelo elegido. Esto ha supuesto comprender si la actitud de distancia histórica de Miró hacia los modelos de la antigüedad se convertía en una distancia intelectual seleccionando de manera razonada los valores de interés del modelo. La consciencia de la distancia histórica daría origen a una visión en perspectiva que enfoca o desenfoca ciertos valores semánticos y formales según las exigencias personales del artista. En muchos casos, sin perder el *auctoritas* del modelo, la acción de recuperación de Miró se desplazaba a una vertiente más urgente en la contemporaneidad del artista. De esta manera el modelo reutilizado se disponía para adquirir un nuevo sentido, convirtiéndose en un nuevo icono del patrimonio figurativo mironiano y posiblemente asumiendo a su vez el rol de modelo. Así, se generó en la obra mironiana un cosmos concentrado alrededor de su propio centro de gravedad. Al asimilar los elementos de las fuentes antiguas Miró les dotaba de una autonomía compositiva en nuevas construcciones que aprovechan los valores universalmente reconocidos de los elementos prototipo reutilizados. El resultado mironiano es una

³⁶ SETTIS, SALVATORE, "Continuitá, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turín, Einaudi, 1986, vol. III, p. 406.

³⁷ SETTIS, SALVATORE, "Continuitá, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turín, Einaudi, 1986, vol. III, p. 407.

nueva definición de los valores creados durante el proceso de elaboración según una organización basada en las reglas establecidas por el pintor y comprensibles según los códigos de su tiempo.

METODOLOGÍA

La metodología elaborada para la tesis consta de dos ámbitos de intervención: uno que agrupa los métodos generales aplicados durante todo el recorrido de investigación y que reúne estrategias de análisis tradicionalmente empleadas en el campo de la historia del arte, y otro que agrupa los métodos específicos elaborados o adaptados particularmente para el presente estudio. En ambos casos las obras y los símbolos de Miró seleccionados han constituido el punto de partida para la aproximación analítica y se ha adoptado una perspectiva de indagación basada en un contacto directo con el objeto de estudio, de manera libre e independiente, para luego procesar los resultados de investigación tras su relacionamiento con las fuentes documentales y el contexto de creación de la obra.

MÉTODOS GENERALES PRINCIPALES

Ante la pregunta: “¿Cómo detectar e interrogar el simbolismo místico de la obra de Joan Miró?”, se ha estructurado el proceso de observación a partir de la obra, considerándola un objeto plástico portador de un contenido simbólico para descifrar.

Por lo que concierne a la metodología general aplicada a las obras seleccionadas dentro del marco cronológico establecido, se ha procedido bajo diferentes vertientes:

Interrogar la obra

Desde un primer momento, el examen de las obras y en consecuencia de los símbolos en ellas contenidos se ha efectuado en orden cronológico de ejecución, considerando cada pieza parte de un proceso evolutivo dentro de la trayectoria del artista.

Durante la aproximación visual a la obra se han aplicado los métodos de análisis tradicionales del ámbito de la historia del arte. Para la detección de los elementos figurativos de las obras vinculables al ámbito místico o espiritual, se ha procedido con los métodos de análisis iconográfico e iconológico elaborados por Erwin Panofsky.³⁸ El análisis semántico del arte mironiano se ha desarrollado sobre todo teniendo en cuenta las teorías de Umberto Eco.³⁹

Las obras del periodo abarcado han sido examinadas, en su sucesión, en un primer momento individualmente y posteriormente por conjuntos, para comprender la paulatina creación y asociación de los símbolos y percibir las evoluciones iconográficas, formales y conceptuales de los motivos y signos mironianos. De esa manera, partiendo de *La masía* hasta las *Constelaciones*, se han puesto en relieve los elementos y sus combinaciones indicados por la crítica y detectados durante la investigación como portadores de una real o potencial simbología mística, religiosa, metafísica y ontológica para interrogarlos.

Interrogar los símbolos

Se ha considerado cada obra como un contexto o paisaje que acoge el simbolismo y lo contextualiza. Desde esta perspectiva, una vez detectados y catalogados los símbolos, se ha podido interrogar su valor semántico observando ante todo cómo se comportan en el contexto plástico. Por ello se ha verificado la reiteración de sus asociaciones en el tiempo y se han observado los modos asociativos empleados por el artista, que los ha sometido a procesos de fusión, integración, metamorfosis y simbiosis.

³⁸ PANOFSKY, ERWIN, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Icon Editions-Harèr & Row Publishers, 1972.

³⁹ De Umberto Eco se ha tenido en cuenta sobre todo las teorizaciones extraídas de ECO, UMBERTO, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1986 (1974), p. 248 y sig.

En esta fase de estudio se ha recurrido de nuevo al método de Panofsky⁴⁰ para una aproximación a los símbolos analizados a partir de las relaciones entre una imagen y su significado en el espacio en el que está insertada. En este sentido, el análisis estructural y compositivo de la obra ha constituido una herramienta esencial para la lectura del simbolismo. Parámetros de lecturas como el orden jerárquico de los elementos a partir de sus proporciones y posiciones, la disposición y asociación de los elementos geométricos y orgánicos en los cuadros, su reiteración en el tiempo y la división espacial de los lienzos, han sido útiles para la interpretación simbólica de la obra. Otro factor importante en este análisis han sido las direcciones de lecturas sugeridas visualmente por el pintor a través de la proyección direccional de objetos y seres, que sugieren principalmente trayectorias ascensionales. El esqueleto de la obra, su esquema plástico, meticulosamente programado por el artista, sigue estrategias visuales para dirigir la mirada del observador y guiarla por un itinerario narrativo predefinido. También los vínculos ópticos, cromáticos y formales han sido importantes para detectar e identificar nuevas configuraciones y asociaciones de símbolos. De allí se han podido estudiar las relaciones de elementos simbólicos como escaleras, hilos, espirales, ojos, árboles... y descifrar su significado.

Asimismo, se ha examinado el valor de los símbolos a través de su confrontación con las fuentes documentales y el contexto en que Miró desarrolló su lenguaje. Los métodos de observación tradicionales se han aplicado también para entender los modelos de análisis y traducción de la realidad de Joan Miró. En eso han sido orientadoras las reflexiones de Peter Burke recogidas en el capítulo “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración” del libro *Formas de hacer historia*.⁴¹

Análisis de las fuentes documentales

El uso de las fuentes documentales primarias ha tenido un rol imprescindible a la hora de buscar indicios sobre la intencionalidad de transmisión de un mensaje o un

⁴⁰ PANOFSKY, ERWIN, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Icon Editions-Harèr & Row Publishers, 1972.

⁴¹ BURKE, PETER, “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración”, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1993, (1991), p. 287-306.

contenido por parte de Miró.

Tanto la correspondencia personal y las entrevistas a Miró como el material gráfico previo a la obra acabada, custodiados en los fondos de archivo, han permitido averiguar la validez de las hipótesis formuladas. Las cartas, los apuntes y los esbozos del artista, encontrados en las diferentes sedes museísticas y archivos nacionales e internacionales, han constituido un fondo documental capaz de reconstruir su realidad diaria y comprender su manera de entender e imaginar el mundo. Entre ellos destacan, en orden de importancia para la investigación, los documentos de la Fundación Joan Miró de Barcelona, seguidos por los de la Successió Miró, la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca y los del Centro Pompidou de París. Conocer las amistades, las conversaciones, las lecturas y las experiencias que animaban su día a día en el periodo considerado ha ayudado a encontrar los motivos que movieron a Miró a usar el simbolismo místico.

Especialmente los dibujos previos relacionados a la obra plástica conservados en la fundación barcelonesa, a los cuales se ha dedicado un estudio previo a esta tesis,⁴² han constituido una fuente de estudio encomiable para la comprensión del proceder artístico de Miró, la evolución formal de los símbolos sometidos al proceso de metamorfosis y la comprensión de sus asociaciones que evidencian diferentes combinaciones orquestadas entre elementos semánticamente equivalentes.

Además de en las fuentes primarias, se ha encontrado otro fructífero medio de extracción de datos sobre la formación de los símbolos, sus asociaciones y sus desarrollos en el tiempo en las fuentes secundarias. Las descripciones y argumentaciones de todos aquellos que en determinados momentos acompañaron la trayectoria de Miró o que tuvieron la oportunidad de argumentar en entrevistas o correspondencias epistolares sus pensamientos, palabras, opiniones y analizar su producción artística, han sido orientadoras a la hora de aproximarse al simbolismo místico y su desarrollo plástico. Sin embargo, estas aportaciones han sido aún más fructíferas a la hora de comprender el contexto de desarrollo mironiano y la red de influencias que contribuyeron a la constitución de su simbolismo.

⁴² Véase la tesis de licenciatura de BOGONI, ROBERTA, *I disegni surrealisti di Joan Miró degli anni venti*, tesis de licenciatura dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot y el Dr. Giuseppe Barbieri, Venezia, Universidad Ca' Foscari, 2007.

Análisis del contexto de producción de la obra y de desarrollo del lenguaje y pensamiento del artista

Entre las recopilaciones de escritos de Miró y de sus contemporáneos que han sido más útiles a la hora de reconstruir situaciones y acontecimientos desde la perspectiva del artista que los vivía, son destacables el *Epistolari català*,⁴³ que integra documentos principalmente de ámbito catalán en el periodo considerado en la tesis; la biografía del poeta y amigo de Miró Jacques Dupin,⁴⁴ y los *Escritos y conversaciones* de Margit Rowell.⁴⁵

Guiados por la historiografía y las fuentes documentales se ha reconstruido el contexto en el que se ha formado y desarrollado la personalidad de Miró y su arte. Pero sobre todo se han reconstruido las condiciones fecundas para la producción de su simbolismo místico y su maduración espiritual. Con ello, ha sido posible arrojar luz sobre la perspectiva del pintor y respetar en todo momento la intencionalidad comunicativa de su producción a través de la descripción de las relaciones personales de Miró con los personajes que influyeron intelectual y espiritualmente en su formación y desarrollo, tanto en París como en Cataluña. Con este tejido de informaciones e indicios ha sido posible leer las declaraciones del artista referidas al mundo religioso, filosófico-existencial y espiritual bajo un enfoque original.

Para averiguar el interés de Miró hacia el tema místico, religioso o espiritual, se ha ahondado en las raíces de tales pensamientos. Tanto el ambiente familiar, de tradición católica, como el entorno artístico y cultural, además de las cartas personales que dibujan sus circunstancias, ofrecen indicios del interés constante y permanente hacia el tema místico. Especialmente estimulante desde el punto de vista espiritual ha sido la experiencia parisina, donde gracias a la cercanía de André Masson, que hizo del taller que compartían un lugar de tertulias e inmersiones literarias, se discutían continuamente temas esotéricos, metafísicos, filosóficos,

⁴³ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009.

⁴⁴ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961).

⁴⁵ En complementación con los citados escritos de Rowell, también Yvon Taillandier ha sido una fuente importante para la comprensión de los métodos de trabajo mironianos. TAILLANDIER, YVON, "Je travaille comme un jardinier", *XX Siècle*, n.4, 1959 en AA.VV. "Joan Miró", *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, v. 4, n.18, marzo-abril 1983, p. 22-27, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Selected writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 246-253.

alquímicos y religiosos.

Las indagaciones realizadas en este ámbito han servido también para la definición de la espiritualidad de Miró y sus conceptos de alma, religión y transcendencia, de los cuales habló en numerosas ocasiones. Se ha observado cómo vida y arte se fundieron en un mismo proyecto de existencia regido por valores orientados a la elevación espiritual del ser. Las aproximaciones descritas han tenido como consecuencia la comprensión de la intención expresiva del artista movida por valores humanos, espirituales y creativos que determinan no solo el resultado plástico de la obra, sino también su proceso creativo y su manera de observar y traducir gráficamente la realidad con la que chocaba. Especialmente importante ha sido comprender su concepción de la “real irrealdad”⁴⁶ como una coexistencia de los ámbitos de lo tangible y de lo intangible en permanente vínculo. Por eso se han explorado, en la obra de Miró, aquellos aspectos que reflejan esta idea en forma de signos, símbolos y códigos y, en el proceso artístico, los influjos de las fuentes de inspiración iconográfica, literaria e intelectual que nutrieron su visión personal del mundo.

Análisis del lenguaje mironiano y sus mutaciones

Considerando el permanente proceso de metamorfosis que atañe al lenguaje mironiano en su desarrollo, se han indagado las diferentes soluciones formales del simbolismo místico. Siguiendo un hilo cronológico se ha estudiado la evolución de las formas y se han puesto en relación los diferentes estadios de los símbolos de interés en constante transformación. Se ha podido esclarecer el sentido de la mutabilidad de una forma a otra y observar como Miró inventó ciertos códigos de simbolismo místico a través de los fenómenos de fusión, metamorfosis e integración de símbolos y formas. Asimismo, se ha visto como estos fenómenos que afectan a los símbolos repercuten también en los seres vivos y los paisajes con los cuales están relacionados en los cuadros. A través de este análisis se ha comprendido cómo elementos figurativos, signos y atributos muy diferentes, dependiendo de sus asociaciones en códigos, son portadores del mismo valor

⁴⁶ LUBAR, ROBERT S., “Small paintings on masonite and copper, 1925-1936”, p. 182-199, en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008, p. 187.

semántico o expresan equivalencias de roles. Esta lectura ha permitido establecer correspondencias entre elementos y grupos de elementos relacionables como la espiral, el hilo y la escalera, o como el sol, el ojo y los órganos sexuales, que determinan nuevas soluciones interpretativas de la obra plástica examinada y la atribución de significados simbólicos. También se ha considerado la intensa reiteración de elementos por parte del artista como un fenómeno significativo, especialmente por la mutabilidad de los signos en la transición de una forma a otra. Se ha evidenciado cómo el sistema de formas que experimentan en la superficie pictórica o escultórica una continua metamorfosis responde a una necesidad interior del artista de búsqueda de nuevos lenguajes movida por la asunción de nuevos valores. Desde este enfoque se pueden explicar fenómenos como el progresivo despojamiento de las formas, la paulatina conquista del vacío y la incorporación entre el espacio etéreo y los seres vivos. Ésta última se acompaña de la desaparición de la división entre lo material y lo espiritual que empieza con la eliminación de la línea del horizonte. En el caso de la incorporación de un símbolo o elemento figurativo de la dimensión celeste con los organismos de los seres temporales presentes en las obras, ha sido necesario valorar la nueva criatura como fruto de la simbiosis surgida de una operación plástica que obedece exclusivamente a la intencionalidad de conceptualización del artista. Desde este enfoque se ha demostrado cómo Miró usaba los movimientos mutacionales de su lenguaje para plasmar plásticamente recorridos de ascensión espiritual a través de recursos simbólicos y metafóricos, asumiendo en su proceso los métodos y las prácticas de contemplación, expoliación y meditación de los místicos que leía.

Análisis de las fuentes de inspiración

Otro parámetro usado a la hora de interrogar los símbolos ha sido detectar sus fuentes de procedencia para analizarlas. Para determinar el valor simbólico de los signos mironianos y descubrir de dónde y cómo nacen y se asocian, ha sido de gran importancia una meticulosa consulta de las fuentes de inspiración del artista. Esta aproximación ha sido necesaria precisamente a la hora de formular hipótesis y elaborar tesis sobre el significado místico de determinados símbolos y obras que se han podido relacionar con elementos figurativos y literarios presentes en documentos iconográficos y textuales de naturaleza mística, filosófica y religiosa,

de los cuales Miró bebía.

El uso de las fuentes para Miró fue un medio para afinar su desarrollo espiritual e intelectual y asumir ciertos valores y enfoques de la realidad que interpretaba, para transferirlos en su obra. Las fuentes encontradas clasificadas como místicas se han diferenciado por su naturaleza intelectual, iconográfica y literaria.

A partir de los estudios mironianos previos y a los indicios que se han encontrado en el proceso, se ha podido comprender el método adoptado por Miró con respecto a sus fuentes de inspiración. Miró extraía elementos figurativos y literarios tanto de registros iconográficos como de sus lecturas personales para reutilizarlos en su obra. Una vez se apropiaba de estos elementos los connotaba de una simbología específica adaptándolos formal y semánticamente al contexto plástico que creaba. Para analizar este fenómeno se han detectado las principales correlaciones entre las fuentes de inspiración y su traducción en forma de signos, símbolos y figuras en la obra mironiana para encontrar sus correspondencias formales y semánticas. De la confrontación también se han podido analizar con un método específico, detallado más adelante, las técnicas empleadas por el artista a la hora de seleccionar, extraer y reutilizar dichos elementos y los efectos de su traducción pictórico-simbólica.

Vista la oportunidad de explorar por primera vez de manera focalizada la biblioteca personal del artista, tras su donación a la Fundación Joan Miró de Barcelona en 2012, ha sido especialmente interesante el análisis dedicado a la extracción mironiana de los elementos literarios para su reutilización.

Una primera aproximación a los textos se ha basado en un sólido punto de partida de carácter científico: un descubrimiento sobre el uso de la Sagrada Biblia de Miró para su creación plástica.⁴⁷ Este hallazgo ha sido convertido en una oportunidad para trasladar la investigación de un ámbito de análisis principalmente iconográfico al terreno literario. De allí se ha planteado el examen minucioso de una parte de los 1720 volúmenes del artista, conservados en la fundación barcelonesa. A partir del catálogo de la colección se han seleccionado los títulos que por su tipología y contenidos podrían haber influido la obra y el simbolismo místico de Miró. Entre ellos se han incluido no solo las fuentes de naturaleza religiosa, como por ejemplo las biblias, los catequismos, los escritos cabalísticos, islámicos y las hagiografías,

⁴⁷ Véase en esta misma tesis el subcapítulo “La Biblia ante los ojos. Parte 1”.

sino también los textos filosóficos, hermenéuticos y todas las fuentes mágicas y esotéricas de culto en los años de actividad mironiana y presentes en los círculos de artistas e intelectuales en los que Miró se movía.

Para comprender la transcendencia de las lecturas en su arte se ha planeado un método de trabajo dividido por fases. Por un lado, los títulos extraídos han sido ordenados cronológicamente a partir de la fecha de la edición de que disponía el artista. Por el otro, se han agrupado los ejemplares de interés en dos listas donde los textos aparecen organizados por orden alfabético según el primer apellido del autor, para una fácil consulta del lector. El primer grupo reúne los volúmenes que por fecha de publicación pudieron influenciar al pintor, bajo la perspectiva místico-religiosa y espiritual desde su primera formación hasta 1942, fecha límite de indagación de su simbolismo para esta tesis. El segundo grupo reúne los ejemplares editados en la etapa cronológica posterior, que confirman la prolongación del interés del artista hacia el tema espiritual y religioso, y reafirman la esencia mística de su obra sucesiva. Algunas ediciones posteriores a 1942 han sido insertadas en el primer listado debido al hecho de que Miró conoció el texto anteriormente a la edición de su propiedad.

Para no alejarse de los objetivos principales del presente estudio, se ha decidido evitar ahondar en el análisis particular y profundo de todos los textos seleccionados y destacar los textos y autores más trascendentes según la opinión del artista y de sus compañeros de vida. Se han indagado pues más detenidamente en los títulos o autores citados en los esbozos y apuntes de Miró, relacionándolos con las obras mironianas realizadas en el momento de producción de los apuntes y buscando, entre las páginas de los libros señales de uso del texto como manchas de pintura, anotaciones y dibujos. Se han ofrecido también unas pinceladas historiográficas y una primera puesta en relación de los datos extraídos con la obra y el lenguaje mironianos que se pueden tomar como punto de partida para investigaciones futuras, donde se podrán indagar aspectos todavía más específicos, basados en el trabajo que aquí se presenta con carácter de novedad.

MÉTODOS ESPECÍFICOS

Análisis del método de expoliación de elementos

Para comprender en sus mecanismos la técnica de reutilización de elementos figurativos aplicada por Miró a la construcción del simbolismo místico, se ha hecho recurso a una metodología especialmente adaptada a las exigencias de la investigación.

Como dicho, para interpretar el simbolismo místico mironiano es necesario comprender su origen y su finalidad expresiva. Interrogar la obra de Miró a través de una comparación directa de las obras y los símbolos entre ellos, con la perspectiva contemporánea a la obra y al autor, lo que Gombrich llamaba “el metro de nuestra civilidad”,⁴⁸ orienta los análisis históricos sociológicos tradicionales hacia la intencionalidad del artista en el momento de su creación. Para una comprensión profunda del trabajo artístico indagado ha sido imprescindible observar con qué parámetros Miró constituyó su vocabulario de signos y estudiar su enfoque a la hora de elaborar y aplicar su simbolismo místico para que su obra transmitiese su visión sobre lo transcendental. Estudiando la persistencia y desarrollo del simbolismo místico a lo largo de la trayectoria mironiana, se ha demostrado un alto interés del artista especialmente hacia las fuentes que nutrieron su concepción espiritual de la realidad. Es evidente que si las fuentes de inspiración de las que bebía llegaron a tener una marcada resonancia en el desarrollo de sus procesos artísticos en perpetua mutación, estas se pueden considerar una herramienta de trabajo para el artista. Sin embargo, los procesos y metodologías adoptados por Miró, que en varias ocasiones fue comparado por sus contemporáneos con un místico y un asceta, no se limitaron a concernir el ámbito artístico sino que se trasladaron a los aspectos humanos de la vida cotidiana y sirvieron a su intencionalidad de transmitir un mensaje de salvación de la dignidad humana posible a través de una elevación del espíritu. Estos procesos de maduración artística y personal estuvieron marcados por una búsqueda individual y fruto de una interpretación de la realidad material y espiritual del todo original. Por eso, aunque la resonancia de las fuentes

⁴⁸ GOMBRICH, ERNST, “Ideali e idoli. La storia dell’arte e le scienze sociali”, p.151- 190, *Ideali e idoli: I valori nella storia e nell’arte*, Turín, Einaudi, 1986, p. 190.

de inspiración ha estado siempre presente en su proceso y visible en su obra, es importante comprender en qué medida y manera Miró usaba los elementos iconográficos y literarios como material de inspiración, tanto por sus valores estéticos como semánticos. ¿Hasta qué punto conocía y respetaba el significado original de los contenidos y modelos que extraía de las fuentes para la creación de su repertorio de símbolos? ¿Con qué enfoque concebía lo que veía y leía a la hora de aplicar sus principios de reutilización? ¿Qué grado de dependencia tienen las nuevas construcciones semánticas, estructurales y formales de los símbolos con respecto al modelo original?

Para responder a estas preguntas se han relacionado los contextos de origen con el contexto y los signos plásticos creados por Miró y se han tomado como punto de partida los datos recogidos por la historiografía. En ocasiones la elección de ciertos elementos ha sido comentada por la crítica y parafraseada por el mismo autor. A partir de los datos documentales se ha podido diferenciar cómo en cierto casos Miró se limitó a una evocación de simbolismos contenidos en dichos registros y en otros se apropió literalmente de cierta simbología específica para trasladarla a su obra.

Sin duda el tipo de interés de Miró hacia el símbolo o elemento seleccionado estaba vinculado a su conocimiento de las fuentes de origen y su sentido. Por eso el símbolo o elemento reutilizado por Miró es portador y transmisor en la obra de un valor semántico en afinidad con la fuente de procedencia enmarcable en el ámbito de lo místico.

Se ha visto como los elementos extraídos de las fuentes iconográficas y literarias, como por ejemplo las imágenes místicas y esotéricas del arte cristiano románico catalán, Jeronimus Bosch, Pieter Bruegel, Albrecht Dürer, William Blake, las citas bíblicas y los versos de san Juan de la Cruz, participaron simultáneamente en la formación del simbolismo durante la mayor parte de la experiencia artística de Miró y fueron conjuntados según una única intencionalidad expresiva cuyo efecto confluyó en un mismo resultado artístico.

De estos registros iconográficos y literarios con códigos preestablecidos, Miró recuperó determinados elementos, como los ojos heterodópticos procedentes de los frescos románicos que el pintor hipotéticamente admiraba desde pequeño⁴⁹

⁴⁹ Como se explicará más adelante, aunque la historiografía y el mismo Miró informan sobre un conocimiento directo del mismo artista de los frescos románicos y de la obra de los primitivos catalanes que habría visto en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, este museo presentó su

o la escalera bíblica de Jacob, que cautivaron su atención para transferirlos a su obra. Sin embargo, estos elementos trasladados a su repertorio de símbolos reaparecen en contextos muy diferentes del original y se convierten en nuevos atributos. Así, por ejemplo, el ojo románico que aparece en el *Agnus Dei* y en las alas de los querubines se traslada en la copa de un árbol de *Tierra labrada*, en el cielo de *Paisaje catalán* como un cuerpo aerostático, e incluso aparece sepultado bajo tierra en las representaciones de los dibujos preparatorios del *Autorretrato* del 1938.⁵⁰ Asimismo, los símbolos se conjuntan en nuevos códigos, como porejemplo la escalera que se integra en el sol y en las entrañas de personajes mironianos para finalmente transformarse en otro símbolo románico y en elemento bíblico para finalmente fundirse con lo universal.

En conclusión, se puede afirmar que, por lo general, Miró, a la hora de escoger un modelo de los registros literarios e iconográficos que seleccionaba, recuperarlos y reutilizarlos, realizaba una expoliación por fragmentos. Citaba a las ilustraciones por porciones, por alusión semántica, y cuando cumplía una transcripción simbólica lo hacía desde el punto de vista del derecho a corromper, al menos parcialmente, su significado originario manteniendo el sentido místico, que era el verdadero objeto de su interés. En el caso de las imágenes que asumió como modelos figurativos, mantuvo su valor de significante para construir nuevos significados, en muchos casos reflejando una afinidad profunda con el modelo original sin destruir

colección al público cuando Miró tenía 41 años, en 1934. Sin embargo, se puede hipotizar que Miró conociera las iconografías románicas que cita, que evidentemente influenciaron su arte, ya a partir de los años 1919-1923 cuando se difundieron las noticias de prensa sobre la campaña de extracción de tales frescos de las iglesias románicas de Cataluña. Sobre la constitución de la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña desde sus principios véase: JUNTA DE MUSEUS, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Primera part. Art romànic-Art gòtic. Art del renaixement. Art Barroc*, Barcelona, Parc de Montjuïc, 1936. Sobre la campaña de extracción se encuentran interesantes referencias bibliográficas incluyendo los reportajes de la época sobre el traslado de los frescos románicos, en el artículo de GIANNINI, CRISTINA, “*D’alt d’una mula* Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d’una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa.”, *Estudis, Bulletí MNAC*, 10, 2009, p.13-33. Véase: CAMPILLO QUINTANA, JORDI, “L’espoli del patrimoni arqueològic i històric-artístic: l’Alt Pireneu català al segle XX”, *Ripacurtia*, n. 5, 2007, p. 95-118 y GARCÍA DE CARPI, LUCIA, “Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia”, en *Anales de Historia del Arte*, n.13, 2003, p. 257-285.

⁵⁰ La “expoliación” realizada por Miró concierne elementos procedentes de diferentes fuentes de inspiración, como las ilustraciones de la *Sagrada Biblia* de su propiedad, de la cual se hablará más adelante, o los ojos de los querubines de los frescos románicos citados. En el momento de reutilización del elemento ojo, que según las palabras del artista es un elemento “mítico” y “sagrado”, éste asume el rol de símbolo. Sus acepciones se extienden o se definen poco a poco según la posición que asume en el contexto pictórico y la relación que entabla con los otros signos y elementos. El ojo mironiano aparece en la copa del árbol de *Tierra labrada*, o en espacios suspendidos en *Paisaje catalán* y *La familia*, o entre las estrellas y sexos de las *Constelaciones*. Progresivamente los ojos de la obra mironiana van asociándose a otros elementos simbólicos, como la escalera, también procedente de registros iconográficos medievales.

la consonancia dialéctica entre original y transposición icónica. La reutilización que hacía se basaba en desplazar determinados elementos de su contexto original para aplicarlos de manera más útil al nuevo mensaje presente en su obra. La apropiación de elementos figurativos se convertía en la creación de una alternativa sin que el artista traicionara el contenido o el sentido del componente escogido, permaneciendo fiel al significado más auténtico de la fuente de la que seleccionaba ingredientes para su quehacer.

Miró recolocaba los modelos extraídos en un nuevo contexto apropiándose simultáneamente de los rasgos estilísticos del arte de procedencia y del arte contemporáneo para fundirlos en su propio lenguaje sin perder la inteligibilidad inicial. Citando a Salvatore Settis, la nueva construcción semántica y estética sería el fruto de una selección de determinados fragmentos que es “en el fondo el léxico que se transmite de generación en generación, especialmente en ámbito artístico, es universalmente comprensible o intuible o reconocible aunque desprendido de su contexto de pertenencia o presentado solo en secciones parciales.”⁵¹ Con esta mirada hacia la apropiación que convirtió los elementos elegidos en los símbolos fundamentales del repertorio mironiano, se puede aplicar el principio de disyunción de Panofsky⁵² y resumir que Miró, con su trabajo de reutilización, hizo con sus códigos de símbolos, y según sus percepciones y nociones, un retrato en el contemporáneo de un tema antiguo.

⁵¹ SETTIS, SALVATORE, “Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell’antico”, p. 373-486, *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, Turín, Einaudi, 1986, vol. III, p. 404. Por lo que concierne la referencia citada, Settis remite a SAXL, FRITZ, *La fede negli astri dall’antichità al Rinascimento*, Turín, 1985, especialmente p. 32, 37-40.

⁵² En esta caso Panofsky se refiere a la readaptación del significado de los elementos medievales cristianos y religiosos: “En cualquier caso, en la alta y baja edad media, una obra de arte toma su propia fuerza de un modelo clásico [modelo figurativo], esta regla es casi sin excepción llenada de un significado no clásico, normalmente cristiano; y en cualquier caso, en la alta y baja edad media, una obra de arte coge su propio tema de la poesía, de la leyenda, de la historia o de la mitología clásica, este tema es sin excepciones presentado en una forma no clásica, normalmente contemporánea.”. Erwin Panofsky y Fritz Saxl enunciaron las premisas del “principio de disyunción” para aplicarlo a los estudios de la mitología clásica en el Medioevo desarrollados por Sax. Se trata del “principio de disyunción” aplicado en PANOFSKY, ERWIN, *Renaissance And Resuscitations in Western Art*, Nueva York, Harèr & Row Publishers, 1972 (1960), p. 84. SETTIS, SALVATORE, “Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell’antico”, *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, Turín, Einaudi, 1986, vol. III, p. 404.

Método de dislocación de elementos

Otra metodología específica aplicada a lo largo de la investigación ha sido la que se ha denominado “Método de dislocación de elementos”. Dicha estrategia se ha creado basándose en la observación de las técnicas de creación del artista extraídas del estudio del proceso compositivo de *Paisaje catalán*. Su utilidad se debe no solo al hecho de haber arrojado luz sobre una práctica del artista no observada hasta ahora, sino también de haber proporcionado la oportunidad de proponer un nivel de lectura del todo inédito del famoso cuadro y sus elementos figurativos. Además, este enfoque metodológico ha permitido teorizar que Miró dejaba una serie de indicios claros para la interpretación de su obra, garantizando su inteligibilidad para el lector.

Junto con los ámbitos de análisis que abarcan la interpretación crítica e historiográfica de la obra de Joan Miró, que se extienden desde la iconografía y la iconología hasta la lectura de los aspectos simbólicos, formales, sociológicos, histórico-artísticos, culturales, políticos y místicos, el método de dislocación manifiesta su eficacia para catalogar e interpretar no solo los símbolos místicos seleccionados para este estudio, sino también para otras categorías de símbolos no contemplados aquí.

La estrategia interpretativa se basa en la consideración de la obra como la fuente de información más autoritaria, puesto que en ella el autor da todas las claves e indicios para su comprensión, interrogable a través de un método de confrontación aplicado a dos niveles. En primera instancia se han observado los símbolos y los elementos figurativos principales presentes en la obra *Paisaje catalán*, y posteriormente se han observado los mismos símbolos y sus combinaciones en el resto de la producción mironiana de interés.

Observando el lienzo se ha decidido considerar cada elemento de las figuras y estructuras compositivas del cuadro de manera independiente, prescindiendo de sus combinaciones y relaciones. Para ello se ha aislado visual y virtualmente cada elemento de su contexto plástico y de las estructuras compositivas principales del cuadro. Con esta visión ha sido fácil detectar la existencia de réplicas de las mismas formas y atributos en diferentes partes de la composición iconográfica.

Se ha visto cómo los elementos duplicados y hasta triplicados habían sido objeto de una dislocación en el espacio pictórico funcional para la constitución de nuevas estructuras figurativas y personajes. En concreto se ha observado que el

protagonista mencionado por el título, el cazador, está compuesto por los mismos elementos del otro personaje principal del cuadro: la sardina. Este hallazgo ha permitido reinterpretar la iconografía e iconología del cuadro y adoptar un nuevo enfoque de estudio sobre las relaciones entre las composiciones y sus elementos. Una vez determinado el valor funcional, estructural y simbólico de los elementos examinados se han buscado sus orígenes en las fuentes de inspiración del artista, en los dibujos preparatorios y en los cuadros anteriores, y se han observado sus desarrollos formales en los cuadros posteriores. De esa manera se ha podido contrarrestar el nuevo valor asignado e interpretar sus evoluciones y mutaciones. Esta confrontación ha sido fundamental para observar cómo cambian o se conservan los roles y las combinaciones de elementos que se reiteran en el tiempo y valorar si las evoluciones formales mantienen o readaptan los nuevos valores semánticos establecidos durante la tarea interpretativa acerca de las asociaciones y códigos de elementos estudiados en relación al contexto pictórico de pertenencia. La catalogación de símbolos diferentes conectados por significados idénticos, similares o complementarios ha permitido comprender las funciones de la sustituibilidad entre elementos y complementar los estudios sobre el simbolismo místico mironiano. También se han podido detectar la equivalencia de roles y significados de una serie de símbolos y elementos y comprender su intercambiabilidad en los códigos de otras elaboraciones artísticas de Miró, haciendo de la ideación de dicha estrategia de estudio una herramienta de análisis extensible a las de toda la trayectoria artística mironiana.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La gran cantidad de libros, artículos y catálogos generados sobre la figura y obra de Joan Miró, tanto a nivel nacional como internacional, sobre o en relación con el período surrealista comprendido entre 1922-1942 objeto de este estudio, ofrece una abundancia de indagaciones bajo diferentes aspectos relacionados con el simbolismo. La gran mayoría de ellas se centran en los momentos de extensa producción del artista, poniendo en evidencia el valor de su trayectoria en el arte del siglo XX, en las vanguardias y en el surrealismo.⁵³ Tanto la visión como el lenguaje surrealista de Miró hacen que su obra sea del todo revolucionaria y que trace caminos de exploración pionera, especialmente en la comprensión y la traducción de una realidad dividida entre la dimensión tangible e intangible, de un mundo marcado por un lado por rasgos reales y terrenales y, por el otro, ideales, poéticos y oníricos. En este terreno donde se movía, Miró tomó gradualmente peso su investigación en el ámbito espiritual. El resultado de su trabajo de introspección en el ámbito etéreo, que abarcó toda su vida, fue su traducción plástica en símbolos místicos que ha sido solo parcialmente indagada por la crítica.

La bibliografía a la que se ha hecho recurso para la comprensión de los diferentes aspectos que influyeron directa o indirectamente en la constitución del simbolismo místico es heterogénea y multidisciplinaria, mientras que las aportaciones que se focalizan en la interpretación del contenido espiritual de la obra de Miró y la constitución de un alfabeto específico de signos místicos del período surrealista resultan ser escasas. Es por ello que se presenta aquí un estado de la cuestión que selecciona los autores principales que han orientado y aportado contribuciones fundamentales a la investigación realizada.

En el caso del presente estudio, se ha creído oportuno dividir el estado de la cuestión en tres ámbitos de investigación. En primera instancia, se presenta un estado de la cuestión que ha facilitado la reconstrucción del contexto de desarrollo del simbolismo místico de Miró. En segundo lugar, se expone el estado de la

⁵³ Así como explica William Rubin, desde los primeros pasos dentro del surrealismo hasta el momento culminante, entre 1924-1927, Miró interpreta tanto el mundo exterior con sus acontecimientos como el mundo interior con un lenguaje onírico y poético del todo original RUBIN, WILLIAM, *Dada and Surrealist Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1969, p. 123-144.

cuestión de las lecturas principales que se han enfocado en la interpretación de la simbología y el contenido de la obra de Miró que en esta tesis se califican como místicos. Finalmente, se presentan los textos que han sido más útiles a la hora de formular y aplicar las metodologías de análisis e interpretación de esta tesis.

1. Estado de la cuestión sobre la reconstrucción del contexto de desarrollo de la espiritualidad de Miró y de conformación del repertorio de símbolos místicos.

En el capítulo de la tesis *Joan Miró. La experiencia artística como experiencia mística* se contextualiza la trayectoria mironiana enfatizando las aproximaciones del artista al ámbito místico y espiritual. La formación de Miró en un ambiente religioso, las experiencias de introspección, los contactos y amistades que influyeron en su visión personal del mundo junto el constante uso de fuentes de naturaleza mística y espiritual contribuyeron a determinar su desarrollo personal y artístico.

En este apartado se citan las contribuciones fundamentales para la reconstrucción de los ámbitos cronológico, geográfico, intelectual, artístico, filosófico y religioso en que se ha constituido la trayectoria mironiana, la formación del pensamiento y de la visión del mundo del artista y los elementos que han determinado la formación de su simbolismo. En este sentido, se ha podido contar con una amplia bibliografía que informa acerca de las amistades, lecturas, fuentes de inspiración y consideraciones sobre la persona y la obra de Miró en su época. Los datos extraídos de la bibliografía, especialmente las entrevistas y declaraciones del artista, han sido constantemente confirmados y enriquecidos por la consulta de las fuentes de primera mano en los archivos y bibliotecas listados en la tesis.

Los primeros análisis sobre la producción del artista se realizaron por los críticos, escritores y pensadores que acompañaron presencialmente a Miró en su trayectoria. Basta citar Sebastià Gasch, Joan Prats, Michel Leiris, y posteriormente al poeta francés Jacques Dupin, a Juan Eduardo Cirlot y a Alexandre Cirici Pellicer.

La monografía de Jacques Dupin, en su edición catalana aumentada con respecto

a la original edición parisina de 1961,⁵⁴ ha sido un referente incuestionable tanto en la reconstrucción del contexto en el que progresó Miró como en el análisis de la obra. Este catálogo razonado propone una amplia reproducción de la obra en su sucesión cronológica comentada con un estilo poético que evidencia un conocimiento profundo de la figura de Miró por parte del entrevistador. En el escrito se resalta la transcendencia del carácter catalán de Miró, connotado de un realismo marcadamente influyente en su creación artística y su manera de vivir.⁵⁵ En su escrito, Dupin acompaña el discurso sociológico resaltando los aspectos personales de Miró, útiles a la tarea de comprensión de la voluntad expresiva del artista con respecto a su obra llevado a cabo en esta tesis. A nivel interpretativo, la detallada descripción de la obra analizada tras la observación de los efectos formales, espaciales, cromáticos se ha complementado con una precisa descripción de los rasgos de la personalidad del artista, resultado de las conversaciones del autor con Miró en su lugar de trabajo y de una ágil consulta de las fuentes de archivo. Además, para la comprensión del contexto en que Miró desarrolló su proyecto artístico, el catálogo razonado de Dupin ha sido una válida herramienta a la hora de comprender el significado y las motivaciones de determinadas obras cuyo simbolismo ostenta las señales de una palpitante transición de un mundo real a un universo onírico, poético y, como se explicará, espiritual.

Por lo que concierne al análisis y la recepción del arte mironiano, Alexandre Cirici y Juan Eduardo Cirlot fueron pioneros en comprender y retratar la creación del artista por lo que era, incluyéndola en los movimientos rompedores de vanguardia volcados a una revolución lingüística. Fueron de los primeros críticos que en su labor de divulgación e interpretación del arte del siglo XX incluyeron a Miró como uno de los máximos baluartes. En 1949, como apoyo a la exposición en las Galeries Laietanes organizada por el grupo Cobalto, se publicaron *Miró y la imaginación*, de

⁵⁴ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961).

⁵⁵ Citando a Miró en una entrevista con James Johnson, Sweeney, Dupin describe el método analítico del artista: “El caràcter català no s’assembla al de Màlaga o altres llocs d’Espanya. Toca molt els peus a terra. Nosaltres, els catalans, creiem que cal tenir els peus sòlidament ancorats a terra per poder divagar pels aires. Quan jo baixo a terra de tant en tant és per poder saltar més amunt després.” DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961), p. 11, reproducido en JOHNSON SWEENEY, JAMES, “Joan Miró: comment and interview”, *Partisan Review*, Nueva York, febrero de 1948, p. 212. También véase REUS MORRO, JAUME, *Evasió i exili interior en l’obra de Joan Miró: 1939-1945*, tesis doctoral, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2004, p. 80, 233.

Cirici,⁵⁶ y la monografía *Joan Miró*, de Cirlot.⁵⁷ Ambos escritores se expusieron en defensa del arte contemporáneo en un periodo de censura, marcando la distinción de las diferentes corrientes artísticas. Cirici continuó sus estudios mironianos profundizando en la interpretación de la obra del artista con las aportaciones de capital importancia para la historiografía actual *Miró llegit*, en 1971 y *Miró Mirall*, de 1977.⁵⁸ Cirici y Cirlot ofrecieron los primeros signos de obertura historiográfica junto a los eternos defensores de Joan Miró, entre los cuales destaca el amigo de Miró Sebastià Gasch. Gasch destaca entre los críticos contemporáneos a Miró ya que lo acompañó desde los inicios de su formación artística en el Cercle Artístic de Sant Lluç, en 1918.⁵⁹ El crítico se acercó precozmente también al mundo literario de la época, ya que fue nombrado bibliotecario de la biblioteca del círculo, y por eso posiblemente transmitió a Miró sus conocimientos y opiniones sobre la producción literaria circulante en la época.

Entre los estudios recientes más relevantes sobre la recepción crítica de Miró destaca el libro de Joan Maria Minguet Batllori, *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*.⁶⁰ La reconstrucción historiográfica del especialista ha sido muy útil en cuanto ofrece una interesante descripción de la recepción del arte mironiano en la historiografía artística en los sistemas culturales catalán y español. Detalla los momentos más destacados de una situación política y social que provocó una circunstancia de rechazo y de omisión de reconocimiento hacia la obra del artista hasta en su vuelta a Barcelona en 1942, año que cierra el periodo de análisis de la tesis. Minguet, analizando el contexto cultural catalán, describe a los principales actores de la época reconstruyendo la red de contactos entre éstos y Miró. Entre ellos sobresalen los pensadores, críticos y escritores que ahondaron

⁵⁶ CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró y la imaginación*, Barcelona, Ed. Omega, 1949.

⁵⁷ CIRLOT, JUAN EDUARDO, "El arte y los artistas españoles desde 1800", *Joan Miró*, Barcelona, ed. Cobalto, 1949.

⁵⁸ CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró llegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971. La edición castellana se titula *Miró en su obra*.

⁵⁹ Los textos del crítico Sebastià Gasch, destacan por sus independencia crítica y se encuentran recogidos en MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avanguardia (1925-1938)*, Barcelona, Llibres del Mall, 1987. Sobre Gasch y su relación con Miró véase MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, "Joan Miró i Sebastià Gasch. La ressonància d'una amistat", *Miró-Dalmau-Gasch. L'aventura per l'art modern, 1918-1937*, Barcelona, Generalitat de Catalunya- Departament de Cultura, 1993. MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Sebastià Gasch, crític d'art i de les arts de l'espectacle*, Barcelona, Generalitat de Catalunya- Departament de Cultura, 1997. BARENYS, NÀTALIA y PORTELL, SUSANNA, *Epistolari Sebastià Gasch-Josep Francesc Ràfols (1921-1954)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2002.

⁶⁰ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2000.

en los aspectos espirituales y poéticos del arte mironiano como los poetas J.V. Foix y Joan Maragall, que lo apoyaron y colaboraron con él compartiendo las mismas ideas acerca del carácter mítico y místico del catalanismo.

La contextualización histórica de Minguet se complementa con las de Victoria Combalía y sobre todo con la del especialista Robert S. Lubar.

Lubar, en su tesis doctoral *Joan Miró Before "The Farm", 1915-1922: Catalan Nationalism and the Avant-garde*, ofrece una panorámica esclarecedora no solo sobre el papel de la crítica en los tiempos de Miró y sus sistemas de intervención, sino también en relación con los sistemas artísticos fermentantes en un ambiente social y literario que tuvo marcados efectos sobre los jóvenes artistas catalanes al principio del siglo XX.⁶¹ El autor presenta una profundización sociológica y cultural sobre la repercusión de la ideología *noucentista* que se imponía en un ambiente donde diferentes personalidades artísticas se expresaban con distintos estilos y géneros. La contribución de Lubar ha resultado muy útil a la hora de extraer datos y perspectivas sobre la trayectoria de Miró en esta época y comprender el personaje y la obra de Miró desde el punto de vista de la crítica de su tiempo, influenciada por las diferentes corrientes y cuestiones artísticas. Por lo que concierne a la labor interpretativa del simbolismo místico mironiano, su tesis ha resultado fundamental especialmente por sus aportaciones sobre las influencias literarias de Miró en el periodo examinado mientras, como se explicará, otras contribuciones suyas han sido trascendentes para la comprensión de la visión mironiana de la realidad tangible e intangible.⁶²

Combalía, quien, tras la visita al estudio de Miró en Calamayor en Palma de Mallorca

⁶¹ LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989. Véase también del mismo autor: LUBAR, ROBERT S., "Miró before the Farm: A cultural Perspective", en *Joan Miró: a Retrospective*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1987, p. 10- 28, y la profundización sobre la relación de Miró con Cataluña a lo largo de su vida y la formación ideológica del artista con respecto a temas políticos y al nacionalismo catalán, planteada en LUBAR, ROBERT S., "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural", en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993, p. 1-11. Refiere como los jóvenes artistas catalanes vivieron la contraposición del anarquismo al espíritu católico nacionalista en un momento en que las diferentes manifestaciones de nacionalismo catalán surgidas en los círculos culturales de la segunda década del novecientos se identificaban con el concepto de mediterraneanismo promocionado por Eugeni d'Ors. En el análisis de Lubar el posicionamiento de Miró es visto como una toma de posición de una cierta independencia de pensamiento que llega a rebotar en el nacionalismo catalán y a experimentar un sentimiento personal de pertenencia a la tierra vista como madre generadora. Véase también LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 32.

⁶² LUBAR, ROBERT S., "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural", en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993, p. 1-11.

publicó *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*,⁶³ investiga el tema de la crítica mironiana en una época comprendida entre los años 1918 y 1929 a través de las fuentes documentales. Sin pretensión de exhaustividad, Combalía analiza los recortes de prensa recogidos en los “Álbumes Miró” y decide publicar los extractos más importantes. Hace también una confrontación entre la producción crítica catalana y analiza la prensa mundial para ver las diferentes recepciones de la obra del artista.

Otro texto imprescindible a la hora de reconstruir el contexto de creación de Miró y comprender su pensamiento y trayectoria a través de sus palabras es el *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*.⁶⁴ Esta recopilación de manuscritos, cuyas transcripciones demuestran una gran rigurosidad llevada a cabo gracias a un magnífico trabajo de archivo, ha sido muy útil a la hora de observar el tejido de relaciones mironianas y comprender la manera de proceder del artista en su proyecto artístico y vital. De él se ha podido extraer la correspondencia epistolar entre Joan Miró y los miembros del círculo de artistas e intelectuales catalanes contenientes referencias útiles al estudio aquí presentado.

Otra fuente de información valiosa para la reconstrucción de la cronología y la comprensión del contexto de desarrollo del artista ha sido la aportación de Anne Umland en el catálogo de 1993, *Joan Miró* y el de 2008, *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*.⁶⁵ Este último estudio resulta especialmente interesante por estar basado principalmente en la correspondencia mantenida entre Miró y sus amigos y conocidos.

Para un enfoque más general sobre el periodo de vanguardia en Catalunya hay otras numerosas referencias. Entre ellas destacan la contribución de José María Moreno Galván, que en *Introducción a la pintura española actual*, valora el arte revulsivo de Miró, subrayando la reproducción en sus cuadros de la realidad del

⁶³ COMBALÍA, VICTORIA, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona, Ediciones Destino, 1990.

⁶⁴ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009. Las correspondencias entre Miró y sus compañeros y seguidores más cercanos de ámbito catalán de la época estudiada están recogidas en su mayoría en el *Epistolari català*. Su consulta ha guiado la selección de fuentes en fondos de archivo como el archivo Ràfols en la Biblioteca de Catalunya; el archivo histórico de la Casa de l’Ardiaca; el archivo Ricart, en la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, y el Archivo Foix, en Barcelona.

⁶⁵ UMLAND, ANNE, “Chronology”, en LANCHNER, CAROLYN (Ed.), *Joan Miró*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1993. También destacan las aportaciones de UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008, sobre la definición de las etapas artísticas de Miró en este periodo.

subconsciente y los mecanismos poéticos de su labor creativa;⁶⁶ Francesc Miralles, en el tercer volumen de *Historia de l'art Català*, titulado *L'època de les avantguardes, 1917-1970*;⁶⁷ Enric Jardí, *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*;⁶⁸ y, sobre el contexto de desarrollo del surrealismo en Catalunya y los que lo protagonizaron, Rafael Santos Torroella, *Salvador Dalí corresponsal de J. V. Foix, 1932-1936*.⁶⁹

2. Estado de la cuestión sobre la interpretación de la simbología y el contenido de la obra de Miró calificada en esta tesis como místico

La estructuración de la presente investigación se ha basado en una primera parte interpretativa que ha generado un nuevo enfoque apoyado en las hipótesis planteadas. Para ello se ha recurrido, por un lado, a la historiografía que trata la obra mironiana en relación a lo místico y espiritual y, por el otro, a los libros, textos de catálogo y artículos, que se han dedicado principalmente al análisis del simbolismo surrealista y místico mironiano desde su origen, en los años veinte. Entre las interpretaciones relacionadas con la faceta espiritual de la figura y la obra del artista y su simbolismo, han sido particularmente sugerentes las que remarcan la importancia del uso de fuentes de inspiración del artista de naturaleza sagrada o espiritual.

A pesar de la amplia bibliografía relacionable o aproximable al tema indagado en la tesis, se ha encontrado una escasez de estudios enfocados específicamente al tema del simbolismo místico. Por eso, trabajos de investigación sobre el simbolismo catalogado en esta tesis como “místico” han representado un valioso punto de partida.

Una fuente de suma utilidad e incluso inspiradora en algunas trayectorias de la investigación para el presente estudio ha sido el libro de Maria Josep Balsach

⁶⁶ MORENO GALVÁN, JOSÉ MARÍA, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960.

⁶⁷ MIRALLES BOFARULL, FRANCESC, *Historia de l'art Català. L'època de les avantguardes, 1917-1970*, Vol. III, Barcelona, Edicions 62, 1983.

⁶⁸ JARDÍ I CASANY, ENRIC, *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*, Barcelona, Edicions del Cotal, 1983.

⁶⁹ SANTOS TORROELLA, RAFAEL, *Salvador Dalí corresponsal de J. V. Foix, 1932-1936*, Barcelona, Editorial Mediterrànea, 1986.

Joan Miró. *Cosmogonías de un mundo imaginario (1918-1939)*. El texto ahonda en diferentes aspectos relacionados con el rasgo espiritual y místico de la obra y la figura de Miró. Especialmente interesantes resultan las referencias de la autora a las fuentes de inspiración del artista, como las iconografías del imaginario medieval que exponen una concepción simbólica de la realidad terrenal, reflejo de una realidad superior, admitiendo, por ende, la existencia de una divinidad creadora.⁷⁰ Diferentes teorizaciones interpretativas de cuadros y símbolos han constituido puntos válidos de partida para hipótesis que han trazado itinerarios de investigación del todo inéditos. Las intuiciones de Balsach sobre el simbolismo mironiano de ámbito religioso han sido determinantes también para formular una lectura inédita de *La masía*, presentada en la tesis tras su puesta en relación a otros cuadros. Además, la interpretación propia de la estudiosa del cuadro *La masía* y sus símbolos cosmogónicos, ha ofrecido las premisas para la original interpretación del cuadro *Paisaje catalán (El cazador)* y de sus símbolos y códigos estudiados bajo un nuevo enfoque que afecta también a otros cuadros relacionados con este, como el *Carnaval del Arlequín*. Otra reflexión aportada por Balsach interesante para la tesis concierne a la concepción mironiana del ser humano, su necesaria conexión con lo originario y, por consiguiente, su relación con lo universal. Balsach investiga uno de los temas que han generado nuevas preguntas que han motivado una parte fundamental de la investigación para esta tesis: la elevación espiritual y sus traducciones simbólicas en el arte mironiano. El concepto de ascensión por grados y maduración de la espiritualidad del artista,⁷¹ a través de un constante entrenamiento hacia la introspección, la contemplación y la meditación, ha sido tratado en la tesis a partir de las teorizaciones de Balsach, complementadas con otras aportaciones de la historiografía citadas en la bibliografía. Entre ellas destacan las que se han centrado no solo en la interpretación del elemento mironiano de la

⁷⁰ En su libro la autora ofrece una panorámica de las creencias y las visiones de los medievales citando algunos tratados y teóricos de la época donde sobresalen interesantes interpretaciones de la naturaleza y del mundo. Su explicación y reflexiones sobre realismo gótico y algunos fragmentos contenidos en el libro han sido publicados en "Imatges simbòliques del món originari: Joan Miró i el seu Cortège des obsessions" en ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, 2001; en *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, 2003, y en el trabajo de investigación titulado *El oro del azur. Transcendencia y tradición en la obra de Joan Miró*, firmado por Maria Josep Balsach en 2008.

⁷¹ Para Miró el paisaje de Mont-roig permite lograr la ascensión a través del recogimiento espiritual. Para la estudiosa era el vínculo con la tierra, el contacto con la naturaleza el que proporcionaba a Miró el "entrenamiento espiritual", BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 13.

escalera y sus simbolismos, como el imprescindible catálogo *L'escala de l'evasió*,⁷² sino también libros que han ahondado en profundidad en las interpretaciones de símbolos mironianos relacionados con lo místico y espiritual, como el de Saturnino Pesquero *Joan Miró: La intencionalidad oculta de su vida y obra*⁷³ y el ensayo *Theatrum chemicum. Miro i l'art de la transmutació* de Carmen Escudero.⁷⁴ Los dos autores sugieren interesantes motivos de relación entre la obra y las fuentes de contenido sagrado o espiritual y valiosas aportaciones sobre la estructuración del simbolismo mironiano de los años tratados. Las referencias de Pesquero a los aspectos transcendentales y ascéticos del arte mironiano componen un itinerario de análisis estructurado partiendo de las creencias semítico-cristianas de Miró y en defensa de una convicción de la existencia de una intencionalidad secreta de su obra inscrita en el ámbito de la cabalística. Desde su interpretación de *La masía* como una cosmovisión catalana y mítica hasta la interpretación de los *Autorretratos* de Miró indagados desde el punto de vista existencialista, la lectura de Pesquero se fundamenta en las relaciones entre las obras del artista y las obras y lecturas místicas y espirituales de otros artistas y pensadores. Por estos motivos, el libro de Saturnino, junto a las aportaciones de su tesis doctoral, *Una lectura filosófica a partir de la Masía* y del libro *Joan Miró*,⁷⁵ han constituido un interesante punto de partida para reflexionar sobre las teorizaciones formuladas a lo largo de la presente investigación, que en varios casos tiende hacia direcciones de lecturas alternativas a las del autor.

También el catálogo de la exposición de la Fundación Joan Miró *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, editado por Carmen Escudero y Teresa Montaner, ha representado un punto de apoyo para la investigación, ya que expresa la intencionalidad de Miró de usar una simbología religiosa.⁷⁶ En el texto, que se centra en las veinte imágenes míticas del repertorio de signos de Joan Miró, se encuentran conceptos

⁷² DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

⁷³ SATURNINO PESQUERO, RAMÓN, *Joan Miró: La intencionalidad oculta de su vida y obra: cómo deletrear su aventura pictórica*, Vilafranca del Penedés, Erasmus, 2009.

⁷⁴ ESCUDERO, CARME, "Theatrum chemicum. Miró i l'art de la transmutació", en *Miró en escena*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1994-1995.

⁷⁵ SATURNINO PESQUERO, RAMÓN, *Joan Miró: una lectura filosófica a partir de "La Masía"*, tesis doctoral, Illes Balears, Universitat de les Illes Balears, 1999 y del libro *Joan Miró*, Saarbrücken, Editorial Academia Española, 2012.

⁷⁶ Véase ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA, *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001, p. 10-28.

que ayudan a definir la orientación mironiana hacia lo místico y espiritual y a medir su interés hacia dichos temas. Escudero y Montaner ahondan en el proceso mironiano de acudir a fuentes de inspiración religiosas y esotéricas, como las antiguas escrituras, consideradas un medio de proyección de una realidad invisible a los ojos pero perceptible gracias a la intuición y los sentidos. La visión espiritual y panteísta del mundo mironiano es el argumento central del que se ha podido extraer datos y sugerencias de indagación. Miró, con sus representaciones de escaleras y pájaros en vuelo, se refiere a las cosas eternas de la vida y dibuja criaturas que poseen almas y se conectan con la dimensión intangible razonada a través de la interpretación de sus símbolos en esta tesis.⁷⁷ Este catálogo se basa también en las interpretaciones de Carmen Escudero en “Theatrum chemicum. Miró i l’art de la transmutació”, en *Miró en escena*, publicadas en 1995.⁷⁸ Se trata de otro texto de gran interés para algunos aspectos como la ruptura estilística de Miró en los años veinte, la importancia de la obra gráfica y también la creación procedente de la colección de libros de Miró. Abarca temas clásicos del arte mironiano como el valor simbólico de las imágenes más recurrentes en el arte del artista catalán. Examina los *Autorretratos* de los años treinta de Miró desde el punto de vista de la necesidad del artista de desprenderse de sí mismo y llegar así a lo universal. Argumenta una fascinante comparación entre los signos cosmológicos de las *Constelaciones* y las fuentes de inspiración más antiguas como las inscripciones protosinaíticas, y las letras del alfabeto de la *Esriptura celestial* o *Esriptura Malachim (De occulta philosophia)*, de Enrique Cornelio Agripa de Nettesheim (1533). Tanto el primer libro como el segundo dejan entrever el trabajo de archivo de las autoras y expone la importancia del análisis de los álbumes de dibujos y notas de Miró conservados en la Fundación barcelonesa.

Por lo que concierne el aspecto interpretativo de la primera parte de la tesis, especialmente centrada en la relectura de *Paisaje Catalán* y la consiguiente reinterpretación del simbolismo místico presente en *La masía* relacionados con los cuadros posteriores (como es el caso de *Perro ladrando a la luna* y sus referencias a la realidad intangible), se ha recurrido, además de a la bibliografía recién citada,

⁷⁷ Algunos ejemplos gráficos o pictóricos están citados en MIRÓ, JOAN, FJM 4456b, c. 1940-1941, cuaderno FJM 4448-4475.

⁷⁸ ESCUDERO, CARME, “Theatrum chemicum. Miró i l’art de la transmutació”, en *Miró en escena*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1994-1995.

a Alexandre Cirici, Jacques Dupin y William Rubin. Las producciones de estos autores, respectivamente *Miró Mirall* y *Miró Ilegit* de Cirici,⁷⁹ la monografía *Joan Miró* de Jacques Dupin,⁸⁰ y *Miró in the collection of de Museum of Modern Art* de William Rubin,⁸¹ han resultado útiles también a la hora de reconstruir el contexto de producción de las obras mironianas y para seleccionar y formular los diferentes métodos interpretativos aplicados durante la tarea de análisis. Especialmente importante para el estudio del comportamiento de los seres mironianos que habitan los paisajes fantasmagóricos de los años 1935-1936 ha sido la lectura de Robert S. Lubar, en los capítulos del catálogo *Joan Miró. Painting and anti-painting*.⁸² En los tres capítulos, titulados *Small Paintings on masonite and copper, 1935-1936*; *Paintings on Masonite, 1936*, y *Still life with Old shoe, 1937*, de los cuales se hablará detenidamente más adelante, las actitudes inquietantes de los personajes mironianos han sido leídas en profundidad y han constituido una base para la teoría presentada en la tesis sobre la tensión de los seres hacia la dimensión intangible. Esta lectura ha sido complementaria a la consideración de las teorías de Cirici sobre las criaturas de la dimensión celeste con las hipótesis de Dupin sobre la integración de los seres con lo cósmico y, por ende, con lo universal.⁸³ También la aportación de William Jeffet en *Impactes. Joan Miró 1929-1941*,⁸⁴ ha sido útil en lo relativo a la focalización de Miró en la figura humana, hacia 1935, especialmente en lo tocante a la deformación y metamorfosis de la iconografía de la mujer en respuesta a los sentimientos y convulsiones bélicas. En el catálogo se examina la obra desde los años treinta a partir del momento del asesinato de la pintura hasta las *Constelaciones*. Se centra especialmente en el desarrollo del realismo trágico de Miró donde se registra una exploración de nuevos lenguajes y técnicas, asumiendo los rasgos poéticos-dadá y aproximándose a la visión

⁷⁹ CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró Mirall*, Barcelona, Polígrafa, 1977 y *Miró Ilegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

⁸⁰ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961).

⁸¹ RUBIN, WILLIAM, "The hunter (Catalan landscape)", p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 24.

⁸² LUBAR, ROBERT S., "Small paintings on masonite and copper, 1935-1936", p. 182-199, "Paintings on Masonite, 1936", p. 200-213, "Still life with old shoe, 1937", p. 214-231, en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008.

⁸³ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961), y CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró Ilegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

⁸⁴ JEFFET, WILLIAM, y MALET, ROSA MARIA (Ed.), *Impactes. Joan Miró 1929-1941*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988.

animista del artista.

Sobre los autores que han razonado sobre la interpretación de obras y símbolos mironianos concretos, también es preciso destacar a los que han contribuido a ciertos enfoques de la tesis. A partir de una detallada descripción formal e iconográfica de las obras mironianas, autores como Jacques Dupin y William Rubin han tratado el vínculo entre las obras y sus símbolos, especialmente desde el punto de vista de un desarrollo estético del lenguaje y bajo la perspectiva de una adhesión de los lenguajes mironianos a las corrientes de vanguardia. Sin embargo, los estudiosos han introducido observaciones y aportaciones útiles para trazar un recorrido que pone en relieve aspectos de las obras relacionables con la faceta espiritual y útiles al enfoque de estudio de la escritura sígnica mística de Miró adoptado en la tesis. Concretamente, se ha usado la referencia bibliográfica de Rubin⁸⁵, en especial para reflexionar sobre su clasificación de símbolos del cuadro *Paisaje catalán* y la monografía de Dupin para el análisis de los *Autorretratos I-IV* de 1938.⁸⁶ También se ha considerado a Dupin en el análisis comparativo entre el comportamiento de Miró y el de un místico ya que el poeta ofrece interesantes reflexiones sobre la experiencia ascética del artista en Varengeville durante la realización de sus *Constelaciones*. Es en esta época cuando, según Dupin, el trabajo de introspección mironiana se convirtió en prácticas y ejercicios espirituales que hacían de Miró un alquimista y meditativo.⁸⁷

Otras contribuciones que ahondan en la descripción de los símbolos cósmicos en relación con conceptos y simbolismos que hacen alusión a lo transcendental son algunos anteriormente citados y otros principalmente consultados por las razones que se especifican a continuación.

Margit Rowell, en *Joan Miró campo-stella*,⁸⁸ formula un análisis de la sintaxis del lenguaje plástico de Miró que descubre la constitución de una estructura formal que desde los años veinte se mantendrá a lo largo de la trayectoria del artista. El catálogo recoge unas reflexiones sobre el concepto mironiano del vacío. La

⁸⁵ RUBIN, WILLIAM, "The hunter (Catalan landscape)", p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 24.

⁸⁶ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961).

⁸⁷ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961), p. 142, 227-229 y 237.

⁸⁸ ROWELL, MARGIT, "Joan Miró campo-stella", 1993 p.14 -41, en *Joan Miró, Campo de estrellas*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

calificación de Miró como desafiador del espacio con sus grandes cuadros monocromos, como advierte Tomàs Llorens,⁸⁹ ya fue observada por Waldemar Georges en 1929.⁹⁰ También en *Magnetic Fields* se pone de relieve esta ruptura, este contraste de lenguaje icónico, cargado de significado simbólico, y la necesidad de crear el vacío de imagen. Tal como indican Rosa Maria Malet y William Jeffett en *Impactes. Joan Miró 1929-1941*, el vacío asociado a la idea de infinito crea en Miró y en el espectador una tracción, un llamamiento hacia la contemplación interior que se manifiesta como una necesidad para la evolución humana y espiritual del artista y de su obra.⁹¹ También Lucia Garcia de Carpi, en *Imágenes milenaristas en el arte de la Vanguardia*,⁹² habla de la conquista del vacío por parte de Miró como una exigencia de integración con el universal y de la elección de ciertos símbolos extraídos de las fuentes de inspiración de contenido sagrado nacido de las exigencias expresivas más interiores del artista en sentido místico.⁹³

Autores como Maria Josep Balsach, citada anteriormente por la importancia de sus aportaciones para este estudio, y Roland Penrose asocian la dimensión cósmica representada por Miró con el símbolo de la escalera. Este símbolo mironiano ha sido leído por Penrose como metáfora de la transcendencia. Además, su análisis se centra en el enigmático cuadro *Perro ladrando a la luna* (1926), cuya iconografía se distancia de la lectura aquí presentada para asociarse a un sentimiento profético en respuesta a la aproximación de los catastróficos acontecimientos históricos. De esta lectura se ha podido marcar una distancia manteniendo las referencias de Penrose a un mundo mágico, a los movimientos ascendentes de elementos como la escalera proyectada hacia los espacios infinitos y al gradual aumento de

⁸⁹ LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 23.

⁹⁰ GEORGE, WALDEMAR, "Miró et le miracle ressucité", *Centaure*, n.8, mayo de 1929, p. reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona, Ediciones Destino, 1990.

⁹¹ JEFFET, WILLIAM, y MALET, ROSA MARIA (Ed.), *Impactes. Joan Miró 1929-1941*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988.

⁹² GARCIA DE CARPI, LUCIA, "Imágenes milenaristas en el arte de la Vanguardia", *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 13, 2003. p. 257-285.

⁹³ Otro estudio que justifica la elección de ciertos símbolos cósmicos a partir del valor de conexión con el vacío y lo sublime atribuido por Miró es expuesto en el capítulo de la tesis doctoral de ALTET, MONTSERRAT, "Símbols del cel. Abstraccions, lletres i estrelles", *Sobre el cel. El cel i l'art contemporani*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, p. 289-336. La autora analiza el elemento cielo con todos sus atributos cósmicos como los astros en las representaciones artísticas a partir de tres mil años atrás. El ideograma celeste, analizado en sus vertientes más significativas, es formulado también por Miró que con este elemento experimenta tanto la comprensión del vacío como el rasgo poético de su azul sublime.

la importancia de los cuerpos celestes astrales.⁹⁴

La lectura de Roland Penrose, en *Miró*, que abarca el simbolismo cósmico de Miró vinculado al símbolo de la escalera vista como medio de conexión con el espacio celeste, ha sido complementado por la consulta del catálogo *L'escala de l'evasió*⁹⁵, que aborda este elemento desde diferentes enfoques, parafraseando especialmente su valor de evasión en respuesta a los acontecimientos políticos y sociales vividos por Miró. De este catálogo ha resultado especialmente determinante el capítulo realizado por Marko Daniel i Matthew Gale, *Un català internacional: 1918-1925*.⁹⁶ A las investigaciones expuestas en este catálogo y a las de Penrose se han añadido las de Domènec Corbella, que han sido tomadas como base para argumentar la reinterpretación de la escalera mironiana como motivo religioso sometido a las transformaciones formales y semánticas durante el desarrollo del lenguaje surrealista mironiano. Corbella, en *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*,⁹⁷ analiza el uso del elemento escalera como símbolo de transición entre un mundo y otro, y de elevación espiritual. El autor ofrece todo un repertorio de variaciones del elemento escalera y sus connotaciones, del cual se ha podido elaborar un discurso sobre las mutaciones y la integración de este elemento de ascensión en los cuerpos de los personajes de los cuadros de Miró. Con respecto a los signos de las *Constel·lacions* y de la serie *Barcelona*, se ha considerado la lectura de Rosa Maria Malet en su artículo "Keywords in time of crisis".⁹⁸ En este ensayo Malet ofrece interesantes reflexiones sobre elementos clave del repertorio mironiano como la mujer, la estrella y el pájaro, y analiza el lenguaje adoptado por Miró y sus procesos técnicos de ejecución.⁹⁹ Tanto Georges Raillard como Paul Hammond

⁹⁴ PENROSE, ROLAND, *Miró*, Barcelona, Destino, 1991, p. 184-201.

⁹⁵ DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

⁹⁶ DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW, "Un català internacional: 1918-1925", p. 44-59, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 52. En este catálogo se analiza el simbolismo de la escalera como símbolo de evasión y rechazo de las situaciones sociales y políticas vividas por el artista durante las guerras y la dictadura.

⁹⁷ CORBELLA, DOMÈNEC, *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993, p. 62.

⁹⁸ MALET, ROSA MARIA, *Key works in times of crisis*, p. 23-35, *Louisiana Revy*, n. 39, septiembre de 1998.

⁹⁹ En ocasión de la exposición antológica parisina en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, en 1962, Miró justificó el lenguaje adoptado, a partir de 1936 en sus pinturas salvajes, en respuesta de los acontecimientos bélicos españoles. Estas reflexiones han constituido un interesante punto de partida para la lectura presentada en la tesis tanto de las pinturas del 1936 como de las

aportan sus interpretaciones sobre la serie *Constelaciones*, ambos basándose en la lectura de Breton, *Miró-Breton Constellations*.¹⁰⁰ La aproximación de Hammond en “Constellations of Miró, Breton” se aproxima a la lectura de la serie *Constelaciones*, estableciendo paralelismos formales entre Miró, Braque y Klee en los años 1933-1934. De este estudio han sido relevantes los aspectos primitivos y espirituales observados por Hammond y relacionados con las citas esotéricas y mágicas empleadas por Breton en su paráfrasis de las composiciones.¹⁰¹

Sobre el tema cósmico también Tomàs Llorens, en *Miró. La terra*,¹⁰² y Rémi Labrusse, en *Un feu dans les ruines*, observan las *Constelaciones* de Miró considerándolas desde la visión terrenal. Labrusse comenta la producción mironiana según una visión vinculada a las circunstancias geográficas del artista que, bebiendo de dos ámbitos contrapuestos, Mont-roig y París, que contribuyeron a la determinación de su lenguaje, vivió en una intensa situación de bipolaridad. Esta situación es la que propició las circunstancias para la formulación del universo simbólico del pintor catalán. En su aproximación al simbolismo mironiano, Labrusse defiende que es en la inmersión poética surrealista parisina donde nació y se fomentó la reflexión mironiana sobre el mito y lo mítico. La definición del mito de Labrusse se vincula al tiempo, visto, al igual que el mundo, en su totalidad. Una totalidad expresada por el hombre de manera simbólica, con imágenes compuestas de signos y cifras que el autor compara con una lengua secreta.¹⁰³ Este vocabulario secreto para Miró era algo dotado de vida propia, ya que tenía como misión persistir más allá de la existencia de su autor y generar fruto en una nueva creación o interpretación.¹⁰⁴

Constelaciones, fruto de la voluntad de evasión del artista. HURE, ANTONIETTE, *Joan Miró*, París, Musée National d'Art Moderne-Ministère d'état. Affaires culturelles, 1962.

¹⁰⁰ BRETON, ANDRÉ, *Miró-Breton Constellations*, Nueva York, ed. Pierre Matisse Gallery, 1959.

¹⁰¹ Según Reus este ensayo es la aproximación más extensa realizada sobre el proyecto *Constelaciones* aunque no se apoya en una abundante bibliografía mironiana. REUS MORRO, JAUME, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*, tesis doctoral, Universidad de las Islas Baleares, 2004, p. 37.

¹⁰² LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 24.

¹⁰³ “El mite, doncs, refereix esdeveniments que han tingut lloc *in principio*, és a dir, en l'instant primordial. El mite arranca l'home del seu temps (individual, cronològic, històric) i el projecta, almenys simbòlicament, en el Gran Temps, el temps que Miró denomina “sagrat”, perquè és el que pertany a la *imago*. Tenir imaginació (*imago-imitor*) és veure el món en la seva totalitat, perquè la missió i el poder de les imatges és “fer veure” tot allò que roman refractari al concepte. Per això, moltes imatges estan dotades d'una entitat simbòlica que les fa comparèixer sempre com a xifrades. És en aquest caràcter de xifra, fins i tot podríem dir-ne de llengua secreta, que certes imatges assumeixen, on es revela la necessitat d'una lectura hermenèutica, car estan arrelades en els plecs més pregons d'un saber originari que el pintor -o el poeta- ha de desvetllar.” LABRUSSE, RÉMI, *Miró. Un feu dans les ruines*, París, Hazan, 2004, p. 81.

¹⁰⁴ Joan Miró escribió: “El que és important és el conjunt de l'obra de tota la meva vida, quan jo deixi de poder-la continuar, serà una ànima posada a un (...). L'important no és acabar una obra,

Este enfoque se vincula a las teorías presentadas en la tesis, según las cuales Miró expresaba una concepción de su obra como una esencia poseedora de alma y exploraba la dimensión del espiritual del arte del que hablaba Kandinsky.¹⁰⁵ El interés de Miró por llegar a una expresión completa del espíritu a través de recursos metodológicos como el completo despojamiento plástico es un tema relevante en la tesis y tratado desde diferentes puntos de vista en la historiografía.¹⁰⁶ La visión fenomenológica ofrecida por Labrusse invita a considerar los aspectos del arte de Miró más profundo de la personalidad del artista y su manera de entender el mundo.

Aparte de la bibliografía, que presenta lecturas de la personalidad del artista y de símbolos y obras en concreto vinculadas al ámbito místico estudiado, ha sido clave la consulta de los autores, algunos de ellos citados anteriormente, que han investigado las fuentes de inspiración del artista que nutrieron su arte metafísico, místico y espiritual. Es el caso de Balsach y sus reflexiones sobre el papel de los primitivos catalanes en la formulación del imaginario plástico mironiano.¹⁰⁷ De gran interés han sido también las aportaciones que delimitan la influencia de las fuentes prehistóricas en la obra de Miró, algunas de ellas también nombradas arriba. En este sentido, se quiere señalar a Sidra Stich ya que, en el catálogo *Joan Miró: Development of a sign Language*,¹⁰⁸ considera los signos cósmicos y las *Constelaciones* como punto de llegada del desarrollo de los aspectos místicos y mágicos de las obras influenciadas por la pintura prehistórica y la expresión primitiva determinante en la evolución lingüística de Miró desde los años veinte. Otra importante influencia sobre el lenguaje sígnico de Miró deriva del ámbito literario. A la hora de abordar la cuestión de la influencia de la literatura mística en la obra de Miró, ocasionada por una exploración inédita de la biblioteca personal

sinó permetre d'entreveure que permetrà un dia començar quelcom", "Carnet *Une femme*" (1940-1941), en PICON, GAËTAN, *Joan Miró. Carnets catalans*, Barcelona, Polígrafa, 1980, (Iª Ed. 1976), p. 127-129.

¹⁰⁵ KANDINSKY, WASSILY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996.

¹⁰⁶ Sobre la expresión del espíritu relacionado a la creación artística mironiana y su función véase ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001, p. 81, y la carta de Miró a Pierre Matisse, fechada en 7-3-1937, transcrita en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p.148.

¹⁰⁷ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

¹⁰⁸ STICH, SIDRA, *Joan Miró, The development of a sign language*, Washington, Washington University Gallery of Art, 1980.

del artista, se han considerado las aproximaciones de estudiosos que han valorado esta influencia como determinante para el simbolismo surrealista en general y para el contenido esotérico, mágico y espiritual de la obra mironiana.

La aportación del experto de la obra mironiana, Robert S. Lubar, *El Mediterráneo de Miró: concepción de una identidad cultural*,¹⁰⁹ y las informaciones y datos recogidos en su tesis doctoral, *Joan Miró Before "The Farm", 1915-1922: Catalan Nationalism and the Avant-garde*,¹¹⁰ han sido útiles también para la reconstrucción de las influencias literarias en el simbolismo surrealista y místico de Joan Miró a partir de la contextualización de la red de contactos y amistades con intelectuales y poetas de la época, especialmente catalanes. Sobre la época en que Miró alternaba las instancias catalanas con las parisinas han resultado útiles para este estudio, tanto desde el punto de vista interpretativo como documental, diferentes aportaciones de la estudiosa mironiana Margit Rowell. Al igual que su libro *Escritos y conversaciones*, anteriormente citado,¹¹¹ el catálogo *Miró* del 1970 es rico en referencias a las fuentes de inspiración usadas por Miró en el periodo considerado en la tesis.¹¹² Especialmente relevante ha sido el análisis de la autora sobre la respuesta artística de Miró a la influencia de la filosofía existencialista, surgida después de la Segunda Guerra Mundial, en su arte.¹¹³

El aspecto más meditativo y espiritual de la personalidad de Miró, que traducirá su visión personal de la realidad en su arte, tratado en *Escritos y conversaciones*,¹¹⁴ se complementa con las observaciones sobre la concepción del artista sobre la

¹⁰⁹ LUBAR, ROBERT S., "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural", en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993, p. 1-11.

¹¹⁰ LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University, Institute of Fine Arts, 1989.

¹¹¹ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986).

¹¹² El catálogo *Miró* ofrece un primer enfoque de Rowell sobre la trayectoria del artista y propone una visión del arte de Miró como una reflexión sobre la identidad individual del ser constituyendo un punto de referencia para la argumentación en la tesis del discurso sobre la visión mironiana de la condición de existencia humana, su interacción con las realidades tangible e intangible y la percepción del artista de un orden oculto de las cosas. ROWELL, MARGIT, *Miró*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1970.

¹¹³ Rowell, escruta atentamente las estructuras poéticas y las relaciones entre música y poesía expresadas por los ideogramas mironianos bajo un enfoque elaborado en la aproximación a las obras de los años veinte. Sobre los ideogramas mironianos ver LEIRIS, MICHEL, "Joan Miró," *Documents*, no. 1, October 1929, p. 265. Sobre las ideas de los caligramas véase las considérations de Krauss en relación a Michel Foucault, KRAUSS, ROSALIND, "Ceci n'est pas une pipe", *Cahiers du chemin*, Enero de 1968, p. 84-85.

¹¹⁴ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p.21, 22.

realidad inmaterial propuesta en el catálogo del 1972, *Magnetic Fields*.¹¹⁵ El libro, realizado en colaboración con Rosalind Krauss, presenta la confrontación de las obras mironianas de los años veinte y las producciones de los años sesenta en la exposición en el Guggenheim de Nueva York. Del catálogo se quiere destacar el exhaustivo estudio sobre las influencias de los poetas en el periodo más surrealista de Miró, el cual ha orientado en la puesta en relación del simbolismo mironiano con las fuentes de inspiración literaria. Krauss analiza la relación entre algunos grupos de pinturas mironianas y textos de poetas y pensadores apreciados por el artista, y por los cuales se dejó influenciar. Especialmente en el ambiente vanguardista parisino de la mitad de los años veinte, cuando vivía con Andre Masson, Miró recibía gran cantidad de influencias de tipo mágico-místico, poéticas y artísticas. El conocimiento de la obra de Paul Klee, que integra los signos preverbales a la pintura, se unía a las influencias de lenguaje visual y poético-verbal de Rimbaud, Mallarme, Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Paul Eluard, Louis Aragon, Max Ernst y otros que manifestaron interés por temáticas de naturaleza “mágica” y hermética y las cuestiones religiosas y espirituales.¹¹⁶

Las aportaciones de Rowell y Krauss sobre el contexto parisino de la vanguardia literaria han sido complementarias a la consulta del catálogo *Miró /Dupin. Art i poesia*.¹¹⁷ El texto, aparte de completar de dibujar el contexto literario en el que se movía Miró, especialmente en la tercera década del siglo XX, ha ofrecido unas pautas de interpretación a la hora de analizar como Miró absorbía y extraía ciertos elementos, ideas, conceptos y lenguajes de las fuentes literarias para trasladarlos en su propia obra. El libro ofrece una perspectiva análoga a la de Rowell y Krauss sobre la relación de Miró con la poesía, su idea de la pintura-poesía como un *unicum* y su concepción del artista como un poeta.¹¹⁸ También el recuento de

¹¹⁵ KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972.

¹¹⁶ Véase ERNST, MAX, *Peintures pour Paul Eluard*, París, ediciones Donoël, 1969, p. 51, y KRAUSS, ROSALIND, *Magnetic fields: the structure*, p. 11- 59, en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 32, 33. Este estudio encuentra una continuidad de análisis del periodo surrealista del artista, a partir de los textos publicados anteriormente, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Peinture-Poesie*, París, Editions la Différence, 1976. Véase también RUBIN, WILLIAM, *Dada and Surrealist Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1969, p. 123-144, donde el autor circunscribe el periodo más surrealista de Miró en los años comprendidos entre 1924-1927.

¹¹⁷ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “«Joan Miró és dels nostres.» El primer esclat poètic”, p. 23-32, *Miró /Dupin. Art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009.

¹¹⁸ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “«Joan Miró és dels nostres.» El primer esclat poètic”, p. 23-32, y LABRUSSE, RÉMI, “45, Rue Blomet”, p. 45-60, en *Miró /Dupin. Art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009. En los textos, Joan María Minguet remarca la simultaneidad del salto de

vivencias publicadas por Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*,¹¹⁹ ha sido imprescindible e inspirador para comprender la manera de extraer símbolos y contenidos de las fuentes aplicadas por el artista. El autor remarca cómo Miró no imitaba literalmente a los escritores, sino que aplicaba una adaptación personal a lo que le interesaba recoger de sus lecturas. También argumenta la exploración filosófica de la metafísica y de la realidad oculta percibida y narrada por poetas y escritores de la vanguardia parisina de los años veinte que impulsaron a Miró, Masson y sus compañeros de vivencias, a expresar lo invisible con medios pictóricos.

Con este enfoque se ha utilizado también la investigación de Combalía *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos. 1918-1929*, que ha contribuido no solo en la reconstrucción del contexto, sino también para la interpretación de la obra y el simbolismo mironiano influenciado por autores literatos, críticos, poetas, teólogos y filósofos que fueron determinantes en el desarrollo de las concepciones panteístas, ontológicas y espirituales de Miró.¹²⁰ También los datos e informaciones recogidos en la tesis doctoral de Antonio Boix¹²¹ han contribuido a dibujar un contexto cultural rico en referencias, citas y comentarios de autores que en sus textos explican de donde Miró extrajo ciertos motivos o con qué sentido los usaba en su obra,¹²² especialmente los extractos y artículos publicados en el blog del autor que ofrece una concentración de textos sobre las relaciones de Miró con

Miró a París y su integración en el ambiente literario de vanguardia y Rémi Labrusse presenta las relaciones de Miró con el grupo de la rue Blomet 45 donde se juntaban, entre otros, Masson, Leiris, Rimbaud, conjuntando en la creación imagen y discurso en una única fusión de ideas y estímulos poéticos.

¹¹⁹ RAILLARD, GEORGES, *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gránica Editor, 1978.

¹²⁰ COMBALÍA, VICTORIA, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona, Ediciones Destino, 1990.

¹²¹ BOIX, ANTONIO, *Joan Miró: el compromiso de un artista 1968-1983*, tesis doctoral, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2010.

¹²² Boix, en su discurso sobre la poética mironiana con la idea panteística del mundo, analiza motivos como las figuras esquematizadas, las líneas sinuosas, los gestos automáticos, las constelaciones, las lunas, las estrellas, los animales imaginarios, los espacios vacíos de Miró junto a una exposición de ideas, conceptos y poéticas de autores como Joan Massanet (relacionado a J.V. Foix), Joan Ponç, García Lorca, Angel Planells i Bonet. Asimismo reproduce interesantes artículos publicados en las revistas de la época por ejemplo por Sebastià Gasch, el crítico francés George Waldemar, Michel Leiris, sus conexiones con personalidades que tratan temas y cuestiones sobre la espiritualidad, la fe católica, y las concepciones del espíritu y del alma del artista. Véase GASCH, SEBASTIÀ, "Joan Miró", *L'Amic de les Arts*, 30/6/1928, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descubrimiento de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 202. En este número de la revista *L'Amic de les Arts*, Sebastià Gasch escribe sobre el teólogo Carles Cardó y el filósofo neotomista Jacques Maritain, principal representante francés del catolicismo en la literatura moderna Paul Claudel y el abate Brémond. Véase también, COMBALÍA, VICTORIA, "La influencia de Miró", en *Cultura*, n.44 (abril 1993) p. 27-50.

los escritores y personajes destacados del periodo considerado que influyeron en su pensamiento y creación.¹²³

Junto a dichas aportaciones historiográficas, también las palabras de Miró han constituido una fuente imprescindible para la comprensión del contexto filosófico literario en la cual se desarrolló el artista. Entre las numerosas aportaciones recogidas en la bibliografía destacan las entrevistas de Lluís Permanyer a intelectuales y profesionales de prestigio contemporáneos de Miró y al mismo artista publicadas en 1967.¹²⁴ Finalmente, sobre el desarrollo literario del periodo de vanguardia en Catalunya se hace referencia a Joaquim Molas, *La literatura catalana d'avanguardia. 1916-1938*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1983.

Otra perspectiva para la interpretación del simbolismo y la obra de Miró en sentido místico ha sido la aproximación al pensamiento y a la espiritualidad del artista, cuyos desarrollos se insertan en un determinado contexto de influencias y estímulos.

Para la comprensión de las dinámicas que movían el contexto parisino de vanguardia en el que fermentaban las teorías sobre los cultos místicos y sobre la espiritualidad del arte y de hombre que pudieron influenciar a Miró en los años veinte, ha sido muy oportuna la lectura de la tesis doctoral de Maria Lluïsa Faxedas Brujats, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, dirigida por Maria Josep Balsach. Este interesante estudio ha aportado un enfoque sobre las cuestiones herméticas y alquímicas, ayudando a reconstruir la visión y el interés tanto de Miró como de los otros artistas y pensadores de su círculo durante su trayectoria artística. Faxedas centra su trabajo en las vivencias espirituales de Kandinsky y Mondrian contextualizándolas en un momento histórico concreto de los inicios del siglo XX en Europa, en el cual muchos artistas, especialmente los abstractos, y pensadores estaban influidos por diferentes movimientos de tipo esotérico y ocultista. La autora focaliza su estudio en la concepción unitaria del universo como idea presente en la producción artística de Kandinsky y de Mondrian y los cultos místicos de culto

¹²³ Vease las informaciones sobre las relaciones de Miró con los personajes de su época en BOIX, ANTONIO, *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*, en <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com/2010/12/tesis-doctoral-de-antonio-boix.html>

¹²⁴ En la entrevista Miró nombra a poetas, escritores y músicos que le influyeron durante su vida. PERMANYER, LLUÍS, "Revelaciones de Joan Miró sobre su obra", *Gaceta Ilustrada*, Madrid-Barcelona, 23/04/1978, p. 45-46, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 291.

en los círculos parisinos frecuentados por Miró.¹²⁵ Especialmente útil ha sido la reconstrucción del enfoque de Kandinsky, ya que en la presente tesis se ha podido reconstruir la concepción espiritual de Miró, que lo llevó a la creación de su simbolismo místico a través del análisis de las analogías y la relación entre su figura y la del pintor ruso. La teosofía, el neoplatonismo, el misticismo que formaron parte del bagaje intelectual de Kandinsky nutren su concepción espiritual de los medios pictóricos, con los cuales es posible expresar la otra realidad de forma elevada. Faxedas, a partir de esta investigación en su tesis, considera las relaciones establecidas entre el mundo material y el espiritual y sus vínculos en cuanto bases de una teo-filosofía compartida por muchos artistas abstractos y pensadores de inicio del siglo XX en Europa. A partir de la explicación de algunos rasgos de sus respectivas religiosidades se puede reflexionar en las influencias que tuvieron estas sobre Miró, que compartió con Kandinsky un vínculo de amistad y admiración. Los resultados plásticos de estas concepciones se nota en el planteamiento mironiano de un universo donde participan dos realidades opuestas: la del mundo tangible y sensible y la del mundo espiritual. Miró, desde *La masía* y después con *Paisaje catalán* y otras obras, planteó un dualismo entre el mundo de lo intangible y lo tangible, gobernado de una entidad divina, superior e inmaterial que interacciona con el mundo visible. Ahondando en el tema de la realidad intangible que, según esta tesis, protagoniza una porción importante del proyecto plástico mironiano, ha sido fundamental la lectura de tres capítulos de Robert Lubar recogidos en el catálogo *Joan Miró. Painting and anti-paintings 1927-1937*.¹²⁶ El experto mironiano analiza el concepto de realidad en la obra mironiana a partir del análisis de cuadros del periodo 1935-1937, como las pinturas sobre masonite (1935-1936) y *Naturaleza muerta con zapato viejo* (1937). Recoge una serie de afirmaciones de Miró acerca de su intención de pintar de manera realista cuadros que aparentemente reflejan paisajes improbables, distorsionados e inmateriales,

¹²⁵ En el recorrido de análisis de su tesis, Maria Lluïsa Faxedas parte de una teosofía que tiene en su origen la tradición gnóstica, que remonta a los inicios del pensamiento greco de Platón, del neoplatonismo y del hermetismo. Esta tradición se enriquecerá posteriormente con el cristianismo y sobretodo de la mística que a su vez se nutre de elementos procedentes de diferentes religiones y filosofías orientales. FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007.

¹²⁶ LUBAR, ROBERT S., "Small paintings on masonite and copper, 1935-1936", p. 182-199, "Paintings on Masonite, 1936", p. 200-213, "Still life with old shoe, 1937", p. 214-231, en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008.

y sujetos abstractos. Los tres capítulos redactados por Lubar, *Small Paintings on masonite and copper, 1935-1936*; *Paintings on Masonite, 1936* y *Still life with Old shoe, 1937* han sido inspiradores especialmente a la hora de interpretar y conectar dos expresiones que el estudioso incluye en el capítulo *Small paintings on masonite and copper, 1935-1936*. La primera expresión, en la página 184, es la de *theatrum mundi*. El autor describe los paisajes y las criaturas representadas en ambientes inconsistentes y grotescos de los cuadros como presencias fantasmagóricas que actúan en el teatro del mundo inventado por Joan Miró. Leyendo esta descripción, ha sido fácil proyectar su perspectiva a la lectura presentada en la tesis sobre el *Carnaval del Arlequín* y sus seres. La expresión usada por Lubar, *theatrum mundi*, se aplica perfectamente a la descripción del cuadro presentada en la tesis en la cual se fundamenta la contraposición de los mundos tangible e intangible, etéreo y más real a la vez, intuible detrás de la ventana del escenario. También las observaciones sobre la inconsistencia de la perspectiva en los cuadros analizados por Lubar coincide con las teorizaciones de la tesis donde se ponen a contraste las líneas de perspectiva que marcan el ambiente tridimensional del *Carnaval del Arlequín* con las inconsistentes o inexistentes de los ambientes de las pinturas sobre masonite y de la realidad etérea de las *Constelaciones*. La segunda expresión usada por Lubar, en la página 187 del catálogo, es la transcripción de las palabras de Miró: “real irrealdad”. Siempre con referencia a las inquietantes pinturas de 1935-1936, como por ejemplo *Los dos filósofos* (1936), Lubar expone la visión mironiana de esta “real irrealdad” relacionándola al dramatismo de los hechos bélicos y basándose en las palabras del artista expresadas en una carta a Pierre Matisse fechada el 19 febrero de 1936. En la epístola, Miró expuso a Matisse su trabajo, y continuaba advirtiéndolo: “Yo creo que te transportará a un mundo de real irrealdad.”¹²⁷ Esta expresión ha sido empleada en la tesis para enfocar el análisis de la visión de Miró de la realidad intangible, contrapuesta a la tangible. También las actitudes de transformación de las figuras de estos cuadros descritas

¹²⁷ Al igual que en el estudio de Lubar, que pone en relación elementos y figuras de los cuadros del 1935-1937 con los cuadros de la mitad de los años veinte como el *Carnaval del Arlequín*, viendo en las figuras de los años treinta una reminiscencia de las de los años anteriores, también en la tesis se ha reconocido una conexión entre los personajes citados, puesto que las criaturas de Miró se consideran como las mismas pero en sus diferentes etapas de evolución. LUBAR, ROBERT S., “Small paintings on masonite and copper, 1935-1936”, p. 182-199, en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008, p. 187. ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p.125.

por Lubar, han sido interpretadas en el presente estudio como una reacción de interacción con esta “real irrealdad” mironiana.

A través de este estudio y el de Faxedas se ha podido plantear en la tesis la aplicación de la teoría de las correspondencias, formulada por Emanuel Swedenborg y divulgada por obras como las de Balzac y Baudelaire, y la visión hermética, con sus derivaciones esotéricas, aplicada en las fases iniciales del desarrollo del simbolismo místico mironiano. Faxedas, en su tesis, parte de una teosofía que tiene en su origen la tradición gnóstica, que se remonta a los inicios del pensamiento griego de Platón, del neoplatonismo y del hermetismo. Esta tradición se enriquecerá posteriormente con el cristianismo y sobre todo con la mística que, a su vez, se nutre de elementos procedentes de diferentes religiones y filosofías orientales.¹²⁸ Además de revisar estas últimas aportaciones, para la comprensión de la concepción espiritual de Miró y su entorno en el periodo tratado, se ha recurrido a determinados enfoques y observaciones de Jaume Reus Morro y de Concepción Boncompte en sus respectivas tesis doctorales, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*¹²⁹ e *Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana*, dirigida por la doctora Lourdes Cirlot.¹³⁰ Reus ahonda en el simbolismo y las características lingüísticas de la *Serie Barcelona* y traza una trayectoria que pone la atención sobre las combinaciones entre símbolos geométricos y otros elementos como la ventana, especialmente indagados en esta tesis. Sin llegar a las conclusiones presentadas en este estudio, Reus asocia estos símbolos a significados y sentidos místicos y metafísicos, teniendo en cuenta algunos estudios de Pere Gimferrer de 1993 en *Les arrels de Miró*.¹³¹ También la tesis doctoral de Concepción Boncompte ahonda en temas esotéricos y místicos de difusión en el periodo tratado, delineando el contexto de tertulias y profundizaciones sobre composiciones teóricas o poéticas escritas.¹³² Su enfoque

¹²⁸ Véase también la tesis doctoral de MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 94.

¹²⁹ REUS MORRO, JAUME, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*, tesis doctoral, Universidad de las Islas Baleares, 2004, p. 80, 233.

¹³⁰ BONCOMPTE COLL, CONCEPCIÓN, *Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana*, tesis doctoral dirigida por Lourdes Cirlot, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009.

¹³¹ GIMFERRER, PERE, *Les arrels de Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993.

¹³² BONCOMPTE COLL, CONCEPCIÓN, *Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana*, tesis doctoral dirigida por Lourdes Cirlot, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009, p. 429.

ha sido orientador en la consulta del libro de Breton *L'art magique*.¹³³ También el artículo de Peter Fingesten *Spirituality, mysticism and non objective art*, ha contribuido a ahondar en las dinámicas de intelectuales y artistas que ponían en énfasis la vertiente ocultista-esotérica de la obra de los artistas de vanguardia.¹³⁴

Otra vertiente desde la que se ha analizado la concepción espiritual mironiana ha sido desde su vínculo con la tierra catalana y la naturaleza vistas como diosas y madres generadoras. Según la crítica, este sentimiento de pertenencia coincidió con una visión de integración del ser con lo universal y se conjugaba con la visión panteística mironiana que sentó las bases para la adopción mironiana de la visión franciscana. La devoción de Miró hacia san Francisco de Asís, que fue expresada también plásticamente en 1975 al ilustrar la traducción de Josep Carner del poema *Cántico del sol* del santo, ha sido analizada en las imprescindibles aportaciones de Robert S. Lubar, Jacques Dupin y Maria Josep Balsach en *Cántico del sol. Joan Miró*.¹³⁵ Sus enfoques han sido puestos en relación en la tesis con el desarrollo espiritual del artista y precisamente con sus etapas de acercamiento a la iconografía y conquista del vacío. Desde Clement Greemberg hasta Balsach, la búsqueda plástica de Miró del vacío ha sido leída como una necesidad formal y personal. Su método de prescindir de elementos ha sido comparado con las prácticas zen y a los principios que movían los místicos a los cuales el artista catalán, al igual que algunos de sus contemporáneos, se aproximaba.¹³⁶

Greemberg, analizando los fondos monocromos y las transparencias de los cuadros oníricos de los años 1924-1927, interpreta el primer acercamiento de Miró hacia el vacío y determina una línea de interpretación hermenéutica de la crítica americana sobre el arte abstracto en los años cuarenta del siglo XX.¹³⁷ También se quiere

¹³³ BRETON, ANDRÉ, *L'art magique*, París, Club français du livre, 1937.

¹³⁴ FINGESTEN, PETER, "Spirituality, mysticism and non objective art", *Art Journal*, vol. 21, n.1, 1961, p.2-6. Especialmente interesante las observaciones del autor sobre los artistas abstractos, como Kandinsky, aunque, según Faxedas, algunas afirmaciones resultan un poco excesivas. FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 40.

¹³⁵ Véase las aportaciones de LUBAR, ROBERT S., "El càntic del sol y el mundo como imagen", pp. 64-71; en *Cántico del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano-Museo de Arte Contemporáneo Español, 2003.

¹³⁶ Entre los libros que han sido útiles a la aproximación al ámbito del misticismo en la época indagada resultan de interés: RINGBOM, SIXTEN, *The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract paintings*, Åbo, Åbo Academy, 1970 y PÉLADAN, SAR, *L'art idéaliste et mystique (Précède de la "Réfutatuion de Taine")*, París, Ed. Sansot, 1909 (1894).

¹³⁷ GREEMBERG, CLEMENT, *Joan Miró*, Nueva York, The Quadrangle Press, 1948.

señalar a Margit Rowell y Rosalind Krauss que, en *Magnetic Fields*, ahondan en este tema y analizan el proceso artístico de Miró, comparándolo con las prácticas de un místico.¹³⁸ Rowell analiza el “cuaderno de poemas” de 1936-39, observando el paralelismo entre pintura y poesía durante la guerra civil. Las reflexiones sobre el método creativo conducen a la estudiosa a cuestionarse si para Miró era más real lo que intuía y que es aparentemente invisible, lo que Miró expresaba como “real irrealidad”,¹³⁹ o la realidad tangible. Estos estudios se complementan con el capítulo de la monografía de Maria Josep Balsach, titulada *Trasparencia*,¹⁴⁰ y la contribución de Agnès de La Beaumelle de 2004.¹⁴¹

Sobre la concepción del universo como un macrocosmos donde se desarrolla la faceta espiritual del ser, se ha tenido en gran consideración el enfoque de Joseph J. Schildkraut. En su primer ensayo, titulado *Miró and The Mystical in Modern Art: Problems for Research in Metapsychiatry*, fechado en 1982,¹⁴² se aproxima a la figura de Miró a través del análisis de su interés por los misterios de la creación, la existencia humana y su papel en el cosmos. El autor constata en la trayectoria del artista un desarrollo de la visión mística y la creencia de una transcendencia del alma humana expresadas en ciertas obras de los años veinte. Como en el presente estudio, Schildkraut considera el elemento figurativo de la escalera como un elemento emblemático de conexión entre el ámbito celeste y terrestre, y sigue el desarrollo del rol de este símbolo en las obras posteriores. *Mind and Mood in Modern Art I: Miró and “Melancolie”*, que sigue la misma línea analítica,¹⁴³

¹³⁸ KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 11-38.

¹³⁹ Carta de Miró a Pierre Matisse, fechada en 19 de febrero de 1936, en LUBAR, ROBERT S., “Small paintings on masonite and copper, 1935-1936”, p. 182-199, nota n. 20, en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008, p. 18.

¹⁴⁰ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 77-79.

¹⁴¹ BEAUMELLE, AGNÈS DE LA, “Le défi des X, en exergue”, p. 21-32, BEAUMELLE, AGNÈS DE LA (Ed.), *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, París, Centre Georges Pompidou, 2004.

¹⁴² SCHILDKRAUT, JOSEPH J., *Miró and The Mystical in Modern Art: Problems for Research in Metapsychiatry*, Nueva York, Brunner/Mazen, 1982.

¹⁴³ SCHILDKRAUT, JOSEPH y HIRSHFELD, ALISSA, “Mind and Mood in Modern Art I: Miró and “Melancolie”, *Creativity Research Journal*, 1995, p. 139-156. El artículo ahonda en las creencias espirituales del artista para relacionarlas de nuevo con sus estados de ánimos y con su obra. El autor encuentra en el carácter tendencialmente depresivo de Miró la razón de su necesidad de explorar el ámbito espiritual. No obstante este enfoque no esté especialmente considerado en el presente estudio, debido a la convicción de que fueron otras causas las que movieron al artista en esta dirección místico-espiritual y existencialista, se ha podido extraer provecho de estas contribuciones.

ha resultado especialmente sugerente a la hora de interpretar cierto simbolismo místico para la presente tesis. Junto a la lectura del elemento escalera en relación a los autorretratos de Miró realizados en colaboración con Marcoussis en 1938, se han tenido en consideración las observaciones sobre la producción mironiana de 1939 y concretamente sobre determinados lienzos de la serie *Constelaciones*. Por lo que concierne a los autorretratos mironianos, destacan la contribución firmada por Schildkraut y Alissa J. Hirshfeld, *Rain of Lyres, Circuses of melancholie* y el ensayo de David Lomas, *The Black Border: Joan Miró self-portraits 1937-1942*, dentro de *Depression and Spiritual in Modern Art. Homage to Miró*, editado por Schildkraut y Aurora Otero.¹⁴⁴ El catálogo se basa en el análisis de la faceta mística del arte moderno, abordando la relación entre las diversas patologías psiquiátricas y la creatividad de artistas del siglo XX y abriendo camino a la confrontación de las concepciones espirituales de Miró y artistas que, como Pollock, Mondrian y Kandinsky, patentan en sus creaciones características análogas. El primer escrito hace referencia a la frase grabada en una litografía para el autorretrato en 1938 y la interpretación de los estados de ánimo depresivos o incluso desesperados del artista como reacción a las limitaciones humanas que impiden ascender a lo celestial. El segundo analiza las motivaciones de la proliferación de los autorretratos de Miró y las fuentes de inspiración del artista en este periodo. El autor pone de relieve, entre los inspiradores de Miró, nombres que trataron con temas metafísicos y espirituales como William Blake y André Masson, cuyo arte está caracterizado por facetas visionarias y oníricas.

Especialmente interesantes resultan las contribuciones basadas en las declaraciones del artista sobre la intencionalidad de transcendencia de su obra y su aproximación a los ámbitos místico y espiritual, y las que se basan en los dibujos y las notas del artista.

Una entrevista interesante sobre la metodología de trabajo y los aspectos de la personalidad de Miró que muestran analogías con lo místico es la de Yvon

¹⁴⁴ SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y. HIRSHFELD, ALISSA J., "Rain of lyres, circuses of melancholy", p. 112-130, y LOMAS, DAVID, "The Black Border: Joan Miró self-portraits 1937-1942", p. 131-149, en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996. El capítulo tercero, dedicado al pintor catalán, agrupa los estudios de diferentes especialistas de la obra mironiana entre cuyo destacan los citados Joseph J. Schildkraut, Alissa J. Hirshfeld, David Lomas, y Rosa M. Malet, William Jeffett o Barbara Rose.

Taillandier en 1959, *Miró: Je travaille comme un jardinier*.¹⁴⁵ En ella Miró explicó la importancia del estado de tensión de espíritu fundamental para su creación y los procesos meditativos que le permitían inspirarse y encontrar los puntos de partida de su obra. Las entrevistas de Georges Raillard realizada en la última etapa artística de Miró, en 1975, y tituladas *Ceci les couleur de mes rêves: entretiens avec Georges Raillard*, representan otra aproximación imprescindible al pensamiento del artista y ofrecen un conjunto de reflexiones sobre la obra mironiana, como por ejemplo sobre la serie *Constelaciones*, que se han usado para este estudio.¹⁴⁶ Asimismo, se ha usado la entrevista del 1948 de James Johnson Sweeney que, como advierte Reus, conocía al artista desde 1927.¹⁴⁷ En esta transcripción destacan las afirmaciones sobre el desarrollo del proceso artístico mironiano, además de las explicaciones sobre las motivaciones que llevaron al artista a la realización de la serie *Constelaciones* en Varengeville sur Mer. En este periodo Miró llevó una existencia contemplativa y ascética que se perpetuó tras su traslado a Palma, antes del cambio de estilo y ubicación, en Barcelona, a partir de 1942, fecha límite de esta tesis.

Por lo que concierne a las aportaciones que han facilitado el estudio interpretativo del diccionario de los símbolos mironianos bajo una perspectiva mística, destacan las que han orientado el trabajo de archivo para la comprensión de la intencionalidad expresiva de Miró en la creación y uso del simbolismo místico y la individuación del origen y de la gestación del simbolismo a nivel plástico. Para ello, han sido especialmente útiles las aportaciones que recogen sus declaraciones y las que analizan los dibujos preparatorios y las notas de los cuadernos, donde reside la génesis y la evolución del arte de Miró en todos sus detalles. En este sentido,

¹⁴⁵ TAILLANDIER, YVON, "Miró: Je travaille comme un jardinier", *XXe Siècle*, N.43, 1974, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Selected writings and Interviews*, Nueva York, Da capo, 1992 (1986), p. 246-253.

¹⁴⁶ RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 54, 55. Véase también las entrevistas a Miró: TRABAL, FRANCESC, "A conversation with Joan Miró", *La publicitat, Barcelona*, vol.50, 14/7/1928, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 91-98 y ROSE, BARBARA., "Interview with Miró", (30 junio 1981), en *Miró in America*, Houston, The Museum of Fine Arts, 1982 transcrito en ESCUDERO, CARMEN y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001, en p. 82.

¹⁴⁷ JOHNSON SWEENEY, JAMES, "Joan Miró: comment and interviews", *Partisan Review*, n.2, Nueva York, 1948, p.206-212; JOHNSON SWEENEY, JAMES, *Joan Miró*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1941, p. 13-78 y REUS MORRO, JAUME, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*, tesis doctoral, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2004, p. 28.

una fuente de información de esencial importancia tanto para el análisis de los esbozos como de las palabras mironianas ha sido el catálogo de la Fundación Joan Miró titulado *Obra de Joan Miró. Dibuixos, pintura, escultura, cerámica, textil*.¹⁴⁸ El libro ha resultado sumamente orientador a la hora de examinar directamente las fuentes de primera mano citadas, y un instrumento imprescindible a la hora de interpretar la creación mironiana a partir de las notas del artista dejadas en los cuadernos, abundantemente reproducidas y transcritas en el catálogo.¹⁴⁹ Además de facilitar la reconstrucción del contexto y del pensamiento mironiano a través de la consulta de sus apuntes y esbozos, ha sido una útil herramienta en el estudio del significado y las evoluciones de los símbolos seleccionados. Una de las características destacables del catálogo es la abundancia de reproducciones fotográficas de los textos originales transcritos, que permite contrastar la fidelidad de las informaciones reproducidas de los folios y cuadernos manuscritos por Miró y poner en relación varios documentos a la vez. Las informaciones extraídas del catálogo se han complementado con las de numerosos textos de la bibliografía consultada. Entre ellos destaca el catálogo de la exposición *Joan Miró 1893-1993*, en el que se encuentran fragmentos de transcripciones de Miró y otros autores vinculados a las reproducciones de dibujos de interés que han generado los estudios y los enfoques iniciales con respecto a obras capitales como *Tierra labrada*, *Paisaje catalán* y *La familia* presentados en esta tesis.¹⁵⁰ El volumen, con sus detalladas reproducciones, ha apoyado el análisis de los aspectos iconográficos fundamentales y ha resultado muy útil también para la comprensión del proceso de Miró y del tejido de contactos y personalidades influyentes en su desarrollo espiritual y artístico, como por ejemplo la correspondencia con Leiris relacionada con algunas obras y esbozos mironianos.

De la bibliografía que ha agilizado el trabajo de archivo para la interpretación y contextualización de la producción del simbolismo místico se quieren destacar

¹⁴⁸ MALET, ROSA MARÍA (Ed.), *Obra de Joan Miró. Dibuixos, pintura, escultura, cerámica, textil*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1988. Se complementa con Rowell que transcribe el texto del cuaderno FJM 4399-4437 en *Working notes 1941-42*, p. 173-195, ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986).

¹⁴⁹ Algunas frases de Miró han sido útiles para la definición de la espiritualidad del artista vinculada a su arte. Un ejemplo es su declaración: "La meva obra no té que ser del present, sinó del passat -en les fonts de la pura expressió de l'esperit- i del futur. Com a símbol d'una religió pura", ya que reúne en el folio FJM 1774b, c. 1940-1941, del cuaderno FJM 1774-184, las palabras claves "espíritu", "símbolo" y "religión pura". Transcrito en ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001, p. 11.

¹⁵⁰ *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993, p. 169-183.

también los catálogos de exposiciones *Joan Miró*, comisariado por Carolyn Lanchner¹⁵¹ y *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, dirigido por Agnès de la Beaumelle.¹⁵² El primero ha sido interesante por el estudio expuesto en el ensayo principal del catálogo con título “Peinture-poésie, Its logic and logistics” firmado por Lanchner, en el que se analiza el aspecto poético de la pintura de Miró.¹⁵³ Del segundo destaca el estudio de los fondos de dibujos de la Fundación Joan Miró sobre signos e interpretación del sistema alfabético mironiano a partir del estudio de los cuadernos del artista.

También Gaëtan Picon, en *Joan Miró. Carnets catalans. Dessins et textes inédits*,¹⁵⁴ ha sido consultado durante la investigación de archivo del periodo tratado. No obstante, como detectó Jaume Reus, hay una falta de rigor en las transcripciones de algunos textos de los cuadernos conservados en el archivo de la Fundación Miró, el texto de Picon ha sido empleado para la orientación en el examen de los datos originales en las fuentes de primera mano.¹⁵⁵

3. Estado de la cuestión sobre los métodos de catalogación e interpretación del simbolismo mironiano

La bibliografía consultada durante la realización de la tesis ha sido útil no solamente a la hora de construir un discurso orgánico basado en el desarrollo de las teorizaciones defendidas, sino también para establecer las pautas de las estrategias de análisis aplicadas a lo largo de la investigación.

Desde el punto de vista de los análisis iconográficos e iconológicos, han sido particularmente inspiradores los que interpretan la obra mironiana en relación con

¹⁵¹ LANCHNER, CAROLYN, *Joan Miró. The Museum of Modern Art of New York*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.

¹⁵² BEAUMELLE, AGNÈS DE LA (Ed.), *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, París, Centre Georges Pompidou, 2004.

¹⁵³ LANCHNER, CAROLYN, “Peinture-poésie, Its logic and logistics”, p. 15-82, *Joan Miró. The Museum of Modern Art of New York*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.

¹⁵⁴ PICON, GAËTAN, *Joan Miró. Carnets catalans*, Barcelona, Polígrafa, 1980, (1ª Ed. 1976).

¹⁵⁵ Con respecto a las transcripciones de Picon, ha resultado especialmente interesante la reproducción del cuaderno FJM 1923-1411 para el análisis de la iconografía de la mujer y del sexo femenino desarrollada por Miró durante los años 1933-1941. En estos años, caracterizados por uno de los más exuberantes cambios de lenguaje del artista y la experimentación con técnicas mixtas, como el *collage*, se han centrado los análisis sobre la evolución formal de los símbolos místicos fundamentales del vocabulario mironiano. PICON, GAËTAN, *Joan Miró. Carnets catalans*, Barcelona, Polígrafa, 1980, (1ª Ed. 1976), p.163-172.

el contexto de desarrollo de la trayectoria del artista. En este sentido, destacan el estudio monográfico de Jacques Dupin, que desde una privilegiada cercanía a la figura del artista expone una visión poética y a la vez descriptiva de la creación mironiana, y el de Margit Rowell, que en *Escritos y conversaciones* fundamenta sus aportaciones en el trabajo de documentación de archivo reproducido en transcripciones de entrevistas, cartas y notas de trabajo autógrafas del artista.¹⁵⁶

Entre los análisis tradicionales de la obra mironiana despuntan los estudios del crítico Alexandre Cirici Pellicer, *Miró l'ilegit, una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*¹⁵⁷ y *Miró mirall*.¹⁵⁸ Desde el punto de vista metodológico, estos escritos conjuntan los análisis de semiótica y semiología visual con los estudios de sociología del arte. La importancia de las aportaciones de Cirici se encuentra en el reconocimiento de las propiedades morfológicas y constructivas de los elementos figurativos de las obras mironianas, que permite leer las evoluciones del lenguaje mironiano y las relaciones y las asociaciones que se establecen entre los signos y símbolos que creó el artista catalán. Basado en las intuiciones argumentadas en *Miró l'ilegit, Miró Mirall*, establece una nueva metodología analítica que no se limita a un análisis estilístico, sino que permite una aproximación a la obra mironiana con perspectivas y enfoques históricos para situarlas y atribuirle una situación coyuntural del estudio de los signos y el contexto en el que fueron creados. Cirici, en su pensamiento estético y teórico, explica las leyes de formación de los corpus de signos cósmicos y orgánicos a partir del estudio de las macroestructuras del ideario mironiano. Su técnica precisa y minuciosa se basa en filtrar capa a capa los diferentes aspectos tipológicos del inventario de signos indagados y traducirlos de manera inteligible.

Por lo que concierne a la individuación y la clasificación del simbolismo místico de la obra de Miró, en la bibliografía analizada no se encuentra un estudio focalizado.

¹⁵⁶ Especialmente relevante para el presente estudio ha sido la transcripción de las notas de trabajo del cuaderno FJM 4399-4437 conservado en el archivo de la Fundación Joan Miró, que el artista apuntó a partir del julio 1941 hasta 1942, en Mont-roig. FJM 4399-4437 en *Working notes 1941-42*, p. 173-195, ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986). Rowell recoge también las cartas conservadas en el fondo del Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou de París, donde se han efectuado investigaciones en ocasión de los viajes de estudios realizados.

¹⁵⁷ CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró l'ilegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 94, 95.

¹⁵⁸ CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró Mirall*, Barcelona, Polígrafa, 1977.

Por eso, se ha considerado necesario solventar esta laguna tomando como punto de referencia los estudios que han propuesto una clasificación tipológica de los elementos y lenguajes mironianos surrealistas, readaptándolos al objeto de estudio de esta tesis. Diferentes autores han formulado interesantes metodologías de descomposición en unidades tipológicas de ciertas estructuras de los cuadros mironianos, inspirando la estrategia de “dislocación” de elementos figurativos fundamentada en esta tesis. Entre los nombres más destacados en este sentido se señalan William Rubin, Carmen Escudero, Teresa Montaner y Domènec Corbella. En lo relativo a las metodologías de clasificación de símbolos, ha sido muy útil la reseña de las obras de Miró del Museum of Modern Art de Nueva York elaborada por William Rubin a través de una catalogación numerada de los diferentes signos y símbolos presentes en obras fundamentales para la tesis, como *Paisaje catalán*.¹⁵⁹ Sus interpretaciones, de las cuales se ha tomado distancia en la tesis, han sido inspiradoras a la hora de ponerlas en relación a las profundas lecturas que Dupin dedicó a los cuadros y los lenguajes mironianos en su monografía. La conjunción de ambos enfoques de lectura ha orientado la valoración de la intencionalidad de Miró hacia su obra y permitido un planteamiento de clasificación e interpretación semántica vertiente al desciframiento del vocabulario de símbolos de interés. También Carmen Escudero y Teresa Montaner ofrecen una catalogación de símbolos en *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*. Las autoras analizan el repertorio de veinte signos míticos del vocabulario mironiano, clasificándolos por tipología y poniéndolos en relación con las fuentes de inspiración del artista.¹⁶⁰ Domènec Corbella ha sido un autor inspirador a la hora de plantear la manera de aproximarse al simbolismo mironiano y detectar sus rasgos místicos, teniendo en cuenta toda la fenomenología de metamorfosis, fusión, asociación e integración que afecta a los símbolos. Corbella publicó en 1993 un libro sobre el análisis del vocabulario de signos mironianos con el título *Entendre Miró, Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939- 1944*, que tuvo origen en la tesis doctoral *Anàlisi del sistema idiolectal de la Sèrie Barcelona de Joan Miró*

¹⁵⁹ Rubin ofrece una detallada descripción formal e iconográfica de las obras mironianas conservadas en el Museum of Modern Art de Nueva York en RUBIN, WILLIAM, “The hunter (Catalan landscape)”, p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973.

¹⁶⁰ ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001.

(*morfogènia i composició*).¹⁶¹ Al igual que Cirici en *Miró Ilegít*, Corbella aplica un método de observación de la evolución del ideario de formas mironianas basado en los estudios de las analogías y de los procesos asociativos constatables entre elementos. El crítico asocia los elementos que bajo el punto de vista de la mimesis presentan características formales comunes y busca sus orígenes.

Con este estudio ofreció un instrumento de comprensión de la serie a través de una lectura de tipo pedagógico, adoptando en el análisis formal y compositivo un enfoque estructuralista. Corbella adopta un método de análisis del lenguaje mironiano que se basa en la descomposición de las construcciones iconográficas y de las relaciones entre sus elementos plásticos mironianos en unidades tipológicas. El método muestra ciertas analogías con el método de “dislocación” de elementos fundamentado en la presente tesis a partir del estudio de *Paisaje catalán*. Corbella, dividiendo por tipologías las configuraciones cósmicas y orgánicas, llega a establecer las reglas sintácticas de ciertas evoluciones formales y a poner en relieve las analogías y los paralelismos estilísticos. El método de observación aplicado por el autor ha sido inspirador para el análisis de las metamorfosis formales de ciertos elementos místicos seleccionados, especialmente por el hecho de basarse en un vasto repertorio gráfico de motivos figurativos reproducidos en el libro.

Otro método de análisis aplicado ha sido el de la confrontación de las obras con las fuentes de inspiración iconográfica del artista. Tomando como referencia el estudio de Lourdes Cirlot sobre las relaciones entre el *Carnaval del Arlequín* de Miró y cuadros, motivos y estilos de artistas como Pieter Bruegel y Jeronimus Bosch, se han aplicado algunos análisis iconográficos de ciertas obras mironianas.¹⁶²

Un ulterior instrumento que ha condicionado la interpretación de los símbolos que, como especifica Tiziana Migliore, hay que considerar como “miroglíficos” impregnados de significados intencionados por el artista, han sido los diccionarios de símbolos.¹⁶³ Su uso se ha revelado oportuno especialmente a la hora de investigar con qué sentido expresivo Miró usaba unos u otros símbolos y los combinaba en

¹⁶¹ Véase CORBELLA, DOMÈNEC, *Análisis del sistema ideolectal de la sèrie Barcelona de Joan Miró (morfogènia y composició)*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985. CORBELLA, DOMÈNEC, *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993.

¹⁶² CIRLOT, LOURDES, “El *Carnaval del Arlequín*: punto de partida del estilo de Joan Miró”, *Materia*, n.1, 2001, p. 243-270.

¹⁶³ MIGLIORE, TIZIANA, “Allestire un dizionario de Miró. Gli antecedenti (1966-1993)”, *Miroglifici. Formazione di una lingua nelle logiche dell'arte*, tesis doctoral, Universidad de Boloña, 2004, p. 107.

códigos. Entre los diccionarios destaca, especialmente desde el punto de vista de la metodología interpretativa, el de Juan Eduardo Cirlot, ya que revela una perspectiva de análisis marcada por su trayectoria en sintonía con el surrealismo y por eso posiblemente particularmente cercana al imaginario mironiano.¹⁶⁴

¹⁶⁴ CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1979 (3ª Ed.). Véase también CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1985. La figura de Juan Eduardo Cirlot es importante no solo por su personal involucración con el surrealismo y la figura de Joan Miró sino por su personal perspectiva, madurada en el tiempo tras el seguimiento de un *iter* ricos en estímulos e influencias de tradición religiosa y mitológica, en el momento de constituir el diccionario. El enfoque madurado por Cirlot es bien explicado por BERENGUER MARTÍN, JORGE, en el artículo “Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, X, 2007, p. 69-81. El autor aclara ciertas observaciones terminológicas de las interpretaciones cirlotianas y sus influencias. Además explica como el poeta catalán era consciente del cambio y la renovación de su mundo interior que le inició a una investigación metódica sobre la tradición simbólica. En esta operación de interpretación del mundo y sus signos de Cirlot, coexisten las influencias surrealistas y la simbolista que han hecho que el surrealismo cirlotiano “esté desde sus inicios cargado de una poderosa iconografía religiosa, ya sea de procedencia mitológica o de tradición judeo-cristiana”.

OBJETIVOS

La investigación se ha propuesto lograr los objetivos expuestos aquí de modo resumido:

- Detectar si en la obra mironiana hay símbolos o sistemas de símbolos clasificables como místicos.
- Determinar el marco cronológico y teórico en que los símbolos y los códigos de símbolos clasificados se configuran por primera vez, se desarrollan y se consolidan en la obra mironiana seleccionada.
- Reconstruir el contexto de influencias en el cual Miró desarrolló la faceta espiritual de su personalidad y de su arte.
- A partir de la puesta a confrontación de los símbolos, las obras que los contienen, las fuentes documentales, las informaciones y teorías extraídas del estado de la cuestión, interpretar los símbolos y los códigos de símbolos en las obras objeto del estudio.
- Comprender la intencionalidad expresiva del artista en el momento del empleo de los símbolos a partir de sus declaraciones. Definir las motivaciones de Miró a la hora de hacer recurso del simbolismo analizado y comprender su propósito en cultivar la faceta espiritual de su arte.
- Comprender la faceta espiritual de Miró y de su arte a partir del estudio del valor de transcendencia que el artista se propuso otorgar a su obra.
- Comprender si se puede comparar la experiencia artística de Miró con una experiencia mística. Para ello, analizar el comportamiento del artista y los procesos de creación artística empleados en varias fases de su trayectoria, especialmente cuando se inspiraba en los santos y místicos que leía.
- Investigar y describir su visión de la realidad intangible y observar cómo plantea

en su obra las relaciones entre el mundo tangible e intangible.

- Reconocer y clasificar las fuentes de procedencia de los símbolos místicos seleccionados, tanto las iconográficas como las literarias y los influjos procedentes de los ambientes físicos, oníricos, ideales e intelectuales en los cuales experimentó el artista.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La estructuración de la tesis y su organización en capítulos pretenden enfatizar la trayectoria de investigación trazada y los procesos analíticos aplicados en su orden de desarrollo.

La introducción argumenta las motivaciones principales que han llevado a proyectar el presente trabajo, poniendo en relieve la pregunta principal, el estado de la cuestión de los avances y conocimientos logrados sobre el tema analizado junto a las propuestas interpretativas más recientes. También se presentan los antecedentes sobre el tema que sirven como plataforma de elaboración de los parámetros de los nuevos estudios, dentro de la delimitación de un marco geográfico y cronológico determinados. Se ha dedicado un preámbulo de parámetros introductorios que aclaran los enfoques adoptados y las hipótesis que justifican el planteamiento del estudio y los procesos de análisis llevados a cabo. Se han puesto en relieve las motivaciones que han impulsado a la investigación de campo guiada por las teorizaciones fundamentadas tanto en estudios previos sobre el tema como en la directa observación de las obras y los símbolos seleccionados.

El proceso interpretativo ha seguido un orden cronológico basado en la detección, dentro de los años indicados (1922-1942), de los símbolos místicos y la observación de sus implicaciones en códigos de símbolos y en las obras en las cuales aparecen. Teniendo en cuenta el contexto de desarrollo del artista y las influencias que nutrieron su pensamiento y creación, se han investigado las motivaciones y las finalidades del uso del simbolismo indagado. Asimismo se ha aclarado desde un principio la terminología utilizada tanto al introducir argumentos, métodos y referencias usadas en la tesis como en la adopción de teorizaciones y conceptos que han determinado hasta la titulación de ciertos subcapítulos.

Por lo que concierne al apartado esencial de la tesis, ha sido estructurado en un *corpus* de cuatro partes principales, seguidas por las conclusiones finales, los apartados bibliográficos y las fuentes documentales.

El primer capítulo ha sido estructurado en torno a la relectura del lienzo *Paisaje catalán (El cazador)*. Su interpretación metafísica y espiritual, junto a la individuación

de los primeros símbolos místicos analizados en la tesis, ha impulsado la búsqueda de las relaciones entre el contenido simbólico del cuadro y sus símbolos con los de otros cuadros. El lienzo, en su nueva lectura, ha sido el detonante de toda una serie de preguntas con respecto a la existencia y al uso de un determinado simbolismo compuesto de códigos bien definidos.

El segundo capítulo, consecuencia de los resultados de investigación expuestos anteriormente, se ha centrado en el análisis de uno de los símbolos místicos principales de la obra mironiana: la escalera. Desde los estudios iconográficos de este elemento figurativo se han detectado sus implicaciones metafóricas y alegóricas en las obras de los años veinte, estudiando especialmente sus variaciones morfológicas y sus asociaciones con otros símbolos místicos, especialmente con el elemento “ojo” analizado, procedente de *Tierra labrada* y *Paisaje catalán*. Se ha interpretado también la implicación simbólica de este elemento en el arte de Miró, observando su uso desde el punto de vista iconográfico, iconológico y simbólico. La escalera, símbolo de la tradición cristiana, ha sido adoptada por Miró como elemento figurativo de su repertorio de signos. Este elemento asume un rol tan importante en su arte que se convierte, junto al ojo y al sexo, en uno de los componentes fundamentales del vocabulario místico mironiano.

La relación entre la iconografía tradicional de la escalera y la propuesta por el artista refleja su potencialidad emblemática, demostrando cómo su original simbología se deja impregnar por nuevos significados, en parte determinados por las influencias iconográficas y literarias del artista. La iconografía de la escalera es percibida por Miró, aparte de como instrumento de revuelta y reivindicación político-social, como parte de una narrativa religiosa bíblica y mística, de la que reconstruye su personal alegoría de la ascensión espiritual.

La tercera parte analiza cómo Miró se enfrenta al tema de la espiritualidad y cómo esto repercute en su arte. Explora cómo el simbolismo místico es aplicado en la trayectoria artística mironiana y con qué implicaciones, a partir de la constatación, que Miró se sentía guiado por Dios en su creación: “No despreciar las realizaciones secundarias de mi obra, papeles encontrados, cartones, telas donde limpio pinceles, etc. Esto es algo que Dios pone en la ruta de mi vida y que sirve para

enriquecer mi obra".¹⁶⁵ Para la comprensión de la intencionalidad de Miró en el uso del simbolismo místico se ha reconstruido el contexto de influencias y las condiciones que determinaron el desarrollo espiritual del artista.

Los presupuestos teóricos presentados confluyen en la interpretación de la obra mironiana en sentido místico y espiritual. El resultado es la visión de la creación de Miró como una traducción plástica de su reflexión sobre las relaciones entre las realidades tangible e intangible, donde los personajes que las habitan expresan, a partir de la segunda mitad de los años veinte, una voluntad de autodeterminación que se convertirá en un anhelo de elevación espiritual y unión con lo etéreo y la divinidad. Se ha indagado cómo el rasgo espiritual ha sido un elemento constantemente presente en la vida de Miró, determinando no solo el discurso narrativo presente en su obra sino influyendo también en sus procesos artísticos comparable a las prácticas de los místicos que leía.

Un capítulo entero ha sido dedicado a la indagación sobre la influencia mística literaria en la obra y la figura de Miró. Al contrario de la influencia iconográfica, la influencia literaria carece de estudios. Por eso, mientras los influjos procedentes del ámbito artístico, del mundo cotidiano o de los pensadores e intelectuales que acompañaron Miró en su trayectoria aparecen a lo largo de la tesis, al influjo literario ha sido reservado un capítulo especial. En él se han expuesto los criterios de análisis y las aportaciones llevadas a cabo sobre la influencia literaria que se ha revelado de gran transcendencia en el arte mironiano, especialmente en el místico.

Finalmente, en las conclusiones se comprueba hasta qué punto las hipótesis enunciadas en esta introducción se pueden considerar válidas.

¹⁶⁵ FJM 1362 (quadern FJM 1323-1411) comentado en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 243.

JOAN MIRÓ: EL MUNDO DISFRAZADO DE “PAISAJE CATALÁN”

Introducción

En el presente capítulo se exponen los resultados de una investigación sobre *Paisaje Catalán (El cazador)* de Joan Miró que han dado lugar a una interpretación inédita del cuadro y al planteamiento de un discurso acerca del lenguaje, el simbolismo, el contenido de la obra de Miró y sus procesos de creación, que sustenta una aspiración a una elevación espiritual del artista y de todo hombre.

Paisaje Catalán (El cazador), realizado durante los años 1923-1924, es una de las obras claves tanto para la gestación del repertorio básico de los símbolos místicos como para la comprensión de la evolución del lenguaje personal de Joan Miró.¹⁶⁶ El lienzo reúne una serie de signos que, sin disentir de la tradicional lectura de la obra, vinculada a la reivindicación de la propia identidad del artista¹⁶⁷ y de la cultura catalana,¹⁶⁸ desvelan un significado inesperado del lienzo, de los símbolos de

¹⁶⁶ El cuadro fue realizado entre Mont-roig y París, y exhibido por primera vez en la *Galerie Pierre* de París, desde el 12 al 27 de junio de 1925. Fue presentado como “El cazador”, aunque en el envés del lienzo una inscripción del autor lo titula como “Paisaje catalán”. RUBIN, WILLIAM, “The hunter (Catalan landscape)”, p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 20.

¹⁶⁷ LUBAR, ROBERT S., “La Mediterrània de Miró: concepcions d’una identitat cultural”, en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993, p. 25-48. Véase también la tesis doctoral de LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989.

¹⁶⁸ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “Oltre il Mediterraneo. Joan Miró, la metamorfosi della tradizione”, en BELTRAMO CEPPI ZEVI, CLAUDIA y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. I miti del Mediterraneo*, Pisa, Giunti, 2010, p. 27-29. Véase también DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961).

Miró y sus combinaciones. La presente investigación ha provocado el surgimiento de nuevas y viejas preguntas sobre el simbolismo mironiano de los años veinte: ¿de dónde vienen los símbolos de *Paisaje catalán*?; ¿hacia dónde van y cómo se desarrollan a nivel semántico y formal en las obras posteriores?; ¿de qué tipos de fuentes, literarias e iconográficas bebió Miró para construir un vocabulario simbólico tan original? Y, ¿por qué se puede hablar de simbolismo místico?

La interpretación de *Paisaje catalán (El cazador)* ha permitido revisar o reforzar las interpretaciones hasta ahora elaboradas de numerosos signos y sus asociaciones. A partir de la visión mística de la obra de Miró, en la que se centra esta tesis, se ha podido reconstruir todo un itinerario, nunca explorado, coherente con el desarrollo de una simbología mironiana que manifiesta de manera prepotente la existencia de un proyecto de elevación espiritual en el contenido plástico hasta el final de la actividad creadora del artista catalán. Esto ha permitido establecer patrones de asociaciones de símbolos, coordinados a partir del conjunto *La masía, Tierra labrada y Paisaje catalán*, nunca abandonados por el artista, dando cuerpo a lecturas que revelan otro sentido en la obra.

DESCRIPCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA “PAISAJE CATALÁN”

ANÁLISIS FORMAL-ESTRUCTURAL

En *Paisaje catalán (El cazador)* se puede observar una multitud de elementos figurativos de forma geométrica y esquemática que, combinados con elementos iconográficos, componen seres y paisajes concretos. Entre los constituyentes antropomórficos y los signos dominan las formas puras, a menudo asociadas, como líneas y puntos, triángulos y círculos, esferas y conos. Se trata de símbolos de origen arcaico y de significados herméticos, creados y combinados para la elaboración de un código que Miró reiteró de manera insistente en obras posteriores.

En la composición pictórica de *Paisaje catalán*, estos elementos compositivos se perciben, a causa de su carácter bidimensional, como objetos flotantes o superpuestos en un espacio indefinido. Sin embargo, tras esta primera impresión visual resalta el fondo, haciendo posible un nuevo enfoque de la composición. Los elementos figurativos sobresalen del cuadro de tal modo que se pueden reconocer las relaciones existentes entre estos y las distancias espaciales que los separan, a pesar de la carencia de perspectiva.

El cuadro está dividido longitudinalmente en tres secciones reconocibles gracias a ciertos rasgos paisajísticos. Estos nos permiten identificarlas de arriba abajo como cielo, mar y tierra. La superficie acuosa del mar se define por la presencia de algunas olas esquematizadas y un objeto navegante. Por otro lado, el elemento más característico para el reconocimiento del cielo es una extraña máquina volante: el “pájaro-avión” *Toulouse-Rabat*, junto a otros cuerpos flotantes.¹⁶⁹ Dejando para más adelante el análisis del cielo y del mar, el estudio se centrará ahora en la realidad narrada en el ámbito terrestre y en sus personajes.

¹⁶⁹ La “construcción móvil” con el cruce de las banderas de Cataluña y Francia de Miró se refiere al avión *Toulouse-Rabat*, símbolo del eje Barcelona-París. PICON, GAËTAN, *Joan Miró. Carnets catalans*, Barcelona, Polígrafa, 1980, (1ª Ed. 1976), p. 60. Se trataría de la representación esquemática del avión que Miró veía pasar desde Mont-roig y que imita formalmente las máquinas imaginarias de Picabia, desvelando una de las fuentes de influencia del lenguaje del artista catalán. La rueda representaría la hélice o turbina y la escalera, que ya en este momento obsesionaba al artista, crea un puente entre el horizonte y el avión introduciendo el concepto de evasión-elevación que protagonizará la producción mironiana posterior. RUBIN, WILLIAM, “The hunter (Catalan landscape)”, p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 24.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DEL LIENZO

El cazador

El espacio de la escena se divide en dos secciones cromáticas longitudinales: en amarillo se distingue el registro superior y en naranja el inferior. Este último, representado como una superficie plana minada de signos y criaturas, conforma la tierra. En la parte izquierda del suelo se erige el protagonista del lienzo, el campesino-cazador catalán. Los atributos que lo caracterizan como cazador se complementan con los que determinan la iconografía mironiana del *pagès català*. Tal iconografía, a lo largo de la producción mironiana se mantiene inalterada en algunos aspectos, como lo sexual y los símbolos que denotan su naturaleza, pero desde el punto de vista formal se transforma radicalmente en las obras posteriores.¹⁷⁰

En la primera fase de representación del campesino catalán, Miró lo conformó como ser esquematizado y hasta reducido a un sintético cruce de líneas. Así, tras el proceso de “*despullament*” mironiano, nacen obras como *Cabeza de campesino catalán* de 1924 y de 1925. En obras posteriores sufre una ulterior deformación formal, consecuencia del proceso de evolución lingüística que afecta a todos los personajes y criaturas del repertorio figurativo mironiano. Cada transformación es determinada por un salto de Joan Miró a una nueva etapa expresiva. A partir de 1936, por ejemplo en las pinturas en masonite, el personaje manifiesta un carácter rebelde y violento a través de las formas irregulares y las texturas orgánicas fluidas. El campesino-cazador sigue mostrándose con atributos del campo y la barretina catalana, que lo arraigan al territorio campestre y cotidiano. Sin embargo, sus extremidades se convierten en armas y sus protuberancias, como el sexo y los dientes, se engrandecen y expanden de forma agresiva, asumiendo facciones

¹⁷⁰ *La masía, Tierra labrada y Paisaje catalán (El cazador)* están profundamente vinculados tanto a nivel conceptual como a nivel formal y del simbolismo. En los tres lienzos se desarrolla la adhesión del artista a los principios libertarios de su tierra natal a través de las referencias a la identidad catalana. Los cuadros proponen el mismo programa iconográfico, sometido al proceso de metamorfosis mironiano que se manifiesta por primera vez en estos años. La transformación estilística atañe en especial manera la figura del protagonista de *Tierra labrada y Paisaje catalán*: el campesino catalán o cazador. Su estructura corporal da la sensación de ser extremadamente esquemática y sintética en previsión de los cambios futuros. Esta construcción tiene un gran potencial de adaptación formal y por eso es propensa a convertirse en objeto de metamorfosis en los cuadros posteriores.

puntiagudas. La actitud del campesino rígida y pasiva de los años veinte cobra dramatismo durante los tensos años correspondientes a los periodos de guerras. Como consecuencia, en obras como *El segador* (1937), la serie *Constelaciones* (1939-1941) o la serie *Barcelona* (1944) el personaje, como todas las criaturas mironianas, asume semejanzas de monstruo. De la misma manera, también la representación del paisaje se modifica enormemente. En los años 1921-1924 el ambiente en que se mueven los personajes aparece especialmente imperturbable y estático, mientras que posteriormente se caracteriza cada vez más por las atmósferas inquietantes y vibrantes. Como se verá, los primeros síntomas del proceso de metamorfosis mironiano se manifiestan tanto en los aspectos lingüísticos como en los conceptuales de su obra ya a partir de 1922-1923.¹⁷¹

En *Paisaje catalán (El cazador)* algunos de los personajes son representados frontalmente y otros de forma lateral, adoptando algunos de los parámetros cubistas, adaptados, para lograr una mayor eficacia expresiva. El rostro del

¹⁷¹ Véase, en esta misma tesis, el capítulo *Joan Miró. La experiencia artística como experiencia mística* y las teorías de Robert Lubar sobre el proceso de anamorfosis de los años 1935-1936 de los capítulos firmados por el especialista mironiano titulados *Small Paintings on masonite and copper, 1935-1936; Paintings on Masonite, 1936*, y *Still life with Old shoe, 1937*, en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008, especialmente las páginas 182-199.

personaje principal se sintetiza en un triángulo provisto en la punta superior de la típica *barretina catalana*. En el lado izquierdo de dicha forma geométrica aparece una gran oreja, mientras que el ojo frontal, los bigotes y la pipa que sale de la boca pueden identificarse en el centro. De la base del triángulo cuelgan seis hilos que representan la barba. El cuerpo del cazador se reduce a una línea vertical que se bifurca perpendicularmente a la altura del sexo para delinear dos piernas abiertas cuyos pies apoyan firmemente al suelo. Recorriendo de arriba abajo el eje vertical del personaje encontramos sus extremidades y órganos. El corazón se caracteriza por la presencia de arterias, de color amarillo y violeta, y por las llamas, expulsadas de manera muy parecida a las que salen de la pipa. El tronco del ser cruza perpendicularmente una larga línea ondulada que forma dos brazos abiertos que sustentan una presa en un lado y una escopeta en el otro. Otra línea curva ascendente, formada por puntos, envuelve el torso del personaje. Debajo de la columna, entre las piernas abiertas, se encuentra un óvulo negro manchado de blanco en el lateral derecho de donde salen cuatro líneas negras similares a rayos. Se trata de la representación simbólica del falo que expulsa el esperma, en alusión a la eyaculación masculina. Como se explicará, el órgano sexual masculino puede metamorfosearse para convertirse en el femenino y se combina con los elementos figurativos, sol, ojo y huevo, todos ellos caracterizados por la expulsión de rayos fecundantes.¹⁷² Por eso el sol que domina el cuadro ha sido definido por Miró como un huevo solar¹⁷³ y patenta similitudes con el sexo del cazador y otros órganos reproductores precisamente por su acción de expulsar rayos-tentáculos. En la obra mironiana, las conexiones formales, no son nunca casuales y en este caso aluden al poder de donar la vida, de generarla y por esto son símbolos sexuales activos que hacen referencia a la procreación. Este simbolismo es aún más evidente en

¹⁷² En la obra mironiana aparecen personajes hermafroditas, y símbolos que se intercambian o complementan su valor iconográfico para expresar el mismo significado sexual. En concreto se pueden encontrar como equivalencia o con el mismo valor simbólico de generación de la vida, el ojo, el sexo femenino, el óvulo araña y el sol. Esto es algo que podemos observar tanto en las pinturas acabadas como en los dibujos preparatorios. Véase por ejemplo los dibujos titulados [*Autoretrat*] (1938) FJM 1535 y FJM 1531. MALET, ROSA MARIA (Ed.), *Obra de Joan Miró. Dibujos, pintura, escultura, cerámica, textil*, Barcelona, La Polígrafa, 1988, p. 203, 204, y MALET, ROSA MARIA, *Joan Miró*, Polígrafa, Barcelona, 1983, p. 128. Véase, DOEPEL, RORY TERENCE, *Aspects of Joan Miró's Stylistic Development, 1920-1925*, tesis doctoral, Londres, Courtauld Institute University, 1967, inédita.

¹⁷³ Miró también describe el sol en forma de huevo con rayos en su descripción de *Paisaje catalán*. Véase RUBIN, WILLIAM, "The hunter (Catalan landscape)", p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 24, y PICON, GAËTAN, *Joan Miró. Carnets catalans*, Barcelona, Polígrafa, 1980, (1ª Ed. 1976), p.60.

los atributos de ciertos elementos de las obras posteriores como *La familia* (1924) y *El carnaval del Arlequín* (1924-1925). Confrontando la silueta del campesino de *Paisaje catalán* con la composición del fondo se observa como su estructura cruza la línea ondulada de la orilla del mar y la recta del horizonte, llegando a invadir el espacio celeste. De su barretina nace un arcoíris y, a su vez, del arco una estrella, definiendo un encadenamiento de elementos que es propio de la obra mironiana. Esta ubicación es significativa porque incluye al protagonista en su propia historia, hace que pertenezca física y simbólicamente a su mundo, incorporándolo a un tiempo y un espacio determinados.

La sardina

El segundo ser antropomorfo que ocupa el plano principal del cuadro es la sardina, representada en el centro de la parte inferior de la composición pictórica. El cuerpo del pez se extiende en sentido longitudinal, ocupando parte de la sección telúrica donde apoya los pies el campesino.¹⁷⁴ La posición y la ubicación del animal indican su condición de sepultado, de enterrado.

El rostro de la criatura se dirige hacia el límite derecho del cuadro donde encontramos la palabra “*sard*”. Tal como muestra el boceto FJM 674, conservado en la Fundación Joan Miró, y como el mismo pintor explicó, este conjunto de letras de gran tamaño representa el fragmento inicial de la palabra “sardina”, en lengua francesa.¹⁷⁵ Dichas referencias han orientado a la crítica a sustentar que Miró relata iconográficamente la tradición española del entierro del pez. Según el ritual, la sepultura se realiza al finalizar los carnavales, justo con la entrada de la cuaresma, para simbolizar la regeneración cíclica de la vida.¹⁷⁶ Como se

¹⁷⁴ La sardina es asociada por el estudioso William Rubin a la obra de Calder: *Lobster Trap and Fish Tail*. RUBIN, WILLIAM, “The hunter (Catalan landscape)”, p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 25.

¹⁷⁵ La palabra “Sardine”, que significa sardina, se halla en la parte inferior del dibujo preparatorio de Joan Miró para el *Paisaje catalán (El cazador)* FJM 674 de la Fundación Joan Miró. MALET, ROSA MARIA (Ed.) y OTROS, *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993, p. 178.

¹⁷⁶ El entierro de la sardina es un ritual simbólico que se realiza en España durante las celebraciones de los carnavales. Este acto se cumple el miércoles de ceniza para propiciar la liberación de los vicios y el término del periodo de desenfreno de las fiestas carnavalescas y como símbolo de regeneración. Su finalidad es la misma que con la quema del Judas y el haragán. Con la intención de invitar al pueblo a una reflexión colectiva, se motiva a un nuevo orden después del simbólico entierro del tiempo anterior para un nuevo comienzo. El gesto de echar tierra sobre la sardina simboliza la destrucción, la eliminación del pasado para que pueda resurgir con más fuerza,

demostrará más adelante, esta simbología está directamente relacionada con los otros símbolos presentes en *Paisaje catalán*.¹⁷⁷

Seguramente, tal y como sustenta la crítica, Joan Miró narró la historia de un personaje típico catalán en el que él mismo podía reconocerse. El pintor siempre intentó, también a través de su obra, recrear el vínculo profundo que siente con su tierra y sus tradiciones.

Sin embargo, se ha descubierto que no era solamente esta su intención representativa. Según la tesis aquí presentada, una razón más profunda, que se demostrará seguidamente, determinó el proceso de construcción del mundo simbólico e iconográfico de *Paisaje catalán* y de la obra mironiana de rasgo místico.

realizando el deseo o el auspicio de que surja una sociedad nueva y éticamente transformada. CIRLOT, LOURDES, "El *Carnaval del Arlequín*, punto de partida del estilo de Joan Miró", p. 243-270, *Materia*, n. 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001, p. 148-254.

¹⁷⁷ Véase, en esta misma tesis, el comentario sobre la simbología del "ojo divino" de *Paisaje catalán* que expulsa rayos y se relaciona al círculo desde cuyo centro brota una hoja del mismo lienzo, en el subcapítulo "El poder generativo".

La masía, Tierra labrada y Paisaje catalán (El cazador): tres capítulos de una historia universal

Para razonar sobre el contenido de *Paisaje catalán (El cazador)* debe considerarse la estrecha relación existente entre sus símbolos y su profunda conexión con las obras que lo preceden: *La masía* (1921-1922) y *Tierra labrada* (1923-1924).

“Miró, que havia portat a París, com un talismà, un grapat d’herba de Mont-roig per acabar la seva masia, s’emporta de París les llavors de la revolta, de l’humor i del fantàstic que germinaran i donaran fruit en els solcs de *Terra llaurada*. A la rue Blomet, en l’agitació i la febre, aquesta semença no podria grillar; li calia el receptacle natural i l’energia latent de la terra catalana. És essencial per a la comprensió de tota l’obra de retenir aquest detall: el salt es va fer a Mont-roig, la mutació es va acomplir on Miró va pintar *Terra llaurada*.”¹⁷⁸ Con estas palabras, Jaques Dupin introduce el primer cambio radical del lenguaje de Miró hacia el surrealismo. También los estudios de Robert S. Lubar, en su tesis doctoral, *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*¹⁷⁹, ponen en relieve un contraste lingüístico contextualizando el desarrollo del artista desde los años anteriores a *La masía*, que constituye el punto crucial de cambio de lenguaje y percepción de Miró. Además, el crítico añade su propia percepción interpretativa de la nueva concepción de la realidad anterior, la del campo de su masía de Mont-roig, como una revelación. “Aquestes línies expressen la joia del triomf en la por del desconegut. Encara no és tanmateix sinó el primer pas en les regions inexplorades on el pintor s’aventurarà a partir d’ara. Ell mateix diu que no busca una evasió fora del real, sinó, al contrari, una evasió dins la natura o, més precisament, dins l’absolut de la natura, és a dir, en la seva totalitat alhora real i imaginària on l’omnipotència del diseg suscita la revelació. En *Terra llaurada*, aquest absolut de la natura és cridat a l’existència a través de l’univers familiar de *La masia*.”¹⁸⁰

En el caso de *Tierra labrada y Paisaje catalán* es importante puntualizar que, aunque las dos pinturas son consecutivas en el tiempo, hay motivos para afirmar que los

¹⁷⁸ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961), p. 96.

¹⁷⁹ LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University, Institute of Fine Arts, 1989, p. XVII.

¹⁸⁰ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961), p. 96.

dos lienzos han sido ideados conjuntamente.¹⁸¹ Como se ha sugerido en la tesis de licenciatura *Los dibujos surrealistas de Joan Miró de los años veinte*,¹⁸² existe una convergencia de elementos figurativos entre los dos lienzos. Estos comparten los mismos espacios en las hojas de los álbumes de dibujos preparatorios donde han sido ideados. La simultaneidad de la creación de los elementos gráficos destinados a *Tierra labrada* y los que se encuentran en *Paisaje catalán* es evidente tras relacionar diferentes esbozos. También ha sido posible comprobar que en numerosos casos una misma idea gráfica de Miró se traslada a varias pinturas, incluso de etapas artísticas distanciadas en el repertorio de nuestro pintor.¹⁸³ La importancia de analizar cómo y en qué momento nacen los símbolos de Joan Miró está no solo en la utilidad para una clasificación cronológica de sus signos y combinaciones para determinar su evolución formal y conceptual, sino también para averiguar cuáles son los símbolos más significativos en su obra, lo más utilizados y

¹⁸¹ Sobre la relación entre *Paisaje catalán (El cazador)* y *Tierra labrada*, y sus vinculaciones con las poéticas surrealistas y la fuerza plástica de letras y cifras en la obra de Miró, véase: LABRUSSE, RÉMI, *Miró. Un feu dans les ruines*, París, Hazan, 2004, p. 38-40.

¹⁸² Véase el extracto de la citada tesis publicado en BOGONI, ROBERTA, "El museo oculto: la génesis del simbolismo mironiano en los archivos de la Fundación Joan Miró de Barcelona", *Emblecat*, 2, 2013, p. 105-114.

¹⁸³ Observaciones extraídas del estudio de los *Cuadernos catalanes* conservados en la Fundación Joan Miró de Barcelona. PICON, GAËTAN, *Joan Miró. Carnets catalans*, Barcelona, Polígrafa, 1980, (Iª Ed. 1976).

reiterados. En esta tarea ha resultado extremadamente útil el análisis de los folios del fondo archivístico de la Fundación Joan Miró de Barcelona.¹⁸⁴ Sin embargo, *Paisaje catalán* y *Tierra labrada* constituyen a la par un anillo fundamental en la evolución lingüística y simbólica del recorrido mironiano. La conjunción de estos cuadros representa una transición fundamental desde el detallismo de *La masía* al simbolismo surrealista que dominará los años posteriores de la producción de Miró.

Joan Miró dejó claro haber trabajado en *Tierra labrada* inmediatamente después de *La masía*, y eso es perfectamente demostrable a la hora de leer los dos lienzos según esta secuencia temporal. ¿Pero qué pasa entre *Tierra labrada* y *Paisaje catalán*? ¿Sus interpretaciones cambiarían si se invirtiera el orden de sucesión establecido? En una nota del *Epistolari català*, con referencia a la carta a Ràfols del 26 de setiembre de 1923, se explica: "... Durant el període 23-24 Miró va treballar en *Terra llaurada*, 1923-1924, *Paisatge català*, 1923-1924, i *Pastoral*".¹⁸⁵ Unos años después, en una entrevista que concedió a Francesc Trabal ("La publicitat", 14 julio de 1928),¹⁸⁶ Miró afirmaba que en el año 1923, en plena revuelta interior, destruía sistemáticamente todo lo que hacía y que solo había dejado vagamente concebida *Tierra labrada*.¹⁸⁷ Aunque hay que precisar que Miró en más de una ocasión no se demuestra muy meticuloso a la hora de recordar o relacionar sus obras y fechas, analizando sus afirmaciones y los lienzos en cuestión no queda duda sobre la pertinencia de la clasificación cronológica tradicional que coloca a *Tierra labrada* anteriormente a *Paisaje catalán (El cazador)*. Además, por cuanto concierne a la mera realización definitiva de las dos obras sobre lienzo, las palabras de los estudiosos demuestran una lógica evolución desde el lienzo *Tierra labrada* hasta *El cazador*, especialmente en lo relativo a la evolución lingüística del artista. Las dudas sobre el orden cronológico asignado a las piezas se plantean a la hora de estudiar los dibujos preparatorios de estas obras. Por eso, se considera todavía

¹⁸⁴ Véase el catálogo MALET, ROSA MARIA (Ed.) y OTROS, *Obra de Joan Miró, Dibuixos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtils*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1988, p. 76.

¹⁸⁵ Véase MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 268, y DUPIN, JACQUES y LELONG-MAINAUD, ARIANNE, *Joan Miró, catalogue raisonné : paintings*, París, Palma de Mallorca, Daniel Lelong- Successió Miró, 1999.

¹⁸⁶ TRABAL, FRANCESC, "A conversation with Joan Miró", *La publicitat, Barcelona, vol.50, 14/7/1928*, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 93.

¹⁸⁷ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 268.

discutible el momento de ideación de ambas pinturas.

Los símbolos y sus asociaciones. Dibujos preparatorios y pinturas a confrontación

A partir de las conjeturas elaboradas durante el análisis de los dibujos preparatorios de Joan Miró, que es donde toma cuerpo la idea, se puede constatar como *Tierra labrada* y *Paisaje catalán* han sido proyectados conjuntamente entre 1923 y 1924. Ambos lienzos surgen de la misma experiencia creadora del artista.

Como se ha dicho más arriba, si por lo que respecta a *La masía* es cierta su antecendencia con respecto a *Tierra labrada* y *Paisaje catalán (El cazador)*, este último puede considerarse bajo muchos aspectos consecuencia de *Tierra labrada*, pero no bajo todos los aspectos. Tanto en *Paisaje catalán* como en *Tierra labrada* se encuentran reminiscencias de *La masía* como, por ejemplo, la representación del “Mas” de la familia Miró de Mont-roig retratado desde otra perspectiva.¹⁸⁸ También en *Paisaje catalán* se encuentran evocaciones de *Tierra labrada* pero, observando los dibujos preparatorios a ellos atribuibles, las referencias gráficas a uno y a otro cuadro son complementarias y mezclan, por ejemplo, características y atributos propios de las tres especies arbóreas de *Tierra labrada* con caracteres del eucalipto de *La masía*.¹⁸⁹ Si contrastamos las inscripciones y los elementos figurativos de determinados folios, conservados en los archivos de la Fundación de Barcelona, comprobaremos cómo los proyectos gráficos de Miró son correlativos contemporáneamente a *Tierra labrada* y a *Paisaje catalán*. Además, los títulos de los esbozos, o parte de ellos, evocan elementos figurativos de cuadros reseñados con nombres diferentes. Debido a estas consideraciones, se ha creído oportuno analizar detalladamente los símbolos gráficos que, plasmados en un mismo momento, han sido empleados para la elaboración iconográfica definitiva de los dos lienzos en cuestión. El análisis del significado de sus correspondencias y asociaciones se reserva para los posteriores apartados de esta tesis.

¹⁸⁸ Véase la tesis de licenciatura de BOGONI, ROBERTA, *I disegni surrealisti di Joan Miró degli anni venti*, tesis de licenciatura dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot y el Dr. Giuseppe Barbieri, Venezia, Universidad Ca' Foscari, 2007, p. 45-69.

¹⁸⁹ En *Tierra labrada* aparecen tres arboles identificados de izquierda a derecha como un cactus, una higuera y finalmente el eucalipto de *La masía* formalmente modificado.

De las fuentes documentales disponibles los dibujos preparatorios del álbum conservado en la Fundación Joan Miró de Barcelona con código: *cuaderno FJM 591-688 y 3129-3130* resultan especialmente interesantes para la confrontación.

1. Examinando el folio FJM 592a (1923-1924), se han encontrado varios puntos en común con ambos lienzos. El dibujo, en un primer momento relacionado con *Tierra labrada*¹⁹⁰, es actualmente considerado preparatorio de *Paisaje catalán*, ya que en su verso aparece la leyenda: “Paisaje catalán.”¹⁹¹

En el *recto* se distinguen un gran ojo y un barco con una vela desplegada. El mismo ojo aparece tanto en *Tierra labrada*, en la copa del árbol, como en *Paisaje catalán*, en la parte central de la composición.

2. En cambio, el barco con la vela es representado solo en *Tierra labrada*, aunque de forma sintética, ya que se reduce a la sola vela. También en *Paisaje catalán (El cazador)* hay un objeto navegante en el mar. Es un cono vacío con la punta hacia abajo, definido por Miró como “barco de pescador”, en el cual se alza la bandera

¹⁹⁰ Véase MALET, ROSA MARIA (Ed.) y OTROS, *Obra de Joan Miró, Dibujos, pintura, escultura, cerámica, tèxtils*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1988, p. 76 y RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 62.

¹⁹¹ ESCUDERO, CARMÉ y MONTANER, TERESA (Ed.), p. 95-482, en AAVV., *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993, p. 176.

española.¹⁹² Este objeto flotante, acompañado por signos que representan las olas del mar, fue concebido en el dibujo preparatorio FJM 654a (1923-1924) del mismo cuaderno, referido a *Paisaje catalán*.¹⁹³ El cono inclinado del dibujo cruza de la misma manera que en el lienzo la línea del horizonte pero, a diferencia del cuadro, presenta una figurita humana esquematizada en su interior. Sin embargo, en el mismo dibujo aparece también la vela de *Tierra labrada*. Al igual que en el lienzo, la embarcación surge de la línea del horizonte y solo en el dibujo está asociada a la misma bandera española de *El cazador*.¹⁹⁴

3. El folio FJM 593b (1923-1924), para *Tierra labrada*,¹⁹⁵ recoge una serie de anotaciones de elementos figurativos. Entre ellos hay nombres de árboles de diferente tipología. La “figuera” de *Tierra labrada* está en el mismo elenco de árboles donde aparece la especie del “eucalipto” de *La masía*. Miró habló del árbol eucalipto de *La masía* (que todavía se puede ver en el patio del Mas Miró de Montroig del Camp),¹⁹⁶ aunque en ocasiones lo identifica como algarrobo. Esto indica que a pesar del paso de los años la idea del árbol que irrumpe del centro de *La masía* acompaña al pintor y como en una gestación va evolucionando en formas y atributos. En el dibujo FJM 594b (1923-1924), referido a *Tierra labrada*, hay un tronco y la leyenda que lo identifica: “eucaliptus”. Se ve muy similar al de *La masía* en los relieves y la forma y, aunque finalmente este árbol se transforma en una “Figuera”, según se aprecia, nace de la idea del eucalipto original. Además, como se argumentará más adelante, mantiene el mismo concepto de génesis que expresa la planta del lienzo de Washington.

4. El dibujo FJM 600a (1923-1924), del mismo álbum, el *cuaderno FJM 591-668 i 3129-3130* representa otro árbol. Su tronco, que ocupa el folio entero, se bifurca en dos grandes ramas y otra más sutil hacia la izquierda. La inscripción lo identifica como “Figuera” y por eso ha sido atribuido al árbol secundario que aparece a la izquierda de *Tierra labrada*.¹⁹⁷ Además de tener la misma forma que en el cuadro,

¹⁹² RUBIN, WILLIAM, “The hunter (Catalan landscape)”, p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 24.

¹⁹³ (cuaderno FJM 591-688 y 3129-3130)

¹⁹⁴ ESCUDERO, CARME, MONTANER, TERESA, p. 95-482, en AAVV., *Joan Miró 1893- 1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993, p. 178.

¹⁹⁵ ESCUDERO, CARME, MONTANER, TERESA, p. 95-482, en AAVV., *Joan Miró 1893- 1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993, p. 170.

¹⁹⁶ PERMANYER, LLUÍS, “Revelaciones de Joan Miró sobre su obra”, *Gaceta Ilustrada*, Madrid-Barcelona, 23/04/1978, p. 45-46, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 291.

¹⁹⁷ ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA, “Catálogo”, p. 95-482, en AAVV., *Joan Miró*

tiene las mismas características: una inscripción en forma de “V” al revés y otra de forma circular. En el dibujo, en el punto de partida de la bifurcación mayor, hay una gota con un punto negro en el centro que recuerda el fruto del higo. Este fruto cuelga de la rama derecha del árbol del lienzo. También en los dibujos FJM 601 (verso) y FJM 602 se pueden apreciar detalles de troncos de árboles, con espinas

y ramas, que recuerdan al eucalipto de *La masía*, demostración que el cuadro del 1921 seguía estando presente en la mente del artista.

5. El folio FJM 633b muestra otra versión del tronco del árbol-higuera de *Tierra labrada* con una hoja que cuelga de la rama como en el lienzo. Sin embargo, en el centro del tronco hay un ojo que remite a la invención iconográfica del árbol principal en la parte derecha del cuadro y al ojo flotante de *Paisaje catalán*. La base del tronco es una curvatura que sugiere en perspectiva su forma cónica, como se ve en el eucalipto de *La masía*, que parece ser la primera versión de la planta. Se ven también dos líneas paralelas que se rencuentran en *Tierra labrada* y en *Paisaje catalán*: la del horizonte y la del mar con la vela de un barco navegando. Igualmente, no es solo el árbol de *La masía* el que evoluciona en los cuadros citados, sino también el edificio y otros elementos. La casa representada en *Tierra labrada* sigue siendo la de Miró en Mont-roig, aunque representada de una perspectiva diferente a la del cuadro *La masía*.

6. Otros ejemplos se encuentran en el dibujo preparatorio catalogado como FJM 617a (1923-1924), del *cuaderno FJM 591-668 y 3129-3130*. La inscripción de Miró, en una de las secciones trazadas en lápiz que dividen el folio en cuatro registros: “Terre labouéré (la maison)”, lo identifica como referido a *Tierra labrada*. Pero si lo observamos más detenidamente podemos reconocer elementos que aparecen en el lienzo *Paisaje catalán (el cazador)*. El cono y la esfera, juntos, que se reiteran en dos de los registros del mismo folio, se encuentran también en el cuadro, en la misma asociación e igualmente duplicados. El segundo elemento dibujado, que aparece pintado en *Paisaje catalán*, aunque evolucionado, es el cilindro del cual brota una llama, en la parte alta del dibujo. Mientras que en *Tierra labrada* ningún objeto o criatura expulsa llamas, en *Paisaje catalán* el cono de dimensiones mayores expulsa fuego desde la punta, convirtiéndose en una primera versión de los volcanes que aparecerán a lo largo de la producción gráfica y pictórica posterior de Miró.¹⁹⁸

7. Otro detalle iconográfico que demuestra la manera en que Miró continúa reflexionando en ideas concebidas anteriormente para desarrollarlas en las obras posteriores se refiere a las huellas humanas. El dibujo FJM 642a (1924), en la sección inferior derecha representa el paisaje de *Tierra labrada* y unas huellas

¹⁹⁸ ESCUDERO, CARMÉ y MONTANER, TERESA, “Catálogo”, p. 95-482, en AAVV., *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993, p.174.

de pie humano esparcidas en él. Según se observa, estas huellas derivan de *La masía* de 1921-1922, donde se contabilizan siete, en el sendero que conduce a la fuente de agua. Miró conservó esta idea hasta 1924 y, según esta tesis, transformó formalmente las siete pisadas en los cuadros posteriores pero manteniendo el mismo significado. Se reserva el análisis del significado de esta correspondencia y del simbolismo que esconde para otro subcapítulo de esta tesis, ya que por su importancia y complejidad merece una argumentación más detenida y profunda.¹⁹⁹

8. El dibujo FJM 642b (1924) da muestra de otras asociaciones de elementos figurativos pertenecientes a lienzos diferentes pero conectados por un mismo significado. El círculo con un punto en el centro, que puede leerse como uno de los ojos que pueblan las obras mironianas, está conectado por una línea al sexo femenino. Este vínculo gráfico ha dado pie a unas investigaciones que demuestran en el presente estudio el mismo simbolismo de determinados elementos asociados, en este caso confirmándose el anterior simbolismo de generación y procreación.

9. El dibujo FJM 653 representa el corazón del cazador y la hoja anteriormente comentada del árbol de *Tierra labrada*. Parte del estudio para esta tesis se detiene en demostrar la evolución de algunos elementos simbólicos que, aunque tienen diferente naturaleza, asumen rasgos parecidos gracias a procesos de metamorfosis formal aplicados por Miró. Estas fusiones hacen que los elementos de origen en determinadas situaciones representativas puedan ser intercambiables y usados arbitrariamente por Miró en distintas obras con diferentes funciones y significados. Un ejemplo es el de la hoja y el corazón del cazador, que posteriormente asumen rasgos similares al órgano sexual femenino. Estos elementos, a partir de la posición que asumen con respecto al ser o al objeto al que pertenecen, construyen significados metafóricos distintos. Estos intercambios y evoluciones de funciones involucrarán también otros símbolos fundamentales del vocabulario mironiano, entre ellos el ojo. Como demuestran algunas composiciones gráficas, por ejemplo el dibujo preparatorio para *Estudio de composición* FJM 1892a (1940), los símbolos mironianos complementan sus sentidos construyendo poco a poco un sistema de significación para una interpretación más exhaustiva de las configuraciones semánticas mironianas. De aquí la importancia de interpretar las obras considerando sus estrechas relaciones. Además de la coexistencia simultánea de elementos

¹⁹⁹ Véase, en esta misma tesis, el subcapítulo “Recorridos ascensionales en la obra mironiana a partir de *La masía*”.

figurativos plasmados en diferentes momentos que contribuye a la elaboración de una única idea, es importante considerar que en muchos casos dichos elementos son el origen o la consecuencia de otras obras, tal y como pasa entre *La masía*, *Tierra labrada* y *Paisaje catalán (El cazador)*.

El contexto catalán

Tanto en *Paisaje catalán* como en *Tierra labrada*, los personajes son reconocibles por los atributos que los caracterizan y por su ubicación en un territorio rico en referencias de tipo iconográfico, tanto simbólicas como alegóricas, que revelan su ámbito geográfico de pertenencia: Cataluña. *Paisaje catalán (El cazador)* narra una historia propia de un mundo real. El protagonista es alguien en quien el mismo autor podía reconocerse: un cazador (como sugiere el título) y, a la vez, un campesino catalán (como aclara el atributo de la barretina). Estos elementos representan una realidad territorial históricamente presente en el mundo del artista y de aquellos que lo comparten con él, pero también accesible al foráneo. El hecho de que en la narración pictórica de Miró cualquiera puede distinguir los elementos que se refieren a su tierra, a su nación y a la vez reconocerse en el campesino y en su relación con el mundo, tiene su función. Es la forma en que el artista proyecta su individualidad hacia la universalidad, identificándose con el hombre catalán y con cualquier hombre, perdiéndose así en el anonimato. Por eso, la presencia del individuo-hombre es un tipo de presencia activa, integrada y comprometida con los valores universales que comparte a través de la comunicación e interrelación.²⁰⁰ Joan Miró, con su lenguaje tan personal, no solo manifiesta una experiencia

²⁰⁰ Los cuadros de Joan Miró de los años veinte muestran, por un lado, paisajes abstractos, surrealistas y simbólicos pero, por otro lado, pertenecientes a un contexto tangible, un territorio reconocible. Miró ya desde sus inicios manifestó la búsqueda de una ruptura que le llevara al anonimato, pues a la universalidad de su arte. El recorrido que realizó para lograr este alto objetivo encuentra su punto de partida en el análisis y representación de su propio entorno y de su propia identidad catalana. Aunque visualmente *Paisaje catalán* parece un paisaje mental, compuesto por elementos flotantes o inmóviles independientes, una vez conectados los elementos figurativos se desvela un conjunto fácilmente traducible en una imagen fotográfica, una transposición de lo real. Se reconocen los elementos del campo mezclados con los elementos iconográficos, como la *barretina*, que califican los personajes y su nacionalidad. Sin embargo, el lenguaje de Miró logra convertir la representación de las cosas más sencillas, pertenecientes a la realidad local, al mundo rural catalán, en elementos universalmente accesibles. Su código permite al espectador abarcar y explorar, visualmente e intelectualmente, de manera universal su arte. Este mecanismo se aplica tanto al macrocosmos de los astros y los espacios infinitos, como al microcosmos animado de la vida de los insectos y las briznas de hierba.

estética sino que expresa su voluntad de transmitir lo que absorbe en el momento de relacionarse con la realidad tangible. El pintor catalán, durante los años veinte, afinó su proceso de descubrimiento de la naturaleza y del mundo, aplicándolo directamente a su tierra de origen y sus tradiciones. Este mecanismo por una parte era impulsado por su actitud de defensa de las raíces de la cultura y de la lengua catalanas.²⁰¹ Especialmente en un momento en que el artista se enfrentaba a la posición *noucentista*, la búsqueda de los fundamentos de su identificación nacional en una dimensión más natural-popular se convirtió en una constante mironiana.²⁰² Sin embargo, estas referencias a la tierra catalana se mezclan con la inserción de elementos pertenecientes a otras realidades geográficas y culturales, como las banderas francesa y española, asociadas a la catalana, y la referencia al ritual español, y a la vez catalán, del entierro de la sardina. Esto nos ofrece indicios de cómo Miró concebía a Cataluña como una nación europea y mediterránea. En este momento, en el arte de Miró se exterioriza tanto la influencia de las culturas catalana y española como la influencia de la cultura poética y artística parisina, rebelde y rompedora. Esto se traduce en la constitución de un vocabulario de símbolos que deriva contemporáneamente de fuentes iconográficas, como los frescos románicos catalanes, que como se explicará fueron con toda probabilidad conocidos por el artista en esta época; fuentes literarias catalanas y francesas, que nutren su espíritu creador; y fuentes artísticas y culturales que determinan la armonía de sus paisajes pictóricos y la fuerza de su lenguaje. De esta combinación de factores nació su idea y, más tarde, la necesidad de convertirse en un “catalán internacional”.²⁰³

²⁰¹ Ver primera parte del libro MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “Joan Miró i els sistemes culturals espanyols”, p. 93- 118, *Joan Miró: l'artista i el seu entorn cultural, 1918-1983*, Barcelona, Biblioteca Serra d'Or- L'Abadia de Montserrat, 2000 y LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989.

²⁰² Combalía sugiere la importancia para este aspecto de la relación entre Miró y los protagonistas de L'Escola de Vallecas: “Sigui Mont-roig i el Camp de Tarragona el lloc d'inspiració per a Miró, o bé els camps de Castella per a Alberto i Benjamín Palencia, la veritat és que hi ha una coincidència en la voluntat de recuperar una naturalesa incontaminada, i també una recuperació culta de l'element popular”. COMBALÍA, VICTORIA, “La influencia de Miró”, en *Cultura*, n.44, abril 1993, p. 27-50.

²⁰³ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961), p. 96, 98. Véase también PENROSE, ROLAND, *Miró*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1970, p. 12, 13, 32, 33.

ÁMBITOS MATERIAL Y ESPIRITUAL DE “PAISAJE CATALÁN”

Volviendo al lienzo *Paisaje catalán (El cazador)*, y al objetivo del presente estudio, se considera oportuno introducir la nueva visión crítica propuesta tomando como punto de partida dos convicciones:

1. Hasta ahora, ha sido resuelto solo el primer nivel de interpretación del lienzo. Por consiguiente, se pretende demostrar que existe un doble nivel de lectura del cuadro que es intencionado por parte del artista y en armonía con las lecturas tradicionales.
2. Miró detalla indicios que guían al receptor del lienzo hacia una novedosa exégesis y lo desafía a desvelar el significado de su obra tras solucionar el “rebús” por él planteado. Según este razonamiento, sería plausible que el autor desarrollara en toda su obra un mensaje dirigido al espectador. Por eso se tendrá en cuenta durante toda la investigación su intencionalidad a la hora de explicitar tanto su deseo de transmitir un choque estético como de narrar el contenido místico aquí razonado.

Indicios para una propuesta de lectura inédita del planteamiento iconográfico e iconológico mironiano del cuadro

1. El primer indicio de que hay una lectura más profunda, planteada por el mismo Joan Miró, es el perfecto equilibrio de la composición, que revela la detenida meditación que ha precisado la finalización de *Paisaje catalán*. En realidad, la absoluta ausencia de casualidad se advierte en cada uno de los trabajos de Joan Miró. El análisis de los dibujos previos de cada proyecto pictórico, que contribuye enormemente al aplicar la metodología interpretativa, confirma esta teoría. Sin embargo, se ha observado que este cálculo meticuloso y ponderado se manifiesta no solo a nivel formal, sino también a nivel semántico.

2. En segundo lugar sobresale la preponderancia de la sardina. El hecho de que el ser enterrado sea tan evidente, y sus medidas superen las del hombre catalán que titula el lienzo, es una estratagema a la que Miró recurrió en diferentes ocasiones. El artista, en determinadas creaciones, para enfocar los elementos clave de su

obra usaba una jerarquía de proporciones funcional a lo que querría destacar en el cuadro, marcando el orden de lectura y definiendo así el sentido en su código de símbolos y signos.²⁰⁴

3. El tercer indicio se revela en el ámbito estructural en el momento en que se realiza una acción meramente metodológica. Para llegar a la interpretación del contenido simbólico de *Paisaje catalán* se tiene que considerar la manera en que Miró construyó su narración a partir de la unión y asociación de unidades iconográficas. Para lograrlo se ha aplicado un proceso, que se llamará de dislocación, basado en la descomposición y recomposición de cada uno de los seres y objetos que se pueden considerar un sistema de elementos desmontable. En el momento en que se efectúa esta operación se reconoce cada signo y símbolo que compone las estructuras orgánicas e inanimadas de las obras plásticas como una unidad independiente. De aquí serán fácilmente observables las correspondencias formales planeadas por el artista entre todos los elementos del cuadro y se podrá proceder a su puesta en relación.²⁰⁵

En el caso de *Paisaje catalán*, la aplicación del método de dislocación de elementos ha sido verdaderamente fructífera, ya que ha otorgado las claves de lectura del cuadro. Analizando visualmente cada uno de los constituyentes geométricos, formales y cromáticos de *Paisaje catalán*, considerándolos provisionalmente ajenos a las estructuras compositivas a la que pertenecen, se puede observar

²⁰⁴ Miró usaba diferentes estrategias representativas para elaborar su propia técnica que, en todo momento, intentaba evitar el proceso mimético construyendo su propia jerarquía figurativa. Citando a Cirici: "El mundo táctil, que se identifica con su opción materialista, destruye las nociones visuales. Por eso sus masas materiales, de hecho, sólo tienen superficies, pero con tendencia a tener una superficie total. Si una de sus características, que ya hemos mencionado, es la de superponer elementos anteriores a elementos posteriores de un objeto, otra – común en el cubismo, que también se propuso ser un arte del conocimiento más que de la visión- es la de ver unos objetos detrás de otros. El artificio necesario para esta visión superpuesta procede igualmente del cubismo y es común a muchas obras de Klee. Consiste en pintar de diferente color la parte de un objeto que cabalga sobre parte de otro", CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró en su obra*, Barcelona, Labor, 1971, p. 89, 90.

²⁰⁵ Puede que Miró llegara a elaborar esta técnica adaptando las teorías de disociación surrealistas de su época y al complementarlas con el concepto de *collage* haya logrado idear sus propios parámetros de dislocación. Lo que es relevante es que el artista convirtió este método en una de las herramientas para la elaboración de su personal diccionario simbólico. "The dissociation of ideas and their subsequent reordering is basic to the collage technique and, as such, became a tool in the plastic expression of Surrealist theory". RUBIN, WILLIAM, "The hunter (Catalan landscape)", p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 21. Véase también RUBIN, WILLIAM, *Dada and Surrealist Art*, Nueva York, Abrams, 1968, p. 116, 121, 122.

toda una serie de correspondencias y relaciones existentes entre ellos. Vista la similitud entre muchos signos del cuadro, se podría caer en el error de considerar tales correspondencias como meras soluciones formales reiteradas para equilibrar el cuadro. Sin embargo, la sospecha de una elección artística dictada por el puro formalismo pierde sentido en el momento en que se corrobora una lógica de reiteración que aporta un sentido global a la obra.

Partiendo concretamente del cazador, cada uno de los atributos y elementos compositivos que lo constituyen se encuentra duplicado y hasta triplicado en el lienzo. En este punto, la cuestión más interesante es averiguar dónde se replican exactamente.

El cara a cara entre el cazador y la sardina

Observando la composición y buscando las reproducciones de los elementos compositivos del cazador en el resto del cuadro, lo primero que salta a la vista es la clara correspondencia entre la forma triangular de la cara del campesino y su sexo con la cola triangular de la sardina enterrada y el óvulo que la acompaña. El triángulo negro de la cola de la sardina es un triángulo especial no solo por su color y forma geométrica primaria, que recuerdan el enigmático círculo negro en el centro del cuadro *La masía*, y por sus dimensiones importantes, sino también por los peculiares filamentos que recuerdan la barba del cazador. Este detalle atrae la atención sobre el animal e incita a continuar la comparación entre los dos seres del paisaje. El proceso deja descubrir que, sorprendentemente, cada uno de los detalles que conforman la figura del cazador reaparecen íntegramente incorporados en la estructura anatómica del segundo actor principal del lienzo: la sardina.

Considerando la idea panteísta del mundo contemplada por la poética mironiana, se puede sospechar una falta de jerarquía representativa entre el hombre y la naturaleza. Eso hace difícil contemplar un verdadero protagonista del cuadro; no obstante, siguiendo la indicación del título, el campesino-cazador es interpretable como el actor principal. Sin embargo, la desproporción de las dimensiones de las dos criaturas impide que el cazador-hombre, de pie, asuma un rol predominante en la narración sobre la sardina-animal, sepultada. Las medidas del cuerpo del animal enterrado, considerablemente superiores al hombre, invierten los parámetros

realistas y sugieren su superioridad jerárquica con respecto a todos los otros seres de la obra. La impresión de que este animal es el verdadero protagonista del cuadro es confirmada por el hecho de que en él está la clave para resolver el ideograma plástico mironiano.

Su relevancia en la narración pictórica se hace patente en el momento en el que se conjetura que la sardina asume una identidad que sobresale de su apariencia. Si se lo observa desde otra perspectiva, girando su cuerpo noventa grados hacia la izquierda, de manera que se posicione con la cabeza hacia arriba, se puede reconocer la fisionomía de un personaje humano. Además, si se aproxima su figura a la del cazador se puede captar una incuestionable similitud formal y estructural entre los dos seres. Sin embargo, las correspondencias se hacen aún más evidentes si se hace una confrontación cruzada de los respectivos componentes de los dos seres. Aplicando el método de dislocación, descomponiendo cada atributo y detalle estructural, formal y cromático del campesino y considerando cada uno de estos elementos figurativos por separado, se pueden encontrar fácilmente sus correspondientes en las partes del cuerpo de la "sardina".

Aplicación del método de dislocación de elementos

Empezando por la figura del cazador, procederemos con la dislocación de todos sus componentes, desde arriba hacia abajo.

Por lo que concierne a la cabeza y sus atributos, se analizarán antes su estructura externa y luego el contenido. La forma triangular de la cara del cazador, como se ha dicho, se repite en el triángulo que desempeña la cola de la sardina, y mantiene los mismos pelos de la barba del cazador visible en el lado inferior de la figura geométrica. El rostro de la sardina está conformado por la misma materia pictórica, el pigmento amarillo, de la cara del cazador, como si Miró hubiese realizado simbólicamente un trasplante epidérmico de un rostro al otro. También los otros detalles de la anatomía de la cara del hombre encuentran sus respectivas copias en el pez. El ojo de la sardina refleja la misma posición frontal del que aparece en el cazador y está igualmente compuesto de círculos concéntricos. También están reiterados los seis bigotes (tres a la derecha y tres a la izquierda), el enorme aparato auricular en la misma posición lateral y de similar solución formal, y el punto negro en la boca del cazador, que en el rostro de la sardina desempeña el agujero de su nariz. La llama de la pipa del hombre, muy similar a las llamas que se desprenden de su corazón, aparece bajo forma de lengua que se extiende desde el morro del ser acuático. El último atributo del rostro humano, la *barretina catalana*, encuentra su correspondiente en la sardina solo desde el punto de vista semántico y no formal. El equivalente al gorro que identifica el personaje de pie como catalán son las letras “sard” que preceden al morro de la sardina. Estos cuatro caracteres, conectados a la cabeza del animal, pueden sustentar una ambigüedad de significados que contempla su interpretación no solo como “sardina” sino también como “*sardana*”. Esta originaria referencia al baile tradicional de Cataluña de la *sardana*, posteriormente abandonada tras el descubrimiento del boceto FJM 674, constituiría un sustituto válido de la *barretina* que explicita la identidad nacional de la criatura.²⁰⁶ Esta interpretación, a pesar del desacuerdo de la crítica, se muestra

²⁰⁶ Según la teoría de Alexandre Cirici la palabra “*sard*” está relacionada con el tradicional baile catalán de la *sardana*. Esta lectura ha sido abandonada tras el hallazgo de algunas notas autógrafas de Miró en los “*Carnets Catalans*” que la identifican como “sardina”. En realidad, se considera esta primera interpretación no descartable ya que es posible sustentar una interpretación ambigua que legitima ambas traducciones de “*sardana*” y “sardina”. La doble lectura podría ser intencionada por el autor que, creando un juego de palabras, consiente que se pueda extender su significado a la catalanidad. En este caso, las letras relacionadas con la “sardana” constituirían el atributo de la sardina, equivalente a la “*barretina catalana*” del cazador. CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró*

perfectamente congruente con el contenido del cuadro y su conexión con la cultura catalana y, a la vez, muy necesaria a la hora de reconstruir la nacionalidad del pez para que equivalga a la del campesino-cazador.²⁰⁷

Prosiguiendo con la aplicación del sistema de dislocación de elementos entre los dos personajes, se llega a la confrontación entre sus cuerpos. Observando los corazones de los dos personajes²⁰⁸ destaca cómo Miró configuró una estrategia creativa que se basa en la síntesis de unidades iconográficas y que reiteró en varias composiciones en su arte.²⁰⁹ En este caso se corrobora la aplicación de este proceso en la pipa que sale de la boca del cazador y su corazón que se trasladan fusionados y sintetizados en un único órgano en el cuerpo del pez. El corazón del

Ilegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 82.

²⁰⁷ Sobre este tema véase: CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró Ilegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 82. Véase también: RAILLARD, GEORGES, *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gránica, 1978, p. 189, 190.

²⁰⁸ Cirici define el órgano cardíaco como “cuernos de la abundancia orgánicos”. El mismo órgano en forma de cuerno aparece en *Maternidad* (1924) y en *Retrato de Madame K* (1924), connotado por un sistema nervioso que recuerda a las arterias del órgano cardíaco. CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró en su obra*, Barcelona, Labor, 1971, p. 87, 88. Rubin, que se apoya en los comentarios dejados por Miró, explica cómo el corazón que enseña llamas es símbolo de la pasión humana: “... the sign, says Miró, for “fervency”. Añade: “actually Miró’s expression, suggested fervency tinged by the romantic and the passionate, close to the archaic *feux ardents*”. LABRUSSE, RÉMI, *Miró. Un feu dans les ruines*, París, Hazan, 2004, p. RUBIN, WILLIAM, “The hunter (Catalan landscape)”, p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 21.

²⁰⁹ CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró Ilegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 82.

pez mantiene formalmente la silueta de la pipa y, a la vez, imita las características del órgano cardíaco del cazador: el cuerpo sinuoso y agujereado se halla a un lado de la línea que conforma la espina dorsal del ser acuático, respetando la posición anatómica natural, y está surcado por líneas de colores azul-violeta y naranja que reproducen la red de arterias. También las otras unidades estructurales del cuerpo del campesino han sido recuperadas por el autor para componer el ser enterrado. Los largos brazos ondulados del personaje catalán reaparecen en la cara del pez, en posición oblicua. Descendiendo con la mirada a lo largo de ambos cuerpos se encuentra el mismo óvulo negro con un lado pintado de blanco, que en este lienzo desempeña respectivamente el falo en el cazador y un órgano sexual indefinido en la sardina. Como se verá, en función de otros símbolos mironianos que lo acompañan o se funden con él, el simbolismo mironiano del óvulo puede asumir un género tanto femenino como masculino. Finalmente, se repite también otro elemento estructural: la espiral puntiforme que entrelaza la estructura corpórea del campesino. La misma línea se reitera alrededor del cuerpo de la sardina, conformada por puntitos alineados iguales a los de la espiral, pero asumiendo formas circulares cerradas, en lugar de dibujar un único trayecto ondulado y abierto. Identificados los atributos correspondientes en las dos criaturas, se puede demostrar cómo cada uno de ellos no solo mantiene el mismo valor de narración y de composición, sino que resulta ser equivalente y, por eso, intercambiable.²¹⁰

La “SARD”ina no es una sardina

En este punto del análisis surge la pregunta: “¿Por qué el pez no solo recupera y reúne los mismos elementos estructurales del campesino-cazador, sino que se compone enteramente de ellos?” Una vez comprobado que las dos criaturas están determinadas por las mismas unidades icónicas, combinadas según soluciones compositivas similares, surge la exigencia de buscar el significado de esta reutilización de elementos.

Es demostrable que este proceso de dislocación tiene un sentido muy concreto para Joan Miró y un significado inteligible para el espectador. La razón de esta

²¹⁰ RUBIN, WILLIAM, “The hunter (Catalan landscape)”, p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 21.

afirmación se encuentra en el hecho de que ha sido el mismo artista el que ha otorgado al lector la clave para la lectura integral del lienzo.

La tesis que aquí se defiende es que los dos seres no son criaturas diferentes, como puede parecer en primera instancia. Realmente, ambos pueden ser leídos como el personaje humano protagonista del cuadro: el campesino-cazador catalán. Los dos cuerpos están conformados por una misma aglomeración anatómica y caracterizados por una única identidad nacional catalana. La única diferencia entre ellos está en sus posiciones espaciales contrapuestas. Es plausible que esta diferencia sea indicadora de sus diferentes condiciones de existencia, que Miró quiso destacar: la vital y la mortal. El cazador, que se mantiene en posición erecta, expresa una condición activa y se muestra ocupado en su tarea cotidiana. Sus funciones vitales se manifiestan tanto a nivel sexual, eyaculando; como pasional, por el corazón en llamas; e intelectual, ya que de su cabeza se liberan rayos que sugieren la labor cerebral del ser pensante.²¹¹

Así como las actividades especificadas están gráficamente expresadas, en los seres de los cuadros de Miró se manifiesta también la vida espiritual. Según esta lectura, las espirales, las hélices, las líneas curvas y los círculos compuestos por puntos que entrelazan los cuerpos orgánicos son manifestaciones simbólicas del alma, o aura. Dupin, hablando de *Paisaje catalán (El cazador)*, intuyó esta asociación entre las líneas curvas y las estructuras corporales como una expresión de la vida, aunque sin alusiones a la actividad espiritual: "... i les línies corbes negligents, sovint en puntejat, cada cop que vol ser expressada *la vida*. Allò que és viu, és a dir, que es belluga, que es actiu, que es mou pel desig, es distingeix del geometrisme de les coses inertes que es confien a l'arabesc: el cap, els bigotis i la llengua del peix, el sol-escarabat, l'ull fascinat del garrofer, el cor, les flames etc."²¹²

La certeza de que sea una referencia a la esencia meramente espiritual del ser viene del hecho que esta línea viva reaparece en el cazador-sardina muerto y

²¹¹ Cirici nos sugiere esta imagen del pensamiento del personaje cuando analiza las trayectorias de las líneas o rayos mironianos: "De la parte superior de la barretina del cazador brota un haz de espirales que parecen indicar la irradiación del pensamiento, alternativamente continuas o de puntos, como para indicar una oscilación entre la materialización y la no materialización. El hecho de que, a partir de estas líneas curvas, haya aquí un haz divergente de rectas continuas, como irradiación de la luz, parece expresar la duda seguida de una certeza, dirigida hacia un objetivo, en el mismo sentido en que crece la oreja, que es la única realidad corpórea del personaje, todo él geométrico y lineal, como de alambre, carente de cuerpo." CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró en su obra*, Barcelona, Labor, 1971, p. 86.

²¹² DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993 (1961), p. 97, 98.

sepultado en la zona telúrica del cuadro, manifestando una actividad que en un cuerpo sin vida puede ser solo la inmortal del alma. De hecho, esta vida del espíritu contrasta con la inactividad sexual perteneciente a la dimensión temporal. Observando el órgano reproductor del pez, surge la duda de si la ausencia de la eyaculación expresada por el cazador se debe a su estado mortal o a su género. En el vocabulario de los signos mironianos, el óvulo mantiene generalmente la ambigüedad de su simbolismo y algunas veces es dotado hasta de connotaciones hermafroditas. En ciertos casos, la fusión con otros elementos figurativos ayuda a esclarecer su sexualidad. En este mismo lienzo se puede ver otro gran cuerpo ovalado, suspendido en el cielo, del cual salen pelos-rayos, que desempeña a la vez el papel de sexo femenino y del sol. Por lo que concierne a los dos seres en cuestión, dotados del mismo atributo, el sexual, es fácil identificar un falo que expulsa el semen en el caso del cazador-campesino en posición erecta. En cambio, en el caso del pez es más complicado declarar si se trata de un órgano genital femenino o masculino. Para imposibilitar la duda interpretativa, Miró ofreció nuevamente un indicio para definir el género del animal. Aparte de la presencia de los atributos típicamente masculinos procedentes de la figura del cazador (barba, bigotes, pipa...) en proximidad del sexo se halla una escuadra de geómetra. Este instrumento con agujero, posicionado a la izquierda de la cola del pez, en el vocabulario mironiano es el símbolo de la mujer y del sexo femenino. Evidentemente su presencia no tiene razón de ser en referencia al ritual del entierro de la sardina representado o al contexto del cuadro. La presencia y la ubicación del instrumento de diseño se justifican solo en cuanto indicios proporcionados por el artista para componer un código. Las similitudes formales entre la escuadra y

la cola, y el agujero y el óvulo, parecen haber sido cuidadosamente meditadas para sugerir al receptor la existencia de un sistema conceptual construido a partir de sus relaciones. No haría falta representar una escuadra, que para Miró tiene un significado tan concreto, en una condición de sepultación y con una ubicación y morfología que la aproxima a la cola y al óvulo-falo sin un sentido puramente simbólico. Esta asociación de símbolos no tiene ningún valor sino el de definir, por contraposición, la naturaleza masculina de la criatura. La combinación de estos dos elementos unidos los convierte en símbolos sexuales y confiere a la criatura enterrada un rol masculino relacionado a su contrario femenino.

El poder generativo

Una vez que se admite que la sardina asume una identidad que sobresale de su apariencia y en el momento en que, considerada desde una nueva perspectiva, es identificable como el mismo cazador, se manifiesta la urgencia de verificar si la nueva atribución es coherente con el simbolismo de los otros elementos del cuadro.

Para solucionar el enigma se ha extendido la aplicación del mecanismo de dislocación de elementos a otros cuadros claramente comprometidos en este proceso. El elemento que se ha considerado clave, vista su posición y medidas en el lienzo y su intensa reiteración en toda la producción mironiana, es el gran ojo suspendido en el espacio del *Paisaje catalán*. Desde el punto de vista iconográfico y semántico, el gran órgano de la visión representa uno de los elementos más significativos de *Paisaje catalán*. Es el núcleo físico y conceptual de la composición y contiene la solución interpretativa para la lectura global y profunda del lienzo. La pupila negra coincide exactamente con la línea del horizonte que separa los espacios físicos terrestre y celeste, y domina la coexistencia de los mundos tangible e intangible. Esta posición central entre los espacios físicos del cielo y del mar es significativa, aunque es su acción de expulsar rayos la que manifiesta su rol. La propagación de radiaciones tiene un valor generativo y representa simbólicamente el mismo poder fecundador de los órganos genitales sexuales femeninos y masculinos de una multitud de obras mironianas y del mismo *Paisaje Catalán*. *La trampa* (1924), *La ermita* (1924), *Cabeza de campesino catalán* (1924-1925) y su homónimo de 1925, *Mujer a la orilla del lago con la superficie irisada por el paso*

de un cisne (1941) de la serie *Constelaciones* (1940-1941) son algunos ejemplos en los que aparecen rayos expulsados de los genitales de los personajes, de los ojos y de los soles. Manifiesta el mismo valor expresivo del sol que domina el cuadro en cuestión y del cual surgen rayos-tentáculos. Este elemento, que ha sido definido por Miró como un huevo solar,²¹³ muestra una fuerte similitud con el sexo del cazador y con el órgano reproductor de la sardina. Por eso, representa otra alusión al poder de generar la vida.

Tanto el sol como el ojo revelan sus esencias espirituales, cuya acción generadora comulga con la del círculo que interseca el ojo. De su núcleo surge una línea recta que termina con una hoja. El concepto del círculo del cual nace la planta viva se origina en el anterior cuadro, *La masía*, donde el gran árbol es el centro del enigmático lienzo, es el árbol de la vida.²¹⁴ Ambas circunferencias se extraen del contexto descriptivo, ya que son elementos abstractos que resultan improbables en el paisaje campestre que los acoge. Sus iconografías indican su pertenencia a una dimensión metafísica opuesta a la terrenal. La simbología del poder fecundativo y de regeneración cíclica del árbol de la vida²¹⁵, que constituye el tema dominante de *La masía* y *Paisaje catalán*, involucra al ojo, reforzando su carácter divino, hipotéticamente procedente de fuentes de naturaleza sagrada, los frescos románicos catalanes.²¹⁶

²¹³ RUBIN, WILLIAM, "The hunter (Catalan landscape)", p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 24.

²¹⁴ Véase la interpretación de BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 42-45.

²¹⁵ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 45.

²¹⁶ Se ha demostrado el rol del gran ojo central de *Paisaje catalán* en base a su derivación, admitida por el artista, de las iconografías de los frescos románicos cristianos, y sus asociaciones. En realidad, como se ha anticipado, aunque existen numerosas afirmaciones de Miró referidas a su admiración hacia el arte románico desde que era pequeño, y la vinculación mironiana al románico, tanto estética como ideológica ha sido ampliamente argumentada por la crítica, no hay

El ojo que todo lo ve

El ojo de *Paisaje catalán (El cazador)* se impone por su tamaño y posición como símbolo de una presencia que observa y gobierna la realidad terrenal desde otra dimensión. Al igual que *Tierra labrada* (1923-1924), *La familia* (1924) o *Carnaval del Arlequín* (1925), el ojo manifiesta su presencia entre los actores con un rol

prueba de un contacto real en los años veinte. Hay que precisar que las visitas al Museo Nacional de Arte de Cataluña, que exponía las obras de la anterior colección de la Junta de Museos citadas por Miró, pudieron realizarse solo a partir de los 41 años del artista, en 1934. Sin embargo, hay motivos válidos para creer que en esta época Miró estuviese realmente impactado por la visión de los frescos románicos, que podrían haber sido conocidos por Miró en ocasión de la impresionante campaña de expoliación de tales frescos de las iglesias románicas, entre 1919-1923, cuyas noticias eran difundidas por la prensa del momento. Las fechas de recuperación de las pinturas murales en Cataluña, especialmente en la zona de los Pirineos, durante los años 1919-1923, coincide perfectamente con el momento en el que el artista catalán hace referencia epistolar a la influencia de los primitivos, y tanto él como otros artistas, empezaron a formular un repertorio signico rico en analogías con las obras románicas. Sobre la campaña se encuentran interesantes referencias bibliográficas incluyendo los reportajes de la época sobre el traslado de frescos románicos, en el artículo de GIANNINI, CRISTINA, "D'alt d'una mula Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d'una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa.", *Estudis, Buletí MNAC*, 10, 2009, p.13-33. Véase: CAMPILLO QUINTANA, JORDI, "L'espoli del patrimoni arqueològic i històric-artístic: l'Alt Pirineu català al segle XX", *Ripacurtia*, n. 5, 2007, p. 95-118 y GARCÍA DE CARPI, LUCIA, "Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia", en *Anales de Historia del Arte*, n.13, 2003, p. 257-285. Véase también el "Catàleg del Museu d'Art de Catalunya" editado en el año 1936, que expone las obras adquiridas por la Junta de Museos que realizó una campaña de recuperación de las pinturas murales en Cataluña, especialmente en la zona de los Pirineos, durante los años 1919-1923. JUNTA DE MUSEUS, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Primera part. Art romànic-Art gòtic. Art del renaixement. Art Barroc*, Parc de Montjuïc, Barcelona, 1936 (la segunda parte, nunca se editó, probablemente a causa de las condiciones políticas y las restricciones editoriales en lengua catalana debidas al comienzo de la Guerra Civil).

contemplativo.

Este órgano es uno de los símbolos fundamentales del diccionario mironiano y es considerado sagrado por el artista. Su analogía con los frescos románicos catalanes ayuda a definir su rol de personificar la vista espiritual de una presencia divina. El artista lo definió como: “El ojo que todo lo ve”, describiendo el ojo del árbol de *Tierra labrada*, y por consiguiente el de *Paisaje catalán (El cazador)*, de idénticas connotaciones.²¹⁷ Como en los frescos románicos que, según lo expuesto anteriormente impresionaron tanto a Miró, los ojos de sus cuadros se hacen heterodópticos y clarividentes, trasladándose multiplicados en las criaturas y los paisajes. Ojos frontales aparecen en sustitución del sol y de los astros desde los cuadros y dibujos de 1923 hasta las *Constelaciones* de 1939-1941. En los inquietantes personajes de la *Serie Barcelona* (1939-1944) los ojos son portadores de un valor psicológico y proliferan como bubones de una erupción cutánea cuyas heridas abiertas representan la consecuencia de los horrores de la guerra civil.²¹⁸ En la obra de Miró los ojos tienen un protagonismo tan marcado que, aunque por un lado decretan la condición de ser vivo y espiritual de los personajes que los poseen,²¹⁹ por otro lado parecen tener vida propia, independiente de los cuerpos a los que pertenecen. Por esta razón se ven ojos suspendidos en el espacio identificables como entidades vivas con fuerza creadora que habitan lo etéreo.

Joan Miró usó su arte para descubrir la vida secreta de las cosas, para revelar el espíritu puro que reside en ellas. En *Paisaje catalán*, la esencia espiritual que domina la composición pictórica, evidente en los motivos iconográficos del ojo y el círculo, tiene un efecto tangible en el mundo que dominan desde arriba. Cómo se demostrará, a un cierto punto, los seres que pueblan los lienzos mironianos y pertenecen a la dimensión temporal perciben la separación entre la realidad tangible e intangible y reconocen la presencia espiritual. Este conocimiento generará en ellos unas reacciones tanto internas como externas que están expresadas desde el punto de vista plástico. El entendimiento de estas criaturas

²¹⁷ En la entrevista con Yvon Taillander de 1974, Miró explica que el origen de los ojos que pinta se encuentran en los frescos románicos catalanes. Además Miró habló de “El ojo que todo lo ve” del árbol de *Tierra labrada*, que es el mismo ojo de *Paisaje catalán. (El Cazador)*. TAILLANDER, YVON, “Trabajo como un jardinero”, *XX Siècle*, n. 4, 1959, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 369-374.

²¹⁸ CORBELLA, DOMÈNEC, *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993, p. 62.

²¹⁹ Miró decía: “...per totes parts hi ha ulls. Per a mi tot està viu: aquest arbre té tanta vida com aquests altres animals, tenen ànima, esperit, no és solament tronc i fulles”. RAILLARD, GEORGES, *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gràfica Editor, 1978, p.73.

provocará en ellas el deseo de establecer relaciones con la entidad superior y con el observador del cuadro. En este intento se observa como desarrollan su capacidad de comunicación con el fenómeno de la anamorfosis, destinado a la interacción que, como se explicará, se puede discernir en tipologías de naturaleza psicológica, metafísica y mística.

INTERPRETACIÓN DEL CUADRO Y MECANISMOS DE INTELIGIBILIDAD

La visión espiritual del mundo mironiano en un *Paisaje catalán*

Una vez analizados los elementos y los seres principales de *Paisaje catalán* y revelado el significado de sus relaciones, se ha podido indagar el simbolismo del cuadro entero y formular una lectura inédita.

Si el elemento clave para la reinterpretación de la obra y la relación de sus elementos es la sardina, el elemento que desempeña el rol principal para la comprensión global del lienzo en sentido místico es el gran ojo recién analizado. Precisamente por su posición y sus interacciones, no solo con los otros elementos sino también con el espectador, este símbolo actúa como un emisor de un mensaje dirigido a quien lo observa. Junto con el círculo en el que se interseca, colabora en la construcción de un significado de regeneración que está directamente relacionado con el ritual del entierro de la sardina. Las acciones de expulsar rayos del ojo y de generar el árbol del círculo asumen el mismo significado de fecundación y creación de nueva vida.

Si se relaciona el personaje principal, el campesino-cazador y el campesino-sardina, en sus diferentes condiciones de existencia, con el ojo-sol del cielo se puede llegar a la conclusión de que el tema que se representa en el cuadro son las tres fases existenciales que atañen a todo ser humano compuesto de un cuerpo mortal y un alma inmortal. El vivir terrenal y temporal es interpretado por la figura del campesino-cazador, mientras que el campesino-sardina representa el estadio de muerte corporal. Sin embargo, el campesino-sardina sepultado es directamente relacionado con el ritual cuaresmal del entierro de la sardina, que simboliza la

regeneración cíclica de la vida tras la muerte. Asimismo, la representación del estado vital del alma del campesino, reconocible en la línea con forma de espiral que la criatura lleva incorporada, es garantía de la posibilidad de una existencia eterna y espiritual que supera su mortalidad. Esta posibilidad de existir espiritual se concreta en el paisaje del ámbito etéreo del mundo intangible donde flota el ser divino representado por el gran ojo. En esta secuencia iconográfica cíclica rotatoria cargada de simbolismo se conectan el ser con vida, el ser muerto y sepultado y el ser eterno y divino.²²⁰ Por eso, se puede leer *Paisaje catalán* como una representación metafísica de argumento ontológico donde se desarrolla una transacción desde la vida humana terrenal, que tiene su origen en el mundo tangible para evolucionar, movida por una inquietud de persistencia de la existencia, hacia lo espiritual. Este anhelo se corresponde con la inquietud de elevación del propio artista.

La coexistencia en el mismo espacio pictórico de los dos mundos, tangible e intangible, se reitera en otros numerosos cuadros y esculturas del artista catalán y corrobora esta lectura que introduce en la comprensión del simbolismo místico mironiano. Miró, que usó su arte para descubrir la naturaleza secreta de las cosas, ofreció una narración de lo que percibía como un paso cíclico desde la vida y la muerte terrenal del ser orgánico a la existencia ultraterrena durante décadas de su producción artística. El lenguaje simbólico y las palabras del artista confirman en el tiempo su interés hacia estos conceptos, que toman cuerpo en su obra en diferentes maneras pero con una constante reiteración de asociación y complementación entre los elementos de naturaleza espiritual y material que colabora en un discurso que aspira a la transcendencia del ser y de la obra. Los numerosos impulsos a la elevación se transformarán en movimientos plásticos reales, trazando un recorrido común que en *Paisaje catalán* se despliega en sentido horario rotatorio y que más adelante será vertical. En este proceso, la escalera y la ventana serán unas de las herramientas principales para el acceso y la integración de la realidad intangible habitada por la esencia divina. Antes de analizar los elementos de transición mironianos se tiene que indagar su contexto de desarrollo a partir de *Paisaje catalán*. Miró preparó un terreno fértil no solo para la conformación de su sistema de símbolos místicos, sino también para ofrecer una posibilidad de comprensión e interacción de su obra con el lector al que está destinado un mensaje inteligible.

²²⁰ LABRUSSE, RÉMI, "Entre arte y política: el retorno de Miró a Francia a finales de los años 40", Ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 30/11/2011.

Movimientos hacia lo espiritual: la seducción de lo intangible

Durante el desarrollo del presente estudio ha sido imprescindible tener en consideración en todo momento la separación y las interacciones entre el mundo tangible y el intangible ya que, como se argumentará en los siguientes capítulos, determinan el desarrollo del simbolismo mironiano.

Como explicó Alexandre Cirici,²²¹ a partir del año 1923 en el arte de Miró se impuso la exigencia de explorar la idea de tangibilidad y, por consiguiente, la de intangibilidad.²²² La manera de indagarla del artista fue a través de sus figuras orgánicas y los comportamientos y actitudes de estas. En la producción mironiana de los años veinte se establece un distanciamiento entre las criaturas y los elementos figurativos del mundo concreto y las del universo ideal.²²³ La separación física expresada simbólicamente por la línea del horizonte que divide los territorios del cielo y la tierra se convierte en elemento de división dramática entre lo material y lo espiritual. Esta separación es percibida por los personajes que, cada vez con más ímpetu, reaccionan a esta separación. Sus alteraciones de conducta demuestran su capacidad de reflexión acerca de esta contraposición de realidades que les afecta.²²⁴ Se observará como, especialmente en los años treinta, esta conciencia de su condición en el mundo parece generar en los seres sentimientos de sufrimiento y rebelión. Para ellos, la pertenencia a lo terrenal es equivalente a una negación de acceso al mundo celeste. Al no poder interactuar con el mundo intangible, las criaturas mironianas parecen reclamar un poder de intervención sobre ello. Visto este fenómeno de percepción y concienciación en los seres dinamizado por el pintor catalán, en el siguiente capítulo se analizará en profundidad cómo Miró representó estas criaturas con una afinada capacidad

²²¹ CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró Ilegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 89.

²²² Los parámetros de lectura de la dimensión intangible propuestos en esta tesis han sido reforzados por las descripciones sobre la realidad mironiana de Robert S. Lubar, vista como un *Theatrum mundi*, y su referencia a la "real irrealidad" nombrada por Miró a Pierre Matisse en una carta fechada en 19 de febrero de 1936. El autor transcribe dicha carta -reproducida también en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 125- en la nota n. 20 del capítulo *Small paintings on masonite and copper*, LUBAR, ROBERT S., "Small paintings on masonite and copper, 1935-1936", p. 182-199, en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008, p. 187.

²²³ Sobre la evolución de las formas biomorfas y la integración con el espacio matérico véase, GASSNER, HUBERTUS, *Joan Miró, der magische Gärtner*, Köln, Dumont, 1994, p. 244-300.

²²⁴ Sobre Miró y el biomorfismo véase RUBIN, WILLIAM: *Dada and Surrealist Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1969, p. 19, 152-156.

de captación volcada en la interacción con el entorno.²²⁵ A través de la activación de los cinco sentidos fisiológicos, los organismos desencadenan reacciones en las composiciones plásticas. Especialmente la percepción táctil se manifiesta determinando una serie de deformaciones en los cuerpos de los seres movidos por instintos y deseos irrefrenables de intervención sobre el mundo que Miró ha creado para ellos. Por eso, en las décadas posteriores a los años veinte se nota una diferencia sustancial entre las estructuras corporales de las criaturas que pueblan los dos mundos, terrestre y celeste. Las figuras que pertenecen al mundo tangible manifiestan su origen y naturaleza telúrica a través de la deformación corporal, visible sobre todo en los pies anclados al suelo y las faldas acampanadas. Sus cuerpos se muestran más ensanchados y dilatados en la parte inferior, como si estuvieran comprimidos contra el suelo por la fuerza de gravedad.²²⁶ En cambio, los elementos iconográficos que pertenecen a la esfera celeste flotan libremente, independientes de cualquier fuerza telúrica o sensorial. Sus estados están en contraposición con los de los elementos figurativos y las criaturas terrestres, que parecen sentirse seducidas por lo intangible.²²⁷ Esta seducción, que despierta el sentido táctil de los personajes de los cuadros, se intensifica progresivamente y recrea en el observador la sugestión de lo palpable. A causa de la atracción hacia lo desconocido que perciben, las partes anatómicas protuberantes de los seres mironianos desarrollan una hiperpercepción que llevan a la deformación de las extremidades más propensas a penetrar, lamer, agarrar, etcétera. Este fenómeno no afecta a las criaturas que habitan el cielo, que consuman sus existencias impermeables a la pretensión de conjunción de los mortales.²²⁸

²²⁵ CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró llegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 89.

²²⁶ Estas características morfológicas han sido relacionadas con el profundo apego a la tierra de los personajes mironianos que reflejan la del mismo artista. Posiblemente representan los efectos producidos por el elemento vital telúrico de donde el artista absorbe la energía que eleva su espíritu creador. CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró llegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 89.

²²⁷ Cirici comenta las características formales de los elementos mironianos procedentes del mundo ideal sugiriendo una lectura de la obra mironiana basada en la estimulación de los sentidos del observador y como se verá de las mismas criaturas que habitan la obra del artista: "El término de las cosas intangibles es el que se identifica con la idea. Hay un idealismo y hasta un espiritualismo formal en sus textos -como lo de Kandinsky- pero también hay una plena opción materialista que le permite detenerse en cada cosa por sí misma y construir unos conjuntos que, cuando son complejos son descentrados: imagen de un mundo sin sentido unitario; lo cual corresponde del todo a dos de los datos esenciales de su sistema de trabajo. El respeto a los instintos y el respeto al azar". CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró en su obra*, Barcelona, Labor, 1971, p. 89-91.

²²⁸ LUBAR, ROBERT S., "Miró y Picasso en els anys vint, Un diàleg", ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 14 diciembre 2011. Véase también LUBAR, ROBERT, "El

La mirada inquisidora y la función comunicativa del ojo

Otra interacción proporcionada por los elementos figurativos mironianos y sus actitudes se instaura entre la obra y el observador, al que Miró proporcionó los medios para la interpretación de su obra.

En *Paisaje catalán (El cazador)* y *Tierra labrada* se puede observar claramente una serie de elementos y personajes de los mundos tangible e intangible que no se limitan a protagonizar sus propias historias, sino que se prestan a compartir su realidad con el observador. Este impulso a relacionarse, que impide que su existir sea solitario y circunscrito a la narración pictórica, se expresa a través de la mirada de los numerosos ojos presentes en las pinturas.

Joan Miró advirtió de que los ojos de sus dibujos y pinturas no han surgido de él. Su procedencia declarada es la de los frescos románicos catalanes que el artista supuestamente contemplaba desde su juventud.²²⁹ Desde su condición de anonimato, el ojo frontal mironiano enseña su capacidad de crear un contacto visual con el “otro”: el otro-espectador y el otro-Miró. Precisamente desde este estado de incógnito, la observación retratada logra llegar a todos los receptores de manera universal. Sin embargo, el uso de este tipo de mirada esconde también

compromís de Miró”, p. 30-43, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

²²⁹ Sobre la vinculación mironiana tanto estética como ideológica con los elementos presentes en el arte primitivo catalán véase BALSACH, MARIA JOSEP, “La pintura detallista y el realismo gótico”, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 13-30 y Robert S. Lubar que en su tesis doctoral *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, hace referencia a la concepción formalista de Miró que muestra similitudes con los catalanes primitivos que le inspiraron y se refiere, en su reproducción de imágenes, al fresco románico de san Climent de Taüll, con el Cristo en almendra acompañado por las letras alfa y omega comentadas en el presente estudio: “Clearly, Miró’s emphasis on “plastic” values and formal discipline reveals his continued involvement with modern art, despite the similarity he perceived between his stylized “simplifications” in The farm and the art of the Catalan primitives. (fig.140).” LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989, p.236. Como anteriormente explicado, la admiración de Miró hacia las obras de los primitivos que resultó determinante para diferentes aspectos de su obra, puede haber dado sus frutos desde los años veinte tras su contacto con las noticias o reproducciones de la prensa de la época sobre la impresionante campaña de expoliación y el traslado de los frescos románicos. GIANNINI, CRISTINA, “D’alt d’una mula Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d’una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa.”, *Estudis, Bulletí MNAC*, 10, 2009, p.13-33. Véase: CAMPILLO QUINTANA, JORDI, “L’espòli del patrimoni arqueològic i històric-artístic: l’Alt Pirineu català al segle XX”, *Ripacurtia*, n. 5, 2007, p. 95-118 y GARCÍA DE CARPI, LUCIA, “Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia”, en *Anales de Historia del Arte*, n.13, 2003, p. 257-285. Sobre la vinculación mironiana tanto estética como ideológica con los elementos presente en el arte primitivo catalán véase BALSACH, MARIA JOSEP, “La pintura detallista y el realismo gótico”, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 13-30.

una estrategia de Miró con una intención: se trata de una mirada frontal y directa que, como notó Cirici, interroga el receptor.

A partir de 1923, el órgano de la visión que aparece en la copa del árbol de *Tierra labrada*, que se erige como un tótem orientado especularmente hacia el observador, reitera su presencia en numerosos cuadros como *Paisaje catalán* y *La familia*, donde se arrima observando desde una ventana, y obras de las décadas posteriores. Manteniendo la misma actitud de interpelación, estos ojos “románico-mironianos” asumen en las composiciones un rol de principio creador sagrado. Al igual que las miradas del ojo del cazador catalán, de la sardina, y especialmente la del gran ojo del centro de *Paisaje catalán*, no son simplemente un reflejo de la observación del mismo artista, como se ha interpretado hasta ahora.²³⁰ Tanto en *Paisaje catalán* como en *La familia*, su acción de observar es generadora. Los rasgos rígidos y solemnes y la expresión contundente y fría de estos ojos contrastan con la actividad fecundativa de los rayos y con las asociaciones de símbolos orgánicos de principios activos como los sexos y óvulos solares flotantes en las composiciones pictóricas.²³¹ Otros ojos se encuentran, en diferentes tamaños y

²³⁰ Tanto el ojo del árbol de *Tierra labrada* como el ojo gigante de *Paisaje catalán (El cazador)* han sido considerados el mismo órgano e identificados con el ojo del artista que se autorepresenta en los cuadros de esta manera. RUBIN, WILLIAM, “The hunter (Catalan landscape)”, p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 23.

²³¹ Un ejemplo de estas interacciones entre órganos simbólicos es *La familia* que recuerda una fotografía a la antigua, frontal e hierática, donde, según Dupin el padre, la figura a la extrema izquierda con la pipa, puede representar el principio activo solar de la escena. Por contraposición, la figura de la madre interpretaría el principio lunar y generador (por eso su parte corporal más imponente es la vulva). El hijo, en la parte derecha del lienzo, presenta una cabeza compuesta por dos semicírculos coincidentes, blanco y negro, que representaría la perfecta fusión de los dos seres anteriormente descritos. Dupin sustenta que Miró en *La familia* aplicó el mismo simbolismo del *Retrato de Mme. K.* (1924, Colección particular). Véase también el análisis formal de RUBIN,

formas, esparcidos por las superficies pictóricas mironianas, por los cuerpos de personajes y objetos y por los cielos de lienzos como el *Carnaval del Arlequín* (1924-1925), las series *Constelaciones* (1939-1941) y *Barcelona* (1944). Como observa Cirici, estos ojos se presentan siempre con la misma actitud inquisidora que interpela al observador con su fijeza. Sin embargo, la función comunicativa no se ejerce solo a través del proceso interrogador sino, como nuevamente sugirió Cirici, a través una acción asertiva. Según el crítico, estos ojos afirman algo con una intencionalidad. Por consiguiente, se puede plantear la existencia de un mensaje que está detrás de esta presencia que, una vez desvelado, podría ayudar a definir un nuevo sentido de la obra mironiana.²³²

Influencia general de algunas fuentes literarias e iconográficas en *Paisaje catalán*

En el análisis de los conceptos expuestos y del lenguaje simbólico mironiano, tanto las palabras del autor como sus fuentes de inspiración iconográficas y literarias son una guía imprescindible. Si, por un lado, *Paisaje catalán (El cazador)* es la consecuencia de la fermentación de las ideas presentadas en *La masía* y *Tierra labrada*, por el otro se tiene que considerar también como el resultado de la intensa inmersión en el mundo poético y literario que animaba el París en el que

WILLIAM, "The hunter (Catalan landscape)", p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973.

²³² CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró llegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 89.

Miró trabajaba intensamente desde el otoño de 1922 a la primavera de 1923. La introducción de muchos signos y símbolos en este lienzo y los posteriores, que acabarán formando parte del paisaje de *miromonde*, se debe al hecho de que el pintor bebía de las obras de los jóvenes artistas y poetas de vanguardia, las teorías del recién nacido movimiento surrealista y, sobre todo, de la gran cantidad de escritos clasificables como filosóficos y místicos comentados en la época.

La repercusión de las lecturas mironianas dejó huellas que se manifiestan hasta el final de su producción artística, traducándose pictóricamente en una concepción panteísta que evoluciona hacia perspectivas más iluminadas como son, por ejemplo, las ilustraciones del *Cántico del hermano Sol de san Francisco de Asís* (1975).²³³ Además de la Biblia y de los escritos de santos y místicos, cuyos influjos en el arte y el proceso mironiano se tratarán más adelante, se constatan una serie de influencias procedentes de las vivencias barcelonesas, parisinas y del campo de Mont-roig. El ascendente literario se complementaba con las influencias de los artistas que lo rodeaban. No hay que olvidar, por ejemplo, que durante el invierno de 1922-1923 Miró compartía su pasión por la lectura con su compañero de taller, André Masson, del cual absorbió también toda una serie de influencias plásticas y conocimientos alquímicos.²³⁴

La acumulación de estas experiencias, alternadas con la íntima conexión con la tierra del campo, proporcionó un fértil terreno para el quehacer mironiano.²³⁵ El bagaje cultural del artista se enriqueció gracias a estímulos tan abundantes y variados que merecen un análisis organizado por clasificaciones. Hay que considerar que en muchos casos la autoridad de las fuentes literarias en la formación del simbolismo mironiano se mezcla con la de las fuentes iconográficas, y por eso resulta complejo establecer con seguridad de dónde proceden determinados signos y códigos. Reservando las investigaciones sobre la influencia de la literatura mística en la obra de Joan Miró de los años considerados en esta tesis para más adelante, en

²³³ POUSA, LUIS, "El artista que pintaba poesía", *La Voz de Galicia*, 4 de octubre de 2003, p. 43, <http://www.fratefrancesco.org/cult/96.miro.htm>, <22/12/2009, 13.32h.>

²³⁴ RUBIN, WILLIAM, "The hunter (Catalan landscape)", p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 20. Véase también BALSACH, MARIA JOSEP, "El sol en los ojos. Simbolismo y hermenéutica en la pintura de Miró (1919-1937)", Ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 25-1-2012.

²³⁵ Véase, como ejemplo, las referencias literarias e iconográficas relacionadas al elemento mironiano de la escalera de BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 111-114.

esta sección se pretende destacar el peso de las fuentes seculares que, en 1923 y en los años anteriores, pudieron influir no solo en la creación de *Paisaje catalán*, sino también en el método de composición de las obras pensado para otorgar una dirección de lectura inteligible para el receptor.²³⁶

El primer dato interesante para comentar concierne a la literatura; en este caso, ni catalana ni francesa, sino española. En las cartas redactadas en el periodo de elaboración del lienzo, recogidas principalmente en el *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Miró mencionó fuentes que podrían haberle influido especialmente en la elaboración de *Tierra Labrada* y *Paisaje catalán*. El primer título se halla en una misiva enviada al amigo Ràfols en setiembre de 1923. Miró confesó: “Ara llegeixo a Moratín. El coneixeu? Es estupendo”.²³⁷ El artista catalán se refirió al dramaturgo y poeta madrileño Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). De hecho, una copia del libro de este autor, *La derrota de los pedantes*, está actualmente conservada en la biblioteca personal del artista, en los archivos de la Fundación Miró de Barcelona.²³⁸ El segundo documento del que bebió Joan Miró, esta vez de tipo iconográfico, es nombrado nuevamente en una citación epistolar, algo posterior y con el mismo destinatario. Miró dijo: “Animals monstruosos i animals angelicals. Arbres amb orelles i ulls. I pagesos amb barretina i escopeta i fumant la pipa.”²³⁹ Tots els problemes pictòrics resolts.²⁴⁰ Cal explorar totes les xispes d’or de la nostra ànima. Quelcom d’extraordinari! Els fets dels apòstols i Bruegel (perdoneu la irreverència de la comparació).”²⁴¹

Miró recuperaba motivos y elementos figurativos seleccionados de las fuentes

²³⁶ En varias publicaciones se defiende cómo la fascinación de Joan Miró hacia los flamencos Bruegel y Bosch es atribuible especialmente al rasgo místico de sus obras. MORAY, GERTA, “Miró, Bosch and Fantasy Painting”, *The Burlington magazine*, vol. CXIII, n. 820, Julio de 1971, p. 387-391.

²³⁷ Carta enviada por Miró a Ràfols, desde Mont-roig y fechada el 26 de setiembre de 1923. Véase MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 268.

²³⁸ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO, *La derrota de los pedantes*, Madrid, Perlado, Páez y C^a., Suc de Hernando, 1919.

²³⁹ Miró, claramente se refiere al árbol de *Tierra labrada* y al campesino de *Paisaje catalán (El cazador)* a demostración, como ya explicado, de que concibe ambos lienzos a la vez.

²⁴⁰ Miró se refiere a los problemas mencionados en las cartas anteriores, donde explica el gran esfuerzo que le supuso *La masía* y donde narra el recorrido que hizo hacia su propia nueva estética, dejando la pintura más académica. Véase por ejemplo la carta a p. 251 de MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009.

²⁴¹ Carta que Miró escribió a Ràfols desde Mont-roig el día 7 de octubre del 1923. MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 269.

de interés, en algunos casos manteniendo el significado original²⁴² y otras veces transformándolos para que estos adquirieran siempre nuevas connotaciones en el contexto de su pintura, pero sin cambiar sus significados simbólicos.²⁴³ Tanto el texto de Moratín como las representaciones de Bruegel hacen referencia a un mundo fantasioso. El *cosmos* de los personajes bizarros, por forma, carácter y rol, es lo que atraía a Miró en este momento, y esto se refleja en su obra de los años veinte. Los dioses del Olimpo descritos por el poeta español actúan como en una comedia melodramática y recuerdan las escenas de *La familia* y *El carnaval del Arlequín*, donde los personajes se ubican y actúan como si estuvieran en un escenario de teatro. De hecho, el bizarro Arlequín mironiano, cuya lectura se reserva a otro capítulo, lleva en la cabeza un atributo que deriva directamente del caduceo del dios del Olimpo Hermes. Por lo que concierne el aspecto estilístico, una de las influencias bruegelianas que se observan en la obra de Miró es la aplicación de una estrategia de la composición pictórica que guía la lectura del observador a través de indicios. Es interesante notar cómo el pintor en la composición de *Paisaje catalán (El cazador)*, al igual que Bruegel en *La conversión de san Paolo* (1567), relegó la escena principal a un segundo plano, mientras

²⁴² Véase SETTIS, SALVATORE, "Continuità, distanza e conoscenza. Tre usi dell'antico nel Medioevo", en SETTIS, SALVATORE (Ed.), *Memoria dell'antico nell'Arte Italiana*, III, Turín 1986, p. 375-486.

²⁴³ CIRLOT, LOURDES, "El *Carnaval del Arlequín*, punto de partida del estilo de Joan Miró", p. 243-270, *Materia*, n. 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001, p. 256.

que el primer plano es ocupado por la figura solo aparentemente secundaria de la sardina sepultada. En ambos casos los personajes que están patentemente relegados de los acontecimientos principales determinan la dirección de lectura y de ellos depende la interpretación del cuadro entero. Si se observa el cuadro bruegeliano, se ve que la figura más grande, posicionada a la derecha, se impone enérgicamente en la escena por su actitud y por ser la única en posición frontal (aunque girada de espalda). Su cabeza, y supuestamente su mirada, se dirigen hacia la escena principal, llamando la atención del espectador y sugiriéndole la orientación de la narración de la escena para que pueda reconocer el episodio principal y los personajes clave. Miró, como veremos, utiliza continuamente este tipo de técnica de planificación visual, especialmente en los años veinte, por ejemplo en el posicionamiento de la escalera humanizada del *Carnaval del Arlequín*.²⁴⁴ Sin embargo, como se explicará, las sugerencias que Miró absorbe de sus antecesores no están vinculadas solamente a sus cánones y principios representativos, sino también al contenido y la simbología que conllevan.

Símbolos de transición en un lenguaje de metamorfosis

Bajo el influjo de esta riqueza de sugerencias literarias y filosóficas, las narraciones pictóricas mironianas de la mitad de los años veinte sufrieron una transformación que se expresa tanto a nivel conceptual como a nivel formal. Se ha visto cómo en *Paisaje catalán* se desarrolla una transición desde la vida humana terrenal que tiene su origen en la materia para evolucionar, movida por una inquietud persistente hacia lo espiritual. La coherencia de actos que surge de la complementación del ojo con el círculo-árbol da pie a la interpretación anteriormente expuesta y se refuerza en los años posteriores.²⁴⁵ Lo que sobresale es la permanencia de estos

²⁴⁴ Uno entre otros ejemplos es el cuadro de *La patata* (1928), donde el sujeto que se distingue con más dificultad es propiamente el tubérculo mencionado por el título. RUBIN, WILLIAM, "The hunter (Catalan landscape)", p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 25. Véase también el estudio de Lourdes Cirlot del *Carnaval del Arlequín*, que demuestra la persistencia de las sugerencias de Pieter Bruegel en Miró anteriormente descritas. CIRLOT, LOURDES, "El *Carnaval del Arlequín*, punto de partida del estilo de Joan Miró", p. 243-270, *Materia*, n. 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001.

²⁴⁵ Una probable influencia iconográfica sobre la combinación ojo-círculo, que en los cuadros posteriores de Miró se desarrollará como círculo solar, fue la de Paul Klee, que en obras como *Senecio* (1922) muestra estas analogías. Véase: Klee, *Tanguy*, *Miró: Tres visions del paisatge*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1999; FUZI, KONDO y MAKOTO, OHKA, *Klee, Kandinsky, Miró*, Tokyo, Zauho Press, Kawade Shobo, 1966 y DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa,

elementos figurativos y de sus combinaciones, que se mantiene durante toda la vida del artista, mientras que la manera de representarlos cambia radicalmente. La constante mutación que se percibe en el lenguaje de Joan Miró representa una provocación que introduce otro tema fundamental en la creación mironiana: la metamorfosis. El proceso de metamorfosis es fruto del análisis y de la teorización mironiana, cuyos procesos básicos son detalladamente argumentados por Lourdes Cirlot en *Procesos mironianos: hacia la configuración de la obra*.²⁴⁶ *Paisaje catalán (El cazador)* es la metáfora plástica de la gran transformación que Miró realizó en su visión particular del mundo real. Es el resultado artístico del método de selección de elementos compositivos combinado con el costoso esfuerzo para liberarse de las influencias cubista y fauvista reflejado en *La masía*.²⁴⁷ En *Paisaje catalán* se observa la recuperación de los vínculos expresivos anteriores y una de las más significativas regeneraciones del lenguaje y del simbolismo mironiano.²⁴⁸ Del paso desde lo analítico y el realismo mágico de *La masía* hacia una interpretación sintética de la realidad sin mimesis, Miró llegó a extraer la esencia pura de las cosas y a establecer una relación profunda entre un hecho pictórico, sin ninguna referencia al mundo exterior,²⁴⁹ y otro profundamente simbólico. Este mecanismo de liberación en constante progresión se aproxima a las prácticas de desprendimiento “zen” y tiene como efectos la extinción de la fase detallista mironiana y del consecutivo renacimiento artístico y personal de Miró. La evolución del lenguaje mironiano, permanente hasta su última producción artística, acompaña

1993 (1961), p. 83.

²⁴⁶ CIRLOT, LOURDES, “Procesos mironianos hacia la configuración de la obra”, *D’art*, n. 10, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984, p. 261-176.

²⁴⁷ Cada obra de Miró es fruto de una larga meditación y del perseguir la tensión espiritual necesaria para el acto creativo. El artista logró evitar el proceso mimético con el máximo esfuerzo intelectual, sin dejar el íntimo contacto con la realidad, con la materia, con la tierra y la sustancia de todo lo que pertenece al mundo terrenal. Con referencia a los lienzos en fase de elaboración en el año 1923, como *Tierra labrada* y *Paisaje catalán*, Miró expresa su cambio lingüístico y su esfuerzo de alejarse del proceso mimético. En la carta enviada desde Mont-roig, el 26 de septiembre de 1923, Miró comunicó a Ràfols: “...he lograt ja desferme en absolut del natural i els paisatges no tenen res a veure amb la realitat exterior. Són, no obstant, mes *montrogins* que fets *d’après nature*. Treballó sempre a casa i sols tinc el natural com a consulta. Intromissió de figueres (algunes d’elles de gran tamany) i bèsties. ... treballó vàries teles alhora per aconseguir treballar sols amb la fatiga natural del treball”. MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 267, 268.

²⁴⁸ RUBIN, WILLIAM, “The hunter (Catalan landscape)”, p. 20-26, en *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 20.

²⁴⁹ Sobre la alteración del modelo pictórico mironiano que se hace patente a partir del 1921, y el proceso de conceptualización de los signos pictóricos véase: MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró*, Madrid, Fundación Mapfre. Instituto de Cultura, 2008, p. 27-40.

una mutación formal de signos y personajes movida por una creciente voluntad de transición desde la corporeidad hasta la espiritualidad que se cumplirá en los años 1941-1942, que cierran este estudio.²⁵⁰ Este proceso, que se bautiza como de elevación, se divide en fases en las que se siguen unas pautas de liberación de la realidad visible para llegar, la realidad percibida pero invisible a los ojos. Es un salto que el artista denominó: “Un paso de un reino a otro.” El contacto con la realidad visible o percibida le provocaba a menudo unos choques inspiradores que descubrían la fuerza creadora de Miró. El choque lo conducía hacia una exploración recóndita del mundo que llegaba a puntos extremos y le permitía alcanzar los límites de la pintura y asesinarla para reiniciarse. Estos momentos producían nuevos cambios lingüísticos que provocaban la regeneración de su obra. Estas muertes-renacimiento determinaron la genuina originalidad de su creación y las mutaciones profundas de su lenguaje desde la inocente espontaneidad hasta el violento erotismo. Eugenio Carmona comenta así este fenómeno: “La vibración emocional profunda viene de la continua reconquista por parte de Miró de su arte que, pasando por la aniquilación pictórica y representativa, permite su progresión lingüística”.²⁵¹

El método artístico de Joan Miró y el continuo reiniciarse de su arte se sintetiza en un permanente impulso rompedor. El espíritu de rebeldía se manifiesta en los personajes y los elementos figurativos claves de *Paisaje catalán* que reaparecen en las composiciones pictóricas posteriores, tras sufrir una mutación formal llevada hasta el límite extremo de la figuración.²⁵² Como observa Joan Minguet: “La obra de Miró surge de un diálogo –o debate, o pugna, o conciliación– entre la realidad y un mundo propio”.²⁵³ El proceso de transformación de la realidad en símbolos que cumple Joan Miró tras la construcción de un alfabeto sígnico y cromático personalísimo poco probablemente agota su función en la simple traducción de la realidad minuciosamente observada. En realidad lo que emerge, especialmente a raíz de la interpretación de *El cazador*, es la necesidad de que de su obra

²⁵⁰ Posiblemente algunos de los procesos experimentales de Miró que acompañan la exploración del mundo material para lograr su abandono, fue impulsado por la influencia de los estudios sobre los movimientos de la sustancia y de la materia de la obra de André Masson y William Blake.

²⁵¹ CARMONA, EUGENIO, “Joan Miró i l’imaginari de l’art nou”, ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 11-1-2012.

²⁵² MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “Renovación, ruptura, revolución... Miró, el arte y algo más”, ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 8-2-2012.

²⁵³ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró*, Madrid, Fundación Mapfre-Instituto de Cultura, 2008, p. 67-74.

surja siempre un nuevo diálogo. Miró, desde los años veinte, iba potenciando la capacidad comunicativa del quehacer artístico buscando y recreando el choque con la realidad, que él mismo experimentaba, en el espectador. Un choque cuyos efectos, como observa Minguet, se experimentan en el acto receptor a un nivel más primitivo, el de los sentidos, y produce un impacto emocional en quien lo recibe.²⁵⁴ Esta actividad artística en continua búsqueda de nuevas provocaciones permite al artista no solo poder reinventarse para renacer, como creador y como persona, sino estimular al espectador para que se pregunte acerca del contenido de su obra. Investigar los significados más profundos en su creación genera proyecciones de ideas y constituye la manera de revitalizar y completar su obra, confirmando lo que Miró dijo a Ràfols en 1923: “Hay que explorar todas las chispas de oro de nuestra alma”²⁵⁵, y en este caso del alma del objeto artístico.

Hacia nuevas conformaciones de simbolismos místicos

La trayectoria plástica mironiana evolucionó en plena sincronía con el desarrollo de la personalidad de su creador. Refleja la manera en que su ser y su obra aspiran a la transcendencia, recurriendo para ello a la lectura, la naturaleza y a la música como métodos de elevación. La disolución de las formas y el peso de los vacíos infinitos de los cuadros son efectos de perseguir lo transcendental en su obra a través de la espiritualización de la realidad que traduce.²⁵⁶ Esta espiritualización se aplica a sus símbolos más recurrentes, implicados en la construcción de códigos en completa sintonía con los conceptos representados en *Paisaje catalán*. La narración del ciclo de la existencia en todas sus fases: desde la vida terrena a la muerte corporal,

²⁵⁴ “Me da la sensación de que, más allá de las hipótesis de sus analistas, lo fundamental del arte de Miró no se produce tanto en el instante de la creación como en el de la recepción. Quiero decir que, mientras averiguamos los posibles vínculos culturales o naturales que pudieron estar en el origen de sus obras, podríamos perder de vista que su percepción generalizada atiende, en primer lugar, al impacto sensorial, a lo que él definía como el choque que toda obra de arte debe suscitar. Me refiero al impacto que produce su obra en el público a través del alfabeto de signos que fue construyendo, de sus formas y de sus fondos. Me refiero también a la simbiosis que produce este mundo de símbolos en los espectadores de todo tipo y condición cultural”, MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró*, Madrid, Fundación Mapfre-Instituto de Cultura, 2008, p.83.

²⁵⁵ Carta de Joan Miró a Josep Francesc Ràfols. Mont-roig, 7 de octubre del 1923, MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari catalá. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 269.

²⁵⁶ Véase la serie *Azul* de Miró (1961) en MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró*, Madrid, Fundación Mapfre. Instituto de Cultura, 2008, p. 67, 80.

a la esencia espiritual eterna, es reiterada bajo diferentes enfoques, todos ellos proyectados hacia la representación de la dimensión espiritual habitada por la divinidad. El proceso de diálogo, acercamiento e integración entre los seres de los ámbitos tangible e intangible presentados es mediado por símbolos y elementos figurativos que interaccionan e influyen en el ambiente y en la condición de existencia de las criaturas mironianas hasta hacerse instrumento de conjunción con la dimensión espiritual. Los constantes movimientos ascensionales místicos, ideales y materiales descritos en la obra mironiana encuentran su comienzo en el enigmático cuadro *La masía*. De la observación de indicios presentes en este cuadro se ha podido extraer una teoría sobre la constitución y el desarrollo del simbolismo místico de la escalera. Miró, a partir de *La masía*, implementa esta herramienta de ascensión con un sentido espiritual. Este símbolo comparece en el alfabeto de signos que permanecen hasta el final de su vida, aunque se transforma formalmente y se acompaña y une a los seres voladores o flotantes en lo etéreo, que se muestran como los máximos exponentes de la espiritualidad de la obra mironiana.

LA ESCALERA QUE CONDUCE DE LA EVASIÓN A LA ELEVACIÓN

Introducción

La escalera es uno de los símbolos más significativos del vocabulario de signos de Joan Miró y la definición de su simbolismo se fundamenta en dos funciones expresivas principales planteadas por el artista catalán. Por un lado, la escalera es usada en el arte de Miró como instrumento de lucha socio-política y, por el otro, como instrumento de elevación espiritual del hombre. Este último rol implica diferentes aspectos, sintetizados en una frase de Jordi E. Obiols: “The ladder are associated with a sense of cosmic, mystical consciousness and “discovery” experience (such as the “eureka feeling)”²⁵⁷

Ambos simbolismos, de reivindicación social y de elevación espiritual, se establecen en el arte de Miró a partir del rol de evasión de la escalera. Este rol expresa una condición de búsqueda de una vía de escape, por un lado de una realidad histórica dramática que oprime al artista, por el otro de una realidad humana condicionada y limitada que choca con la naturaleza espiritual del hombre. En el arte de Miró se observa una conjunción y una sincronía de las exigencias de libertad expresadas tanto en el ámbito social y político como espiritual, con valores de evasión y elevación de la escalera. La posibilidad de una evasión proporcionada por la escalera conlleva la conciencia de la existencia de una realidad alternativa en la que tanto Miró como sus seres intentan refugiarse en un primer momento e

²⁵⁷ OBIOLS, JORDI E., “Art and creativity: neuropsychological perspectives”, p. 33-47, en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO (Ed.), *Aurora, Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996, p. 36.

integrarse luego. A partir del análisis de la escalera de *La masía* y los comentarios del artista de los primeros años veinte se ha establecido un estudio interpretativo que ahonda en el simbolismo místico y su relación con los elementos sagrados y míticos del arte mironiano. Se han podido conectar las fases evolutivas de metamorfosis formal de la escalera y el significado de sus elementos, como los peldaños o los atributos orgánicos, identificando y clasificando sus relaciones por primera vez. A partir de las teorizaciones sustentadas hasta ahora por la crítica, se han puesto las bases para la indagación sobre los valores de libertad y liberación del ser implícitos en este elemento, cuyos resultados se han expuesto en este y los siguientes capítulos. El análisis del empleo de este instrumento de evasión, y cómo se sustenta en esta tesis, de elevación, es justificado no solo por la perpetuación de su rol en las diferentes etapas artísticas mironianas, sino por su metamorfosis y fusión con otros símbolos de carácter místico hasta llegar a nuevas soluciones iconográficas nunca desveladas hasta ahora.

Aproximaciones a los simbolismos de la escalera

Como ha sido abundantemente demostrado por la crítica, el emblema de la escalera de Miró manifiesta la respuesta social y política del artista en un tiempo de crisis.²⁵⁸ La escalera mironiana, a partir de los años treinta del siglo XX, ha sido usada plásticamente con un valor de evasión en respuesta a los acontecimientos bélicos de España y de Europa. Miró la propuso como medio de huida de una deplorable realidad ante la cual el artista reaccionó sensiblemente, expresando continuamente su rechazo. Los diferentes aspectos de evasión y de elevación espiritual, ligados por una común aspiración a la libertad del ser reivindicada por el simbolismo de la escalera, se complementan con su expresión de conexión entre los ámbitos material e inmaterial presentes en la obra plástica de Miró.

La constante presencia de elementos de ascensión en la obra del artista, como la escalera, los árboles de la vida, las geometrías cónicas, las máquinas volantes, las espirales y los pájaros, sugieren unas trayectorias de conjunción entre las criaturas de su obra y de la humanidad con lo alto. Estos elementos se convierten en indicios que juntos participan en la construcción de ciertos códigos semánticos que revelan el significado de los cuadros que los contienen. En muchos casos, la escalera es el elemento que tiene el máximo protagonismo en las composiciones plásticas, no solo desde el punto de vista formal y conceptual, sino también estructural. Artísticamente, en el arte mironiano es expresada una maduración de determinados argumentos vehiculados por su faceta transformista. Este instrumento de ascensión ha sido objeto del proceso de metamorfosis que determinan sus mutaciones estructurales y fusiones con otros elementos las obras, haciendo que asuma rasgos que van de lo poético a lo plástico y, de allí, a lo simbólico, como explicó el propio Miró: “Otra de las formas plásticas recurrentes en mi obra es la escalera. Durante los primeros años aparecía a menudo en mis cuadros porque para mí era una forma muy cercana, una imagen familiar de *La masía*. Años después, sobre todo durante la guerra, cuando estaba en Mallorca, acabó por simbolizar “la evasión”; así, una forma que al comienzo era esencialmente plástica se convirtió en poética. O tal vez fue primero plástica, después, en la época en que pintaba *La masía*, nostálgica y, finalmente, simbólica”.²⁵⁹

²⁵⁸ Véase, DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

²⁵⁹ JOHNSON, SWEENEY, JAMES, “Joan Miró: Comment and Interview”, *Partisan Review*, Nueva

El simbolismo místico de la escalera mironiana, observable a partir del cuadro detallista *La masía* hasta las conformaciones metamorfoseadas de los años veinte, se basa en las descripciones iconográficas y conceptuales tradicionales. Desde el principio de su configuración iconográfica, tanto las religiones antiguas (como la de la cultura egipcia o maya por citar algunas), como las religiones monoteístas más modernas le otorgan el rol de medio de transición vertical, de conexión entre el mundo tangible y el intangible (que Miró con respecto a su obra plástica llamará reinos) y un simbolismo de ascensión espiritual.²⁶⁰ Según las fuentes literarias religiosas de diferentes culturas, la escalera representa metafóricamente la llegada a Dios. En los diccionarios de símbolos de Eliade, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*²⁶¹ y el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot,²⁶² la escalera figura como símbolo de la iconografía universal conectado a la ascensión. En la tradición islámica es el medio para llegar a la divinidad reservado a los justos. También es vista como metáfora del recorrido místico que representa una vía privilegiada de ascensión hacia lo espiritual. En los misterios de Mitra la escalera es un elemento ceremonial dotado de siete escalones que a partir de la Edad Antigua se han identificado con las etapas del proceso de transformación alquímico de la materia y espíritu. Cirlot también explicó su simbología en relación con la emblemática escalera de setenta y dos escalones del sueño de Jacob narrada en el Zohar. Posiblemente una de las referencias que pudieron interesar más a Miró es la iconografía de la escalera del arte románico y medieval que simboliza la relación de comunicación y de doble acceso entre los dos mundos. Entre las fuentes del pensamiento medieval, Cirlot cita el *Libro del monte santo di Dio* de Antonio Bettini (Florencia 1477), destacando la imagen de una escalera superpuesta a una montaña formada por terrazas equivalentes a peldaños que representan las virtudes humanas: Humildad, Prudencia, Templanza, Fortaleza, Justicia, Temor, Piedad, Ciencia, Consejo, Intelecto, Sabiduría. El punto de llegada, correspondiente a la cima del monte, es Cristo Dios representado en el centro de

York, febrero de 1948, vol, 15, n.2, p. 209. Citado en BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 240, nota n. 4.

²⁶⁰ CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979 (3ª Ed.); PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1994, (1962) y ELIADE, MIRCEA, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991.

²⁶¹ ELIADE, MIRCEA, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991.

²⁶² CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979 (3ª Ed.).

una almendra formada por ángeles.²⁶³

Las *connotaciones* de la escalera en el imaginario de Miró encuentran sus fuentes de inspiración también en la literatura mística. En los escritos de cristianos como san Benito, san Bernardo de Claraval, san Bonaventura, Dante, Cristina de Pisa (1364-1430) y Ramon Llull, este instrumento es descrito como alegoría de la ascensión espiritual. Al igual que en el sueño de Jacob narrado en el Génesis, la simbología de la escalera lleva implícita una teología y una mística que concibe la ascensión espiritual como una progresión por grados. Balsach, al definir las potencialidades de este medio de evasión y de elevación concretadas en su verticalidad,²⁶⁴ introduce el concepto de “escalera celestial” ya aplicado a la figura mironiana del campesino en la serie *Cabeza de campesino catalán*, de 1924-1925, confirmando la extensibilidad de su valor a otros seres y símbolos del repertorio mironiano.

El desarrollo del proyecto artístico de Miró fue marcado por su seducción por los elementos y signos esotéricos que más reproducían la inseparabilidad entre lo humano y lo divino. Así como la escalera, los elementos simbólicos a ella conectados, especialmente los cósmicos, los telúricos y los sexuales, pierden progresivamente sus fisionomías orgánicas para abrazar un lenguaje de signos cada vez más cercano a una escritura ritmada.²⁶⁵ Los signos se unen a símbolos, creando imágenes arquetípicas que van asumiendo tonos sagrados relacionados con la escalera, físicamente radicada en lo terrestre y proyectada a lo celestial, convirtiéndose en figuras astrales y espirituales. A partir de sus connotaciones alegóricas, el instrumento de ascensión explicita un concepto de elevación espiritual hecha por grados, procedente de la teología, de la mística y la visión filosófica que implica la idea de lugar de origen de la creación y de lo creado.²⁶⁶ El

²⁶³ CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Siruela, 1997, (1958), p.192, 193. Véase también PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1994, (1962) y ELIADE, MIRCEA, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991.

²⁶⁴ “La escalera implica siempre, en la obra mironiana, el significado de un espacio vertical. *Profundus* y *altus* son etimológicamente idénticos. La verticalidad del hombre es la escalera, su movimiento esencial de elevación.” BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 109.

²⁶⁵ Miró hizo recurso a signos exotéricos a menudo. Se acercó a las representaciones simbólicas de los conceptos de fecundidad y generación de la vida de los hombres prehistóricos para alcanzar la realidad otra y, a la hora de expresar las relaciones o los atributos sexuales de sus personajes, se inspiraba en las estatuillas de diosas de las antiguas civilizaciones sobre las cuales coleccionaba diferentes textos también. VON WIESE, STHEPHAN, *Joan Miró 1893-1983*, Berlin, Galerie Michael Haas, Medialis, 2012.

²⁶⁶ Véase, HECK, CHRISTIAN, *L'Échelle celeste dans l'art du moyen âge*, París, Flammarion, 1997.

artista, a través de este instrumento y su metamorfosis formal, trazó un recorrido de elevación espiritual que desde *Perro ladrando a la luna*, de 1926, hasta los *Autorretratos* y las *Constelaciones*, se convierte en un viaje metafísico hacia una realidad superior.

Diferentes roles del elemento escalera en la obra de Miró

Como ya se ha anticipado, en la obra de Miró el elemento figurativo de la escalera deja sus connotaciones tradicionales para asumir las simbólicas y hacerse instrumento de transición por un lado y de reivindicación social por el otro. Corbella²⁶⁷ subraya como en 1925 ya están presentes ambas funciones de evasión y de elevación del elemento escalera que Miró describió en 1978: “la fugida i l’evasió, però també [...] l’elevació.”²⁶⁸ Las descripciones recogidas sobre el rol de la escalera de enlace entre el mundo terrenal y el mundo ultraterrenal determinó su clasificación como “escala celestial”. El aspecto sagrado de esta herramienta es evidente en cuadros de lenguajes completamente diferentes, como *La masía* (1921-1922) y como *El nacimiento del mundo* (1925), entre los cuales la escalera sufre una serie de mutaciones rompedoras destacables. Los cambios principales se observan, por primera vez, en la solución formal de *Tierra labrada* (1923-1924); en la escalera humanizada de *Carnaval del Arlequín* (1924-1925) y en la síntesis que atañe a, *El nacimiento del mundo* (1925). En este último cuadro, que fue definido por Sebastià Gasch como de lenguaje ascético, la escalera es reducida a un hilo amarillo ascendente que conecta el ser humano con el sol.²⁶⁹ A la interpretación de Gasch se añade la de Michel Leiris, que asoció la composición con el trabajo de comprensión del vacío que Miró llevó a cabo hasta el final de su vida.²⁷⁰ El

²⁶⁷ CORBELLA, DOMÈNEC, *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993.

²⁶⁸ Con estas palabras Miró comenta la escalera del *Carnaval del Arlequin*. PERMANYER, LLUÍS, “Revelaciones de Joan Miró sobre su obra”, *Gaceta Ilustrada*, Madrid-Barcelona, 23/04/1978, p. 45-46, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 291.

²⁶⁹ GASCH, SEBASTIÀ, “Joan Miró”, en *L’Amic de les Arts*, 30/6/1928, citado en Félix Fànes, “El debate surrealista en Cataluña: El -grupo antiartista- i L’Amic de les arts”, *Huellas dalinianas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 244, y reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 261-264.

²⁷⁰ LEIRIS, MICHEL, “Miró”, *Documents*, 1929, reeditado a LEIRIS, MICHEL, *Brisées: Broken Branches*, San Francisco, North Point, 1989, p. 25-29. Sobre el artículo de Leiris ver el texto de

desarrollo de esta labor del artista se expresa a través de escaleras que se insertan en los espacios monocromos, como se observa en *Perro ladrando a la luna* (1926) y *Paisaje con gallo* (1927). Como se verá, esta sucesión de transformaciones formales que determinan los roles de escalera celestial y conducente al vacío es extremadamente significativa a la hora de interpretar el simbolismo místico que Miró le otorga, ya que desde el principio es marcada por una voluntad de conexión con la dimensión de lo intangible y de elevación espiritual perseguida por el artista. Con el *Carnaval del Arlequín* se introducirá una complementariedad entre las funciones de la escalera y las de símbolos que tras esta asociación serán, por primera vez, interpretados desde el punto de vista místico.

Antes de expresar su reivindicación de libertad desde el punto de vista social y político, el elemento escalera fue usado por Miró para construir una reflexión existencialista. Miró dotó paulatinamente sus seres plásticos de una conciencia del mundo que creó por ellos y de una conciencia de existencia y de autodeterminación. La línea del horizonte que, de acuerdo con la cosmología y la topografía espiritual que sustenta la doctrina de la creación, separa y delimita los espacios de la dimensión terrenal y ultraterrena, cruzada por las escaleras de *Perro ladrando a la luna* (1926) y *Paisaje con gallo* (1927), va desapareciendo.²⁷¹ Poco a poco,

GREEN, CHRISTOPHER, "Els pagesos catalans de Miró", p. 60-71, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 21, 29, 61-67.

²⁷¹ Los ejemplos citados por Maria Josep Balsach sobre esta interpretación son los escritos de san Benito, Bernardo de Claraval, Ramón Llull y Christine de Pisan. BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan*

la escalera pierde sus puntos de apoyo y se elevan hacia el cielo, estirando su verticalidad, como si fuera absorbida por lo etéreo. Este movimiento en una dirección determinada es imitado por los seres mironianos que aspiran a acceder a lo inaccesible, atraídos por su carácter espiritual. Si los protagonistas de la serie *Cabeza de campesino catalán*, de 1924 y 1925, flotan pasivamente inmersos en los monocromos de infinitos vacíos sin ser activamente participes de su transición a lo etéreo, otras criaturas de Miró perciben la elevación sugerida por la escalera como una oportunidad de evasión del mundo tangible y de materializar un deseo de abstracción más radical que le viene de una reflexión existencialista sobre su condición temporal.

Paralelamente a estos procesos de pérdida de conexión con lo terrenal coincidente con la conjunción a lo celestial, se registra la fusión entre los seres con signos evocadores y paisajes lunares vehiculados por la escalera. También se observa en el arte mironiano la maduración de otros conceptos que involucran al elemento escalera, dotándola de una fuerte connotación sociopolítica. Especialmente en los años treinta, adquiere un valor de reivindicación de la libertad y una función de evasión, parafraseadas por Marko Daniel y Matthew Gale: “[...] la evasión nace de la conciencia. Como un canto o un grito, que por afinidad de intenciones se puede asociar al himno de libertad del *cant dels segadors*.”²⁷² Cuando Georges Raillard, en noviembre de 1975, preguntó a Miró sobre su manera de oponerse al franquismo, el artista respondió: “Cosos lliures i violentes”.²⁷³ La violencia de la producción mironiana de los años treinta da muestra de un compromiso sorprendente y es insignia no solo de la libertad, sino instrumento del proceso de liberación del ser que empieza con piezas monumentales como *El segador* y alcanza su plenitud con los trípticos de las últimas décadas de la dictadura franquista. Paulatinamente, las formas de liberación en el arte de Miró asumen diferentes lenguajes y técnicas, rompiendo con las soluciones anteriores, y la escalera se incorpora en las anatomías de los seres y en las formas y símbolos que asumen las mismas connotaciones de escape, evasión y elevación frente a la dura realidad

Miró. *Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 109.

²⁷² DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p.19.

²⁷³ RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 54, 55, citado en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, P. 27.

de su tiempo. En los cuadros y dibujos de los años treinta se alternan atmósferas de tiempo y espacio suspendidos con la violencia expresada por la deformación orgánica de los cuerpos de los seres de Miró. El duelo del artista provocado por los acontecimientos bélicos y el espíritu de rebelión tras las tensiones sociales y políticas que asediaron a la República Española son reflejadas en las actitudes y las deformaciones de personajes que protagonizan lienzos, como los de la serie *Pinturas salvajes* (1934-1936).²⁷⁴ La agresividad es sustituida eventualmente por un sentimiento de inseguridad, expresada con la fragmentación de las formas clásicas de elementos como la escalera patente en la serie de *Pinturas sobre masonite*, de 1936. El estado de desintegración de las certezas aumenta en *Naturaleza muerta con zapato viejo*, empezada el 26 de enero de 1937 y considerada por el propio artista su *Guernica*.²⁷⁵ Aquel mismo año, la acción rebelde del *Segador*, expuesto

²⁷⁴ El inquieto malestar del artista, expresado con los gestos agresivos de personajes que enseñan los dientes puntiagudos, los colores chillones y estridentes que embarran los paisajes desolados del 1935, ha sido interpretado como una premonición de la Guerra Civil.

²⁷⁵ LUBAR, ROBERT, "El compromiso de Miró", p. 30-43, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

en la Exposición Universal de París como icono vivo del drama vivido por todo un pueblo y símbolo de la rebelión contra la guerra, recalca con su silueta la forma cónica de las escaleras de la esperanza que proliferan en las *Constelaciones*. La atmósfera pesimista encarnada en los cuadros de 1939, como *Mujer escapando del incendio*, se impregna de síntomas de esperanza de libertad impulsados por las numerosas escaleras esquematizadas que a partir de *Mujer desnuda subiendo la escalera* (1937) interpreta los movimientos del alma.²⁷⁶ Lubar explica: “En el moment àlgid de la Segona Guerra Mundial, quan Duthuit li va preguntar si els esdeveniments contemporanis repercutien sobre l’acte creatiu, Miró va respondre de manera inequívoca: “El món exterior, el món dels esdeveniments contemporanis, sempre té influencia sobre el pintor [...] Les formes expressades per un individu que forma part de la societat han de revelar el moviment d’una ànima que intenta evadir-se de la realitat del present, avui particularment innoble, per tal d’apropar-se a noves realitats, oferir als altres homes la possibilitat d’elevant-se sobre el present.” Este símbolo se convierte en la herramienta que pone en diálogo los hechos y las sensaciones de la realidad concreta con la dimensión etérea de las ideas. Según

²⁷⁶ BOGONI, ROBERTA, “Ángeles y demonios: el universo femenino en la obra de Joan Miró”, p. 121-139, en *Nuevas artemisias. Creación, tradición y mito*, Barcelona, Emblecat Edicions, 2014, p. 126-129.

las palabras de Roland Penrose, la escalera refleja el deseo de Miró de “Elevarse por encima de las limitaciones que nos atan a la tierra [...] de trascender la condición incompleta de la vida cotidiana”.²⁷⁷ Sin embargo, la dirección vertical que proyecta la escalera es indicadora de la existencia de un punto de partida y un punto de llegada precisos que se indagan en este estudio.

En el periodo artístico analizado, la escalera acompaña con su simbolismo otro movimiento de pura abstracción. Se trata de un movimiento que interpreta la posibilidad de todo hombre de conjunción con lo universal a través del abandono del yo. Miró en primera persona se entrega a este despegue y para ello cumple una profunda búsqueda del espíritu puro. Su deseo de libertad, expresado artísticamente, se complementa con la idea de pureza de espíritu inicialmente reivindicada en el proceso de valoración de la identidad territorial catalana y luego expandida al ámbito de la creación. La conciencia de identidad nacional se desarrolló en Miró de manera cada vez más orientada a una conciencia de pertenencia a la humanidad entera, cuya dignidad es puesta en discusión en diferentes composiciones pictóricas del artista. Desde que Miró fue testigo presencial del problema catalán, de los desastres de las dictaduras, de las guerras española y mundial, maduró en él la necesidad de recluirse, en un universo imaginario propio, creado por él. A lo largo del tiempo, encontraba un refugio ideal para su aislamiento en la masía familiar de Mont-roig y en Varengeville sur Mer, donde la contemplación de espacios insustanciales y atmósferas cósmicas dio origen a lienzos de la serie *Constelaciones* (1939-1941), donde la escalera es la protagonista. Por otro lado, en complementación a las influencias de los lenguajes surrealista, se añadían los efectos de lecturas místicas de Miró que anunciaban la nueva transformación de la escalera.²⁷⁸ Los resultados plásticos de las combinaciones de símbolos místicos con el elemento escalera se traducen en la transformación definitiva del elemento de ascensión entre 1941 y 1942 que, como se argumentará, representa el salto final desde la realidad terrenal a la etérea. Miró expuso en su obra la ascensión hacia lo divino como objetivo imaginario, como medio para acceder a una realidad superior entendida como punto de llegada suprema de todo ser. Todo empieza con *La masía*, o mejor dicho, con el agujero negro que la perfora.

²⁷⁷ PENROSE, ROLAND, *Miró*, Barcelona, Destino, 1991, p. 193.

²⁷⁸ DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW, “Introducció: coses lliures i violentes”, p. 16-29, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 17.

LA ESCALERA DE LA ELEVACIÓN

***La masía* como lugar de gestación del existir**

Según los resultados de investigación obtenidos, el recorrido de ascensión ejemplificado por las escaleras mironianas se concreta por primera vez en el árbol que brota del enigmático círculo negro de *La masía* (1921-1922). Como se ha argumentado en la sección anterior dedicada, a la interpretación de *Paisaje catalán*, el círculo en la parte central del lienzo acabado en 1922 choca completamente con el contexto paisajístico detallista de la obra. Tanto por su forma geométrica primaria como por su color negro, neutro e uniforme, sobresale y manifiesta su razón de ser puramente simbólica. Su presencia en el entorno rural resulta totalmente sorprendente, pues es acorde con los parámetros del lenguaje surrealista. Observando el cuadro en vivo, conservado actualmente en la National Gallery de Washington, se percibe inmediatamente como el único elemento figurativo dotado de un efecto de perspectiva es el árbol que nace del agujero negro. Su tronco y sus ramas tienden a descollarse de la escena pictórica para invadir el espacio del espectador. Como el mismo Miró explicó, el árbol despertó su interés porque guardaba secretamente un misterio.²⁷⁹ Confrontando *La masía* con *Paisaje catalán*, se aprecia cómo los respectivos elementos árbol y ojo imponen sus presencias y desenvuelven roles equivalentes. La expansión tridimensional hacia el observador del árbol y la posición y magnitud del ojo los convierte en elementos de atracción y diálogo con el receptor de las obras. La acción de la planta, de brotar del círculo, es equiparable a la acción de los rayos expulsados por la pupila. Ambas composiciones expresan de manera inteligible el poder de generación y de fecundación que tendrán efectos visibles en gran parte de la obra del pintor catalán.

Pero, ¿cómo se conectan sus acciones y funciones con el simbolismo de la escalera?

Relacionando las formas geométricas simbólicas de los cuadros de Miró con el

²⁷⁹ "...lo que me interesaba especialmente era el árbol que está en el medio, un eucalipto. Tenía la sensación de que estaba vivo, que tenía una vida secreta, y yo quería desentrañar su misterio", VALLIER, DORA, "Avec Miró", *Cahiers d'Art*, 1960, p. 164, citado en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993, p. 159.

elemento escalera, se puede detectar la formación de códigos de símbolos con valores específicos. *La masía* ha sido interpretada abundantemente por teóricos y expertos mironianos. Sin embargo, la lectura que ha resultado más estimulante para elaborar la interpretación aquí propuesta ha sido la de María Josep Balsach. Entre los elementos y signos que participan del proceso de significación de *La masía* en sentido místico sobresalen los indicados por la estudiosa, que muestran una conexión con la simbología de generación recién explicada: el círculo rojo de la rueda del carro de la izquierda, identificado como el sol, y el cuadrado del mismo tono cromático que delimita el espacio del gallinero a la derecha. La estudiosa detecta en el espacio cuadrangular los elementos de las *Arma Christi*, símbolo de pasión y de muerte de Jesús. Balsach interpreta a este conjunto como indicador del renacimiento lingüístico del artista que, con los cuadros posteriores *Tierra labrada* (1923-1924) y *Paisaje catalán* (1923-1924), daría un salto creativo hacia “lo positivo”. Este salto representaría la epifanía, la revelación del nacimiento del nuevo estilo surrealista de Miró y de su original vocabulario simbólico, movido por un impulso vital y ciertamente espiritual.²⁸⁰ Balsach comenta así el espacio inscrito en el cuadrado rojo: “Dentro de ese recinto la luz cambia, y el color del suelo es casi dorado; al frente aparece la tierra repleta de vida. Es en ese espacio dónde se encuentra la clave que nos permite interpretar iconográficamente el significado oculto de *La masía*, pues en ese espacio tan característico de una granja, oculto entre la apariencia artesanal de los objetos, Miró ha representado el motivo iconográfico medieval de las *Arma Christi*, su “dolorosa experiencia de la

²⁸⁰ BALSACH, MARIA JOSEP, “El sol en los ojos. Simbolismo y hermenéutica en la pintura de Miró (1919-1937)”, Ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 25/1/2012.

intensidad de las cosas visibles”, su despedida y su nacimiento a otro espacio de significados, una nueva versión, una nueva visión de la pintura.”²⁸¹ De los atributos de la pasión de Cristo descritos en el evangelio de San Juan, Balsach identifica en el lienzo el cingulo, la escalera, el gallo y la columna. Asimismo, sustenta que los otros elementos estarían representados de manera camuflada en objetos de uso cotidiano: “la rama seca erizada que figura en el centro hace referencia a la corona de espinas; el comedero –cubierto de pinceladas doradas– alude a las monedas de oro; la esponja es una extraña e inmensa semilla situada en primer término la azada, una transposición de la lanza en un objeto artesanal; y el dado, que tiene marcado un punto negro, signo de la cifra uno, está en el recipiente cuadrado donde beben las aves del corral.”²⁸² Según su tesis, estos elementos procederían de las iconografías de los retablos góticos de artistas catalanes que estaban al alcance de Miró en esta época. Entre los nombres citados emergen figuras como Bernat Martorell y Lluç Borrassà, cuyas obras están conservadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.²⁸³

Considerando como punto de partida las observaciones de Balsach, que identifica las *Arma Christi* en el gallinero y las fuentes de inspiración de Miró en los modelos figurativos medievales, ha nacido la sospecha de que Miró no estaba interesado en representar los atributos de la pasión refiriéndose únicamente a ella. El objetivo de la reutilización de ciertos elementos figurativos medievales en su obra parece enfocarse en instituir una contraposición de simbolismos reiterada en toda su creación. Si aparecieran puntualmente todos los instrumentos de la pasión de Cristo, sería plausible admitir únicamente la interpretación presentada en 2007; pero realmente lo que más destaca es la conexión entre algunos de estos atributos que constituye simbolismos de diferentes valores. Si los elementos citados están directamente conectados con la pasión y muerte, otros hacen referencia a la nueva vida y a la regeneración. En el gallinero, justo debajo de la escalera, hay una rama que la estudiosa relaciona con la corona de espinas del *Arma Christi*. Por sus características fitológicas, es reconocible como una porción del eucalipto

²⁸¹ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 35.

²⁸² BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 36.

²⁸³ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 37. Véase también MADURELL I MARIMÓN, JOSEP MARIA, “El pintor Lluç Borrassà. Su vida, su tiempo”, *Arrels y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VII, 1949.

central y, por ende, equivalente al árbol de la vida con función generadora. Como advierte Balsach, según la interpretación mística del Árbol de la Vida extraída de la cábala, elaborada por Ramon Llull que Miró admiraba:²⁸⁴ “El árbol es una imagen cosmogónica; eje del mundo, sostén del universo, símbolo de fecundidad, de la regeneración cíclica, de la resurrección de la vida”. Alessandra Fornasiero, en su ensayo *Iconografia della creazione nell’opera di Joan Miró*, describe el árbol como ser que va hacia lo espiritual. Es una criatura que desde lo terrenal eleva sus ramas cada vez más sutiles, y despojadas del peso y de los residuos de lo corpóreo para alcanzar lo etéreo.²⁸⁵

A partir de estas conclusiones, se puede plantear la rama como portadora de las funciones del eucalipto y aseverar que metafóricamente alimenta y fertiliza

²⁸⁴ Ramón Llull era una de las lecturas que se hacían en París en el taller de Masson con Miró y los otros intelectuales que se reunían. Véase RAMON LLULL, *Llibre de meravelles*, Barcelona, Edicions 62, 1980 y, en relación al interés de Miró por Llull, HOPKINS, DAVID, “Ramón Llull, Miró and Surrealism”, *Apollo* (139)138, diciembre de 1993, p. 391, citado en BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 30. También véase ESCUDERO, CARME, “Theatrum chemicum: Miró i l’art de la trasmutació”, p. 365-384, en AAVV., *Miró en escena*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1994 y BALSACH, MARIA JOSEP, “Imatges simbòliques del món originari; Joan Miró i el seu Cortège d’obsessions”, en *Joan Miró. Desfilada d’obsessions*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001, p. 161-168.

²⁸⁵ FORNASIERO, ALESSANDRA, *Tra terra e cielo. Iconografia della creazione nell’opera di Joan Miró*, Roma, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 1991, p. 39, 41.

un crecimiento ascensional representado por la escalera, que está posicionada, intencionadamente, justo arriba. En consecuencia, si por una parte la escalera puede que se refiera a la Pasión de Cristo, su paralelismo con el tránsito ascensional del árbol de la vida refuerza su simbología de generación de la nueva vida y, como se verá, de elevación espiritual. Otros indicios del presente cuadro y los desarrollos iconográficos posteriores indican claramente que se trata de una escalera que simboliza una ascensión del espíritu que conduce a la divinidad. En las miniaturas y frescos medievales consultados por Miró, la escalera es frecuentemente representada como un recorrido que acaba en la parte alta con la figura de Dios. En el caso de la escalera del gallinero de *La masía*, las referencias a Dios se pueden encontrar en el triángulo parcialmente dibujado por las sombras del recinto del gallinero en la pared, que enmarca la escalera y en el pájaro que se halla en el vértice del instrumento de ascensión. Como se verá más adelante, el triángulo es usado en el arte mironiano como símbolo de lo femenino y, a la vez, como símbolo de la divinidad, ambos con poderes equivalentes de generación de la vida. El pájaro “divino” que remata la escalera refuerza este sentido de lectura, ya que en el vocabulario de signos mironianos simboliza la conexión con la divinidad y la transición del mundo terrenal al celestial y espiritual. Escalera y pájaro representan pues la posibilidad de transcendencia, que será anhelada tanto por el artista como por las criaturas de sus cuadros.²⁸⁶ Además, el árbol de la vida de *La masía* que se reitera de manera sinecdótica en la rama unida al motivo ascensional de la escalera del gallinero, reaparece bajo la forma del círculo con el brote de *Paisaje catalán* con la misma asociación al ojo divino, es decir, de nuevo a la divinidad. Se podría adoptar la definición de Balsach, que introduce el concepto de “escalera celestial” en referencia a la construcción iconográfica en el interior del corral, que incluye una plataforma de tablas de madera similar a un altar rústico que sustenta una cabra que a su vez sostiene una paloma sobre su lomo.²⁸⁷ La historiadora relaciona el animal y sus atributos con el concepto de epifanía de la

²⁸⁶ SCHILDKRAUT, JOSEPH J., “Introduction. Joan Miró.”, Part III., p. 109-111, en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996, p. 109.

²⁸⁷ Balsach considera posible que Miró conociera la visión mística medieval de la cabra como imagen del Redentor y que la disposición del sol (identificado en la rueda del carro) y la luna de *La masía*, tengan su origen iconográfico en los motivos góticos relacionados con la crucifixión y el *Arma Christi*. BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 40, 41.

visión y con el de renovación espiritual,²⁸⁸ y reconoce “una primitiva iconografía de la ascensión”; y advierte: “aparecerá repetidamente en obras posteriores de Miró en forma de escalera celestial.”²⁸⁹ Realmente, su definición de “primitiva iconografía de la ascensión” se puede aplicar también a otros dos conjuntos de elementos dentro del cuadro. La primera combinación está en el centro del corral de *La masía* y se compone de la rama del árbol de la vida, anteriormente citada, junto a la escalera superpuesta a esta, que termina con el pájaro divino. El segundo grupo de elementos se halla en el centro del cuadro, al lado izquierdo del árbol de la vida y se compone del sendero, la fuente de agua al que conduce y las huellas humanas marcadas en él.

Como se verá más adelante, el concepto de escalera celestial, que confirma la presencia de una simbología de elevación espiritual hecha por grados que se encuentra reiterado varias veces en el mismo cuadro de *La masía*, tendrá continuidad en obras posteriores. El mismo mensaje de ascensión hacia la divinidad alcanzable por el hombre y por el mismo artista llega a transmitirse, a lo largo de la producción mironiana, a las criaturas que habitan los cuadros del artista catalán, dejando patente que las simbologías de fecundación y de generación de la nueva vida y el mensaje de renacimiento presente en los códigos místicos de *La masía* y *Paisaje catalán* no pueden referirse solo a la muerte y resurrección del lenguaje artístico de Miró.²⁹⁰

Recorridos ascensionales en la obra mironiana a partir de *La masía*

En la creación artística mironiana hay una concepción universal del fin de la existencia terrenal del ser y una consecuente aspiración a la transcendencia a través de la elevación espiritual. Este recorrido en progresión, simbolizado por la escalera y sus equivalentes, empieza en *La masía* y se identifica no solo en los

²⁸⁸ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 37.

²⁸⁹ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 40.

²⁹⁰ Concerniente a la realización de *La masía*, que costó a Miró nueve meses de trabajo, Balsach analiza la evolución del pintor que, desde una visión personal negativa, explicitada en las cartas de Miró que expresa su padecimiento a causa del esfuerzo para conseguir romper con lo anterior, llega a la renovación. BALSACH, MARIA JOSEP, “El sol en los ojos. Simbolismo y hermenéutica en la pintura de Miró (1919-1937)”, ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 25/1/2012.

elementos de la escalera y el árbol de la vida, sino también en otra iconografía fundamental: el sendero de las siete huellas.

Como ya se ha dicho, en la superficie pictórica de *La masía* la concepción teológica de una ascensión espiritual representada por peldaños que simbolizan la progresión por grados²⁹¹ es reiterada tres veces. Aparte del brotar y expandirse del eucalipto y el elevarse de la escalera del gallinero, hay otro movimiento ascensional equivalente señalado en el sendero al centro del cuadro. Este camino está marcado por siete huellas de pie humano direccionadas hacia arriba y que conducen a la fuente de agua. Según Balsach, el camino que Miró dibuja entre la casa y el eucalipto se refiere, como los otros símbolos analizados, al contenido de la simbología cristiana de la muerte y de la resurrección. Esta última estaría representada por la fuente de agua viva, símbolo del Cristo resurgido. Las pisadas pintadas al comienzo del sendero estarían relacionadas con la azabara, el perro y la A griega (alfa) que forma una pequeña mesa de madera, indicaría la entrada alegórica a un nuevo comienzo en el arte mironiano.²⁹² Por otro lado, las huellas, según Fornasiero,²⁹³ son el símbolo del peregrinaje espiritual del *homo viator*

²⁹¹ BOGONI, ROBERTA, *La interpretación del simbolismo místico en la obra surrealista de Joan Miró*, tesis de Máster en Estudios avanzados de Historia del Arte dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009.

²⁹² BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 46, 47.

²⁹³ FORNASIERO, ALESSANDRA, *Tra terra e cielo. Iconografia della creazione nell'opera di Joan*

que se puede encontrar también en la *vestigia pedis* de los grabados alquímicos. Fornasiero explica que los siete pasos simbolizarían los siete estadios o niveles que el iniciado debe superar, en los rituales arcaicos, para alcanzar la unión cósmica.²⁹⁴

Aparte de las consideraciones comentadas sobre el septenario, en total armonía con el presente estudio, las pisadas del cuadro son de capital importancia porque permiten presentar una nueva lectura de este y otros lienzos. Las huellas fueron fundamentales también para Miró, ya que sin estas nunca hubiera considerado el cuadro acabado. *La masía* le supuso al artista nueve meses de duro trabajo, de reflexión y estudio que parecían interminables en el ansioso deseo de encontrar una solución final. Cuando Miró, en París, añadió como último elemento las pisadas con una dirección de lectura intencionada, otorgó inteligibilidad a toda la composición. Raymond Queneau anotó en sus *Diarios*: “Por la noche, cena en casa de Armand Salacrou, con Masson e Yves Robert. La conversación recae en Miró. Masson habla de *La masía*: él ocupaba entonces el estudio contiguo; Miró consideraba que su cuadro no estaba acabado; nosotros no veíamos por qué, estaba lleno hasta el último resquicio, no había espacio para colocar una herramienta o un animal más. Un día, hizo una señal: ya está, venid a verlo. Todos miramos el cuadro pero no veíamos por qué estaba más acabado que antes. Le pedimos explicaciones. Entonces nos mostró un camino: había añadido unas pisadas”.²⁹⁵

La elección del número siete fue seguramente meditada por Miró y posiblemente, siguiendo las intuiciones de Balsach, deriva de los conocimientos de la cábala

Miró, Roma, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 1991, p. 58.

²⁹⁴ Según Mircea Eliade, todos estos ritos y mitos tienen una estructura común: el universo es concebido como si estuviese formado por siete estadios superpuestos: “La ascensión hacia el cielo supremo, es decir, el acto del trascender el mundo, tiene lugar junto a un “centro” que se puede considerar el Árbol del sacrificio porque es ahí donde se opera a ruptura de niveles y el paso de la tierra al cielo”. MIRACEA, ELIADE, *Mythes rêves et mystères*, París, Gallimard, 1957, p. 142-143, citado en BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 46, 48, 49 y en FORNASIERO ALESSANDRA, *Tra terra e cielo*, Roma, Universidad La Sapienza, 1991, p. 67.

²⁹⁵ Transcripción en nota: “le soir, diné chez Armand Salacrou, avec Masson et Yves Robert. La conversation tombe sur Miró. Masson raconte à propos de *La Ferme* –il avait alors l’atelier voisin: Miró trouvait que son tableau n’était pas fini ; nous, on ne voyait pas pourquoi, il était plein comme un œuf plus de place pour qu’il y mette un instrument ou un animal en plus. Un jour, il fait un signe, ça y est, venez voir. On regardait son tableau, on ne voyait pas pourquoi il était plus fini qu’avant. On lui demanda des explications. Alors il montre un chemin : il y avait mis des pas.” Raymond Queneau, *Journaux (1914-196)*, París, Gallimard, 1996, p. 890, transcrito por Maria Josep Balsach que añade: “Este texto fue escrito en abril de 1955” en BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 230, nota n. 32.

y las nociones de alquimia que el artista absorbía constantemente del ambiente tertuliano y literario parisino. Quizás compartiendo el taller con Masson, aparte de un intenso adoctrinamiento y la participación en las disquisiciones filosóficas, Miró tuvo ocasión de compartir observaciones sobre las diversas iconografías de la ascensión espiritual y de la alquimia y su común atributo, la escalera. Imágenes como la iconografía que adorna el exterior de la catedral de Notre Dame, representando un hombre de frente a una enorme escalera vertical con peldaños, pudieron ser inspiradoras para los artistas del grupo de Masson.²⁹⁶ Otra fuente que ofrece una visión de escalera celestial muy próxima a la iconográfica mironiana, especialmente desde el punto de vista conceptual, es la Biblia, que constituía un instrumento de trabajo imprescindible para al pintor.²⁹⁷ Estas teorizaciones convergentes avalan la hipótesis de que el sendero de *La masía* es una primera

²⁹⁶ Entre las iconografías de los monumentos más emblemáticos de la capital francesa sobresale una representación iconográfica de la alquimia que adorna una baldosa al exterior de la catedral de Notre Dame. En ella un hombre en posición frontal está adelantado por una enorme escalera vertical y con peldaños. Una representación así seguramente hubiera podido ser objeto de las conversaciones filosófico alquímicas y metafísicas de personajes como Masson, Leiris y Miró.

²⁹⁷ Véase el cuarto capítulo de la presente tesis.

iconografía mironiana de la escalera de la elevación y la metáfora del recorrido para la ascensión espiritual. Su conformación y evolución formal y conceptual se acerca a la concepción dogmática monoteísta, ya que admite la presencia de una deidad creadora y de un ser que aspira a alcanzarla. En *La masía* las referencias teosóficas están sugeridas por la fuente de agua viva, el pájaro divino, el triángulo y, como se verá, el círculo, que volverán en las soluciones iconográficas posteriores en asociación con la escalera y en referencia a la dimensión ultraterrena. En los lienzos que se analizarán a continuación se manifiesta una evolución iconográfica del elemento escalera conducente a la deidad generadora de vida, con soluciones formales determinadas por los procesos de metamorfosis y fusión de elementos verdaderamente significativas desde el punto de vista de la hermenéutica mironiana.

PRIMERAS MUTACIONES DE LA ESCALERA

La asociación con el elemento ojo

La masía dio pie a numerosas mutaciones estilísticas e iconográficas de los símbolos que Miró iba creando. En el lienzo se ven germinar los conceptos que maduran en *Tierra labrada* y *Paisaje catalán*, donde se manifiesta la evolución lingüística mironiana y la aplicación de los primeros procesos de metamorfosis, asociación y fusión de símbolos.

La primera consecuencia del desarrollo iconográfico de la escalera de la elevación se encuentra en el cuadro que se interpone entre *La masía* y *Paisaje catalán*: *Tierra labrada*. Este lienzo constituye el fundamento para la comprensión, desde sus principios, de la evolución del recorrido ascensional presente en las obras de Miró, cuyo estudio ocupa el resto de esta tesis. El fulcro del simbolismo de *Tierra labrada* se halla en el árbol-personaje que interactúa en la composición y que ha sido interpretado como un autorretrato del artista. La importancia del árbol del cuadro es ampliamente confirmada por las palabras de Miró: “Para mí, un árbol no es un árbol, algo que pertenece a la categoría del vegetal, sino que se trata de algo humano, vivo. Es un personaje que habla, que tiene ojos. Inquietante incluso. Ya sabe que a veces pinto un ojo o una oreja a los árboles. Es el árbol que ve y oye. [...] El mundo entero nos mira. Todo, en el cielo, en el árbol, por todas partes

hay ojos. Para mí, todo está vivo; ese árbol tiene tanta vida como esos animales, tiene un alma, un espíritu, no es sólo tronco y hojas.”²⁹⁸ Las afirmaciones del artista revelan dos datos destacados. En primer lugar, el árbol representado está vivo, es humanizado y posee un alma.²⁹⁹ Está concebido según una concepción animista que hace que este elemento pertenezca a la dimensión espiritual. En segundo lugar, su ojo no es solo un atributo orgánico que le permite ver, sino que es un elemento mítico y místico que en los cuadros de Miró llega a colonizar tanto los espacios celestial y terrestre como los cuerpos físicos de las criaturas vivas. Es un atributo que “todo lo ve” y simboliza lo omnipresente y lo eterno, y representa a la presencia divina.

Lo que se ha descubierto, a partir de la certeza que el árbol de *Tierra labrada* es la variación morfológica e iconográfica del anterior árbol de la vida de *La masía*, es que es, a la vez, una variación morfológica de la escalera mironiana. Sus atributos

²⁹⁸ RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 60, 61.

²⁹⁹ En realidad para Miró todo en la naturaleza estaba humanizado y consciente: “I point out to Miró that, already, his picture “Tilled Land” was filled with human members that had chosen to lead their own life: feet, hands, eyes. “Yes”, replies Miró, “even as a child, I was haunted by a hand, by eyes, in flowers and trees. I regarded plants as human beings. I had painted a Bouquet”; at the tip of the stems I put fragments of a face, an eye, a hand”. SHNEIDER, PIERRE, “At the Louvre with Miró”, *Encounter*, marzo de 1965, p. 42-47.

determinan su significado en el cuadro y especifican su rol. En el tronco del árbol se leen claramente siete manchas extrañas en posición vertical que según este estudio representan la evolución iconográfica de las siete huellas humanas del sendero de *La masía*. Miró no solo reprodujo el mismo número de pisadas del cuadro anterior, aunque formalmente modificadas, sino que las direccionó en el mismo sentido ascensional y las insertó dentro de un camino que conduce a un vértice coronado por un ojo lleno de simbolismo místico. Se trata de la primera reiteración del septenario de ascensión espiritual de *La masía*. Por ende, se trata de una ulterior representación de la escalera de la elevación con peldaños. La equivalencia del sendero-tronco con el sendero y la escalera anterior y las posteriores, es reforzada no solo por la gradación marcada por pisadas y por peldaños, sino también por los equivalentes puntos de llegada. En el cuadro de 1921-1922, el sendero que conduce a la fuente de agua viva (símbolo crístico y divino) y la escalera al pájaro divino, están reiterados en *Tierra labrada* con su equivalente: el “ojo que todo lo ve”. El tronco que contiene las siete huellas dibuja un recorrido vertical que por su forma cónica y atributos recuerda a muchas escaleras mironianas a partir del *Carnaval del Arlequín* (1924-1925). El gran ojo frontal que remata el vértice del tronco piramidal es símbolo de la esencia divina a la que se accede a través de la escalera de la elevación. Al igual que la escalera, es un elemento figurativo icónico del vocabulario de signos mironianos extraído del repertorio simbólico cristiano.

Como ya se ha anticipado, Miró declaró haber recuperado el órgano de la visión de los frescos románicos catalanes,³⁰⁰ que aunque no pudo ver expuestos en el Museo Nacional de Arte de Catalunya posiblemente pudo conocer desde los primeros años veinte,³⁰¹ para reutilizarlos en su obra por sus rasgos religiosos. El artista focalizó el interés hacia el ojo precisamente por su carácter sagrado: “Es más bien un componente mitológico. [...] Por mitología entiendo algo que está dotado

³⁰⁰ Como el mismo Miró explicó, su procedencia es de los ángeles románicos de las iglesias catalanas de Santa María d'Àneu (finales del s. XI), Santa Eulàlia d'Estaon (s. XII) y San Climent de Taüll depositados, desde 1907 en el Museo Nacional de Catalunya. “Puedo decirte muy bien de donde vienen mis personajes que tienen ojos por todas partes [...] Surgieron de una capilla románica donde se encuentra un ángel cuyas plumas han sido sustituidas por ojos [...] Otro ángel románico tiene ojos en la mano. [...] En uno de mis cuadros, que se titula *Tierra labrada*, se alza un árbol que tiene una oreja y un ojo: el ojo que todo lo ve...”, MIRÓ, JOAN, “Miró, Maintenant je travaille par terre”. Entretien avec Yvon Taillandier”, París, *XXè Siecle*, 1974, reproducido en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 70-72.

³⁰¹ Véase en esta tesis el subcapítulo “El poder generativo”.

de un carácter sagrado, como una civilización antigua.”³⁰² A partir del cuadro, de 1923-1924, se aprecia una multiplicación importante de ojos heterodópticos que encuentra su máxima expresión en la serie *Constelaciones* o en las litografías de la *Serie Barcelona*. Al igual que en los ángeles de los frescos románicos catalanes, estos ojos, desplazados de su lugar anatómico correspondiente, se encuentran trasladados a diversas partes de los cuerpos y cabezas de las figuraciones fantásticas mironianas. Se verá cómo, al igual que en los frescos, los órganos de la vista trasladados a las anatomías de los seres actuarán como atributos sagrados y los divinizarán, confiriéndoles una identidad espiritual. Los ojos, que aluden al correlato espiritual de la visión y expresan la acción clarividente, han sido empleados por Miró para caracterizar también sus figuras geométricas, tal y como aparece en ciertos emblemas y símbolos religiosos.³⁰³ Los ojos frontales

³⁰² MIRÓ, JOAN, “Miró, Maintenant je travaille par terre”. Entretien avec Yvon Taillandier”, París, *XXè Siecle*, 1974, p. 43.

³⁰³ El emblema más famoso posiblemente es el del “ojo que todo lo ve” inscrito en un triángulo representante de Dios y la trinidad. CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979 (3ª Ed.); PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *Diccionario de símbolos y mitos*,

de Miró se hallan en el interior de triángulos, círculo y rectángulos del *Carnaval del Arlequín*, *La familia* y otros cuadros. Como símbolo de la deidad, el ojo es manifestación de la capacidad de penetración en la realidad que abarca. Su campo de visión se corresponde a su campo de acción creadora. Sin embargo, esta acción creadora no es su prerrogativa, sino que es realizada por otros elementos que se pueden considerar sus equivalentes y que mantienen y refuerzan su asociación con la escalera.

El carácter sagrado del ojo y sus sustitutos en asociación con la escalera

La existencia de una causa-efecto narrada a través de las composiciones simbólicas en los cuadros *La masía*, *Tierra labrada* y *Paisaje catalán* los pone en estrecha relación e induce a corroborar hasta dónde se extiende el uso de su simbolismo común. Las conexiones entre elementos que reaparecen en las obras posteriores marcan las fases del proceso de desarrollo de los códigos de simbolismo místico indagado. A través de conjunciones organizadas desde el punto de vista estructural

Madrid, Ed. Tecnos, 1994, (1962) y CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder. 1985.

y semántico, los elementos seleccionados se encuentran a lo largo de toda la producción mironiana, aunque modificados por los procesos de metamorfosis, asociación, fusión, síntesis e integración. Según la tesis aquí defendida, durante este proceso Miró recurrió a otra estrategia compositiva muy interesante: el proceso de sustitución. Este método implica elementos que se pueden catalogar como equivalentes desde el punto de vista semántico y conceptual, y sirve para dejar incuestionable el rasgo místico y la función representativa de cada símbolo. Uno de los elementos simbólicos más profundamente integrados en este proceso es el ojo, al que Miró otorga la función de representar a la deidad generadora. Entre los elementos principales equivalentes al ojo que se encuentran en asociación a la escalera y los correspondientes recorridos ascéticos, se han individuado: el sol o los círculos solares y ruedas, los órganos de reproducción y la nada o espacio etéreo donde la escalera se inserta. Por lo que concierne al último elemento, la nada, ha sido oportuno indagarlo en los apartados posteriores para ahondar en sus orígenes y sus significaciones en relación con el proceso artístico de interpretación y de reproducción de las realidades tangible e intangible de Miró.

1. El ojo y el culto solar en la obra mironiana

El primer indicio de fusión-sustitución del ojo divino con otro elemento sagrado equivalente se halla en el cuadro *Paisaje catalán*. Al igual que *Tierra labrada*, el órgano de la visión de *Paisaje catalán* representa la presencia divina que desde su superioridad observa y escucha al “todo” terrenal. En la sección superior del lienzo se observa como el gran ojo se interseca con el círculo enorme también suspendido en el cielo. De la esfera brota la hoja, que sintetiza el árbol de la vida que nace del agujero negro en el centro de *La masía*. Como se mencionó anteriormente, en *Paisaje catalán* el ojo que emite rayos fecundantes es símbolo de una acción espiritual de creación producida por un ser divino que interactúa con los mecanismos del universo.³⁰⁴ El círculo que lo interseca también expresa el concepto del poder generador propio de una semilla fecundada, al igual que el círculo de *La masía*. Como indica la intersección física que vincula las acciones equivalentes de los dos elementos, la expulsión de rayos y el brotar del germen,

³⁰⁴ CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979 (3ª Ed.), p. 346, 347.

desde el punto de vista semántico ambas iconografías manifiestan el poder generador. Esta equivalencia de conceptos otorga al círculo el mismo valor y rol que el ojo divino, y por ende el derecho de sustitución de este en el vocabulario de signos mironianos.

La confirmación de esta teoría se encuentra en el momento en que, analizando sus relaciones recíprocas con el elemento escalera, se descubre que son intercambiables. Posteriormente a *Tierra labrada*, donde la escalera-tronco está rematada por este ojo divino, las escaleras mironianas comenzarán a apuntar al círculo y sus similares: el disco solar, la rueda solar y los cuerpos astrales en general. Si en cuadros como el *Carnaval del Arlequín* y *Un pájaro revela el ignoto a una pareja de enamorados* (1941), las esaleras persisten conectadas al ojo, en

otros las escaleras terminan con un sol o, incluso, están asociadas a un círculo rayado que ya fue interpretado por Balsach como cuerpo solar en su análisis de la rueda del carro de *La masía*.³⁰⁵ Es el caso de *Paisaje* (1926), de la colección Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, y *Paisaje con gallo* (1927). En *Pastoral* (1923-1924) el círculo solar es alcanzado por otra versión de la escalera: la espiral. También en *Bailarina II* (1925) la escalera es metamorfoseada en espiral. La hélice reaparece engrandecida y conectada a una llama amarilla que el artista indicó que era una imagen del sol en *Paisaje (La liebre)*, de 1927. Miró, en su comentario, asoció el sol a lo infinito, evocando con esta imagen de la espiral el mismo rol de la escalera celestial que permite acceder a lo etéreo y a la divinidad que lo habita.³⁰⁶ Otra configuración de la escalera celestial que manifiesta el culto solar en la obra mironiana es la de *El nacimiento del mundo* (1925), donde el binomio escalera-círculo solar ha sufrido otra importante mutación, convirtiéndose en el hilo que conecta una figura humana apoyada en el terreno con un círculo rojo flotante. De nuevo, la composición se lee como un recorrido simbólico de ascensión espiritual del hombre hacia la esencia divina. El sol rojo es representante del mismo principio activo y creador del ojo místico de *Tierra labrada* y *Paisaje catalán*,³⁰⁷ del círculo negro y de la rueda del carro de *La masía*. El sol generador de vida que representa el punto de llegada de la elevación espiritual y la esencia de Dios en *Paisaje*, de 1926, tiene semblanzas de un planeta con tres volcanes en erupción, en cuyo centro está dibujada una gran escalera en posición ascendente. Miró, en 1980, hizo referencia a la acción de esta escalera hablando de un salto, que según la presente tesis se refiere a un cambio de nivel, al acceso a un mundo superior que se corresponde con la dimensión etérea que se describirá detalladamente más adelante.³⁰⁸ *Paisaje*

³⁰⁵ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 41.

³⁰⁶ Como observa Balsach: "a finales de los años veinte, el simbolismo de la escalera aparece acompañado de la forma de la espiral", que para la estudiosa es una configuración de la escalera celeste. BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 116-118. La espiral, como explicó Miró a Raillard cumple el mismo movimiento ascendente de la escalera: "Hay una espiral. Es hacia el sol, hacia lo infinito. El sol es esa llama amarilla.", RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 72, citado en BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 116.

³⁰⁷ CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979 (3ª Ed.), p. 422, 423.

³⁰⁸ En esta entrevista Miró especificó que la escalera que aparece dentro de un gran sol con los tres volcanes de los que salen llamas, es la de la evasión pero también del salto: "[...] en aquest cas de salt." PICON, GAËTAN, *Joan Miró. Carnets catalans*, Barcelona, Polígrafa, 1980, (Iª Ed. 1976), p. 78. Sobre la asociación de la escalera con el sol véase también CORBELLÀ, DOMÈNEC, *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, Barcelona,

(*La langosta*) (1926) es otro ejemplo de la integración entre la escalera y el sol, que ya declara una acción de involucramiento físico del elemento de ascensión con cuerpos animados, que encuentra su integración más plena en 1937-1938. En este bienio, la escalera y el sol invaden el rostro de Miró en sus *Autorretratos*.³⁰⁹

Universidad de Barcelona, 2010, p. 28-29.

³⁰⁹ Joseph J. Schildkraut en colaboración con Alissa J. Hirshfeld publicaron en 1995 el artículo "Mind and Mood in Modern Art I: Miró and "Melancolie", que teniendo en cuenta las consideraciones del artista analizan sus creencias espirituales y los estados psicológicos poniéndolas en relación con su arte. Con esta perspectiva analizan también la iconografía y el simbolismo de la escalera de la evasión que aparece en varias obras del artista y especialmente de los autorretratos realizados en 1938-1939 cuya plasmación se desarrolla en una serie de grabados realizado en colaboración con Marcoussis. La inscripción que deja Miró en la serie, "Pluje de lyres. Circuses de Melancolie", es la que da título al artículo ya mencionado en esta tesis "*Rain of lyres, circuses of melancholy*" de SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y HIRSHFELD, ALISSA J, p. 112-130, en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996. Este capítulo pone en evidencia como los sentimientos de insatisfacción y sufrimiento por las limitaciones humanas que impiden acceder a lo celestial se convierte en un tema del arte mironiano. SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y HIRSHFELD, ALISSA J., "Mind and Mood in Modern Art I: Miró and "Melancolie", *Creativity Research Journal*, 1995, p. 139-

Como el célebre *Naturaleza muerta con zapato viejo* (1937), su *Autorretrato I* (1937-1938) se revela bajo la forma de paisaje de ensueño y al mismo tiempo el efecto plástico de las superficies pictóricas muestra una búsqueda de la realidad profunda de las cosas. La integración con el universo se cumple gráficamente a través de la mezcolanza de sus elementos con los rasgos y órganos del rostro. La representación de los ojos como astros inflamados es un síntoma del trabajo de Miró de investigar la realidad, en este caso del paisaje cósmico que ve en su propio rostro, para descubrir la esencia religiosa y el sentido mágico de las cosas, de los que habló a Georges Duthuit.³¹⁰ Según Saturnino Pesquero, lo que Juan Eduardo Cirlot definió como el “renacer mágico del espíritu de Miró”, es un retrato poético del existir religioso del artista.³¹¹ En la imagen, el paisaje se despliega en el rostro del autor conformado por una multitud de detalles que parecen emerger de una superficie acuosa que deforma ópticamente los contornos difuminados. El juego de transparencias y superposiciones de signos se involucra en un mismo universo cósmico repleto de astros y llamas. Tal y como se sugiere en la frase de uno de los poemas de Miró de, 1937: “... mi piel irisada por mil constelaciones”³¹², el artista se preparó a la integración plástica del ser con el universo, que se cumplirá en las *Constelaciones*, de 1939, y que coincide con un esfuerzo de abandono del yo para alcanzar la integración con lo universal y lo etéreo. Balsach, al comentar el valor de este despojarse del ser, lo compara con las epifanías visionarias de los místicos, en las cuales esta renuncia y pérdida del yo lo proyectan hacia el anonimato.³¹³ La estudiosa establece una relación entre la concepción plástico-retratista de la obra de Miró y las argumentaciones de Michel Leiris en *L'âge de l'homme* (1939) sobre su propia transfiguración: “Soñaba con cubrirme el cuerpo de tatuajes astrales que ilustrarían, en virtud de su propia presencia sobre mi piel, ese intento de fusión del

156.

³¹⁰ DUTHUIT, GEORGES “Réponse à une enquête”, *Cahiers d'Art*, núm. 1-4. 1939, p. 73, reproducido en MONTANER, TERESA, “Una realitat profunda i poètica”, p. 98-117, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 102. Véase también los dibujos reproducidos en MALET, ROSA MARIA, *Obra de Joan Miró*, Barcelona, Fundación Joan Miró-Ediciones Polígrafa, 1988, p. 203-204, notas 783-790.

³¹¹ Véase CIRLOT, JUAN EDUARDO, “Miró pensador”, *La Vanguardia Española*, 15 de mayo de 1965, p.11 y SATURNINO PESQUERO, RAMÓN, *Joan Miró: La intencionalidad oculta de su vida y obra: cómo deletrear su aventura pictórica*, Vilafranca del Penedés, Erasmus, 2009, p.174.

³¹² MIRÓ, JOAN, “Título-poema. 24-10-1937”, en *Carnet de poemes, 1936-1939*, ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 153.

³¹³ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p.211.

microcosmos con el macrocosmos. Más tarde, me hice tonsurar el cráneo y pedí a un pintor amigo mío que, con una hoja de afeitar, me trazase una raya desde la nuca hasta la frente, imagen de la figura geométrica que hubiera querido ser, una especie de Adán divino o de constelación.”³¹⁴ El concepto de despojo del propio ser es defendido en varias ocasiones por Miró, y uno de los símbolos de este cambio o transición es la escalera. Como demuestran las palabras del artista recogidas en la entrevista de radio de Georges Charbonnier, Miró remarcaba la importancia de alejamiento del ser, concepto que le servía para alcanzar el anonimato y, por ende, lo universal: “Anar més enllà d’un mateix –despullar-se de la individualitat, deixar-

³¹⁴ Véase Leiris, Michel, *L’édât d’home*, Barcelona, Edicions 62, 1992, (1939), p. 138, citado en BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*,

la enrere, rebutjarla– i submergir-se en l’anonimat”.³¹⁵ También el *Autorretrato II* del 1938 reúne los mismos conceptos fundamentales para la comprensión de la visión mística de Miró y su concepción del hombre. Por un lado, se presenta como una tela espiritual, símbolo de una religión pura. Por el otro, se presta a convertir la figura del artista en la de un hombre cualquiera compuesto de una esencia universal.

En los dibujos preparatorios datados entre los años 1938/1939 a 1942,³¹⁶ en los que se realiza el proyecto embrión para el *Autorretrato 1937-1938/1960* y la gestación de *Autorretrato III*, nunca llevado a cabo, aparece la misma fusión de elementos del rostro de Miró con las conformaciones del paisaje, en concreto de la montaña de Montserrat. Para Saturnino Pesquero, los esbozos son la representación de un nuevo desarrollo espiritual del artista,³¹⁷ donde los ojos y las llamas representados revelan la dimensión espiritual en que se sitúa el sujeto. En ellos, la escalera es la protagonista indiscutible. En uno de los seis esbozos de 1938, el FJM 1660, aparece la escalera de la evasión con la respectiva indicación autógrafa del artista. La inscripción dice: “Gran simplicitat. En les masses ben emocionant. Ben trágica. Una obra representativa com *La ferme* en la que hi hagi passat tota la revolució. Com un cap de l’ile de Pasques. L’échelle de l’évasió. Cap posat com sobre un paisatge (sobre una plana) amb els traus en forma de sexe o aranyes. Gec groc. Sta. Maria. Les manegues com rocs de Montserrat.”³¹⁸ Miró, al comparar su propio autorretrato con una cabeza de la Isla de Pascua y la montaña de Montserrat, lo convirtió en una reliquia solemne y sagrada. Según Teresa Montaner, los dibujos preparatorios de Miró (FJM 1531 y FJM 1532) testimonian cómo el artista catalán, aparte de evadirse de la realidad, logró otorgar a su rostro un valor espiritual a través de sus símbolos y sus comparaciones. No solo asoció su autorretrato a cuadros revolucionarios como *La masía* y *Perro ladrando a la luna*, sino que lo

³¹⁵ CHARBONNIER, GEORGES, “Couleurs de ce temps”, programa radio realizado por Alain Trutat, 19/1/1951, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 217, y en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW, “Introducció: coses lliures i violentes”, p. 16-29, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 25.

³¹⁶ Los dibujos de interés conservados en la FJM van del 30/12/1938 (6 dibujos) al 2/1/1939 (1 dibujo). MONTANER, TERESA, “Una realitat profunda i poètica”, p. 98-117, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 103-108.

³¹⁷ SATURNINO PESQUERO, RAMÓN, *Joan Miró: La intencionalidad oculta de su vida y obra: cómo deletrear su aventura pictórica*, Vilafranca del Penedés, Erasmus, 2009, p. 171.

³¹⁸ MIRÓ, JOAN, *Anotaciones* (1938), FJM1660.

equiparó a los elementos representativos de la historia real.³¹⁹ El dibujo FJM 1978, catalogado junto al grupo de folios citados y realizado casi un mes antes de que el ejército franquista ocupara la ciudad condal,³²⁰ pero datado en 1942, muestra una interesante inversión de la posición de elementos del código mironiano escalera-ojo formulado en los años veinte en cuadros como el *Carnaval del Arlequín* (1925), que se comentará a continuación. Cuando en el año 1960 Miró pudo finalmente pintar el autorretrato resultante de estos estudios, lo resolvió sobreponiendo a la copia de Freisz un grafismo ejecutado de forma sintética y parecido al último dibujo de autorretrato hecho en 1942. La nueva versión de la cara sintetiza con trazo grueso algunos de los signos y símbolos del rostro del artista descrito minuciosamente debajo. El círculo del rostro enseña tres pelos, que suelen identificar también los sexos femeninos anteriores y posteriores, y contiene el círculo del ojo, que incluye otro círculo rojo. En la parte inferior, dos líneas verticales del cuello intersecan arriba el rostro y abajo los hombros, evocando la escalera ascensional mironiana analizada abajo. La asociación escalera-ojo se mantiene con asiduidad en el tiempo con los mismos valores de evasión y de elevación. Como demuestra la escultura *La escalera del ojo que se evade* (1971), su reiteración se puede encontrar también en los años setenta. A pesar que el título anuncie una evasión, si se analiza detalladamente la obra se puede leer el concepto mironiano de elevación de la escalera celestial. Esta pieza, compuesta por un trozo de tórax animal que se apoya sobre una base de piedra de forma irregular, sustenta una escalera de bronce. La escalera está torcida, como si se tratara de un animal que se retuerce y apunta hacia el cielo. En el vértice de la escalera una valva desempeña el papel de un ojo-solar de forma redonda. En este caso, como anuncia el título de la pieza, es el ojo el que se evade y no solo la escalera. Sin embargo, esta evasión-elevación hacia lo etéreo es de nuevo empujada y mediada por la escalera, que lo acerca a la dimensión celestial. También en este caso, la forma del órgano de la visión ha perdido las connotaciones orgánicas típicas para asumir la forma del círculo solar, cumpliendo la metamorfosis del ojo-solar en elemento celestial divino anunciada en la intersección de *Paisaje catalán*.

³¹⁹ Lo testimonia gráficamente el dibujo sobre una página de periódico, datado en 14 de marzo de 1942, se trata de la página de *La Vanguardia*, con fecha 12 de febrero de 1937. Véase las anotaciones en *Autorretrato* FJM 1842.

³²⁰ Los dibujos a los cuales se hace referencia son del 2/1/1939 y Franco entró en Barcelona el 26/1/1939.

2. Del ojo solar al ojo matriz

En el repertorio de símbolos de Joan Miró se registra otra equivalencia semiótica entre el ojo solar y el órgano reproductor femenino. La filogenia de la vagina la hace progresivamente similar al ojo solar desde el punto de vista tanto morfológico como conceptual. Corbella, en la sección II de su catalogación del repertorio de sexos femeninos mironianos de 1930, detalla el proceso de integración-fusión de la vagina con el elemento sol. El tercer elemento de la serie, extraído del *Carnet* de 1930,³²¹ es una vagina con un ojo en posición vertical en el centro que domina los paisajes mironianos en sustitución del círculo solar. Joan Minguet observa cómo, en los años treinta, el ojo mironiano en ciertos casos se puede confundir con una vagina. Es el caso de *El objeto de la puesta de sol*, realizado en la mitad de la cuarta década del siglo XX. La escultura está compuesta por un trozo de árbol cortado en un lado, cuya sección presenta una forma pintada de negro que evoca

³²¹ CORBELLA, DOMÈNEC, *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993, p. 51.

la fisionomía de un ojo y a la vez de una vagina. Como apunta el crítico, este tipo de representación es una forma de agudizar las connotaciones violentas y sexuales de la escultura.³²² Sin embargo, el sexo femenino, bajo la apariencia de un óvulo con ciliaciones o la forma vaginal similar a una almendra, domina el imaginario mironiano con connotaciones místicas a partir de *Paisaje catalán*. En el centro del cielo del lienzo el gran óvulo-solar que flota en el cielo sustituyendo el sol es interpretado por Balsach como una “transposición celestial de la base geométrica del eucalipto de *La masía*”. Efectivamente, está pintado como si fuese un astro que imanta toda la composición de luz primigenia y sus rayos se expanden por el espacio, como hacen los rayos del ojo frontal que lo acompaña y que manifiesta una función generadora junto al círculo con la representación sintética del eucalipto que interseca. Esta actividad primigenia fue descrita por Miró como potencia fecundante de la divinidad creadora: “Cuando hago un gran sexo femenino, para mí es como una diosa, como el nacimiento de la humanidad. [...] El sexo masculino es como la simiente de un árbol que crece bajo la tierra; la lluvia hace crecer la semilla y así se forma el árbol. Es el nacimiento de un árbol. En ese nacimiento, lo que me llega de modo más espontáneo es el sexo.”³²³ Para Miró, el

³²² MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “Les formes del compromís o el compromís sense formes: l’altre Miró”, p. 145-154, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 156.

³²³ RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 187, citado en BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p.73.

nacimiento de un árbol es equivalente al nacimiento de un mundo que solo un ente de naturaleza divina puede generar. El poder generativo-fecundante de los sexos y óvulos que en sus cuadros asumen connotaciones sagradas es idéntico al de los elementos matrices sol y ojo.³²⁴ Como en *Paisaje catalán*, también en *La familia* (1924) el imponente “ojo que todo lo ve” generador de rayos está acompañado en la representación por un óvulo gigante que desempeña la cabeza del personaje principal. El eje principal del personaje conecta su cabeza con una enorme vagina que parece enraizarse en el terreno con los mismos rayos fecundantes que se ramifican en el cielo de *Paisaje catalán*. Otros óvulos y sexos femeninos del repertorio mironiano flotan en el espacio celestial o se activan en los cuerpos de los seres. En el dibujo preparatorio de la Fundación Joan Miró FJM 923 (cuaderno FJM 882-942, noviembre de 1930) de [*Hombre y mujer*] [1930], se ve un gran sexo femenino elevado en la composición como iluminando la escena con la propagación de sus rayos. Su rol no es solo conectar los dos seres esquematizados abajo, sino dominar toda la representación, imitando al “ojo que todo lo ve” de *Tierra labrada*, *Paisaje catalán (El cazador)* o *La familia. El desayuno de los campesinos* (1935)

³²⁴ RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p.85.

exhibe, en el centro de la composición, encima de la mesa donde se encaran los personajes, un gran óvulo con rayos. En el lienzo *Mujer sentada I* (1938) es clarísima la fusión del elemento figurativo óvulo-sol con el sexo femenino que ocupa el espacio entre las piernas de la protagonista. En *La carrera de los toros* (1945) el sexo femenino que cuelga lateralmente de los cuernos del animal asume la función de astro que, al igual que la otra estrella que lo acompaña, expande sus rayos. En obras como *Mujer* (1934), o esculturas monumentales como *La horca* (1963) y *Mujer* (1970), la vagina, símbolo de fertilidad, y el sol, símbolo de vida, se funden en un único elemento figurativo y colaboran en un solo propósito de creación.

El intercambio de posiciones entre el ojo y el sexo femenino sella su equivalencia. Este fenómeno de sustitución se nota claramente en los dibujos preparatorios para los famosos *Autorretratos* analizados anteriormente.³²⁵ Cuando, desde noviembre de 1937, hasta 1938, en París, Miró se dedicó a resumir su vida en la

³²⁵ De acuerdo con Corbella: "Sense un profund sentiment simbòlic no es poden plasmar els tipus de sols, de sexes o de cors tal i com ho fa Miró". Como se lee el autor asocia a los elementos sol y sexo también el elemento ojo. CORBELLA, DOMÈNEC, *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993, p. 32.

obra *Autorretrato I*³²⁶ pensó nuevamente en *La masía*.³²⁷ *Autorretrato I* reproduce con símbolos telúricos y astrales el microcosmos del cuadro de 1921-1922 y de *Paisaje catalán* donde según Balsach empezó la transfiguración de Miró: “[...] es el paisaje inmemorial, la metamorfosis esencial que Miró inicia en el ciclo de muerte y transfiguración que aparece en *La masía*. Todo queda reunido en una visión unitaria, todo se funde en el Todo a partir de su centro. El camino ha quedado trazado.”³²⁸ La transfiguración del universo rural y detallado de los primeros años veinte deja espacio a transparencias sobrepuestas que sugieren la coexistencia entre lo que es visible y material y lo que es invisible y espiritual. Lo conceptual está inscrito en los rasgos del pintor. A juzgar por los dibujos preparatorios, que dieron fruto al enigmático *Autorretrato* de 1940, esta transfiguración se rige por una compartición de roles de los elementos que se posicionan en los extremos de la escalera. En los esbozos, la escalera representa el fulcro central de un paisaje esquematizado y conecta los elementos sagrados del sexo femenino y el ojo. En los dibujos FJM1534 y FJM 1535 de 1938 y 1939, conservados en la Fundación Miró de Barcelona, aparece el sexo de mujer enterrado que representa el poder fecundante que da origen a la escalera superpuesta. En cambio, en los anteriores dibujos FJM 1532 y FJM 1531, es el ojo el que ocupa la posición del sexo y asume este poder fecundante. El ojo, que antes era el punto de llegada de la escalera y símbolo de la divinidad creadora, se traslada para ser su punto de partida. Con su posición asume el rol de la rama del árbol de la vida que fertiliza el suelo del cual se alza la escalera del corral y metafóricamente la genera. Asimismo, el ojo enterrado asume la misma función del círculo generador del árbol de la vida en el centro de *La masía*. Además, su función de generación en relación a la ubicación bajo tierra se relaciona con el relatado ritual del entierro de la sardina. La acción del ojo de nutrir y fertilizar el terreno para que de él se eleve la escalera se puede interpretar como metáfora del nutrimiento del alma del hombre en su estado terrenal para que nazca en él un recorrido de elevación espiritual. Vista la simbología del ojo enterrado, se puede analizar el del sexo posicionado de la misma manera en los

³²⁶ MIRÓ, JOAN, *Carta a Pierre Matisse*, París, 5/2/1938”, en AA.VV., *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993, p. 350.

³²⁷ ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001, en p. 14.

³²⁸ Balsach se refiere a la trilogía *La masía*, *Tierra labrada* y *Paisaje catalán* pintados entre Mont-roig y París a lo largo de cuatro años (1921-1924). BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 75.

dibujos FJM 1534 y FJM 1536, confiriéndole tanto la simbología fecundante como la divina del rol del “ojo que todo lo ve” del árbol de *Tierra labrada* representante de la divinidad creadora.

Como se observa, la inversión de posiciones de los ojos-sexo enterrados potencia la capacidad de significación de los signos mironianos que pertenecen a estructuras desmontables y siguen patrones de combinación establecidos por el artista.³²⁹ En este caso, el camino indicado por la escalera se puede interpretar como descendente. Según una teoría sustentada por Miró, existe una doble dirección de recorrido de conexión entre los elementos del cielo y los de la tierra. Miró describió un camino ascendente y a la vez descendente, simbolizado por el binomio pie-cabeza. En el imaginario mironiano tal binomio es establecido por el campesino catalán, cuyos pies están anclados al terreno y la cabeza se involucra con la misma sustancia del cielo. Así lo explicó el artista catalán: “[...] La idea de árbol, de que no hablé, me surgió de la de pie. [...] De nuevo, pienso en los presocráticos. Y esta vez, precisamente en Heráclito –Un camino que asciende y otro que desciende son un solo y mismo camino–. El pie-cabeza del hombre en contacto con las potencias contradictorias que le son indispensables y que hacen de él un camino que asciende y un camino que desciende. Le es preciso descender y arraigarse en el suelo... para beneficiarse... de la fuerza que emana la tierra”.³³⁰ Esta doble vía de ascensión-descenso que representa el flujo vital que se genera en el momento en que se ponen en relación los dos mundos terrestre y celestial, es posibilitado también por el elemento escalera de los dibujos citados. Es un trayecto ascendente y a la vez descendente que abre un diálogo entre elementos humanos de diferente naturaleza y mueve al ser y a su alma.

Volviendo a la equivalencia entre ojo, sol y sexo femenino y su colaboración en la simbolización de la divinidad creadora accesible a través de la escalera, se observa un ejemplo concluyente en el *Autorretrato* de 1937-1938/1960. Esta revisión del *Autorretrato I* muestra cómo todos estos elementos se relacionan entre ellos, participando de la construcción de un mismo mensaje de elevación espiritual. Esta obra, conservada en la fundación barcelonesa, ofrece la involucración de tres círculos representantes, respectivamente la cabeza del retratado, el ojo derecho de su cara y un círculo rojo en su interior, símbolo del sol. El primer círculo está

³²⁹ MUKAROVSKY, JAN, “El arte como hecho semiológico”, p.35-43., *escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili S. A., 1977.

³³⁰ TAILLANDIER, YVON, *Mirografías*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 15.

dotado de tres pelos en su perímetro, que en el lenguaje mironiano son los atributos del órgano reproductor femenino. Por consiguiente, los tres círculos se pueden leer como el símbolo sexual que contiene el símbolo ojo que contiene el símbolo sol. Los tres símbolos equivalentes están posicionados arriba de dos líneas verticales que, según Escudero y Montaner, sustentan la estructura superior y recuerdan la ascensión de la escalera de *Perro ladrando a la luna* que se inserta en el espacio negro de lo etéreo.³³¹ En este caso la conexión con la supuesta escalera sería con los tres atributos de la divinidad a un tiempo. Sin embargo, el perímetro mayor se puede interpretar simultáneamente como el espacio habitado por la divinidad y su esencia que, como se verá, no solo es accesible al ser, sino que llega a ser parte de él.

A este cuadro le sigue lo que las dos estudiosas clasifican como el último *Autorretrato* datado en el año 1968 y que se encuentra dibujado en una hoja de cuaderno. Se trata de un esbozo sobre el material preparatorio para el espectáculo poético y musical *L'oeil-Oiseau*, con argumentos de Dupin. Los dibujos de Miró de 1968 reiteran con especial frecuencia los temas de los tres cabellos, el pájaro, la escalera y el sol sustituto del ojo.³³² En esta catalogación de elementos iconográficos simbólicos, fundamento de la sintaxis mironiana, la escalera, que ya representa un medio para ascender a la dimensión intangible,³³³ es un medio de conexión con todos los símbolos matrices que estigmatiza esta conjunción en los cuadros *Constelaciones*. Al igual que los *Autorretratos* las *Constelaciones*, se pueden considerar lienzos religiosos y revolucionarios partícipes del proyecto de significación creadora en la obra mironiana de manera transcendental. Por una parte, como se observa por ejemplo en la encarnación del ojo-sol-vagina del vientre de *La poetisa* (1940), los elementos figurativos se funden o intercambian sus posiciones no solo en los paisajes, sino también en los cuerpos de los personajes, sustituyendo sus órganos. Por otra, como se advierte en *El pájaro revela el ignoto a una pareja*

³³¹ ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001, en p. 14.

³³² Entre los elementos iconográficos más usados por Miró hay los que el mismo artista clasificó como sus "obsesiones": los testículos, la mujer y su sexo, los números 3, 13 y 9, el color azul, las estrellas, los tres cabellos o pelos púbicos, la escalera de la evasión, el círculo, el sol, la luna, el ojo, la nada, el pájaro y el pájaro-flecha, el infinito, el enigma. Son parte de su catálogo de símbolos fundamentales en la sintaxis iconográfica del pintor. Así como declaran Teresa Montaner y Carme Escudero constituyen la base para el pintor para la definición de sí mismo a partir de los años 1938-1939. ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, en p. 14, en nota.

³³³ PICON, GAËTAN, *Joan Miró. Carnets catalans*, Barcelona, Polígrafa, 1980, (1ª Ed. 1976), p. 66.

de enamorados (1941), en conformidad con el proceso polisémico mironiano, el elemento divinizado escalera se encarna en los seres mironianos, otorgándoles la misma divinización que los elementos figurativos. Esta divinización de los seres que los hace comparables a la esencia divina que persiguen, es confirmada por la última mutación de la escalera, la más significativa y sorprendente, ya que remite a los inicios del Todo absoluto y sagrado: la letra alfa.

HACIA LA CONFIGURACIÓN DE LA ESCALERA-ALFA

El pájaro divino

Los espacios plásticos de las *Constelaciones*, iniciadas en Varengeville sur Mer en 1939 y finalizadas en Palma de Mallorca en 1941, introducen al receptor de las láminas en un mundo inspirado por las lecturas religiosas de Miró y descrito por André Breton como mítico. La influencia ascética literaria de Miró en este periodo es vivida en términos sagrados como una inmersión en lo sublime, un recogimiento espiritual, una catarsis de la creación.³³⁴ Así se transmite en el relato

³³⁴ PUNYET MIRÓ, JOAN y PERMANYER, LLUÍS, *Joan Miró. Amb els peus a terra*, TV3 ed. Documental, 2011, min. 13"-15", <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/Joan-Miro-amb-els-peus-a-terra&source=video&vqc=rss&us/video/3450130/>, <30-3-2013, h. 10.50>.

de James Thrall Soby, que en una misma descripción usa los términos “meditación” y “místico”: “At this time, too, he read enormously and was particularly fond of the Spanish mystics, St. John of the Cross and St. Theresa. And he grew fascinated by the light coming in the windows of the Gothic cathedral at Palma. He would sit there for a long time after lunch, when the cathedral was usually empty, watching the light and listening to the rolling strains of the organ. In brief, he was immersed in meditation and in absorbing such sensory impressions as those provided by music, poetry, and the more tangible stimuli of light’s reflections on water and on the cathedral walls. The result of this intense withdrawal into himself was a breathtaking series of twenty-three small gouaches, begun at Varengeville and completed at Palma, where he remained until 1942.”³³⁵ El estado de contemplación guiaba a Miró mientras, con sus figuraciones, perseguía la nada para alcanzar el vacío. No obstante el *horror vacui* perceptible en las *Constelaciones* trasluce la necesidad del artista de sumergirse en los espacios infinitos de los cielos nocturnos y refugiarse en las “músicas calladas” citadas por San Juan de la Cruz. La nada o el vacío fueron representados por Miró ya desde los años veinte en los fondos monocromos en los que el artista insertaba signos y personajes flotantes, como en *Cabeza de campesino catalán*. Estos espacios, que representan lo etéreo son objeto de deseo para los personajes mironianos, que los perciben seducidos ya desde sus conformaciones iniciales. Si los animales de lienzos, de 1926, como *Perro ladrando a la luna* y *Paisaje (La langosta)*, aún no tienen acceso a esta dimensión, que como se verá reconocen y anhelan, en las décadas posteriores ya se ha alcanzado esta meta. El medio de transición es nuevamente el recorrido ascético simbolizado por la escalera que impulsa a la evasión hacia el vacío, con un movimiento que se convertirá en una acción de elevación hacia el lugar donde reside la divinidad, que se hará patente en los cuadros analizados en el capítulo siguiente. El esfuerzo de ascesis representado por Miró es el resultado de la aplicación de un proceso mental que imita las prácticas de contemplación y meditación de los místicos y los monjes orientales tibetanos. A través de esta práctica puede desprenderse de las conexiones con lo temporal y alcanzar gradualmente un estado de elevación espiritual. Este viaje es representado en los cuadros de Miró como una transición del ser vehiculado, no solo por la escalera, sino también por su equivalente, el

³³⁵ THRALL SOBY, JAMES, *Joan Miró*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1959, p. 100.

pájaro divino.³³⁶ *El paso del pájaro divino* (1941) es un ejemplo de representación del volátil migrador que aparece en los títulos e iconografías de la mayoría de las *Constelaciones*. Desde los años veinte hasta los años setenta se mezcla y se fusiona con los astros, sustituyendo o asociándose a la escalera. En el dibujo de *La siesta* (1925), una gran escalera conduce hacia el pájaro solar enmarcado en una nube. En *Un pájaro revela el ignoto a una pareja de enamorados* (1941), *Figuras y pájaros en frente al sol* (1946) y la litografía *Pájaro, estrella, sol y cielo* (1948), la conjunción del volátil con la escalera es total.³³⁷ Así como André Breton parafraseó

³³⁶ Las consideraciones que Maria Josep Balsach hace con respecto a la escalera, que ve como símbolo del “viaje” existencial que todo hombre puede cumplir con el objetivo de elevación, se pueden aplicar al pájaro que es su equivalente. BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 40. Asimismo también Jaume Reus, en la tesis doctoral *Evasión y exilio interior en la obra de Joan Miró. 1939-1945*, trata el tema del pájaro como ser místico que acompaña a la transición. El historiador, haciendo referencia a los pájaros de las series de 1939, como el de *El vuelo del pájaro sobre la llanura*, aglomera una serie de consideraciones de estudiosos sobre la figura del pájaro místico principalmente basadas en la capacidad del animal de elevarse en los cielos. Esta facultad de volar otorga a la iconografía del pájaro el rol de mensajero con poderes místicos. Un rol que en el caso del simbolismo místico de la obra mironiana analizada en este estudio sería de puesta en contacto y de transición del mundo tangible al intangible. Entre las observaciones recogidas por Reus sobre el tema destacan las de DUPIN, JACQUES y LELONG-MAINAUD, ARIANE, *Joan Miró. Catalogue raisonné: paintings*, vol. II, París-Barcelona, Daniel Lelong-Successió Miró, 2000, p. 124 y PENROSE, ROLAND, *Miró*, Barcelona, Destino, 1991, p. 94-95 aparte de los parafraseados STICH, SIDRA, *Joan Miró, The development of a sign language*, Washington, Washington University Gallery of Art, 1980 y LÉVY-BRUHL, LUCIEN, *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, París, Librairie Félix, 1938. REUS MORRO, JAUME, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*, tesis doctoral, Universidad de las Islas Baleares, 2004, p. 54.

³³⁷ En la *Serie Barcelona*, publicada en 1944, se puede apreciar una gran variedad de pájaros con

en su interpretación de las *Constelaciones*: “The word constellations which Miró employed is thus by far the most charged both with the idea of passage and of transmission in their most complete sense, both in Nature and in Myth”,³³⁸ Sidra Stich interpreta capacidad de volar del pájaro divino y de ciertos insectos de Miró como expresión de poderes místicos y de un rol de mensajeros e intermediarios. La

actitudes diferentes y conformaciones que abarcan de la humana a la de una flecha y se conectan con los símbolos y seres astrales. Las diferentes interpretaciones representativas del volátil han generado un intenso análisis por parte de la crítica, incluso por las personalidades que conocían personalmente a Miró, como Michel Leiris y Fernand Mourlot que publicaron en 1972 *Joan Miró. Litógrafo*. Jaume Reus destaca las reflexiones de Mourlot, amigo y colaborador de Miró, que en las páginas 20-21 del catálogo explica la relación del artista con la técnica litográfica a partir de 1930. REUS MORRO, JAUME, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*, tesis doctoral, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2004, p. 55. LEIRIS, MICHEL y MOURLOT, FERNAND, *Joan Miró litógrafo*, vol. 1, Barcelona, Poligráfa, 1972. Otro interesante análisis de la trayectoria mironiana con respecto a la litografía es ofrecida por YVON, TAILLANDIER, *Miró à l'encre. Dessin, gravure sur cuivre, litographie, gravure sur bois, livre, affiche*, París, XX Siècle, 1972. Sobre las cincuenta litografías de la Serie Barcelona resulta interesante el discurso que Maria Lluïsa Borràs expone en el catálogo de la exposición que se celebró en 1984 en la Casa Elizalde de Barcelona. BORRÀS, MARIA LLUÏSA, *Joan Miró: Sèrie Barcelona*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona-Casa Elizalde, 1984. En el libro se ofrece una buena reproducción de las obras y la comisaria comenta la originalidad del lenguaje mironiano y las nuevas iconografías propuestas por el artista, pensada y realizada para el proyecto al regresar a Palma desde su exilio en Francia y durante el verano del 1941 en Mont-roig. Jaume Reus recuerda la fundamental contribución del amigo de Miró, Joan Prats, que consiguió la financiación para la edición de las litografías en los talleres de la Imprenta Miralles de la ciudad condal. REUS MORRO, JAUME, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*, tesis doctoral, Universidad de las Islas Baleares, 2004, p. 54.

³³⁸ BRETON, ANDRE, “Constellations de Joan Miro,” *L'Oeil*, No. 48, diciembre de 1958, pp. 52, 55.

estudiosa, apoyándose en las investigaciones de Lucien Lévy-Bruhl,³³⁹ comenta la facultad de volar de estos animales como medio que los pone en estrecho contacto con Dios y con los seres invisibles.³⁴⁰ Al igual que la escalera, el pájaro místico mironiano no se limita a asociarse con elementos y astros, sino que se funde con ellos a nivel físico, dando origen a nuevos seres, como muestran *El vuelo del pájaro sobre la llanura* (1939) y los dibujos preparatorios para las esculturas *Pájaro solar* y *Pájaro lunar*, de 1968, conservados en la Fundación Joan Miró.³⁴¹ Ambos elementos-instrumento son un medio para acceder a la otra realidad que Miró continuamente persiguió y describió como un “reino” que para él era el de la realidad única y verdadera.

Escalera-alfa: el principio divino de todas las cosas

Convencido de que la vida real del hombre no era la verdadera y que había otra realidad auténtica, que aunque estaba delante de él no le era visible a los ojos, Miró continuaba buscando formas de lo que solo percibía. Para representar una realidad que en cierta medida se corresponde la que el hombre vive pero que es diferente de lo que aparenta, Miró confiaba en formas vivas, mutantes y que dan vida a otras formas en un intrincado intercambio de signos y símbolos. Estaba convencido de que las formas que componen ambas realidades, tangibles e intangibles, en el fondo eran las mismas y estaban compuestas de la misma sustancia.³⁴² Por su

³³⁹ LÉVY-BRUHL, LUCIEN, *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, París, Librairie Félix, 1938.

³⁴⁰ “He noted [LévyBruhl] that birds and insects, by virtue of their ability to fly (which puts them in close contact with gods and invisible beings), are viewed as intermediaries or messengers, themselves endowed with mystical powers”. STICH, SIDRA, *Joan Miró, The development of a sign language*, Washington, Washington University Gallery of Art, 1980, p. 44. Véase también J. Schildkraut, que en su primer ensayo analiza la visión de Miró con respecto a lo cósmico y lo trascendente, SCHILDKRAUT, JOSEPH J., *Miró and The Mystical in Modern Art: Problems for Research in Metapsychiatry*, Nueva York, Brunner/Mazen, 1982, y SCHILDKRAUT JOSEPH J. y HIRSHFELD, ALISSA J., “Rain of Lyres, Circuses of Melancholy”, p. 112-130, en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996, p. 112-121.

³⁴¹ JEFFETT, WILLIAM, “A constellation of images: Poetry and painting 1929-41”, p. 27-118, en MALET, ROSA MARIA, y JEFFETT, WILLIAM, *Joan Miró: Paintings and drawings 1929-41*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1989, p.37.

³⁴² Con respecto a esta concepción de la realidad de Miró es útil recordar las declaraciones del artista a Taillandier, publicadas en la revista “XXè Siècle” (1959) y recogida por Margit Rowell: “la vida real del hombre no es la verdadera. [...] La verdadera realidad está ahí. Realidad más profunda, irónica, que se ríe de aquella que tenemos ante los ojos; pero que, finalmente, es la misma. Solo hace falta iluminarla con *un rayo de estrella*. Así pues, todo llega a ser insólito, inestable, claro

vitalidad, estas formas transportadas en las telas tienen la capacidad de pasar de un “reino a otro”, como los definía el artista, y componen un lenguaje secreto que Miró intuía y quería desvelar a través de indicios. Una de las imágenes simbólicas, metáfora no solo de una acción de transición de lo terrenal a lo celestial, sino también de conversión en esencia celestial, etérea y divina, es la escalera en su última fase de metamorfosis.

Recordando cuando Miró llegó por primera vez a París, el 3 de marzo de 1919, hasta la primavera 1920, lo que más le impresionó de las vanguardias no fue ni el impresionismo ni el *fauvisme*, ni el cubismo, sino el dadaísmo, el único que veía vivo.³⁴³ De la misma manera, en su simbolismo místico lo que le impresionaron más fueron los signos que tienen la capacidad de mantenerse vivos y manifiestan esta capacidad a través de la continua transformación y libertad de movimiento. De la misma manera que el artista estuvo siempre dispuesto a anularse para renacer y a mutarse en lo que desconoce, sus símbolos fundamentales tienen una alta mutabilidad, lo que los hace participar activamente en la construcción del discurso narrativo de la obra. Especialmente la escalera mironiana ha sido dotada de este transformismo que repercute intensamente en los otros cuerpos terrenales o celestiales con los que interacciona. El artista dota a la escalera de una vitalidad enorme y deja no solo que se integre con lo que está vivo en los lienzos, encarnándose en los cuerpos de las criaturas, sino también que asuma, en 1941 y 1942, la forma simbólica que indica el principio de la vida. En su última mutación, la escalera alcanza su transformación más radical y se convierte en el símbolo más absoluto de la teología cristiana: la letra del alfabeto griego, “alfa”.

El alfa, que en las teologías judía y cristiana indica a Dios como el principio de todas las cosas, es otro símbolo arquetípico del alfabeto mironiano. Al igual que el ojo, puede haber recuperado del imaginario medieval cristiano para desarrollarse en el simbolismo mironiano como elemento místico. El alfa aparece con gran frecuencia en el arte románico en oposición a la omega, especialmente en el Crismon, como

e intrincado al mismo tiempo. Las formas engendran otras formas. Se intercambian y crean así la realidad de un universo constituido por signos y símbolos en el que las figuras paran de un reino a otro, tocan levemente las raíces, luego son raíces y finalmente se pierden entre la cabellera de las constelaciones. Es una suerte de un lenguaje secreto, compuesto de hechizos y encantamientos, aquel que existía antes de la palabra, cuando aquello que los hombres imaginaban y presentían era más verdadero, más real que lo que veían: era la única realidad.” TAILLANDIER, YVON, “I work like a gardener”, *XXè Siècle*, febrero de 1957, ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p.246-253.

³⁴³ THRALL SOBY, JAMES, *Joan Miró*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1959, p. 21.

símbolo divino del principio y el final de todas las cosas. Por eso indica la creación y con ella la regeneración en la nueva vida después de la muerte. Aunque es coherente creer que el simbolismo que le otorga Miró es el que procede de las fuentes iconográficas románicas, al igual que el emblemático ojo, su valor de expresar la infinitud, la renovación y regeneración perpetua³⁴⁴ lo aproxima a las simbologías representadas en religiones como el cristianismo, judaísmo, islam, budismo y a las de civilizaciones más antiguas, como la maya o la egipcia, donde emblemas como el *oroborus* o el infinito (∞ , otro símbolo presente en la obra de Miró) y la escalera explicitaban la transcendencia del hombre.

En la obra del artista, el alfa se encuentra trasladado conceptual y literalmente en el cuadro donde se origina su simbolismo místico. Como apunta Balsach,³⁴⁵ en *La masía* la A se reitera doblemente en el símbolo camuflado en la mesa en el lado izquierdo del sendero y en el perfil de la gran escalera del gallinero, que Soby relaciona con los soles mironianos: “To give a few conspicuous examples, the round sun’s contours are repeated in the foreground box on which a rooster stands. [...] The “A” shape of the ladder in the chicken yard recurs in a stool placed directly behind the dog on the winding path which leads toward a woman washing

³⁴⁴ POCIÑA LÓPEZ, ANDRÉS JOSÉ, “Escatología y ciclo cósmico en la obra de Gil Vicente: algunas aproximaciones”, p. 365-380, en *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 24, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001, p 367, 368.

³⁴⁵ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 31-50.

clothes. And so on.”³⁴⁶

En los cuadros posteriores a *La masía*, la letra muestra un potencial de transformación que radica en el fenómeno de fusión con otros elementos y aparece esquematizada en *Tierra labrada* y de *Paisaje catalán (El cazador)*. El primer lienzo presenta, en el ángulo superior izquierdo, la conjunción de las protuberancias de dos plantas que se cruzan dentro el círculo del sol. La forma puntiaguda de los vegetales y la intersección de la bandera en el ángulo agudo inferior le otorga la semblanza de una gran A y a la vez imita la forma de las escaleras mironianas dirigidas al círculo solar.³⁴⁷ En *Paisaje catalán*, en la misma posición se halla una máquina voladora constituida por signos y formas geométricas que sintetizan la solución plástica del cuadro anterior. El artefacto presenta un cruce de ejes similar al cruce de hojas puntiagudas de las plantas de *Tierra labrada*. También la bandera que enlaza las

³⁴⁶ THRALL SOBY, JAMES, *Joan Miró*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1959, p. 32.

³⁴⁷ Morfológicamente, esta letra recuerda un compás, usado por ejemplo en el simbolismo masónico como atributo del Dios creador y de Cristo y, junto a la omega, es símbolo mesiánico del todo, del principio y el fin. CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979 (3ª Ed.), p. 77. Véase también PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1994, (1962); ELIADE, MIRCEA, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991, y CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1985.

dos ramas de las dos plantas aparece reiterada. Esta vez la intersección de las astas no se inserta en el círculo del sol, sino que lo produce. De la intersección de ejes salen dos hilos cuyas extremidades inferiores conectan con una escalera con peldaños que se eleva de la línea del horizonte y con un círculo radial que recuerda el disco solar camuflado de rueda de carro de *La masía*.

A lo largo de la producción mironiana, el alfa mantiene su protagonismo y refuerza su simbolismo místico. Su fisionomía se hace paulatinamente más orgánica, para adaptarse formalmente a las estructuras corporales de los seres vivos en que se incorpora. En el momento en que sustituye las estructuras anatómicas de los seres, su caligrafía se hace cada vez más clara. En los años que cierran el periodo indagado en la presente tesis, 1941-1942, Miró elaboró la solución formal definitiva del alfa inspirada directamente la letra griega tradicional. El primer caso evidente de la conformación estructurada del alfa se observa en *Un pájaro revela el ignoto a una pareja de enamorados (1941)* del Museum of Modern Art de Nueva York, donde el personaje de la derecha, analizado anteriormente por la síntesis de los elementos místicos ojo-sol-vagina, muestra en la parte superior una escalera con peldaños conductores a un enorme ojo frontal y cuyas zancas laterales se abren abajo, constituyendo las dos astas convergentes de una A-alfa gigante. Las *gouaches En la orilla del lago (29 de agosto de 1942); Mujer, estrella (28 de octubre de 1942) y Nocturno (18 de diciembre de 1942)* son algunos de los numerosos ejemplos de la proliferación de alfas-personaje y de diferentes conformaciones de la letra griega en conjunción con los elementos místicos que se complementan con su equivalente escalera. En estos casos, las alfas asumen el valor semántico y la conformación estructural de las escaleras con peldaños que conducen a la divinidad integradas en las criaturas vivas interpretando el anhelo de elevación implícito en su ser. La integración de la escalera y la letra alfa en los cuerpos de sus criaturas contribuye al único objetivo de ser para los seres un medio para integrarse a lo etéreo. Además, este medio ya no está separado de su ser, sino que es físicamente parte de ellos. Dicha integración, inventada por el artista, constituye la fórmula perfecta para pasar de la idea de llegar a Dios a la idea de ser parte de Dios.

Poco a poco, en los cuadros de los años y las décadas posteriores, la letra alfa va aumentando sus dimensiones y va asumiendo la conformación de seres voladores con semblanzas humanas y actitudes de pájaro y convergente en círculos solares o astrales, como en *Sin título (2 de febrero de 1944)*. Como la escalera en *Perro*

ladrando a la luna o *Paisaje con gallo*, en algunas composiciones plásticas la letra A asume un rol de fulcro central independiente de la narración pictórica, de manera incuestionable en su función de vehicular un mensaje místico. En la acuarela *Sin título*, de 1949, la A está claramente estructurada y posicionada en el centro de la composición, eliminando toda duda sobre la intención de Miró de usarla como símbolo de valor universal. Es más, en un dibujo homónimo del mismo año también aparecen formas triangulares caligráficamente similares al alfa anterior, y una de ellas acaba con su símbolo complementario, una gran omega. En estos años Miró no dejó de experimentar con la letra alfa y sus conformaciones caligráficas y fusiones con los elementos ojo, sol y vagina. *Mujer y pájaro de frente al sol* (1944) y *Mujer de frente al sol* (1950) muestran personajes cuyo cuerpo está en pleno proceso de ascensión de los rasgos de la escalera-alfa. En el primero se observa un trazo negro que construye la estructura de un personaje como si fuera un impulso caligráfico de una escritura automática delimitada a un espacio cónico. El segundo muestra una incorporación del personaje en un torso triangular sustentado por pies curvados hacia los lados, formando las bases de las astas de letras que aparecen en cuadros del mismo periodo. La iconografía de la letra sagrada se va sintetizando en los extremos hasta el abandono de los rasgos humanos para una escritura en ideogramas de cuadros como *La esperanza* (1946) y *Mujer escuchando música* (1945). En el primer lienzo, la letra alfa está directamente conectada, de hecho insertada, en el círculo rojo del sol. De nuevo vuelve este elemento y sus motivos equivalentes, el sexo femenino y el ojo, a la manera de la *Serie Barcelona*, pero con influencias caligráficas japonesas. En los cuadros posteriores, el ideograma de la letra A se hace más reconocible y reitera su conexión con el círculo solar. En *Personaje delante del sol* (1968) ya no hay ningún rasgo humano en el protagonista, transformado en una A de las mismas dimensiones del sol rojo a su lado. La habitual conexión con el círculo solar esta vez no se consuma en el vértice superior de la letra, sino en un punto de contacto lateral de su perfil derecho. La fusión alfa-escalera, integrada en los cuerpos de los personajes de Miró, se registra hasta 1975, por ejemplo en la litografía de la serie *Maravillas* editada por Polígrafa.³⁴⁸

³⁴⁸ ALBERTI, RAFAEL, *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1975. CRAMER, PATRICK y MALET, ROSA MARIA, *Joan Miró: catalogue raisonné des livres illustrés*, Ginebra, Patrik Cramer, 1989.

Estos son algunos ejemplos que demuestran la continuidad del uso por parte de Miró de la letra A como sustituto o en conjunción con la escalera. En 1942 se concluye el periodo de pura creación y formulación de elementos y códigos místicos, y la definición de la semántica y la simbología mística mironianas, que tiene su cenit en la producción de la letra alfa. En 1941 ya están establecidas las conexiones entre símbolos místicos que desvelan sus equivalencias desde el punto de vista semiótico. Como se deduce de las afirmaciones de Joan Minguet,³⁴⁹ las siguientes metamorfosis son fruto del desarrollo de los procesos técnicos y lingüísticos ya avanzados en el arte mironiano.

El alfa reúne en un único símbolo la función de medio de ascensión y unión con lo divino propio del elemento escalera, la capacidad de incorporación con los seres vivos y de interpretación de su anhelo de conjunción con la divinidad. Representa el punto de llegada a lo absoluto y a la vez la divinidad creadora. La escalera-alfa representa un instrumento de elevación implícito en el ser humano y a la vez es la fuerza creadora implícita en Dios. Se hace contenedor y expresión de la esencia de Dios, que domina como el inicial ojo místico las composiciones mironianas que, en obras como las *Constel·lacions*, están ambientadas en lo etéreo, en el reino de la realidad intangible.

³⁴⁹ “Les escales havien aparegut amb anterioritat en l’obra de Miró, però aquí la seva presència es concreta en un doble sentit que podem generalitzar a totes les *Constel·lacions*. L’evasió és un estat d’elevació, de superació artística, però, alhora, no deixa de plantejar-se com una fugida de la fatídica realitat, una realitat a la qual tornarà a la *Sèrie Barcelona* així com també en altres moments de la seva trajectòria.” Minguet planteja un estado de elevación con respecto a la situación artística pero se puede ir más allá. Posteriormente, la “escalera de la evasión” se metamorfoseará para expresar el siguiente salto evolutivo. Tanto desde el punto de vista formal como conceptual la escalera expresa el esfuerzo y la tensión espiritual que conduce el artista a las pinturas contemplativas de los años sesenta. Asimismo *Mujer soñando con la evasión* (19 febrero de 1945) es la premisa de la serie *Azul I, II, III* (1961). MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “Les formes del compromís o el compromís sense formes: l’altre Miró”, p. 145-154, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

En este punto de la investigación nace la pregunta que confirmaría la tesis expuesta: “¿Si el alfa representa el símbolo de Dios en el repertorio de simbolismo místico de Miró, según los parámetros establecidos por la iconografía clásica no debería estar acompañado por su respectivo omega?”, Efectivamente, en el arte de Miró se han observado numerosas omegas como en *Sin título* (1950), donde alfa y omega conectadas son los rasgos principales de la composición, y las ilustraciones de Miró de la *Infancia de Ubu* de la obra literaria de Alfred Jarry Ubu Roi, publicada por Tériade en 1966, o en *Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Estas combinaciones de símbolos no harían otra cosa que confirmar la teoría expuesta, pero por ahora esto queda como otro sendero por recorrer.

**JOAN MIRÓ. LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA
COMO EXPERIENCIA MÍSTICA**

**PROCESOS Y FUENTES DE INSPIRACIÓN FILOSÓFICO-
INTELECTUAL E ICONOGRÁFICA PARA EL
DESARROLLO DEL SIMBOLISMO MÍSTICO**

Introducción

*«No despreciar las realizaciones secundarias de mi obra,
papeles encontrados, cartones, telas donde limpio pinceles, etc.*

*Esto es algo que Dios pone en la ruta de mi vida
y que sirve para enriquecer mi obra»*

Joan Miró³⁵⁰

En este capítulo se demuestra cómo Miró se enfrentó al tema de la espiritualidad a través de los conceptos de libertad y liberación del ser, y de cómo estos repercutieron en su proyecto artístico volcado en la elevación espiritual y a la trascendencia.

Miró creó un universo en el cual los seres son paulatinamente dotados de conciencia de existencia y de poder de autodeterminación. Analizando dicha práctica, llamada creacionista, se observa el comportamiento de los seres plásticos en el mundo diseñado por el artista como una coexistencia entre la realidad tangible y la intangible basada en la teoría de las correspondencias entre lo material y lo etéreo y sus símbolos. Se analiza cómo, poco a poco, las criaturas mironianas dotadas de autoconciencia muestran una reacción a la dualidad de los mundos terrenal y etéreo, representada a partir de *Paisaje catalán* (1923-1924), donde se produce una recuperación de ciertos valores simbólicos místicos presentes en *La masía* (1921-1922). A partir del cuadro *Perro ladrando a la luna* (1926) los personajes, a los cuales su creador ha transmitido un sentido de libertad, experimentan un proceso de concienciación de la existencia que les permite darse cuenta de la diferencia entre su ser y la nada. Delante de tal dualidad, el poder de autodeterminación del ser ejercerá como conciencia de libertad de intencionar inicialmente sobre el mundo físico y luego en lo intangible.

³⁵⁰ FJM 1362 (quadern FJM 1323-1411) comentado en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 243.

Las observaciones surgidas de la comparación de las obras de los años veinte, sobre las actitudes de las criaturas plásticas frente a la dualidad de la realidad, hacen imprescindible explicar cómo Miró planteó un sistema de liberación del ser en la obra. Para la comprensión de la aplicación de dicho sistema se han analizado los conceptos de libertad y liberación. En este sentido, ha resultado especialmente fructífera la confrontación de las conclusiones teóricas de Jean Paul Sartre y las plásticas de Joan Miró. Miró, con su arte, se muestra precursor de las teorizaciones del filósofo que, al igual que el artista catalán, mostró un gran compromiso con la historia y la lucha por la libertad del hombre.³⁵¹ La autodeterminación gradual

³⁵¹ Las referencias a Jean Paul Sartre y sus conclusiones se pueden extender no solo al pensamiento mironiano sino también a la obra. Según Tomàs Llorens las sugerencias sartrianas no se limitan al ámbito teórico sino que se trasladan directamente a la materia, como por ejemplo en *Objeto de la puesta de sol* del 1931. En este ejemplo escultórico, compuesto de un tronco de algarrobo de Mont-roig donde Miró pintó una gran vulva negra y enganchó una cuerda enredada y algunos objetos metálicos, se adoptó una visión táctil similar a la visión, o luz interior, que Sartre describirá en *La náusea* (La primera redacción es del 1931 con siguientes reestructuraciones en 1934, 1936 y la primera publicación en 1938). En *La Náusea*, Antoine Roquentin contempla, como hipnotizado, la revelación de la vida vegetal subterránea, metáfora de la existencia, así como Miró contempla las cosas materiales y telúricas como fuentes de fuerza vital para la creación. También el proceder artístico de Miró en se presta a ser argumentado a través de las teorías sartrianas. Según Llorens, esta aglomeración de sólidos que define como una pintura con un cuerpo, representa la superación

de los personajes mironianos da lugar a un compromiso con su realidad y a un fenómeno de reivindicación de la libertad del ser que se manifiesta tanto en la expresión artística mironiana de rasgo socio-político como en la de ámbito filosófico, para finalmente confluir en el marco espiritual. El mundo que el artista preparó para sus seres dibujados, a los que transmite la libertad del vivir, está repleto de símbolos místicos y metafísicos que expresan un valor de conexión entre lo terrenal y lo celestial. Estos signos y sus combinaciones despiertan en las criaturas mironianas un deseo de acceder y unirse con lo desconocido de la dimensión etérea, habitada por la divinidad creadora, que desencadena un proceso de metamorfosis en sus cuerpos. Concienciados de la existencia de otra realidad que intuyen y perciben, su voluntad de autodeterminación se convertirá, poco a poco, en un anhelo de elevación. Este deseo es expresado físicamente a través del proceso de evolucionismo y de la transformación de sus cuerpos, y especialmente a través de sus experimentaciones con los medios de transición ofrecidos por el artista por medio de símbolos como la escalera o la ventana. La conclusión de este proceso se reflejará en los seres con su liberación de lo temporal y corporal, la integración con la fuerza generadora y con lo universal representado en la serie *Constelaciones*.

El valor del simbolismo y de los fenómenos plásticos dinámicos analizados en la creación mironiana se comprende también a través de las declaraciones del propio artista y del hecho de su beber de las teorizaciones filosófico-espirituales de la época y las fuentes literarias e iconográficas que lo inspiraron. Miró, en la nota citada al principio, explica cómo se dejaba guiar por Dios en un recorrido donde todo participaba de un proyecto artístico y vital volcado a la transcendencia: “No es la obra lo que cuenta, sino la trayectoria del espíritu a lo largo de toda mi vida, no lo que se ha hecho en el transcurso de ésta, sino lo que ésta deja vislumbrar [...] que las formas y las proporciones adquieran una grandeza bíblica, que sean más profundamente grandiosas que Miguel Ángel... Pensar, en cierta manera, en la potencia y en la severidad de las pinturas románicas.”³⁵²

de la etapa del asesinato de la pintura de los años 1928-1930 y el cumplimiento de un ascetismo artístico de Miró, fruto de la transformación radical de la pieza plástica en un collage surrealista de objetos. Miró hizo de nuevo recurso a la pintura pero de manera diferente, mezclándola a los otros medios, antes de retomar definitivamente el medio pictórico en 1932. LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 80.

³⁵² FJM, 1361 (quadern FJM 1323-1411) comentado en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y*

Es evidente en la obra la influencia de los grandes movimientos espirituales que Miró gestiona con fuerza profética. Las numerosas analogías encontradas entre el proceso y el resultado artístico de Miró y los pensamientos de sus contemporáneos más cercanos, como Andre Masson, Jacques Maritain y Vassily Kandinsky, que a su vez elaboraban sus especulaciones sobre la espiritualidad del hombre y del arte bajo el influjo de los grandes filósofos, como Friedrich Nietzsche o Henri Louise Bergson, se añaden a la transcendencia de los místicos que Miró leía asiduamente. El influjo de los grandes defensores de la libertad de espíritu y de los promotores de la elevación espiritual condicionó los parámetros de creación y la metodología de trabajo de Miró, que adoptó las técnicas de meditación y contemplación de santa Teresa de Ávila, san Juan de la cruz, san Agustín y una manera de analizar e interpretar la naturaleza y las pequeñas cosas de san Francisco.

El artista, con su creación, trabajó, como decía él mismo, religiosamente, para la libertad del espíritu del hombre. Supo tratar su arte y sus seres como algo vivo y sagrado, volcándolos en la elevación del espíritu y en la conquista de lo etéreo. Su finalidad era otorgar a su arte una transcendencia y una capacidad de hacer vibrar el alma del receptor, logrando que su obra permanezca viva, aunque fuera del tiempo en el que ha sido creada.

EL DUALISMO MATERIA-ESPÍRITU EN LA OBRA MIRONIANA

Hermetismo y teoría de las correspondencias: un camino hacia la liberación

Las conclusiones del capítulo anterior, donde en la obra mironiana se ha observado la división entre el mundo real y el ideal-espiritual, la ciclicidad de vida, muerte y regeneración y el recorrido hacia lo etéreo indicado por símbolos icónicos como la escalera, se prestan como premisa para el análisis y clasificación de los estadios evolutivos de los seres mironianos y los códigos de símbolos que los acompañan en su desarrollo desde el estado terrenal hacia lo espiritual.

El primer estadio de observación concierne al dualismo entre las realidades temporal y etérea en la que se instauran una serie de correspondencias que ponen

conversaciones, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 243.

en comunicación los dos ámbitos, alimentando la interacción entre ellos. Como se ha demostrado en las anteriores interpretaciones de *La masía* y *Paisaje catalán*, en la primera mitad de los años veinte las relaciones de reciprocidad entre el mundo físico y el inmaterial son contempladas en la obra de Miró como si fueran las de realidades separadas pero en comunicación, con una posibilidad inalcanzada de llegar a su unidad y fusión.³⁵³ Además de la rotación de lectura comentada en *Paisaje catalán*, Miró estableció plásticamente una relación entre los dos mundos con una dirección vertical de diálogo.³⁵⁴ Tanto sus personajes como algunos de sus elementos figurativos simbólicos, como la escalera y la espiral, se dirigen hacia el cielo y sus elementos astronómicos. Poco a poco, estas proyecciones de movimientos van conformando vínculos y correspondencias que revelan no solo la posibilidad de una unificación entre lo temporal y lo etéreo, sino una tendencia progresivamente irrenunciable a esta unión.

Las leyes que revelan el vínculo entre los niveles material y espiritual de la realidad son la base del hermetismo conocido por Miró y sus compañeros de aventura.³⁵⁵ Entre el ingente número de autores que trataron este tema se han destacado los pensadores que contribuyeron a la definición de este concepto y que tuvieron transcendencia en el pensamiento del artista sobre la cuestión hermética de las correspondencias y sus desarrollos teóricos con tendencia místico-religiosa.³⁵⁶ En general, los vanguardistas prolíficos en el periodo considerado en esta tesis se interesaban de la tradición ocultista y esotérica que viene del hermetismo. El concepto de hermetismo se integra con muchos preceptos surrealistas ya que trata de alquimia, magia, astronomía, etc., que se encuentran recogidos en el libro de Breton *L'art Magique*,³⁵⁷ y en los conocimientos transmitidos por las civilizaciones antiguas, depositados en personajes eminentes como el creador

³⁵³ FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 18, 19.

³⁵⁴ FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 20.

³⁵⁵ Como explica Faxedas, se trata de una continuidad absoluta. FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 82.

³⁵⁶ Véase esta tesis el subcapítulo "Enfoques mironianos aplicados a fuentes literarias heterogéneas".

³⁵⁷ Joan Miró conserva una edición en su biblioteca personal de BRETON, ANDRÉ, *L'art magique*, París, Club français du livre, 1937.

del catalán literario, Ramon Llull.³⁵⁸ Las obras herméticas se dividieron en dos tendencias, una más popular y la otra más filosófica, que elaboró una propuesta de refinada espiritualidad. Las ciencias ocultas contempladas por el hermetismo iniciaban a una vivencia religiosa individual muy cercana a la experiencia mística. El orfismo por ejemplo,³⁵⁹ del cual uno de los líderes, según Apollinaire, fue Robert Delaunay (1885-1941), trataba a fondo los temas esotérico-religiosos.³⁶⁰ Como se verá, algunos de los conceptos fundamentales del hermetismo tratados por

³⁵⁸ En el periodo tratado en el presente estudio los vanguardistas se referían a los conceptos ocultistas y alquímicos con el término de hermetismo alquímico. Como se ha detallado en la sección dedicada a la terminología, Jacques Dupin contextualizó la propagación de estos conceptos en la Mediterránea encontrando entre los responsables de esta difusión personajes célebres como Ramon Llull (1232-1315).

Estas influencias ocultistas y alquímicas se originaron en civilizaciones antiguas como la egipcia, la fenicia, la griega para propagarse en las costas y especialmente en las islas del Mediterráneo, frecuentemente conquistadas por otros pueblos, y por supuesto a Mallorca. Allí estas influencias pudieron ser absorbidas por el intelectual místico Ramon Llull, profundamente admirado por Miró: "Segons els ocultistes, les ciències hermètiques s'haurien propagat a través de la Mediterrània, i cada illa hauria constituït un graó necessari, amb una significació pròpia dins aquesta cadena màgica, que va des de les Cíclades fins a Creta, des de Xipre fins a Sardenya i Sicília per arribar, en darrer lloc, a Mallorca, Menorca i Eivissa. En les figures d'argila o els braus de bronze trobats a les Balears, el parentiu amb les arts cretenca, xipriota i egípcia és sorprenent. A l'Edat Mitjana, l'Orient es reencarna, amb les seves tradicions ocultes, en la gran figura de Ramon Llull, poeta i alquimista, viatger i místic." DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 21. La afinidad entre la alquimia y las artes se manifiesta en el reconocimiento por los alquimistas de Hermes Trismegisto como inventor divino protector de las ciencias y de las artes. La alquimia fue calificada como ciencia hermética y Hermes, fue asimilado al dios Thot por los griegos de Egipto. Los preceptos de la ciencia alquímica habrían estado escritos por Hermes-Thot en las estelas conservadas secretamente en los templos egipcios. Sólo los sacerdotes y los reyes poseían sus claves y podían transmitir los principios de la ciencia revelada. De aquí en adelante, la alquimia sería clasificada como arte real y sacro, inaccesible para los profanos que, como ocurrió con las religiones místicas, se oponían a su esoterismo. Su lenguaje velado y misterioso no podía comprenderse hasta finalizada una larga iniciación. Este carácter esotérico fue determinado por una Alejandría donde la alquimia se robusteció durante los primeros siglos d.C. En efecto, sobre la gran ciudad de los Ptolomeos desembocó un caudal sumamente ecléctico de especulaciones filosóficas, técnicas místicas y ritos artesanales conservados por numerosos pueblos a través de los siglos. Los ritos y mitos que siempre acompañaron a las artes del fuego vinieron a conjugarse con el asombroso sincretismo filosófico y religioso que florecía por entonces y fueron asimilados por la alquimia. Impregnada del más refinado pensamiento griego, la alquimia se fundió con las filosofías neoplatónicas y las fuentes místicas orientales (caldeas o iraníes), además de asimilar conceptos de la gnosis cristiana y pagana como técnicas de iluminación y salvación. A tan diversas influencias se añadió finalmente la de la Cábala judía ahondando en la concepción de Dios y proponiéndose como ciencia mística. VAN LENNEP, JEAN, *Arte y Alquimia*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 1-3.

³⁵⁹ Véase SPATE, VIRGINIA, *Orphism: The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris 1910-1914*, Oxford, SPATE, 1979.

³⁶⁰ Robert Delaunay, principal representante de la abstracción pictórica francesa antes de la Iª Guerra Mundial, fue considerado un conocedor de los cultos místicos. Del grupo orfista al que pertenecía era el único parisino que mantuvo contacto con los artistas alemanes del círculo de Kandinsky, y se interesó por las mismas fuentes literarias y artísticas del pintor ruso amigo de Miró. FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 58,59.

Delaunay y el amigo inspirador de Miró, Wassily Kandinsky, se pueden encontrar aplicados en la obra plástica de la primera mitad de los años veinte del artista catalán.³⁶¹ También la alquimia y sus procesos, concebidos como una forma de ritual religioso de la mutación que relaciona materia y espíritu, despertaron el interés en los artistas cercanos a Miró. Precisamente en el arte mironiano se puede apreciar cómo el fenómeno de transmutación de las cosas es uno de los medios que permite llegar a la perfección espiritual. Esta inquietud de transformación y de continua metamorfosis formal de los elementos se apoderó paulatinamente de los seres de Miró, que finalmente desaparecerán para dejar espacio a las superficies vacías habitadas por líneas, puntos y pigmentos.

De las teorías que pudieron haber fascinado a Miró por su connotación mística extraíble y reconvertible en un producto artístico, destacan las que expone M. Lluïsa Faxedas. Según la estudiosa, que en su tesis doctoral pone en confrontación las vivencias religiosas de Wassily Kandinsky (de educación ortodoxa) (1866-1944) y Piet Mondrian (1872-1944), la experiencia religiosa de muchos artistas abstractos y pensadores de inicio del siglo XX en Europa se fundamentaba en diferentes movimientos de tipo esotérico y ocultista. Faxedas, basándose en la configuración de la experiencia religiosa según Besançon (1994),³⁶² explica algunos rasgos de la religiosidad, del cristianismo y sobre todo de la mística por la que se interesaban los exponentes de vanguardia cercanos a Miró, que bebían también de elementos procedentes de diferentes religiones y filosofías orientales. Faxedas también considera las nociones filosóficas procedentes de los idealistas alemanes, de Schopenhauer y Nietzsche, y sus visiones sacralizadas del arte, planteando una teosofía cercana a la profesada por Miró, que encuentra sus orígenes en la tradición gnóstica, que se remonta a los inicios del pensamiento greco de Platón, del neoplatonismo y del hermetismo.³⁶³ Es precisamente el aspecto hermético, presente en cuadros como el *Carnaval del Arlequín*, en sintonía

³⁶¹ La inclusión en el arte mironiano de temas como la polaridad sexual y el círculo unidad-fragmentación-reunificación se debe en parte a las lecturas de los repertorios tanto de Kandinsky como de Miró.

³⁶² BESANÇON, ALAIN, *L'image interdite: Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, París, Fayard, 1994. En la página 472 y siguientes trata sobre los principios de las necesidades interiores de Kandinsky y las teorizaciones sobre la representación de lo invisible de la dimensión espiritual del arte.

³⁶³ Tales nociones arribaban a los artistas que se ocupaban de estos temas a través de los textos exotéricos y afines. FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 18.

con determinadas ideas de Nietzsche el que alimentó la aplicación de la teoría de las correspondencias por parte de Miró, aunque reformulada por el artista según un planteamiento propio.

Como explica Faxedas, esta teoría de finales de siglo XIX, que fue formulada por Swedenborg y divulgada por los escritos de Balzac y Baudelaire, concibe la reunificación de la naturaleza física y la ideal de las cosas: “Per algun motiu que mai ens és clarament explicitat (excepte en la tradició cristiana), aquesta unitat primigènica s’hauria trencat, tal i com van detectar els romàntics en l’aurora de la modernitat, i això hauria condemnat l’home a una escissió fonamental entre els dos pols bàsics de l’existència; calia doncs superar aquesta escissió per poder recuperar l’harmonia i unitat universals i originàries, per tornar a fer de l’home modern un ésser complet. És de la creença en aquesta unitat essencial del món que se’n deriva lògicament l’entusiasta acceptació de la que anomenem la idea o teoria de les correspondències, també anomenades analogies.”³⁶⁴ Estas analogías serían pues las manifestaciones de un principio religioso y filosófico según el cual los seres del mundo material están en relación con las leyes del mundo intelectual y con las esencias del mundo espiritual y divino. Al igual que la visión que Miró desarrolló a lo largo de su vida, y especialmente en las etapas en que se demuestra una ferviente devoción franciscana,³⁶⁵ la teoría de las correspondencias sustenta la estrecha relación entre todos los elementos de la naturaleza y el mundo espiritual, entre microcosmos y el macrocosmos, cuyas correlaciones fueron establecidas desde la época medieval.³⁶⁶ Especialmente el sol y los otros astros, el ojo y los óvulos-matrices, que muestran en la obra su naturaleza divina y espiritual, establecen relaciones de atracción con las criaturas mironianas, que con sus

³⁶⁴ FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l’abstracció: l’ideal de la unitat de les arts en l’obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 58, 59.

³⁶⁵ Como se explicará en el capítulo reservado a las influencias literarias místicas en Joan Miró, su devoción por san Francisco de Asís se manifestó desde la edad joven al último decenio de su vida. Robert Lubar en su tesis doctoral hace referencia a la admiración mironiana hacia san Francisco y Dante Alighieri desde sus inicios artísticos. El autor remite a una carta de Miró a Ricart, fechada en agosto de 1917, donde Miró describió su vida espiritual y cercana a Dios en el primitivo pueblo de Siurana. La carta está reproducida en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 50. Sobre el franciscanismo mironiano, Lubar hace referencia también a DUPIN, JACQUES, “Discussion of Miró’s “Franciscan” empathy with nature in the “poetic realist” paintings of 1918”, en DUPIN, JACQUES *Joan Miró: Life and work*, Nueva York, Abrams, 1962, p. 82-87. LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989, p. 22.

³⁶⁶ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 13-20.

actitudes, demuestran percibir su magnetismo y, tal y como se observará en cuadros como *Perro ladrando a la luna*, no podrán permanecer indiferentes a ello. Sin embargo, el espacio pictórico donde se materializan los procesos de las teorías filosóficas aplicadas por Miró está regido por dos preceptos fundamentales que simultáneamente regulan las transformaciones del mundo artístico y del lenguaje mironianos: los principios creacionistas y los principios de liberación.

La práctica creacionista de Miró: un sistema de liberación del ser

«Crear seres humanos nuevos
y darles vida y crear un mundo para ellos»³⁶⁷

Joan Miró

La afirmación citada arriba, que Miró dejó entre sus notas de los años 1940-1941, manifiesta uno de los objetivos cruciales del artista y que en realidad ya estaba presente en época anteriores, aunque posiblemente de manera inconsciente. En el momento en que el pintor catalán concibió un universo plástico para que sus seres vivieran en él, se puede reconocer el ejercicio del creacionismo de Miró. Los inicios de la práctica creacionista se pueden colocar en los años de realización de *Tierra Labrada* y *Paisaje catalán*, entre 1923 y 1924, mucho antes de que Miró la manifestara verbalmente. Al principio, esta práctica se manifestaba con la inclusión de los personajes mironianos en un territorio apropiado para las actividades cotidianas de seres y animales como el cazador, el campesino, etc... Seguidamente, este proceso se expresó a través de la representación de una metamorfosis orgánica que se desarrollaba de manera autónoma en los seres. Como indicó Dupin, el artista operaba, al igual que la naturaleza, procurando que sus criaturas evolucionaran y se autoafirmaran según sus características individuales. Entre

³⁶⁷ Esta frase está apuntada entre los objetivos que Miró elenca en sus *Notas*, en 1940-1941. ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 242.

los retratos y paisajes imaginarios de 1926-1929, como *Perro labrando a la luna* (1926), *Personaje lanzando una piedra a un pájaro* (1926), *Paisaje con serpiente* (1927) o *La liebre* (1927) se encuentran los primeros ejemplos de representaciones en las que los animales están representados como formas elementales, biológicas, celulares en evolución.³⁶⁸ Dupin describió las formas primitivas y embrionarias de las criaturas mironianas como similares a las de una haba: “[...] com una mena de fava que ja vam trobar i que és un dels elements més freqüents del vocabulari de Miró; el problema de la gènesi de les formes està ara resolt gràcies a ella. El pintor treballa, com la natura mateixa, a partir d’embrions, de cèl·lules mares que poden créixer, desenvolupar-se, dividir-se, prendre formes definides i diverses però segons un procés de continuïtat obeint les lleis d’un desenvolupament orgànic que els preserva de tota gratuïtat, de tota extravagància artificial.”³⁶⁹

Esta manera de crear formas orgánicas dotadas de poder de evolución representa un acto de liberación por parte del artista hacia su obra, y una manera de ponerse al servicio de las criaturas, contando con su potencial de autonomía. En un primer

³⁶⁸ Las siguientes transformaciones de los seres mironianos serán las figuraciones fantásticas de los *Interiores Holandeses* del 1928 y luego los retratos imaginarios a partir de obras antiguas. *Retrato de una dama del 1820*, inspirado en una obra de Constable (1929, Colección particular), *La fornarina* (1929, colección particular, Tokyo), el *retrato de Mrs. Mills el 1750* (1929, The Museum of Modern Art de Nueva York) y *La reina Luisa de prussia* (1929, Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas. Algur H. Meadows Collection). Sus figuras llegarán a parecer consistencias intestinales como se observa en el dibujo de la colección Mr. et Mme Zao Wou-KI, París, 1930.

³⁶⁹ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 133.

momento, en los cuadros de los años veinte se observa cómo los personajes van desarrollando sus identidades sin tener conocimiento de su condición de libertad. Sus actitudes reflejan sentimientos, intenciones, vivencias, emociones propias del artista y transferidas en su arte junto a su propio mundo imaginario y real. Como en un proceso de osmosis, la obra de Miró respondía a la época en que su autor vivía, con sus acontecimientos filtrados por sus percepciones personales. Poco a poco en la creación mironiana se produjo un distanciamiento parcial de la interpretación de la realidad del artista,³⁷⁰ encontrando y dejando que, progresivamente, su arte tuviese su propio poder de autodeterminación. Este proceso se cumplió impulsado por el artista, que no solo permitió a las criaturas plásticas que siguieran su evolución natural en la obra, sino que también se refugió en el anonimato para alcanzar una comprensión universal de las cosas. En 1939, Miró declaró: “El mundo exterior, los acontecimientos contemporáneos, no dejan de influenciar al pintor, es evidente... Ya no hay torre de marfil. El retiro y el alejamiento no están ya permitidos. Pero lo que cuenta en una obra no es lo que quieren descubrir demasiados intelectuales, es lo que arrastra, en su movimiento ascendente, de hechos vividos, de verdad humana... Así, no hay que confundir los compromisos propuestos al artista por los políticos profesionales y otros especialistas de la agitación, con la necesidad profunda que le hace tomar parte en las convulsiones sociales, lo vincula, a él y a su obra, a la carne y al corazón del prójimo y hace, de la necesidad de liberación de todos, su propia liberación.”³⁷¹

En cuadros realizados alrededor de la mitad de los años veinte, como el *Carnaval del Arlequín*, es aún más evidente que el objetivo que Miró anotó en sus apuntes de 1940-1941 inconscientemente ya estaba presente en su mente y germinaba en su obra.³⁷² Como se verá, en este lienzo la coexistencia de dos realidades en su creación plástica ofrece las dinámicas perfectas para el desarrollo de las

³⁷⁰ Especialmente entre 1934-39, tanto Miró como su amigo y compañero de aventura André Masson, que también había pasado dos años en España, compartieron tales sentimientos. DANIEL, MARKO, “Masson in Spain”, p. 25-36, en JEFFETT, WILLIAM (Ed.), *André Masson: The 1930s*, St. Petersburg, Florida, Salvador Dalí Museum, 1999. Véase también DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW, “El punt d’inflexió: 1934-1939”, p. 73-98, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p.73.

³⁷¹ MIRÓ, JOAN, “Declaraciones”, *Cahiers d’Art*, n. 1-4, París, abril-mayo de 1939, p. 73 en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 233, 234.

³⁷² ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 242.

individualidades creadas. Nuevos personajes míticos en plena metamorfosis y nuevos mundos herméticos para habitar cuentan con el poder de transformación y de interacción próspero en la dualidad espíritu-materia representadas. Sin embargo, estas criaturas no podrán sentirse libres de ser sin lograr una concienciación de existencia de ellas mismas y de las realidades que las envuelven.

Conceptos de libertad y liberación aplicados a la obra

Una de las vocaciones de Miró como artista era trabajar para la libertad del ser en sentido universal, sin una jerarquía entre la condición humana y la de los seres de sus lienzos. El artista sabía que para que exista una libertad del ser es necesario que haya una conciencia del ser y de su condición de libertad.

Miró pudo asimilar conceptos de libertad y de liberación desde su primera época de formación, y tuvo ocasiones de cuestionarlos y reforzarlos al pasar de una etapa a otra bajo las influencias de los pensadores, místicos y visionarios leídos y escuchados durante su vida.

Las primeras influencias se remontan a cuando Miró frecuentaba la academia de dibujo libre, el *Cercle Artistic de Sant Lluç*, desde 1913 hasta 1918. Los jóvenes estudiantes tenían allí ocasión de coincidir con pintores y artistas expertos e independientes. Entre ellos destacaba Antoni Gaudí, que Dupin definió como un “gran liberador”.³⁷³ Su profunda fe, su fascinación por la iluminación de los grandes místicos, su atracción hacia la simplicidad de los elementos físicos, el redescubrimiento y emancipación de las reglas y de las convenciones académicas (especialmente evidente en su reinterpretación de la arquitectura gótica), la actitud hacia la naturaleza... revelan importantes analogías con Miró y su proceso artístico creacionista. Miró, que definía como “divinos”³⁷⁴ a los elementos naturales, también mostraba un respeto casi sagrado en la manera de reproducirlos.

³⁷³ Dupin, elogiando el genio de Gaudí, se apoya en las palabras de Robert Lubar en su descripción de la obra del arquitecto: “L’ornamentació de la seva obra és radical, dura, expressionista, arcaica, però és el reflexa d’una fantàstica recreació del cicle còsmic”, LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989, citado en DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 13.

³⁷⁴ Carta de Miró a Ràfols fechada en 11/8/1918, en MIRÓ, JOAN, *Cartes a J.F. Ràfols (1917/1958)*, Edición a cura de Amadeu Soberana y Francesc Fontbona, Barcelona, Mediterranea-Biblioteca de Catalunya, 1993, p. 21.

Como Gaudí, fue un gran defensor de la libertad y asumió los mismos símbolos del maestro al representarla: “Gaudí és l’energia visionaria en estat pur i és la llibertat d’un poble, el vincle amb la terra, el crit de la seva llibertat. Aquest amor intens a la llibertat arrelat a un ànima popular sempre ha tingut com a símbol el pagès català, tocat amb la seva barretina, i que és present tant en les imatges populars com en els cartells anarquistes i en les pintures de Miró. L’heroi català no és ni un guerrer ni un cavaller, sinó un pagès revoltat.”³⁷⁵ A estas afinidades se añade la común devoción franciscana.³⁷⁶ Al franciscanismo, que congregaba a los grandes maestros espirituales de Miró del círculo artístico de Sant Lluç, Torras i Bages y Gaudí,³⁷⁷ se sumó la misma devoción religiosa por la tierra y su poder de regeneración, así como la exaltación de los potenciales de la libertad, tanto desde un punto de vista artístico como humano. Esta reivindicación de la liberación del ser que marcó la formación de Miró desde la primera etapa de su juventud alimentó en él la práctica creadora volcada a nutrirse de los conceptos rompedores que proliferaban en Europa, y especialmente en el París de los años veinte.³⁷⁸ El concepto de libertad que iba desarrollándose en Miró se nutría constantemente de lecturas teosóficas, filosóficas y poéticas. La gran cantidad de textos de naturaleza esotérica, filosófica y religiosa y la amistad con muchos teóricos y poetas que se ocuparon de la espiritualidad del hombre y del arte (como eran Kandinsky o Jacques Maritain) impregnaban las tertulias del estudio de Masson. Desde 1920, Miró y Masson compartían físicamente sus talleres en rue Blomet. En el espacio de Masson se reunían los amigos artistas e intelectuales

³⁷⁵ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 13.

³⁷⁶ El artista conservaba en su biblioteca personal, *Floretes de San Francesc*, ya desde el 1909 y la versión catalana de Josep Carner, *El cantico del sol de san Francisco de Asís*, conservados en el archivo de la Fundación Miró de Barcelona. Como se explicará más adelante, el franciscanismo de Miró se expresó también en la adopción de la misma actitud del santo que el artista veía como modelo de simplicidad y verdad.

³⁷⁷ La manifestación del franciscanismo en el arte de Joan Miró se observa desde la primera producción pictórica. *Huerto con asno* es un ejemplo de esta concepción según la cual todas las criaturas manifiestan un poderoso poder de generación. Esta cualidad de las criaturas era un atributo divino que demostraría la adhesión a la visión panteística presente también en el franciscanismo de Gaudí y de Torras i Bages. LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 30, 31.

³⁷⁸ En aquel entonces, en Europa, convergían sistemas esotéricos juntos a las corrientes espiritualistas difundidas, por ejemplo por personalidades como Rudolf Steiner (1861-1925). A estos fenómenos se juntaron pequeños sistemas acuñados en las congregaciones de pensadores y artistas, tal y como sucedió en el taller de Masson, donde lecturas filosóficas como Hegel y Nietzsche guiaron a Miró en su formación. Como se detallará en el capítulo de esta tesis dedicado a la literatura la gran parte del arte y del proceso de creación mironiano estuvieron sujetos a sus influencias.

que buscaban la transformación y la evolución hacia una realidad extra pictórica y poética: “El número 45 de la rue Blomet se convertirá en un cenáculo, una suerte de espacio mítico de transformaciones y encuentros, al que Miró hará siempre alusión como lugar natal.”³⁷⁹ Así describió Miró uno de los momentos de mayor pobreza material y riqueza intelectual de su vida: “La rue Blomet era ante todo amistad, intercambio permanente, descubrimiento de nuevas ideas en un círculo de amigos maravillosos (Masson, Leiris, Roland Tual, Georges Limbour, Armand Salacrou). Charlábamos, bebíamos mucho, era la época de las aguardientes con agua y las mandarinas curaçao. [...] Escuchábamos música (que los surrealistas despreciaban) y leíamos mucho en la calle Blomet (Byron, Saint Pol Roux; Jarry, Rimbaud y Lautréamont; Dostoievski y Nietzsche, de quien Masson y Leiris eran fanáticos). [...] Entre los habituales de nuestras reuniones en la calle Blomet estaban Antonin Artaud, entonces actor con Dullin en *L’Atelier*, Dubuffet, Juan Gris y Robert Desnos.”³⁸⁰ Evidentemente, los encuentros y la actividad artística del taller Miró-Masson alternaban con momentos dedicados a las lecturas personales y solitarias que Miró cultivaba con devoción y asiduidad.

Llama a la atención cómo el interés del artista hacia contenidos que se pueden incluir en el rango de la teosofía estaba estrechamente vinculado con su involucración en temáticas de reivindicación de la libertad del hombre. Como se verá, las lecturas que alimentaban esta asociación comprendían desde las poesías místicas de catalanes como Joan Maragall hasta los temas religiosos de tendencia animista tratados por Gustavo Adolfo Bécquer³⁸¹ o las enseñanzas teosóficas del

³⁷⁹ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 97.

³⁸⁰ MIRÓ, JOAN, “Souvenir de la rue Blomet”, 1977, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Selected writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 246-253 y 159-166.

³⁸¹ Las referencias a Adolfo Bécquer en la historiografía mironiana son múltiples. Marko Daniel y Matthew Gale apuntan que Miró incluye a Bécquer entre sus poetas favoritos. Sobre todo sus referencias al tema de la escalera, como: “Yo soy la ignota escala que el cielo une a la tierra”, pueden haber sido de interés de Miró para el desarrollo de su simbolismo en su obra. También hay que destacar que el pensamiento de Bécquer se remonta al del místico medieval mallorquín Ramon Llull cuyo imaginario era objeto de interés por Miró. Véase GALE, MATTHEW, “De les *Constel·lacions* a la *Sèrie Barcelona*”, p. 122-143, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p.127. Relacionado al tema véase también BALSACH, MARIA JOSEP, “Imatges simbòliques del món originari; Joan Miró i el seu Cortège d’obsessions”, en *Joan Miró. Desfilada d’obsessions*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001, p. 161-168 y BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007. GALE, MATTHEW, “De les *Constel·lacions* a la *Sèrie Barcelona*”, p. 123- 144, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 127.

gran maestro de Rosacruz Sar Péledan, del cual era gran seguidor Apollinaire.³⁸²
A estos intereses se añadía el ascendente de grandes filósofos como Friederich

³⁸² Péladan hace especial hincapié en la dimensión religiosa del arte, así como en su objetivo: “plasmear la luz.” “Es preciso que sintamos a Dios. La obra de arte que no suscita pensamiento referente al más allá, no ha cumplido su objetivo, el de toda cosa creada, plasmar la luz.” PÉLADAN, SAR, *L'art idéaliste et mystique (Précède de la "Réfutation de Taine")*, París, Ed. Sansot, 1909 (1894), p. 244. Véase sobre el tema, BONCOMPTE COLL, CONCEPCIÓN, *Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana*, tesis doctoral dirigida por Lourdes Cirlot, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009, p. 576 y 577.

Nietzsche, cuyas tesis eran transmitidas por Masson, Leiris y sus “discípulos”. Se pueden reconocer algunos conceptos nietzscheanos, fusionados con las visiones místicas y metabolizados en la obra y el proceso artístico de Miró. Especialmente, la voluntad de liberación y la conquista del vacío parecen mostrar analogías entre el artista y el escritor.

En este entorno ocultista, los escritos eran un vehículo para la expresión de un proyecto filosófico-místico que se tradujo en plástico. Los conceptos de salvación, de inmortalidad del alma, de la religión y la filosofía se conjuntaron con consideraciones universales sobre la libertad del hombre. Alrededor de 1921, en las conversaciones del taller de Gargallo entre Miró, Leiris, Masson y Artaud y los otros, la liberación, tanto de las convenciones como del hombre como ser, era un argumento muy presente. Masson y Leiris se sentían fascinados específicamente por las teorías de Nietzsche y, como se deduce de la correspondencia entre Leiris y Miró,³⁸³ su idea de la vuelta a los orígenes era especialmente discutida.³⁸⁴ Sin embargo, en Miró la influencia de Nietzsche parece manifestarse en un primer momento con respecto al contraste entre los conceptos de apolíneo y dionisiaco³⁸⁵ y después en las conceptualizaciones sobre la libertad.³⁸⁶

Por lo que concierne al concepto de liberación expresado por Nietzsche, Miró también muestra una adhesión a la idea de una vuelta a los orígenes. Desde las referencias a lo primitivo del pintor desarrolló esta idea hasta sentir la exigencia plástica de una conquista de los espacios vacíos, de la creación de atmósferas infinitas y etéreas. *Cabeza de campesino catalán* y más tarde *El nacimiento del mundo* muestran los primeros síntomas de esta persecución de la libertad. Los paisajes mironianos compuestos en el verano de 1925 en Mont-roig y los de los

³⁸³ MIRÓ, JOAN, carta a Michel Leiris, 10/8/1924, en ROWELL, MARGIT, *Selected writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 251.

³⁸⁴ La vuelta a los orígenes era el pasaje necesario para superar la degeneración producida por la civilización. Esta teoría era aplicada por los surrealistas a la pintura considerada un ejemplo de degeneración corrompida por las convenciones y las manipulaciones artesanales. LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 62.

³⁸⁵ Véase BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.

³⁸⁶ Algunos conceptos presentes en *El origen de la tragedia*, fueron posiblemente unos de los motores que alimentaron el trabajo del artista, aunque el libro no figura en la biblioteca mironiana. Nietzsche en su tratado se centra en el equilibrio entre dionisiaco y apolíneo de manera análoga, según las lecturas planteadas por la historiografía, a lo que representa el *Carnaval del Arlequín* de Miró. Dionisos, dios del teatro, representa la liberación de los lados más salvajes del ser. Mientras el apolíneo representa el lado más sereno del hombre, la perfección y el equilibrio. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *El origen de la tragedia*, Madrid, Editorial Espasa Calpe-Colección Austral, 2006 (1871).

años siguientes, que se pueden incluir bajo la definición de *Paisajes animados* (1926- 1927) como *Pintura (composición en marrón y blanco)* (1927); *Paisaje animado*; *Paisaje con gallo* (1927); *Paisaje con la serpiente* (1927) y *Paisaje con conejo y flor* (1927) proponen interesantes contrastes entre llenos y vacíos.

Planteadas estas consideraciones, es posible introducirse en el núcleo de la cuestión analizando los diferentes resultados plásticos en el progreso de la creación mironiana, donde se constata la permanente presencia de un discurso figurativo formulado sobre la dualidad de las diferentes realidades, tangible e intangible. Las reacciones del pintor durante la exploración de estas dimensiones se puede clasificar en diferentes estados de desarrollo como, por ejemplo, la maduración de varios intentos de liberación, que condujeron Miró hacia la antipintura³⁸⁷ y la atribución de una capacidad de autodeterminación cada vez más imperante a sus personajes. Mirando la obra de Miró desde este enfoque, se tiene la sensación de asistir a la constitución de una construcción de una teoría filosófica propia, aplicable a toda su obra, que como veremos tiene una fuerte connotación sartriana. Antes de pasar a ver cómo se desarrolla el concepto de libertad en el arte mironiano y con qué finalidades y propósitos, es preciso analizar el lenguaje que usa y desarrolla el pintor para trazar su camino artístico. La vía mística y la sociopolítica parecen ser dos niveles de lecturas simultáneas presentes en la obra mironiana, y por eso parcialmente inseparables, o por lo menos cuya coexistencia es imprescindible tener en cuenta en un contexto de análisis interpretativo.

Dualidad y procesos de eterización

En la interpretación de *Paisaje catalán* presentada en el capítulo anterior se ha puesto de relieve la presencia de un dualismo entre la realidad material y la realidad espiritual que se encuentra en los principales cuadros mironianos de los años veinte. Pinturas como *Tierra labrada* (1923-1924), el *Carnaval del Arlequín*

³⁸⁷ La búsqueda anti pictórica que Miró llevó a cabo entre 1928 y 1931 se concretiza en cuatro diferentes tipologías de obras: dibujos, collages, construcciones y objetos más un pequeño grupo de pinturas al óleo. Esta etapa se caracteriza por una investigación sobre la poética de lo sórdido, el empleo de materiales de descarte y la búsqueda del anonimato hasta llegar a un rechazo de producir cosas bellas en 1929. La mayoría de estos preceptos estaban promovidos por el manifiesto de Breton al que Miró se adhirió con cierta independencia y nunca firmó para preservar su libertad de creación.

(1924-1925), *La bañista 1925* y *Perro ladrando a la luna* (1926) remarcan la concomitancia en un mismo espacio pictórico del mundo tangible y del intangible, separados por la línea del horizonte y/o conectados por una escalera. En concordancia con el desarrollo evolutivo del concepto de dualismo entre el mundo espiritual y material con sus correspondencias, la práctica creacionista mironiana se introdujo en la dimensión simbólica dando lugar a nuevos códigos. Estas etapas de trabajo, posteriores a *Paisaje catalán*, son contextualizables en el ámbito de las fenomenologías aplicadas al arte por los exponentes de vanguardia de los principios siglo XX, y están impregnadas de los rasgos místicos y esotéricos de los pensamientos filosóficos absorbidos y elaborados por Miró.³⁸⁸ En esta época los grandes referentes de la historia del arte eran también los precursores de la representación de temas místicos que en su obra planteaban la contraposición de las realidades tangible e intangible y los medios de conexión. Los ejemplos más evidentes, a los que se hace referencia en el presente estudio son tanto los particulares citados por Miró como los ejemplos que condicionaron todo el grupo en el que se movía Miró en París, como William Blake y Albrecht Dürer.³⁸⁹

Después de *Paisaje catalán*, la dualidad del mundo físico y espiritual ya había encontrado su estigmatización a través de formas icónicas del repertorio mironiano. Esta empezó a expresarse en cuadros que prescindían de la línea del horizonte. Uno de los casos más estudiados bajo este aspecto es la serie

³⁸⁸ La atracción de Miró hacia las disciplinas esotéricas tuvo larga duración en su vida y emerge también de sus relaciones con los poetas de las generaciones posteriores a la suya. Un ejemplo es dado por el testimonio de la donación del artista de unas “cartas mágicas” a Joan Ponç (1927-1984). Joan Ponç fundó con Joan Brossa la revista *Algol* (1947) y posteriormente el grupo *Dau al Set* (1948) con Modest Cuixart y Antoni Tàpies. Su relación con la pintura fue siempre marcada por el misterio y la magia como el mismo artista admitió: “...la magia es una constante en mi vida”. Antes de su traslado a Brasil, en 1955, Miró le entregó unas “cartas mágicas” como respuesta a su decisión de dejar París que le había decepcionado. Así recuerda Ponç aquel obsequio hecho por Miró, con la edad avanzada de 62 años, mientras le confesaba sus planes: “A Miró le hizo bastante gracia y me dio unas cartas mágicas. Y estas sí que eran realmente mágicas porque cuando en Brasil llegué con estas cartas se las abría y era una superstición tan enorme... me parecía que estaba en un cuento de mil y una noches porque las abría y todo el mundo empezaba a hacer [genuflexiones]”. Ponç consideraba a Miró de una “honradez llevada al límite” y una persona generosa solo con los que creía que realmente podían sacar provecho de su generosidad. El resultado de aquel regalo, según Ponç fue la proposición de hacer una exposición en un museo de arte moderno. Lo que aproximaba la mentalidad de Ponç a la de Miró se expresó especialmente en su vocación de ser profesor de arte. Durante sus clases hablaba de la naturaleza y sus maravillas, del amor y de la religión, de las cosas pequeñas y reales y nunca de pintura. Véase: “Joan Brossa y Joan Ponç. La memoria de las letras, las artes y las ciencias”, *Grandes personajes a fondo*, DVD, España e Hispanoamérica, ed. Gran vía musical de ediciones S.L. e Editrama, 2005.

³⁸⁹ En el caso de Dürer la escalera de siete peldaños de *Melancolía I* (1514) puede haber sido un motivo muy interesante para los surrealistas. Véase el concepto de la exposición *Surrealistas antes del surrealismo*, celebrada en 2014 en la Fundación Juan March de Madrid y el texto HAMILTON BARR, ALFRED, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1947.

de *Cabezas de campesinos catalanes* de los años 1924 y 1925. En los lienzos, donde el protagonista aparece esquematizado y suspendido en espacios infinitos y monocromos, se reafirma la coexistencia de las realidades material y espiritual no solo a través de la pura expresión plástica, sino también desde el punto de vista conceptual. Partiendo de la lectura de Christopher Green, que contrapone el *pagès terrenal* al *pagès celestial*, se han establecido nuevos parámetros de separación entre los dos distintos ámbitos atribuyéndole relaciones con los valores socio-

político y místico del personaje, respectivamente. Esta coexistencia de rasgos en aparente contraposición, pertenecientes a un mismo ser o a elementos figurativos similares, no es ni nueva ni inusual en el arte de Miró. Un ejemplo es la escalera-personaje, cuya simbología se ha analizado en esta tesis tanto desde el punto de vista de la reivindicación socio-política como de su valor metafísico-espiritual.

La concomitancia de los valores ético y místico en el caso del campesino catalán de Miró, que interpreta y personifica una doble conceptualización de ideas, se puede considerar como la siguiente etapa de desarrollo del recorrido, iniciado en el capítulo anterior, hacia la vocación mística de la obra mironiana. Green habla de un proceso de eterización que involucra los personajes y que, como se sustenta en esta tesis, acabará afectando a toda la obra del artista. El proceso de eterización, que comenzó con la compenetración en la obra de Miró entre lo que es terrenal y lo que es etéreo, se manifestaría a través de un progresivo proceso de vaciamiento de elementos que caracteriza también la evolución de la iconografía del campesino catalán propuesta por Green. A partir de sus análisis, este *despullament* se desarrolló siguiendo una tendencia oscilatoria entre el deseo de llenar y el de vaciar el espacio, con una propensión creciente hacia la conquista de la nada. La progresiva evolución de la figura del campesino desde *Tierra*

labrada y *Paisaje catalán* manifiesta un cambio de estado, desde lo terrenal hacia lo celestial, a través de la esquematización progresiva que se puede apreciar en los personajes descritos en obras como *Campesino catalán con guitarra* (1924) y *Cabeza de campesino catalán* (1924-1925). Según Green: “La conclusió del procés d’eterització sembla haver-se completat al principi. En qualsevol cas, és evident que la tensió entre un pagès terrenal i un pagès celestial, juntament amb la confrontació entre *Pagès català amb guitarra* i la pintura gairebé buida d’Estocolm, va ser un factor determinant de tota la sèrie, de principi a fi.”³⁹⁰ El dibujo preparatorio de este último campesino, realizado en Mont-roig entre julio y septiembre de 1925 y conservado en la fundación barcelonesa, tiene por soporte una hoja del periódico *Le Matin*. Las dos columnas de la página han sido interpretadas tanto desde el punto de vista político, relacionándolo con una respuesta comprometida de Miró hacia los acontecimientos contemporáneos, como desde el punto de vista metafísico y espiritual. La primera columna, titulada “Almanac de superstició”, describe las propiedades desafortunadas del número trece, número fundamental para Miró, mientras que la otra celebra el sexto aniversario del fascismo creado por el dictador Mussolini y hace alusión a la llegada de la primavera como signo de esperanza para el futuro del movimiento político. Sin embargo, como advierte Green, el campesino es dibujado a la inversa con respecto al sentido de las letras de la página de noticias, como signo de rebelión. En el papel se pueden leer, en contraposición al positivo anuncio de la llegada de la primavera, las previsiones meteorológicas que pronostican la continuación del periodo invernal con vientos procedentes del nordeste, cuya negatividad es potenciada por el artículo sobre el simbolismo del número 13.

Según Green: “La primera evoca el Miró místic, un Miró coneixedor, com Leiris, de la màgia dels nombres; l’esotèric y l’irracional, la segona adhereix la pintura a la situació terrenal: una Europa posterior a 1918 en què les aspiracions dels catalans es van veure amenaçades pel govern autoritari. El 13 de setembre de 1923 Primo de Rivera s’havia fet amb el poder a Espanya. La pujada al poder de Mussolini a Itàlia va proporcionar-li el model per el seu cop d’Estat. El 1924, any de les dues primeres pintures de la sèrie *Pagès català*, es va confirmar la consolidació de la

³⁹⁰ Green, “Sobre la coexistència en l’obra de Miró entre el que és terrenal i el que és eteri” remite a Margit Rowell, en su publicación de 1993, *Joan Miró, Campo de estrellas*. GREEN, CHRISTOPHER, “Els pagesos catalans de Miró”, p. 61-72, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 62, nota n. 12.

política centralitzadora de Primo de Rivera a Catalunya i la supressió oficial de la llengua catalana.”³⁹¹ El dibujo mironiano, siendo una nota privada, permite plantear la relación entre la fatalidad del destino de los acontecimientos y el misticismo de la figura etérea esquematizada desde la perspectiva del artista. La versión espiritual del cuadro está reforzada por la simbología del azul mironiano que domina el lienzo y por las referencias de Green a la cábala hebrea. El crítico relaciona al campesino con la imagen mística con tendencias al esotérico de “El anciano” de la cábala: “Els *Pagesos catalans*, ahora com a imatge mística amb reverberacions de “L’Àncià” de la càbala i com a imatge de vitalitat d’un personatge que fuma pipa i toca la guitarra, connecten directament la part mística i la part terrenal de Miró, com també ho fa el seu subtext polític ocult. Les oscil·lacions entre el fet d’emplenar o buidar l’espai pictòric, les tensions entre el que és material i immaterial, la coexistència de la política i la metafísica, totes les contradiccions que entren en conflicte en la sèrie dels *Pagesos catalans* de 1924-1925, ens proporcionen, al capdavant, una imatge canviant i equívoca de l’home que els va crear: una representació velada però intermitentment diferenciada de Joan Miró.”³⁹²

En la interpretación de Green, la descripción divina cabalística del lienzo se basa en las propuestas interpretativas de Doepel³⁹³ y se extiende a la lectura del cuadro como una forma de autorretrato mironiano³⁹⁴, cuyos elementos de rasgo místico y

³⁹¹ GREEN, CHRISTOPHER, “Els pagesos catalans de Miró”, p. 61-72, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 68.

³⁹² Green sustenta que: “Els comentaris sobre la sèrie han oscil·lat entre les interpretacions polítiques i metafísiques, amb la part metafísica portada més enllà del buit dins a extrems esotèrics. S’ha proposat un argument força versemblant per interpretar el pagès que apareix a les pintures que abans havien format part de les col·leccions de De Haucke i Penrose (núm. 31 i 32) – una estructura oberta projectada sobre el cel- en relació amb la càbala.”, GREEN, CHRISTOPHER, “Els pagesos catalans de Miró”, p. 61-72, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 68.

³⁹³ Green considera convincente la interpretación de Doepel que lee las conexiones entre el *Cap* que había pertenecido a De Haucke y los cinco capítulos del *Sefer-Ha-Zohar*, uno de los libros más importantes de la Cábala, publicado en francés en 1906-1911. “El Anciano igual que el campesino de Miró es descrito como una vasta estructura sobre el cielo, con barba y un único cabello, con los ojos brillantes sin cejas. Como el campesino de Miró lleva la pipa “El Anciano” lleva en la mano un receptáculo de fuego”, DOEPEL, RORY TERENCE, “Zoharic imagery in the work of Miró (1924-1933)”, *South African Journal of Culture and Art History*, vol. 1, núm.1, 1987, reproducido en GREEN, CHRISTOPHER, “Els pagesos catalans de Miró”, p. 61-72, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 68.

³⁹⁴ Como Green, también Lanchner (1993) y Palermo (2008), plantean una posible impetración de los *Campesinos catalanes* mironianos como autorretratos desplazados del autor. LANCHNER, CAROLYN, *Joan Miró. The Museum of Modern Art of New York*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993. CHARLES, PALERMO, *Fixed ecstasy: Joan Miró in the 1920s*, Refiguring modernism, Penn, Penn State University Press, 2008.

esotérico están en relación con los de los Autorretratos oficiales que se analizarán a lo largo de esta tesis. Antes que Green, también Balsach se apoyó para sus conclusiones en el tema en las reflexiones de Doepel.³⁹⁵ Ciertamente, las influencias procedentes de los dogmas de la doctrina hebrea que Miró pudo absorber fueron numerosas en el París de los años veinte. Ya en 1920, cuando Miró se instaló en la capital francesa, el clima artístico se animaba de un cierto interés hacia la magia y el ocultismo, derivado también de la tradición de la cábala.³⁹⁶ El judío Max Jacob, que como comprobó Robert Lubar tenía un fuerte vínculo de amistad con Miró,³⁹⁷ presentó a Miró y a Masson,³⁹⁸ era heredero directo de esta práctica esotérica. También Artaud y Leiris razonaron abundantemente sobre el simbolismo derivado de la cabalística y otras creencias religiosas similares. Las participaciones de estos intelectuales en las tertulias del círculo Masson-Miró, generaban una transmisión de ideas con puntos de conjunción y contraposición que alimentaban los debates filosóficos.³⁹⁹ Aunque se haya razonado y se pueda razonar abundantemente

³⁹⁵ Balsach también sustenta la interpretación de Doepel, del campesino de la antigua colección de César de Haucke, y por consecuencia las dos obras anteriores de la serie, que se basa en algunos pasajes del *Libro de los Misterios Ocultos*, el “*Sifradi-Tsenuita*”, y en los cinco capítulos del “*Sefer-Ha-Zohar*” del *Libro del Esplendor*, uno de los libros fundamentales de la mística hebrea que pertenece al libro del Éxodo. Las correspondencias entre el campesino y el Gran Anciano cabalístico descrito por Doepel según Balsach son evidentes incluso en la coincidencia entre la luna de Miró y la simbología del aspecto femenino de Dios descrito en el Cábala con la letra *Shin*. BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 82-84. También Lanchner y Gassner hablan de este cuadro y lo relacionan, la primera con el relato de Apollinaire *Que vlo-ve* y con la cita que recuerda el nombre de Jehová en hebreo en uno de los dibujos preparatorios y el otro con los contenidos alquimistas. BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 85, 86. Véase GASSNER, HUBERTUS, *Joan Miró, der magische Gärtner*, Köln, Dumont, 1994, p. 257, 333.

³⁹⁶ BONCOMPTE COLL, CONCEPCIÓN, *Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana*, tesis doctoral dirigida por Lourdes Cirlot, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009, p. 536.

³⁹⁷ Robert Lubar publica por primera vez la declaración escrita de Miró sobre su amistad con Jacob: “He conegut molta gent; m’he fet molt amic d’en Max Jacob.” en LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989, p. 205, Arxiu Ràfols, inédito.

³⁹⁸ DESNOS, ROBERT, “Joan Miró”, *Cahiers d’Art*, 9, n.1-4, 1934, en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 277-279.

³⁹⁹ Sobre la unión del individuo con el cosmos, por ejemplo, se puede observar las fuertes analogías entre la visión cabalística, la concepción franciscana que adoptó Miró, y la opinión picassiana sobre la experiencia divina planteada por Boncomppte. Como nota Boncomppte, Picasso, cuyos argumentos fueron posiblemente influenciados por el compañero Jacob, tenía claramente conceptualizados temas como la unidad del individuo con Dios y el alcance de la plenitud y la salvación de nuestra alma inmortal cuando expresó: “La iglesia católica, había alejado al hombre de la posibilidad de una experiencia divina personalizada, le había distanciado del acceso directo a la divinidad y le había hecho dependiente de una institución excluyente. Picasso plantea la experiencia religiosa que una a cada individuo con el cosmos y concede autonomía al iniciado. Una experiencia religiosa individual, al alcance de todos, un concepto para el cual no existía, en 1907, un lenguaje plástico en el arte occidental.” BONCOMPTE COLL, CONCEPCIÓN, *Iconografía picassiana entre 1905 y*

sobre las influencias místicas que inspiraron esta serie,⁴⁰⁰ la lectura de Maria Josep Balsach es posiblemente la más coherente con el recorrido de investigación aquí trazado. Balsach interpreta las similitudes entre los cuadros sobre el campesino mironiano y la cabalística, más que como una representación literal del Anciano, como una fuente de inspiración poético-formal para representar una figura que simultáneamente expresa su pertenencia a la tierra y la fecundidad del campo, y es imagen de la presencia cósmica y metafísica.⁴⁰¹ El dato más sorprendente a los fines de este estudio es que la serie sobre el campesino representa el preámbulo de las futuras transfiguraciones de los personajes de Miró en sentido místico y metafísico.⁴⁰²

EL PODER DE AUTODETERMINACIÓN. PROCESOS DE CONCIENCIACIÓN DEL SER

Sartre y Miró. El compromiso con la historia y la lucha para la libertad del ser

El valor y el concepto de libertad mironianos revelan incuestionables analogías con el pensamiento y las conclusiones filosóficas de Jean Paul Sartre, por las cuales Miró se puede considerar precursor del filósofo.

Los escritos de Sartre, del cual los amigos más cercanos de Miró, como Michel Leiris, eran seguidores, fueron editados en los años inmediatamente posteriores

1907. *Influencia de la pintura pompeyana*, tesis doctoral dirigida por Lourdes Cirlot, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009, p. 561.

⁴⁰⁰ También las asociaciones de Miró y su obra con el Dios de los cielos hebreos y sus preceptos son tratados por Ramón Saturnino Pesquero. Sus teorías recogidas en, SATURNINO PESQUERO, RAMÓN, *Joan Miró: La intencionalidad oculta de su vida y obra: cómo deletrear su aventura pictórica*, Vilafranca del Penedés, Erasmus, 2009, han sido consideradas en algunos momentos específicos de la tesis aunque, por lo general, manteniendo una cierta distancia crítica a la hora de formular las interpretaciones presentadas en el presente estudio.

⁴⁰¹ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 78-87.

⁴⁰² En la categoría de "personajes" mironianos implicados en este proceso de transformación y eterización se incluyen cualquier tipología de criaturas y elementos (animales, autómatas, árboles, seres orgánicos o mecánicos, formas, signos, atmosferas, manchas) representados por el artista como objetos cambiantes o icónicos cuya significación o proyección de significación se refiere o relaciona con el concepto de elevación o que sea expresión de una interacción con la esencia espiritual.

a la época tratada en esta tesis. No hay duda sobre el aprecio de Miró hacia el autor,⁴⁰³ entre otras razones porque en la biblioteca personal del artista se conservan cuatro ediciones del filósofo, comprendidas entre 1947 y 1949. Poniendo de relieve los puntos en común entre los textos sartrianos y el arte mironiano, fruto de análogas maneras de pensar y concebir la libertad, se pueden comprender mejor las consecuencias de la conciencia de libertad del ser aplicada al arte del catalán.

El existencialismo de Sartre se constituyó a partir de los estudios de la fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938),⁴⁰⁴ cuyos conceptos introdujo en Francia, en 1938, con el texto *La transcendencia del ego*. También absorbió la influencia de *Ser y tiempo* de Martin Heidegger (1927), que dio paso a *El ser y la nada* en 1943. En la historia del pensamiento, Sartre hizo de la filosofía y de la literatura lo que Miró hizo del arte: un arma de compromiso con las luchas sociales y políticas de su tiempo. Tanto en Miró como en Sartre se impone la necesidad de transmitir con todos los medios posibles lo que ellos sabían sobre la libertad. Los dos se dieron cuenta de la importancia de hacer llegar a la mayor cantidad posible de gente la certeza de que el hombre vino a este mundo para ser libre.

Al igual que Sartre, Miró, uno de los catalanes más universales de su tiempo, evocó la libertad como esencia del hombre. Dijo en 1974, comentando *La esperanza de un condenado a muerte*: “Quiero ser recordado por haber trabajado por la libertad del espíritu de los hombres.”⁴⁰⁵

Así como Sartre se posicionó con respecto a la filosofía, Miró consideraba que el arte servía para comprometerse con el barro de la historia. En otras palabras, estaba convencido de que el arte está hecho para ser expuesto a juicio, para ser cuestionado y proporcionar ocasiones de diálogo interactivo y fecundo. Según estos razonamientos, tanto la filosofía como el arte están para “ensuciarse” e involucrarse, y no solo para ser objeto de consumo y especulaciones de los teóricos, sino para actuar como estímulo de la intuición y el espíritu propios de

⁴⁰³ TAILLANDIER, YVON, *Mirografías*, Ed. Gili, Barcelona, 1972, p. 93.

⁴⁰⁴ Véase del autor, los estudios sobre la fenomenología trascendental y los movimientos fenomenológicos desarrollados en *Meditaciones cartesianas* (1931) y *Lógica Formal y Lógica Trascendental* (1929).

⁴⁰⁵ BOIX, ANTONIO, “Nueva exposición antológica de Joan Miró”, en *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/10/nueva-exposicion-antologica-de-miro-en.html#uds-search-results>, <11/8/2014, 13.00 h.>

todo hombre. Miró, como Sartre, se puso siempre en la vereda de enfrente. Ambos estuvieron en contra del poder establecido, convencidos que el ser libre no puede ni sufrir sumisamente un poder ni ejercerlo incondicionadamente. Consideraban que la filosofía y el arte deben ser el ejercicio de la libertad del sujeto. El sujeto es libre, y al ser libre siempre puede ejercer su voluntad para cambiar la historia y derrumbar las relaciones entre poder y subordinación.

Aún más fascinante resulta la similar concepción de Miró y de Sartre sobre la existencia y la conciencia del ser. Sartre, después de *El ser y la nada* y *Materialismo y revolución* (1946), se centró en analizar las partes que componen el ser: la existencia y la conciencia. Su teoría, expuesta en *Situaciones* (1947-1976), se fundamenta en el hecho de que cuando el ser llega al mundo existe, pues empieza a concienciarse de su existencia. Este conocimiento del ser humano que posee sobre sí mismo, sobre su existencia y sobre el mundo le permite discernir entre su esencia y la nada. En el momento en que se instaura esta reflexión en el ser nace el poder de libertad y de decisión. Es un poder de libertad que el ser ejerce eligiéndose a sí mismo y determinando así lo que uno es.

Miró plasmó plásticamente lo que Sartre expresó filosóficamente, no solo sobre la libertad del ser, sino sobre los efectos de la conciencia del ser de su propia condición de libertad. Demostró los efectos de la libertad a través del medio

artístico, dotando a sus seres de una capacidad de expresión formal e iconográfica de reacción. Concienciados de ellos mismos y expuestos al contacto con la dualidad de la realidad, los seres mironianos, como se verá, desarrollan en la obra una necesidad de llegar a la otra realidad. Una vez capacitados de una existencia espiritual, expresan una voluntad de comprensión y observación dirigida a lo etéreo. Esta contemplación se convierte en un anhelo de alcanzar lo más alto, lo eterno e infinito, dando lugar a una aspiración a la elevación espiritual y a la transcendencia del alma.

Como se verá, esta transformación que domina el arte mironiano convertirá las criaturas en seres monstruosos y angélicos, en monogramas y símbolos. Especialmente en los años treinta los hombres y las mujeres de la obra de Miró dotados de conciencia de existir desarrollarán su conciencia de libertad de ser para autodeterminarse con respecto a la nada y proyectarse hacia algo.⁴⁰⁶ Este proceso se manifiesta en los cuadros con una impetuosa metamorfosis, que es metáfora de los cambios potenciales y reales que se mueven en el interior del artista y de todo hombre.

Procesos de concienciación del ser en la obra de Miró: cabezas de campesinos y un perro ladrando a la luna

Los procesos de concienciación del ser descritos por Sartre se pueden reconocer en la obra artística de Miró de la segunda mitad de los años veinte y hasta los años cuarenta. En las criaturas del artista se pueden apreciar los efectos de su conciencia de existencia y su consiguiente voluntad de autodeterminación. Dicha voluntad se convierte en un poder de autodeterminación otorgado por el artista a los seres por los cuales ha construido un mundo antes de arrojarlos a él. En el momento en que los seres tienen una intención sobre el mundo le ha dibujado y coloreado el artista, lo entienden como lo que está fuera de sí mismos y devienen seres proyectantes.

Del repertorio de seres mironianos, en gran parte analizado por la historiografía tradicional y comentado por Miró, destaca un personaje revolucionario: el animal que titula uno de los cuadros más enigmáticos de Joan Miró: *Perro ladrando a la*

⁴⁰⁶ Véase SARTRE, JEAN PAUL, *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya, 1993.

luna (1926). El mamífero, con su presencia, no solo indica la separación entre los ámbitos material y espiritual del cuadro, sino que demuestra una inédita concienciación de esta división. Entre las criaturas mironianas, el perro es pionero en explorar conscientemente la dimensión mística del espacio que habita. En este caso, el fondo de la escena es de color negro, otro color simbólico y equivalente al azul. Ambos colores en el imaginario mironiano indican la dimensión espiritual o ideal, donde reside la presencia divina. El negro además caracteriza no solo esta tipología espacio-temporal, sino también los atributos de esta dimensión, como el triángulo de *El nacimiento del mundo* (1925), las ventanas, los soles y astros de los cuadros de los años veinte y treinta.⁴⁰⁷ Marko Daniel y Matthew Gale destacan el rasgo místico del cuadro de 1926 por haber sido asociado a un

⁴⁰⁷ El color negro de estas décadas es diferente del negro litográfico usado por Miró, así como explica Pere Salabert, en épocas posteriores con otro valor semántico. SALABERT, PERE, “Joan Miró: pequena semiótica do excremento”, *Significação, Revista brasileira de semiótica*, n. 20, São Paulo (Brasil), Centro de pesquisa em Poética da Imagem, Universidade Tuiuti do Paraná, Anablume Ed., noviembre de 2003, p. 153-187 y *MANÍA. Revista de Pensamiento 2*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1997-98, p. 39-59.

texto de contenido esotérico de Leiris⁴⁰⁸ sobre John Dee (1527-1608/1609)⁴⁰⁹: “No és només per casualitat que *Chien aboyant à la lune* (*Perro ladrando a la luna*) acompanyes l'estudi de Leiris de 1927 sobre l'alquimista isabelí John Dee, ja que ambdós suggerien un sistema tancat de signes que obria les portes d'un món paral·lel.”⁴¹⁰ En este escrito Leiris se refirió no solo a la presencia de otra realidad, sino también a otros conceptos que, como se verá, Miró desarrolló con el medio plástico: la asociación de la idea de Dios con la simbología de alfa y omega, principio y fin de todas las cosas, y la unión alquímica entre Dios y el ser.

El contenido espiritual del cuadro está estrechamente vinculado con las obras anteriores, que constituyen sus premisas, y con las posteriores en que son su consecuencia. Si se pone en confrontación el personaje sintético del campesino en los cuadros analizados arriba o en los anteriores *Tierra labrada* y *El cazador con el perro mironiano* del 1926, se puede ver la principal diferencia en las actitudes de los personajes. Hasta este momento, los campesinos de Miró se dedicaban a vivir la vida terrenal que les preparó Miró. Se les ve ocupados en estar vivos, entretenidos en actividades diarias como cazar y fumar en pipa. También cuando el campesino deja de dedicarse a sus actividades diarias para flotar como un ser etéreo en la serie *Cabeza de campesino* no hace otra cosa que vivir su estado vital. Aun estando insertados en las atmósferas monocromas abstractas y espirituales, y siendo portadores de las simbologías místicas que les atribuyó el artista, estos personajes no parecen tener conciencia de sí mismos y de las significaciones de los ambientes en los que están insertados, ni de la metamorfosis que atañe a su iconografía.

En cambio el perro, por su posición y comportamiento, parece tener plena conciencia de dónde está ubicado en el mundo creado para él. El animal está sentado a horcajadas en la línea del horizonte. El paralelo, cuyo peso plástico ha sido heredado por el maestro de Miró, Urgell, marca física y conceptualmente la

⁴⁰⁸ LEIRIS, MICHEL, “John Dee, Le Monde hieroglyphique”, en *André Breton, La collection*, <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100095440#>, <13/12/2014, 16.00>. Sobre las correspondencias de Leiris con los tratadistas y literatos de ámbito filosófico hermético véase también la documentación conservada en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet de París, <http://www.bljd.sorbonne.fr/>.

⁴⁰⁹ John Dee, fue un tratadista de filosofía hermética e intérprete del hermetismo cabalístico.

⁴¹⁰ DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW, “Un català internacional: 1918-1925”, p. 45-60, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011, p. 58. Véase la referencia en nota de LEIRIS, MICHEL, “La monde Hierglyphique”, *La Révolution surréaliste*, núm. 9/10, 1/10/1927, p. 61-63.

división entre el mundo terrestre y celestial.⁴¹¹

Los dos ámbitos han sido nuevamente conectados por mano de Miró a través del elemento escalera, que en este caso es interpretable como recorrido de evasión, pero también de elevación. El animal, con su actitud, parece representar un estado físico de anclaje al suelo y un estado ideal que lo proyecta hacia el punto de llegada de la escalera: el vacío. El vértice del recorrido trazado por la herramienta de ascensión se inserta en el espacio negro del cielo, hacia donde se dirige la cabeza del cuadrúpedo. Su mirada y su ladrido acompañan el movimiento de elevación sugerido por la herramienta de ascensión, haciéndose expresión de su deseo de alcanzar lo que la escalera ya ha conquistado. El elemento simbólico de ascensión mística representa el recorrido hacia la realidad intangible, lo etéreo, lo sublime, habitado por los astros y lo divino. Representa el punto de llegada de una elevación espiritual que el perro persigue idealmente. A diferencia de los anteriores personajes, el perro actúa en función de la situación que está viviendo. El animal, por un lado, es una criatura viva con conciencia de sí mismo y de la realidad terrenal a la que pertenece. Por otro lado, reconoce también el mundo desconocido, al cual no puede acceder. Su concienciación le produce un deseo de alcance de lo etéreo y logra aspirar a ser o estar prescindiendo de lo que ya es. Es consciente de su estado vital y de la dualidad de realidades que tiene a la vista y es capaz de reaccionar a ello, aunque probablemente solo por intuición.

En la historia representativa de Miró, este perro determina una nueva fase que tendrá unas repercusiones artísticas importantes y un potencial de desarrollo en el arte mironiano que será alimento para el fenómeno de metamorfosis que afecta a los seres mironianos de los años treinta y cuarenta.

⁴¹¹ Sobre las correspondencias entre el mundo material y espiritual a partir de las concepciones más antiguas con Pitágoras, el platonismo, hermetismo, la concepción del alma y del mundo, y su influencia en el simbolismo y en el pensamiento de los artistas de vanguardia véase: FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 69-83.

Una ventana entre mundos paralelos

«La verdadera realidad está ahí. Realidad más profunda, irónica, que se burla de la que tenemos ante la vista; y sin embargo, es la misma. Sólo hay que iluminarla desde abajo, con un rayo de estrella. Entonces, todo se vuelve insólito, inestable, nítido y embrollado al mismo tiempo. Las formas se engendran al transformarse.

Se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras paran de un reino a otro...»⁴¹²

Joan Miró

Antes del desarrollo de la conciencia del ser y de la condición de libertad que concierne a los seres mironianos en sus transfiguraciones, Miró preparó el terreno para que estos procesos se produjeran. Por eso, en la fase de concienciación representada por *Perro ladrando a la luna*, las bases de la comunicación entre el mundo real e ideal-espiritual ya estaban puestas. Sus fundamentos se manifiestan de manera patente en el anterior *Carnaval del Arlequín (1924-1925)*. En este cuadro, que describe un paisaje hermético y fabuloso,⁴¹³ se encuentran agrupados elementos de comunicación y de transición entre mundos, que Miró define como “reinos” terreno y ultraterreno. El propio Arlequín es un personaje-símbolo de la transición y, a la vez, un personaje icónico de la comedia teatral.

⁴¹² Entrevista con Rafael Santos Torroella publicada en castellano con el título “Miró aconseja a nuestros pintores jóvenes” en *Correo literario*, Madrid, n. 20, 15/3/1951, p. 1, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 327, 328.

⁴¹³ El *Carnaval del Arlequín* se puede interpretar como el vértice y el punto de agotamiento del lenguaje más hermético de Miró y a la vez el punto de convergencia de algunas ideas sobre la alquimia que se formulaban en el taller del compañero de Miró, Masson, y sus círculos de intelectuales. Cada llegada al agotamiento de un lenguaje es para Miró la ocasión para reiniciarse, para re empezar de cero y por eso es el equivalente de una liberación. “Quan Miró resumeix en una tela tota una etapa dels seus treballs, com ho hem vist ja en *La masia*, és que acaba d’esgotar un estil i que s’afanya a abandonar-lo. *El carnaval de l’Arlequí* és l’apogeu però també la darrera manifestació d’aquest període, curt però essencial, on la revelació d’una escriptura imaginària i la descoberta d’un “meravellós” personal van ser acomplertes en un clima de lleugeresa i d’alegria, de joiosa facilitat i en un ambient de joc. L’any següent, l’aprofundiment del meravellós farà sorgir el fantàstic, i l’esgotament del comi en la superfície de les coses deixarà expressar el somni pur.” DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 111.

Por lo que concierne a la figura del personaje carnavalesco retratado por Miró, han sido formuladas numerosas interpretaciones que presentan simbolismos afines. Las teorizaciones se pueden agrupar en una lectura que lo enfoca como una personificación del dualismo de la presencia etérea y terrenal establecida en la serie de *Cabezas de campesino*. Como recuerda Maria Josep Balsach, entre otros, el personaje del Arlequín es equiparable al de Hermes Trimegisto, creador de la alquimia y desarrollador del sistema de creencias metafísicas. Apollinaire, en el poema *Crepúsculo*, del cual se encuentran varias ediciones a partir de 1920 en la biblioteca personal de Miró, presenta al Arlequín con las características de Hermes y lo describe como el que guía a las almas, asociándolo a Saturno y relacionándolo con el reino de los muertos.⁴¹⁴ También Gimferrer lo había interpretado como símbolo de la plenitud dionisiaca, ser totémico y emblemático.⁴¹⁵ Rosalind Krauss,

⁴¹⁴ Apollinaire, "Crepuscule" (*Alcools*), en *Ouvres poétiques*, París, Gallimar, p. 64, citado en BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 152.

⁴¹⁵ GIMFERRER, PERE, *Miró, Colpir sense nafrar*, Barcelona, Polígrafa, 1978.

en 1972, interpretó esta criatura como mágica y lo asoció al mago Merlín descrito en *El encantador putrefacto* de Apollinaire.⁴¹⁶ Otro personaje al que ha sido asociado el Arlequín es el diablo que, según la lectura mercurial de Tomàs Llorens, que se apoya en la interpretación de Valeriano Bozal,⁴¹⁷ tiene su origen en diablo-lagarto de *Tierra labrada*.⁴¹⁸ Entre los estudios que asocian la figura del diablo a la del Arlequín encontramos las investigaciones sobre los campesinos friulanos del Cinquecento realizadas por Carlo Ginzburg, que narra cómo finalmente el personaje se convertirá en el emblemático Arlequín de la *Commedia dell'Arte*.⁴¹⁹ Evidentemente, la composición pictórica de Miró, de la misma manera que hemos explicado en *Paisaje catalán*, se nutre de representación plástica, historia y mitología. Más allá de las interpretaciones de la historiografía que conciernen a la figura del Arlequín y sus orígenes, teniendo en cuenta las varias reminiscencias del mito de la antigüedad y las fuentes iconográficas anteriores,⁴²⁰ es interesante ver el rol que desarrolla en este cuadro. Considerando factores como la visible coexistencia entre la realidad tangible y la intangible y la actitud del personaje, se puede detectar la intencionalidad de Miró al representarlo. De acuerdo con Balsach, el Arlequín de Miró personifica el dualismo universal, ya que su cabeza se compone de dos mitades de un círculo, como otros personajes mironianos,⁴²¹ de los colores azul y rojo del *rebis* alquímico y representa todas las manifestaciones

⁴¹⁶ KRAUSS, ROSALIND, *Magnetic fields: the structure*, p. 11- 59, en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 74.

⁴¹⁷ BOZAL, VALERIANO, "Pintura Escultura española del siglo XX", Vol. I., en *Summa artis: historia general del arte*, vol. 36, Madrid, 1992, p. 364, 365.

⁴¹⁸ Llorens, no obstante la negación de Miró en la entrevista hecha por Raillard (1972) que cita, precisa que se trata de un diablo-lagarto con una cola de reptil, las uñas de un felino y el sombrero típico de brujos y magos. LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 57.

⁴¹⁹ Carlo Ginzburg describe como los campesinos, narraban al tribunal de la Inquisición que los diablos, a medianoche, salían de los cuerpos y traspasaban las paredes de sus casas y cabalgando animales fabulosos se dirigían a donde los brujos y los diablos para vencerles en batalla. También el cura es uno de los personajes implicado en las historias de diablos. Ginzburg cuenta como caminando por el campo después de la medianoche choca con una procesión de muertos encabezada por el *Herlechinus*, que vagan en la oscuridad. Este *Herlechinus* que personifica el diablo es el mismo que más tarde se convertirá en uno de los personajes más emblemáticos de la *Commedia dell'Arte*. GINZBURG, CARLO, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Turín, Einaudi, 1966, p. 56-57.

⁴²⁰ Lourdes Cirlot defiende la tesis que Miró se inspiró en los paisajes alegóricos y narrativos de Hieronymus Bosch y de Brueghel el viejo. CIRLOT, LOURDES, "El *Carnaval del Arlequín*, punto de partida del estilo de Joan Miró", en *Matèria. Revista d'Art*, n. 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001, p. 243-270. Relacionado al tema véase HUGNET, GEORGES, "Joan Miró au l'enfance de l'art", *Cahiers d'Art*, n. 7-8, París, 1931, p. 338.

⁴²¹ Véase cuadros de Miró como *La familia* (1924) y *Bailarina II* (1925).

de la vida.⁴²² Por otro lado, Lourdes CirLOT se remite directamente a *Carnaval del Arlequín* como a una escena de teatro descrita por Miró en los años 1924-1925.⁴²³ Evidentemente, el observador delante del lienzo tiene la sensación de ser un espectador de una representación teatral en un escenario repleto de personajes bizarros. En la gigantesca habitación, todos los actores mironianos se dirigen al espectador y parecen exhibirse en una actuación de frente al público. Cada uno de ellos está ocupado en una actividad recreativa: jugando, dando volteretas y produciendo música. Personajes menores parecen realizar trucos de magia con dados, cilindros y otros objetos y provocar la aparición de seres volantes en perpetua transformación. El propio Arlequín, camuflado en guitarra, es un actor de comedia que está desarrollando una metamorfosis en su cuerpo. El personaje, de carácter perturbador, se caracteriza por su bigote, por el cual ha sido reconocido por la tradición historiográfica como el campesino catalán, y por ende como el mismo Joan Miró. Su simbolismo de paso de un reino a otro es reforzado por el símbolo de la escalera, imprescindible para el desarrollo de elevación narrado en los cuadros mironianos analizados en esta tesis. Los signos de transición están acompañados por los síntomas de transfiguración, cuyo valor semántico es sintetizado por otro elemento clave del repertorio de símbolos místicos del artista que aparecen en esta escena: la simbólica ventana. Su presencia en la escena es ignorada por completo por los personajes del lienzo, que se limitan a seguir con sus actividades aparatosas y a experimentar la vida terrenal, ignorando lo que sucede fuera de su contexto.

Lo que llama la atención es que en la composición pictórica está contemplada no solo la representación del escenario, sino también del espacio escénico detrás del telón. Este variopinto inventario de criaturas recuerda al *theatrum mundi* descrito por Robert Lubar en su análisis de las figuras grotescas que habitan los paisajes inconsistentes de las pinturas mironianas en masonite y en cobre de los años 1935-1936.⁴²⁴ En el caso de *Carnaval del Arlequín*, el *theatrum* se reduce a una

⁴²² BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 67.

⁴²³ CIRLOT, LOURDES, "El *Carnaval del Arlequín*, punto de partida del estilo de Joan Miró", en *Matèria. Revista d'Art*, n. 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001, p. 243-270.

⁴²⁴ Robert Lubar hace referencia a la serie de pinturas realizadas por Miró entre 1935 y 1936. Las pinturas analizadas por Lubar son el resultado de diferentes exploraciones mironianas y descrita por el autor como un mundo teatral donde las criaturas deformes y grotescas se mueven en espacios inconsistentes e improbables. El mismo autor observa analogías entre estas pinturas y el *Carnaval del Arlequín*, y las compara a una horrificada descripción plástica de una "real irrealdad": Miró characterized his harrowing vision in these paintings as «real unreality», and the sheer horror

caja de juegos, especialmente en el momento en que el observador se fija en la abertura que agujerea el vértice superior derecho de la escena. Otro indicio que ubica al observador en un ambiente interior es la línea del horizonte, interrumpida en el lado izquierdo por la presencia de un plano negro que marca la perspectiva del espacio y lo delimita. Este plano aumenta la sensación de claustrofobia en el lugar tridimensional, cuya única vía de escape es la ventana.

La abertura en la pared es una de las muchas que Miró creó en sus cuadros, dibujos y esculturas, y llenó de elementos simbólicos semánticamente análogos entre ellos. En este caso, detrás de la ventana se muestra un triángulo negro, una forma cónica y ondulada y el óvulo-sol. El triángulo, identificado por Miró como la torre Eiffel, es análogo, por forma, color y contexto, al místico triángulo de *El nacimiento del mundo*, interpretado por Rosa Maria Malet como icono del Dios creador.⁴²⁵ La forma ascendente roja recuerda el sendero marcado por huellas humanas de *La masía*, que se proyecta hacia el tercer elemento, el óvulo-sol,

and misery of these scenes is palpable.” ROBERT S., LUBAR, “Small paintings on masonite and copper, 1935-1936”, p182-199, en *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2008, p.187. Según la interpretación defendida en la presente tesis, esta “real irrealdad” es la realidad intangible que poco a poco Miró iba conformando en sus cuadros y que a partir del *Carnaval del Arlequín* desarrolló conceptualmente a través de la contraposición de la realidad tangible y la intangible.

⁴²⁵ MALET, ROSA MARÍA, “Joan Miró. Soñar despierto”, Congreso Internacional *El surrealismo y el sueño*, 9/10/2013, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid).

marcando el mismo recorrido que las escaleras mironianas y los árboles de la vida, que se dirigen hacia la fuerza generadora. Los elementos simbólicos agrupados detrás de la ventana indican la presencia de la divinidad en la realidad que está fuera del escenario. Los elementos míticos y sagrados de la dimensión etérea y sus equivalentes remarcados por el perfil de la abertura rectangular se convertirán en un clásico mironiano que también se adaptará a la evolución formal aplicada por el artista.

En la escena de la vivaz *commedia all'italiana* del Arlequín, la ventana está acompañada por una gigantesca escalera, representada con todo detalle, entre los elementos figurativos y las criaturas de fantasía. Conforme a la interpretación de este elemento, que ocupa un apartado de esta tesis,⁴²⁶ salta a la vista cómo la presencia de esta escalera humanizada en el interior de la narración asume un rol rompedor que atrae la atención del espectador para que halle en ella la clave de lectura del cuadro. De nuevo, en un cuadro de Miró hay un detalle aparentemente extraño a la composición que se convierte en un indicio que advierte de la posibilidad de otro nivel de lectura del cuadro, más profundo, de la misma manera que en *La masía* la composición de elementos enigmáticos indica que lo que se observa es una realidad, pero no la única existente. En la narración iconográfica el elemento escalera irrumpe visualmente interrumpiendo el ritmo de lectura de la composición formal. La trayectoria de la escalera choca con la estructura geométrica que rige la composición y que fue descrita como uniforme por Dupin.⁴²⁷ Este instrumento de conexión entre la realidad tangible y la intangible encuentra su réplica variada en la forma cónica, encuadrada por la ventana, que se dirige hacia el óvulo-sol, que manifiesta la misma función de conexión con la divinidad generadora, reforzando el simbolismo místico, la comunicación entre las dos realidades opuestas. La escalera que, como admite Miró hablando precisamente de este cuadro, es la de la evasión, pero también la de la elevación,⁴²⁸ es el medio que conecta los dos mundos representados simultáneamente en la misma composición.

La escalera que conduce al ojo divino y marca el recorrido de elevación con sus peldaños, como hace el sendero-tronco del árbol de *Tierra labrada*, representa la

⁴²⁶ Véase en esta tesis el subcapítulo “Una ventana entre mundos paralelos”.

⁴²⁷ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 111.

⁴²⁸ PERMANYER, LLUÍS, “Revelaciones de Joan Miró sobre su obra”, Madrid-Barcelona, *Gaceta Ilustrada*, 23/04/1978, p. 45-46, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 291.

posibilidad de transición ofrecida a los seres que la ignoran. Sin embargo, ya se está cumpliendo la magia, una transformación alquímica que precede al resultado de concienciación de *Perro ladrando a la luna*. Los vínculos entre los diferentes planos del universo que son voluntariamente expresados a través de símbolos y actitudes plásticas están establecidos a través de la complementariedad de los instrumentos escalera y ventana, que ponen en conexión situaciones contrapuestas, respectivamente habitadas por la presencia divina y la presencia humana.

La ventana catalizadora de la transformación

La ventana mironiana es un elemento simbólico místico clave en los cuadros de Joan Miró. Metafóricamente representa la posibilidad de transición de la realidad tangible a la intangible de las criaturas plásticas. También representa lo cautivador que provoca la voluntad de transición que se observa *in crescendo* en los seres. A la vez, indica al espectador que en el imaginario plástico mironiano hay un ultramundo detrás de la realidad terrenal representada, separado pero en comunicación.

Su potencial de atracción hacia la otra realidad es justificado por la presencia divina que contiene. Al igual que otros elementos místicos analizados, tanto la iconografía de la ventana como la de los elementos-atributos que contiene sufren una evolución formal pero sin mudar su valor y significado. Los elementos contenidos en la abertura del *Carnaval* tiene origen en la ventana de *La familia* (1924), donde están semánticamente sintetizados en un único elemento: el ojo que todo lo ve. Se trata del mismo ojo generador de rayos fecundantes que domina el cielo de *Paisaje catalán*, junto con el símbolo equivalente del óvulo-sol generador de rayos fecundantes que vuelve a aparecer en *El cazador*; *La familia*; el *Carnaval del Arlequín* y otros numerosos cuadros.

La siguiente metamorfosis del contenido de la ventana es el resultado de una operación todavía más sintética que realizó Miró. El ojo-óvulo con rayos generadores se transforma en un puntito negro del cual se desprenden algunos rayos representados con líneas rectas. Por citar algunos ejemplos, se puede apreciar esta evolución en *Pintura* (1930), donde entre las siluetas negras de seres y elementos aparece la ventana. La protagonista del cuadro es una figura femenina con la cabeza de forma de luna, cuyo perfil se interseca con un círculo interpretable como el mundo onírico o ideal de la mujer o como la cabeza de otro personaje.

En el contexto prácticamente monocromo, el espacio de intersección entre los dos mundos, el físico y el ideal, es puesto de relieve por Miró con la coloración violeta. Es una señal de integración, de interconexión viva y energética entre los dos mundos. Entre las otras formas cerradas que se entrelazan a las principales destaca el rectángulo de la ventana con el foco generador que la caracteriza.

El agujero rectangular vuelve en *Pintura* (1927), pero esta vez el punto de vista del observador es desde el lado opuesto, ubicado en la otra realidad y dirigido hacia el mundo tangible. El fulcro generador de rayos se reduce a dos líneas convergentes, cuyo foco emite partículas celulares que apuntan hacia la ventana. Visualmente, da la sensación de estar de frente a la sección longitudinal de una forma sólida cónica que desprende una sustancia luminosa o esparce una semilla fecundante. Se puede observar la evolución de este concepto en *Dibujo-collage* (1933), donde reaparece el rectángulo abstracto que remite a la realidad otra. Nuevamente el punto de vista del observador parece coincidir con el lado de lo espiritual, donde reside la divinidad. Es una situación similar a la descrita en el escenario teatral del *Carnaval del Arlequín*, pero del lado contrario, detrás del escenario. Probablemente es por esta razón por lo que, como en el cuadro anterior, detrás de la ventana no aparece nada. Miró, en estos años, se centró en describir la realidad ultraterrena desde dentro. En esta composición, los personajes son sustituidos por las reproducciones fotográficas pegadas en el fondo monocromo del cuadro-collage. Son imágenes

fotográficas reales, recortadas y distribuidas en un espacio que no tiene nada que ver con la realidad terrenal de la que proceden. Los recortes se mueven libremente en una atmósfera de ensueño, sin gravedad ni límites espaciales o temporales. Dos de las cartulinas colgadas muestran personajes humanos que, como en el *Carnaval*, están actuando en un escenario teatral decorado con los elementos astrales típicos del pintor catalán: lunas y estrellas. En la composición, los astros y los personajes están conectados por una línea negra que vaga por el espacio monocromo de la realidad etérea, que recuerda el hilo amarillo de *El nacimiento del mundo*. Esta conexión la hace ser parte de una misma condición de ser y de estar. Simbólicamente se produce una primera integración universal de los seres mironianos con el reino extratemporal que se completará en la década posterior. En *Mujer sentada I y II* (1938), la ventana en alto a la derecha se interseca con la luna y un círculo astral. En *Pintura* (1936), la ventana está representada en posición vertical, cubierta de color negro con un círculo en el centro similar a un planeta o un motivo astral. La forma geométrica redonda remite al círculo de donde brota el árbol de la vida de *La masía*, y en consecuencia el círculo del que sale la sintética hoja de *Paisaje catalán*. Tanto el círculo como el ojo, el óvulo y el sol en la abertura mantienen el mismo rol anterior de presentar los atributos de la divinidad en el ámbito etéreo.

En *Mujer desnuda subiendo la escalera* (1937), Miró volvió a proponer la reducción sintética de los rayos convergentes en un puntito. Son rayos fecundantes que inundan la habitación, brotando de una pequeña luna que comparte el espacio con otro astro similar a un sol negro. Todos ellos están enmarcados por una ventana. Para la figura de mujer que sube automáticamente la escalera, la ventana es la única alternativa de escape al espacio cerrado y angustioso.⁴²⁹ El dibujo es la metáfora de un ser encerrado en el interior de un trágico momento histórico que causa la deformación corporal del personaje. Su actitud también es el resultado de una realidad de opresión sociopolítica vivida por el artista. Tal y como sucede en

⁴²⁹ BOGONI, ROBERTA, “Ángeles y demonios. El universo femenino en la obra de Joan Miró”, p. 119-138, *Nuevas Artemisias. Creación, tradición y mito*, Barcelona, Emblecat, 2014.

el *Carnaval del Arlequín*, la figura se mueve como un autómatas, o un *zombie*, sin capacidad de reacción o elección con respecto a lo que vive. Parece estar condenada a una eterna subida de una escalera que le requiere un esfuerzo cada vez mayor a causa del peso de sus propios huesos y órganos que se inflan dificultando su avance. Sin embargo, en la composición aparece otra escalera, claramente ideal, que se contrapone simbólicamente a la escalera que sustenta el cuerpo femenino. El instrumento de ascensión en el lado izquierdo del dibujo se interpone con su dirección vertical al camino de la mujer, como para sugerirle una vía alternativa, perteneciente a otra dimensión. El acceso a la dimensión espiritual es ofrecido al personaje como vía de rescate de lo humano, como medio de salvación y redención de la dignidad del ser tras el fracaso provocado por los horrores de las guerras. La transcendencia del simbolismo de la ventana aumenta en las composiciones posteriores, cuando se encuentra instalada dentro los cuerpos de los personajes. Su rol en la representación compositiva deviene central al ser descontextualizada y al asumir un valor biológico en la estructura de los organismos. A pesar del desplazamiento, su significación no cambia, sino que se hace más contundente a la hora de simbolizar la dualidad de reinos y la comunicación entre ellos incorporada. La incorporación de la ventana tridimensional en la carne de *Mujer* de 1948 y en *Mujer, pájaro, estrella* de 1934 y de 1978 representan la prueba de que la

posibilidad de pasar de un reino a otro está en el ser mismo. La ventana encajada en el vientre de los personajes es un atributo que dota al ser de la oportunidad de efectuar una transición de la parte corporal a la espiritual. Y viceversa, que evidentemente están dentro de él. Las ventanas mironianas acompañaron el recorrido artístico de Miró hasta el abandono de la dimensión terrenal, cuando su exploración plástica se centra en la dimensión etérea y los personajes y atributos aparecen cada vez más bajo la forma de ideogramas suspendidos en los fondos compuestos del vacío y de la nada, en las últimas décadas de vida del pintor.

ANAMORFISMOS MIRONIANOS 1

LA CONCIENCIA DEL SER COMO CONCIENCIA DE LIBERTAD DE INTENCIONAR SOBRE EL MUNDO

El mecanismo mutante de cuerpos, atmósferas y paisajes mironianos consecuencia de la concienciación de la otra realidad descrita arriba tiene entre sus detonantes la ventana, pero prosigue su desarrollo de manera autónoma. La atracción estimulada por la simbólica ventana impulsa la actitud de transformación movida por la voluntad de transición de los seres.

Cirici explicó cómo todos los seres terrenales del mundo mironiano tienden a un contacto con el cielo, con el mundo intangible.⁴³⁰ Su teoría sobre la separación entre las dos realidades y la obsesiva necesidad por parte de los seres terrenales de buscar un contacto con el cielo es aplicable a toda la producción artística del pintor catalán, aunque encuentra su máxima expresión en las pinturas de los años treinta.⁴³¹ La necesidad constante en Joan Miró de expresar la voluntad de transición de sus criaturas desde lo terrenal hacia lo espiritual se manifiesta a través del proceso de metamorfosis. Algunos elementos simbólicos van cambiando

⁴³⁰ CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró lilegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 99.

⁴³¹ Sobre el rol de la intuición como motor que mueve la creación de un mundo plástico donde la existencia del artista se funde con la existencia de los seres que crea se podrían aplicar ciertos postulados de Schelling, especialmente los expuestos en SCHELLING, FRIEDRICH, "Art as the Universal Organ of Philosophy", en *System of Transcendental Idealism*, Charlottesville, Universidad de Virginia, 1978 (1800).

su forma con la función de sugerir que la vida humana tiene su origen en la materia pero evoluciona, movida por una motivación de elevación, hacia lo espiritual. Los personajes pintados sufren una transformación radical a nivel orgánico debido a su tendencia a la elevación.

Todo este proceso de alcanzar el estado espiritual desde su corporeidad, que está presente a lo largo de toda la producción mironiana e involucra los símbolos místicos, es documentable de manera inteligible y nunca ha sido revelado. Antes de analizar la transformación orgánica y paisajística que concierne a la voluntad de transición de un reino a otro anunciada por Miró, es conveniente indagar en el proceso de transformación a nivel general contemplando todos sus aspectos. Por un lado, se representa una rebelión simbólica contra los acontecimientos sociopolíticos que horrorizan a su creador, obligado por su rol de artista a denunciar plásticamente lo que ve y siente. Por el otro, la rebelión de los seres se manifiesta contra la opresión de los límites físicos tanto del cuadro como de la fisicidad orgánica que les ha proporcionado el artista. El primer nivel de reacción al aprisionamiento físico es de tipo psicológico. Finalmente, se puede observar un nivel de reacción, paralelo y simultáneo a los anteriores, que desemboca en el ámbito espiritual. La conciencia de libertad, el poder de autodeterminación y la atracción hacia la realidad atemporal despiertan en las criaturas de Miró una voluntad de reivindicación de la libertad del espíritu y una intención de elevación que determina una ulterior transformación formal de los cuerpos, elementos y paisajes de los cuadros y esculturas.

La dimensión sociopolítica de la deformación corporal

El nivel más terrenal de la transformación formal de las criaturas de Miró se manifiesta en la voluntad de transición de una situación política y social de represión a una condición de libertad.

La rebelión es el sentimiento que domina el acto de reivindicación que, como indicó Dupin, con la serie de Pinturas salvajes (1934-1936) llega a expresar la tragedia a nivel cósmico. La naturaleza refleja el estado de ánimo y la voluntad de revuelta del hombre y se transforma con él. Según la interpretación de Dupin, El hombre con la pipa (1934) expresa el estado de ánimo del artista, que estaba viviendo un tormento interior a causa de la tragedia colectiva de España y de la

guerra mundial. La repercusión de la barbarie toma vida en los cuerpos grotescos y los espíritus de los personajes al ilustrar: “el crit o el gemec que fa un home ferit i amenaçat de mort.”⁴³² La rebelión contra la esclavitud sufrida por los pueblos que viven la desgracia general, convierte a sus testigos en una encarnación de la tragedia: “l’esquinçament, el suplici atroç de la carn, la metamorfosis regressiva fins a l’animalitat, l’agressió i la desintegració de la figura humana envaïda pel desplegament de les forces elementals. Com si la tragèdia d’Espanya i, més enllà, els horrors de la guerra mundial haguessin esclatat en l’obra del català abans d’incendiar el país i l’univers sencer.”⁴³³ Pronto, en 1935, llegaron también los monstruosos *Cabeza de hombre* y *Personaje delante de la naturaleza*, comentados por Dupin: “Miró, des del començament del 1935, farà sorgir monstres de la seva brotxa i els monstres ocuparan l’espai tot sencer. Se’ls trobarà dins el pati de la finca, en els traços d’un rostre, en les línies d’un cos femení, en les formes de les roques de Mont-roig o en els bucles del seu grafisme espontani. La monstruositat és arreu, ocupa tot el camp de visió com el signe i l’anunci d’una catàstrofe universal, però també com un exorcisme capaç, si no de conjurar-la, almenys d’afrontat-la amb la força i la lucidesa de la desesperació. El meravellós esdevé un fantàstic del terror, el somni un malson clarivident, el lirisme un himne bàrbar.”⁴³⁴

Esta profecía es plasmada plásticamente por el artista catalán a través de todo un repertorio de seres reales: “Miró no inventa pas els seus monstres, a la manera del Bosch, per exemple; no imagina pas éssers híbrids o infernals o, encara menys, situacions o representacions susceptibles de provocar terror. No pinta més que la realitat familiar: la dona, el cavall, el pagès català, el dinar dels masovers, la muntanya i el mar. [...] A l’interior d’aquests límits, la metamorfosi de les figures és total. Actua amb un respecte a la unitat i a la coherència orgànica; opera només des de l’interior, a partir del nucli central, i desenvolupa les seves conseqüències amb tota lògica i en totes les parts del cos.”⁴³⁵

Las *Pinturas salvajes* que Tomàs Llorens describió como figuras plutónicas y territorios infernales⁴³⁶ fueron comentadas así por Miró: “[Aquellas pinturas] anunciaban e inauguraban los años oscuros y crueles que el mundo habría

⁴³² DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 185.

⁴³³ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 185.

⁴³⁴ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 188, 189.

⁴³⁵ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 190.

⁴³⁶ LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 38.

conocido.”⁴³⁷ A Lluís Permanyer, en 1978, el artista le confesó haber tenido una sensación de malestar similar a los síntomas físicos de pesadez, dolor de huesos, y asfixia que se notan en los momentos que preceden la llegada de la lluvia: “Inconscientemente vivía la atmósfera de malestar típica de cuando va a acontecer algo grave. Una catástrofe, pero no sabía cuál; y hubo la Guerra Civil española y después la Guerra Mundial.”⁴³⁸

Miró puso de relieve los paralelismos entre *Hombre y mujer delante de un cúmulo de excrementos* (1935) y las *Pinturas salvajes*, con la posterior *Naturaleza muerta con zapato viejo*, de 1937, considerado el *Guernica* de Miró.⁴³⁹ Hablando del vínculo de las atmósferas dramáticas y del uso de tonos cromáticos encendidos y violentos,⁴⁴⁰ desveló la naturaleza del cuadro, realizado en el entresuelo de la galería Pierre entre enero y mayo de 1937. Miró recurrió a la realidad más concreta, perteneciente a la vida del día a día, como refugio de la realidad angustiosa de la tragedia española. Sin embargo, la mesa, la botella, el tenedor clavado, el trozo de pan y finalmente el zapato viejo están completamente transfigurados por los efectos

⁴³⁷ Entrevista a Miró de CHEVALIER, DENYS, “Miró”, *Aujourd’hui: Art et Architecture*, novembre de 1962, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 356.

⁴³⁸ PERMANYER, LLUÍS, “Revelaciones de Joan Miró sobre su obra”, Madrid-Barcelona, *Gaceta Ilustrada*, 23/04/1978, p. 45-46, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 291.

⁴³⁹ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 210.

⁴⁴⁰ PERMANYER, LLUÍS, “Revelaciones de Joan Miró sobre su obra”, Madrid-Barcelona, *Gaceta Ilustrada*, 23/04/1978, p. 45-46, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 292. LLORENS, TOMÁS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 32.

cromáticos que se expanden en sus substancias como en un incendio. Para Dupin, en estos objetos humildes y banales se consuma una operación alquímica, lenta y furiosa que acaba ofreciendo otra realidad dentro de lo representado: “se’ns ofereix una visió apocalíptica, un paisatge alterat, estripat, en flames, la pintura d’un món embogit o d’una Espanya martiritzada.”⁴⁴¹

La rebeldía de *El segador* (1937), protagonista al lado del *Guernica* de Picasso en la exposición universal de París, también interpreta un sujeto cotidiano. El protagonista es uno de los personajes catalanes clásicos de Miró. A la manera de las obras de los años veinte, es identificable por su barretina y el más subversivo de los atributos campestres, la hoz, que procura el pan del día a día cosechando el trigo maduro y dorado de los campos fértiles, levantada al aire se convierte en símbolo de revuelta. El segador grita expresando con fuerza la violencia de su acto e intención, y prescindiendo de toda contextualización. Su cuerpo, interrumpido en la parte inferior, expone su verticalidad en un movimiento furioso ascendente que es reminiscencia de las escaleras de la evasión de Miró que se dirigen e insertan en los cuerpos astrales. Su cabeza, como un gran sol, expulsa rayos, así como lo hace su ojo. Las facciones del rostro, simplificadas y agresivas, se adaptan al gesto de sacar los dientes puntiagudos de la boca similares a las formas de sus dedos, dibujados como puñales o llamas, que pueden parecerse a las extremidades de otra mano que crece de su rostro. Esta expresividad llevada al límite de la figuración condiciona la fisicidad de los seres posteriores. Es el caso de las figuras femeninas del mismo año, como *Mujer desnuda subiendo la escalera* (1937), cuya nariz se infla de manera desproporcionada, y *Mujer en*

⁴⁴¹ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 210.

revuelta (1938), cuya pierna se transforma en un falo gigante, convirtiéndose en un arma. El proceso de deformación provocado por el contexto histórico vivido por el artista se acentúa en 1938 en obras como la *gouache, Sin título*, aunque se alterna con síntomas de esperanza. Entre los cuadros trágicos se intercalan obras volcadas a la dignificación del hombre en sentido positivo, como serán los *Autorretratos* mironianos y las *Constelaciones*, que conllevan simbolismos de elevación espiritual.

La dimensión psicológica de la deformación corporal

Volviendo a los monstruos mironianos descritos por Dupin, también se ha podido leer entre las causas de la metamorfosis evolutiva una predisposición psicológica de los seres según su individualidad.

Mujer en éxtasis (1932), *La bañista* del museo de Hartford, *La bañista* del Museum of Modern Art de Nueva York, de 1932, y *Mujer sentada* son ejemplos de figuras, en este caso femeninas, que parecen compuestas por sustancias orgánicas o material intestinal activo. Dupin describió el proceso progresivo de deformación

de los cuerpos femeninos como una deformación-evolución automática que se autogestiona: “Ens trobem en presència d’un procés de deformació progressiu i sobretot orgànic. Si s’admet el postulat que la forma humana no és estable ni intangible, ans al contrari, mòbil i canviant, totes les distorsions són permeses a condició de respectar escrupolosament la seva forma natural de naixença i de desenvolupament. No es possible cap interrupció, no és permesa cap intervenció exterior.”⁴⁴² Según Dupin, las deformaciones de estos cuerpos son fruto de una intensidad del vivir, del desarrollarse en una realidad observable donde la morfología expresa sus posibilidades de autodeterminación en el espacio. Lo que negó Dupin es la posibilidad de una interpretación psicológica o metafísica, aunque admitió: “Aquests cossos no s’evadeixen de l’humà, sinó que oposen a la nostra organització estàtica la mobilitat orgànica la facultat de metamorfosi que s’ha atrofiat en nosaltres i que no podem despertar sinó amb la imaginació.”⁴⁴³ Sin embargo, este estudio se fundamenta en la demostración de la experiencia de un estado psicológico y metafísico. La metamorfosis y la capacidad de mudar que han desarrollado estas mujeres es fruto de la necesidad o voluntad de llegar a ser otra cosa diferente, pues es movida por un deseo. Dupin explicó la mutación como

⁴⁴² DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 173.

⁴⁴³ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 173, 174.

un mecanismo de adaptación de un organismo viviente a las fuerzas de presión y de atracción al que está expuesto. En realidad, el discurso interpretativo va más allá y justifica este movimiento de cambio como exigencia, como el resultado de fuerzas de voluntad interiores, movida por deseos recónditos del individuo. La personalidad psicológica se forma en función de la confrontación consciente del ser con la realidad física y metafísica circunstantes. La posibilidad de sentir, opinar, elegir... hace que los personajes mironianos, cuando reconocen o perciben situaciones que los atraen o los repelen, tengan reacciones inconscientes o voluntarias que se expresan con la gestualidad y las deformaciones de sus cuerpos. La deformación actúa tanto por sí misma, como un reflejo incondicionado orgánico de desarrollo, como, a la vez, por un impulso condicionado por las sensaciones, emociones y decisiones personales. Sin embargo, estos fenómenos de metamorfosis se traducen en posibilidades del devenir de las que, poco a poco, los seres comenzaran a tomar conciencia.

El evolucionismo de Kandinsky y Bergson y el transformismo de Miró

Antes de llegar a la quietud de las *Constelaciones*, los seres de la obra de Miró continúan su evolución formal incrementando los fenómenos de transformismo. En la obra de Miró, el concepto del devenir se expresa demostrando que ha habido una existencia previa de las criaturas y los símbolos del artista. Las modificaciones que se registran en ellos tienen siempre un sentido directamente relacionado con la maduración de ideas de su autor, pero demuestran que estos seres, sustancias o lenguajes son vivos y disponen de una cierta autonomía de cambio que deriva de las vivencias y experiencias que han tenido en las narraciones pictóricas de Miró. Paulatinamente, Miró dejó de trasladar directamente su propio yo a estos seres y dejó que su imaginación se guiara por las posibilidades de devenir que se desarrollan en el pensamiento y en la realidad concreta de sus criaturas. Así, los campesinos o cazadores de los cuadros de los primeros años veinte se transforman en los seres monstruosos de los años de la guerra porque en el universo pictórico en el que viven les es permitida esta transfiguración. La transformación, consecuencia de lo que experimentan y a la vez, reflejo de la realidad que percibe el artista, es traducible con el término “evolución” dentro del proceso creador de Miró. Para comprender a fondo el uso del término evolución y su contextualización,

es conveniente partir de los estudios de un teórico y artista muy cercano a él: Wassily Kandinsky.⁴⁴⁴

El contacto de Miró con el pintor ruso fue precedido por el impacto visual de su obra. Probablemente Miró conocía la obra de Kandinsky y su magnetismo ya en 1929, cuando fue expuesta por primera vez en París, en la galería Zak. Antonio Boix informa de que su enlace fue un amigo en común, Christian Zervos, propietario de la *Galerie des Chaiers d'Art* donde el pintor ruso exponía con regularidad.⁴⁴⁵ Una carta fechada en 1935 de Miró a Kandinsky, con el objetivo de organizar la estancia del ruso en Mont-roig y Mallorca,⁴⁴⁶ testimonia el grado de amistad entre los dos artistas.⁴⁴⁷ Posiblemente el primer encuentro entre los dos pintores se realizó en 1933, cuando Kandinsky viajó a París y conoció a los surrealistas, entre los cuales destacaba Miró. Wassily en París era un pintor desconocido, un emigrante que como Miró luchaba para afirmarse como inventor de un nuevo lenguaje. El maestro ruso del arte abstracto impactó enormemente en Miró, sobre todo por su faceta más espiritual. Miró, en 1966, lo recordará como el “Príncipe del Espíritu”.⁴⁴⁸ Las afinidades entre el arte de Miró y Kandinsky han sido analizadas por varios expertos internacionales. Entre ellos destacan Giulio Carlo Argán,⁴⁴⁹ Angulo Íñiguez⁴⁵⁰ y Lourdes Cirlot, que nota la influencia del pintor ruso en el

⁴⁴⁴ Véase, KANDINSKY, WASSILY, *Concerning the spiritual in art*, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1947, (1912).

⁴⁴⁵ BOIX, ANTONI, “El editor francés Christian Zervos (1889-1970) y su relación con Joan Miró”, en *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2014/03/el-artista-ruso-vassily-kandinsky-1866.html> <9/4/2013, 14.50h.>.

⁴⁴⁶ El viaje al final no se realizó, LAUGIER, CLAUDE, *París-Barcelona. De Gaudí a Miró*, París, Grand Palais, 2001-2002, p. 664.

⁴⁴⁷ En julio de 1935, junto con la invitación a su dirección personal, Miró envió a Kandinsky unos consejos para el viaje: “Per venir aquí, a Mont-roig, visita amb què comptem absolutament, em permeto aconsellar-vos que ho feu a la tornada; farà menys calors i els raïms seran madurs”. Carta de Miró a Kandinsky, Mont-roig (31-VII-1935), Fondo Wassily Kandinsky, Centre Georges Pompidou, París.

⁴⁴⁸ “Aquest gran Príncep de l’esperit, aquest gran Senyor, vivia isolat, veia molt poques persones, que li eren totalment devotes. André Breton [...] ens parlava d’ell com d’algú que estava més enllà de la pintura i que portava la inspiració de l’Orient...”, “Carta a Nina Kandinsky”, 19/1/1966, *XX^oe Siècle*, París, diciembre de 1966 y junio de 1974, Fondo Wassily Kandinsky, Centre Georges-Pompidou, París, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 273. Sobre la influencia de Kandinsky en Miró y los contactos epistolares entre los dos véase, PÉREZ, MIRÓ, MARIA ISABEL, *La recepción crítica de la obra de Joan Miró en Francia, 1930-1950*, tesis doctoral, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2003, p. 189-192. Sobre las teorías kandiskyanas que influyeron en Miró véase, del mismo texto, las páginas 192-194.

⁴⁴⁹ ARGÁN, GIULIO CARLO, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991, p. 407-410.

⁴⁵⁰ ARGÁN, GIULIO CARLO, “Miró”, *Flash Art*, Milán, n.103, 1981, p.18-29, ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO, *Historia del arte*, v. II, 1982, p. 622.

catalán ya a partir de *La masía*.⁴⁵¹

Como destaca Antoni Maltas, para Kandinsky términos como origen, cambio, transformación, evolución, movimiento... son propios del mundo orgánico viviente y son trasladables al ámbito pictórico. Son conceptos de los cuales el artista propone un planteamiento a la hora de aplicarlos en su obra. Miró en concreto, exprimió el potencial de estas ideas a todos niveles: físico, metafísico y espiritual.

Kandinsky basó su idea de evolución en los principios postulados por Darwin que cuestionan la existencia de Dios. A la vez, bebió de las teorías del vitalista Henri Bergson (1859-1941). Este último fue un conceptualizador de un evolucionismo que se presta perfectamente para explicar el transformismo mironiano.⁴⁵² De los apuntes de Kandinsky se ha comprobado que el filósofo conocía *Essai sur les données immédiates de la conscience* e *Introduction à la métaphysique*. En el primer ensayo⁴⁵³ Bergson cuestionó el problema de la libertad que, influenciada por el conocimiento exterior, determina la naturaleza y la vida psicológica del individuo. Según el filósofo, toda duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo.⁴⁵⁴ Una de las reflexiones que Kandinsky comparte con Bergson es que el devenir demuestra la presencia de vida en las cosas.⁴⁵⁵ La mutación, el cambio, la evolución en el espacio son la prueba, como sustentaba Bergson, de una realidad que ha existido.⁴⁵⁶ Todo lo que deriva de una evolución, pues cada movimiento ha sido generado por una

⁴⁵¹ CIRLOT, LOURDES, "Procesos mironianos: hacia la configuración de la obra", *D'Art*, Barcelona, 10/5/1984, p. 271-273.

⁴⁵² Véase CHEVALIER JACQUES, *Conversaciones con Bergson*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 150, 371.

⁴⁵³ Véase BERGSON, HENRI, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, Avant-propos, 2011.

⁴⁵⁴ MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 11.

⁴⁵⁵ "Para Bergson, nuestra relación con el mudo exterior se reduce a unos fines que debemos conseguir. Nuestra inteligencia, versada en la materia, dirige nuestras acciones; se trata de acciones encaminadas a un fin. Los movimientos constitutivos de la acción misma –cada uno de los pasos que hemos de dar para levantar un brazo por ejemplo- o escapan a nuestra consciencia o sólo le llegan confusamente. Del movimiento del brazo lo que nos interesaba era alcanzar un fin determinado. Lo simple era el movimiento; lo complejo, la infinitud de contracciones y tensiones que se darían en cada punto de recorrido. Lo que interesa a nuestra inteligencia es el dibujo inmóvil del movimiento, más que el mismo movimiento." MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 146.

⁴⁵⁶ Tales argumentaciones se basan en la teoría del conocimiento de Bergson revela los mecanismos de percepción de la realidad y del pensamiento conceptual. MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 14.

fuerza vital. El resultado son elementos inmóviles conectados y derivados de la experiencia de lo vivido. Esto vale para el hombre y para el universo entero, pero vale también para el arte mironiano. De estas teorías se pueden extraer las leyes de las relaciones entre las formas y las materias mironianas, en constante evolución y llevadas hacia la destrucción.⁴⁵⁷ Como se puede observar del planteamiento hasta aquí desarrollado, desde el momento en que las criaturas mironianas son conscientes de su libertad se empeñan en explorar los límites de esta, intentando superarlos. Cada una de sus criaturas es una vida única en constante búsqueda de las condiciones favorables que regulan los estados anímico y psicológico en los cuadros.

Especialmente a partir de la década de los treinta, la manera en que los personajes habitan y ocupan el campo pictórico creado para ellos manifiesta como este parece no bastarles. En cuadros como las *Pinturas salvajes* se nota un cambio en los volúmenes corpóreos debido a las intenciones de sus poseedores con respecto a la realidad que los rodea. Las expansiones espaciales de los seres como *Mujer sentada* (1932) denotan un cambio de propósito, ya que pasan de expresar una voluntad de adaptación a una completa rebelión contra la fisicidad material que le contiene. Su capacidad de interaccionar y de influir hace que se rebelen contra lo que los rodea y contra sus propias membranas musculares y cutáneas. Esta evolución, que afecta también al arte de Miró, permite una lectura inédita que revela una pretensión de transcendencia de los seres, del espíritu y de su arte que tiene una primera fase de aplicación en la integración del ser con el todo universal.

La dimensión espiritual de la deformación corporal

En los cuadros de Miró, especialmente en los años treinta, la dimensión de la transformación se manifiesta como un intento de integración con lo universal y con lo espiritual. Los seres mironianos están dotados de órganos sensoriales y de órganos de percepción para darse cuenta de la existencia de una realidad metafísica. Su creador les permitió un cierto grado de transformación para que

⁴⁵⁷ Véase los reiterados episodios de ruptura del recorrido artístico de Miró caracterizados por su voluntad de asesinar la pintura o su búsqueda de un choque con la realidad. MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 9.

se acercaran a lo que anhelan ser. Los inventó conscientes de sus limitaciones, pero los dejó libres de expresar su intención proyectante, de elegir realizar su ser. Esta libertad se convirtió en el fundamento del ser de las criaturas que eligieron realizarse a sí mismas también en la dimensión espiritual. En los cuadros se puede notar cómo, a partir del contacto con su propia esencia espiritual, desarrollan una voluntad de integración entre lo terrenal y lo ultraterreno. Por eso sus pies bien enraizados en la tierra se expanden como raíces y sus protuberancias se estiran físicamente hacia el firmamento, buscando la fusión con lo desconocido. De acuerdo con la observación de Dupin cuando habla de una fusión palpable con el universo, se puede detectar un primer intento logrado de los seres que aspiran a la elevación en los años treinta. Poco a poco los pies, orgánicamente en contacto con el terreno y por ende con la fuerza telúrica y creadora,⁴⁵⁸ perderán el contacto con el suelo y comenzarán un despliegue que favorecerá la integración con el universo mironiano que persiguen con todo su ser.

En los cuadros de la serie *Pinturas salvajes* (1934-1936), comprensiva de pasteles y de la serie de 27 pinturas sobre masonite de 1936,⁴⁵⁹ se observan unos cuerpos que se instalan en el devenir. Su dinamismo los coloca en el tiempo y en el espacio que alcanzarán. Poco a poco, la necesidad interior del artista que construye su obra se aniquila para dejar que sea la necesidad interior de las criaturas que la habitan la que despierte y recree sus propias dinámicas. Los quince grandes pasteles del verano del 1934, como apuntó Dupin, muestran cómo la transformación sale desde dentro de los personajes y es simultánea a la que sufre el paisaje, los animales y hasta las piedras. Es una metamorfosis total y universal que es llevada a otro plano. Todo está conectado e involucrado en el mismo fenómeno de mutación.⁴⁶⁰ Este tipo de metamorfosis no se puede justificar como una mera reacción a los horrores de la guerra y de los acontecimientos históricos. Las formas desacompañadas y los paisajes encendidos no pretenden ser solo el testimonio del trágico verano de 1936. Hay un elemento de rebelión en la mutación que busca un rescate de la vulgaridad provocada por el hombre en su historia fuera de lo temporal. Los síntomas del anhelo de una dignificación del ser son numerosos y

⁴⁵⁸ CELA, CAMILO JOSE, "La llamada de la tierra", *Papeles de Son Armadans*, num.21, any 2, t. VII, Madrid- Palma de Mallorca, 1956, p. 227. Ver también GIMFERRER, PERE, *Miró, Colpir sense nafar*, Barcelona, Polígrafa, 1978.

⁴⁵⁹ DUPIN, JACQUES y JEFFETT, WILLIAM, *Miró: the Masonite series. Spain 1936*, Londres, Helly Nahmad Art Gallery, 2008.

⁴⁶⁰ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 201.

poderosos. La solución que intuyen los seres no pertenece a su realidad material, sino a la que el perro de 1926 intuía, de naturaleza espiritual.

Los elementos orgánicos de los seres vivos se van fusionando con los elementos simbólicos de la otra realidad. Las siluetas negras de personajes y seres intersecados con la ventana con foco generador que se ha visto antes en *Pintura del Moma* (1930), muestran los efectos deformantes del principio de integración entre distintos cuerpos orgánicos y estelares. La cara de la mujer parece haberse metamorfoseado o fundido con la luna. Su extremidad superior derecha acaba o se integra en el cuerpo de un pájaro, otro símbolo de conexión con la realidad espiritual. En *Pintura* (1933), los seres amorfos están flotando y distorsionando sus cuerpos en un intento logrado de desconexión con lo terrenal. Aunque persiste todavía una referencia a la línea del horizonte, que se percibe desenfocada, los espacios terrestre y celestial se diferencian solo por las distintas tonalidades ocre y azul oscuro que cubre atmósferas similares. En la sección de la tierra se mueven fluctuando un perro y los pies gigantes de los personajes. La hinchazón y el peso de las articulaciones inferiores todavía los mantienen en lo terrestre, mientras sus partes superiores buscan la libertad estirándose hacia el cielo. La oposición a su aprisionamiento los lleva hasta a desencajarse de sus propias piernas. Se dirigen con la mirada al infinito, a lo alto, como queriendo volar y dejar definitivamente lo telúrico. *Mujer. Cantante de ópera* (1934) muestra el personaje femenino involucrado en un conflicto de fuerzas contrapuestas. No obstante, los pies aparecen grandes y pesados simbolizando la conexión residual con la tierra; están suspendidos, flotando en el espacio. Su cuerpo está deformado y alargado

verticalmente, como si estuviera estirado y atraído por una fuerza magnética hacia arriba. Su cabeza también muestra malformaciones y está particularmente inflada en la mejilla derecha, que visualmente da la sensación de ser aspirada por la fuerza de gravedad que procede de los astros dibujados a su lado. Las tres estrellitas están colocadas dentro de una mancha del icónico pigmento azul del cielo. El azul que, como siempre, representa el mundo ideal, onírico y espiritual del pintor catalán.⁴⁶¹

Las mismas deformaciones hacia lo Alto y las mismas miradas y actitudes dirigidas al cielo y sus astros se ven en los personajes fantasmagóricos de *Hirondelle Amour* (1933-1934) y en *Mujer y perro delante la luna* (1935). En este último es patente el aumento de las dimensiones de las protuberancias orgánicas que representan los sentidos de los seres. La lengua, símbolo del gusto, y la oreja, símbolo del oído, transformada en luna, se dirigen hacia el cielo anhelando la integración con el espacio astral etéreo. La tierra ya no es representada ni contemplada. En su lugar los acoge y sustenta el azul del fondo. En *Cuerda y personaje I* (1935), los seres se estiran tanto que llegan a rozar el límite superior de la tela. Aunque sus pies se ven casi aplastados contra la tierra, sus facciones y partes orgánicas se expanden por todo el espacio como buscando una fusión con este. El contexto físico está de nuevo manchado del azul que determina su estado etéreo. El límite marcado por

⁴⁶¹ Véase los azules de las obras de Miró: *Photho. Ceci est la couleur de mes rêves* (1925) y de la serie Azul (1961).

la línea del horizonte, cada vez menos imprescindible, desaparece dejando libre de fusionarse las sustancias del cielo y de la tierra. También *La comida de los campesinos* (1935); *Dos mujeres* (1935); los seres de los cuadros en el soporte en cobre *Hombre y mujer delante de un cúmulo de excrementos* (1936) o *Personajes sentados* (1936) generan formas que apuntan al cielo⁴⁶² y dan la impresión visual, que estas dilataciones y extensiones están provocadas por los mismos personajes y su voluntad de hacerse universo.⁴⁶³

En *Hombre y mujer delante de un cúmulo de excrementos* hay un fuerte contraste entre los pies gigantes del hombre, bien plantados al suelo, y su cabeza enorme y pesada que parece empujar el borde de la composición pictórica como exigiendo más espacio. Las extremidades de los personajes se abren camino con sus gestos

⁴⁶² El grupo de pinturas sobre cobre, involucrado en las que Miró define pinturas salvajes, se caracterizan por colores particularmente brillantes y la vivacidad de cada tonalidad cromática define los contrastes entre los perfiles de las figuras humanas y los fondos azules ocre, verdes y negros, de material pesado, que en el cielo parece oprimirles.

⁴⁶³ Según Tomàs Llorens, el universo de estas obras sigue siendo el campo de Mont-roig: "Los personajes son contruidos, como en los grandes lienzos del 1927, a partir de la línea del horizonte, pero mientras en aquella domina la soledad cósmica, estas pinturas son miniaturas congestionadas de monstruos que gesticulan animosamente." LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 92.

en el territorio. Como tentáculos en *Personajes sentados* crecen sobre todo las partes orgánicas inferiores. En este óleo las piernas del personaje del extremo izquierdo se ven multiplicadas como raíces de árboles o como lombrices que buscan llegar más profundamente en la tierra. Los dedos de los pies avanzan en dirección horizontal, como también las extremidades que han salido del torso parecen brotes vegetales, apéndices en proceso de crecimiento. El concepto de tierra es claro no solo por el contraste con el espacio celestial marcado por la línea del horizonte, sino por la descripción de la estratificación del subsuelo visto en sección, al igual que la porción que acoge la sardina-cazador de *Paisaje catalán*.⁴⁶⁴ Las partes corporales superiores se extienden de manera exagerada hacia arriba, pero sus cabezas aparecen aplastadas, desarrolladas en sentido horizontal a causa de la falta de espacio. Los colores vívidos y las formas fluidas dan la sensación de una

⁴⁶⁴ La pincelada con la que es representada la tierra da la sensación de esta sustancia, por el aglomerado, la textura indefinida, los cambios de dirección del pincel, la sustancia líquida que recuerda al barro. Llorens sugiere que también en este caso se trate de sustancia fecal como el cuadro anterior. LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 92. María Joseph Balsach lo asocia al mundo de los ínfimos y en su descripción de estos paisajes de substratos de excrementos cita, entre otras, las referencias literarias que remiten al río Aqueronte y al inframundo de Plutón. Balsach cita a Platón (*Republica* 363 c-d) a Aristófanes en *Las ranas*, a *Hades* de Kerényi. BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 183, 184, 207.

necesidad de ir más allá del límite físico del lienzo, de querer irrumpir fuera del marco y seguir creciendo y dominando el espacio real. Las esencias se contaminan entre ellas, plasmando *Personaje delante de una metamorfosis* (1936), en el que ha sido inyectada la misma sustancia vital y orgánica que llenaba los elementos de *Cabeza de hombre* (1935). Los personajes están compuestos de paisajes y de sus sustancias cósmicas, atmosféricas o telúricas como arena y tierra que se expanden al todo. Como dijo Dupin: "... el cos humà participa de la terra i dels astres, una mateixa sang irriga totes les coses i els dóna aquesta facultat de passar d'un regne a l'altre i de transgredir els límits, perquè la seva substància és intermediària i en mutació perpètua."⁴⁶⁵

El flujo vital o energético inunda y posee a todos los presentes en el universo mironiano. El efecto de mutación se hace más trágico por el efecto material creado por los pigmentos de aglomerados viscosos dilatados por la acción de la pincelada y del trazo. En los impresionantes dibujos a grafito sobre papel de 1937, denominados *Sin títulos*, los seres humanos representados agarran con fuerza sus partes orgánicas y las estiran hacia arriba, alargando de manera inquietante también sus cabezas. *Figura delante al mar* (1938) tiene los signos de unateofanía en el cuerpo de la mujer interpretada por un eje vertical con dos círculos en las extremidades, la cabeza-sol y otro círculo rojo que interseca su mano. Este signo

⁴⁶⁵ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 203.

reaparece en el siguiente *Mujer sentada I* (1938). En *Mujer sentada II* aparecen los primeros signos esquemáticos que se verán en las *Constelaciones* y, sobre todo, una escalera primitiva que corta el cuello de la figura y la simbólica ventana cuyo perfil se interseca con un gran sol. En las narraciones mironianas las historias de los personajes repiten los códigos estrenados en los principales cuadros surrealistas de los años veinte. La manera de ocupar el espacio, según un *horror vacui* que recuerda el *Carnaval del Arlequín*, y la actitud de los personajes, reminiscencia de las anteriores escaleras humanizadas, acompañan el proceso de deshumanización que los conducirá al más allá. Es un proceso que se basa en la construcción o la integración de elementos que, como la escalera, sirven para dejar de ahondar en la tierra y en la sustancia para absorber la energía necesaria para elevarse. Ahora la energía es absorbida directamente de los elementos del cosmos y de los símbolos teofánicos que, con su fuerza de atracción, permite la elevación. Sin embargo, la escalera no es abandonada como elemento, sino completamente integrada en los cuerpos; elevada, porque es símbolo del medio de conjunción con lo espiritual que todo ser posee por naturaleza. La escalera abandona su simbolismo de evasión y su valor de vía de escape de la visión pesimista de lo terrenal. Se convierte en símbolo de elevación y vía de salvación de las miserias de lo humano a través de una dignificación de la faceta espiritual del ser. Su poder de integración de lo humano con lo cósmico contribuye a establecer los vínculos entre la esencia terrenal y la esencia espiritual de los personajes. Esta integración entre material y espiritual permite a los seres vivos encontrar en ellos mismos los recursos para dar el salto desde un estado de evasión al de elevación. Estos recursos multiplican sus formas y simbolismos en el *Autorretrato* (1937-1938) y *Autorretrato* del 1938 que parecen, según Dupin, la celebración de la libertad y la vida, el renacimiento después de la muerte⁴⁶⁶ antes del definitivo abandono de lo temporal representado en las *Constelaciones*.

⁴⁶⁶ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 224.

ANAMORFISMOS MIRONIANOS 2

LOS CUERPOS SE TRANSFORMAN MOVIDOS POR EL ESPÍRITU PURO

Dios: filosóficamente el más allá del ser

La teofanía presente en el arte de Miró, expresada con símbolos y códigos de símbolos, no revela todavía qué tipo de Dios es el contemplado por el artista en su obra. Si es posible interpretar la voluntad de elevación a la dimensión etérea de las criaturas mironianas como una pretensión de llegar a Dios a través de los sentidos, resulta todavía difícil entender a qué divinidad se dirigen en concreto.

Al igual que las otras tesis que se han planteado en este estudio, que demuestran que el misticismo de la obra mironiana y su simbolismo beben de determinadas fuentes también se puede reconocer una referencia autoritaria en la definición del Dios descrito por Miró y su teofanía. De nuevo la atribución de la influencia nos lleva a un santo y teórico del que Miró fue seguidor: san Agustín. Algunos escritos recogidos en las *Confesiones* del beato, de las que Miró tenía una edición de 1941 en su biblioteca, se pueden adoptar para parafrasear el intento de las criaturas terrenales de llegar a lo invisible divino. En el libro décimo de esta edición, el santo teoriza sobre la dualidad del hombre, compuesto de alma y cuerpo. Explica la capacidad intrínseca del ser humano de llegar a través de las criaturas visibles a conocer a lo eterno y lo infinito, es decir, a Dios. Como se ha visto, esta facultad está presente también en las criaturas inventadas por Miró, ya que en sus estructuras corporales contienen elementos anímicos, como la espiral, y de comunicación con la realidad etérea, como la ventana encarnada en sus vientres o incluso en sus cabezas. Además, como en las composiciones mironianas gestadas según las reglas del creacionismo, el santo sostiene la teoría de que las cosas y los hechos de las criaturas están regidos por una acción divina. Defiende la capacidad de razonamiento de las criaturas, que tiene el potencial de progresar desde lo temporal hasta lo eterno, desde lo visible hasta lo invisible.⁴⁶⁷ Según el santo, los

⁴⁶⁷ “Los escritos de Agustín están estrechamente ligados a su conversión al cristianismo y a la predicación y defensa de la fe. Para Agustín, la verdadera filosofía es aquella que busca la verdadera religión.” MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 138.

efectos de las acciones orgánicas e intelectuales dependen de los mecanismos de percepción de la realidad sensible, tal y como se cumple en la creación mironiana. Estos mecanismos dan lugar a conceptos sobre el mundo y la vida. Cualquier concepción es un punto de vista o un conjunto de puntos de vista fruto de la percepción. Los seres descritos por Miró en su obra no solo son capaces de percibir la esencia divina más allá de su ser, sino también de razonarla y reconocerla. Están habilitados para conceptualizar a Dios y a sus manifestaciones. Es más, son capaces de fundir e intersecar sus propios organismos con los símbolos de lo etéreo. Otro paralelismo entre el comportamiento que Miró designa para sus seres y las reflexiones de san Agustín se puede observar en la consideración de lo eterno e inmutable que atrae a la criaturas que lo contemplan y se convierte para ella en la razón del ser y aspiración del devenir: “La razón encontrará que Dios es la suprema e inmutable verdad, sumo ser o esencia. De la inmutabilidad divina Agustín deduce la simplicidad, y afirma que la eternidad es la misma sustancia de Dios.”⁴⁶⁸ Sin embargo, san Agustín revela que a Dios no se le puede hallar y alcanzar por medio de los sentidos corporales ni de las potencias puramente sensitivas. Agustín busca entre las potencias del alma aquella que le permita acceder hasta su creador.”⁴⁶⁹ Con el mismo principio, Miró busca la propiedad que más permite hallar y encontrar al Dios invisible pero perceptible que reina en su arte: esta reside en el “espíritu puro”. El espíritu puro del ser le permite ir más allá del ser y alcanzar lo Absoluto y, por ende, a Dios.

El espíritu puro como valor espiritual del arte

En la entrevista de Francisco Melgar de 1931, publicada en la revista *Ahora*, Miró reveló “su deseo de alcanzar una manifestación del espíritu puro” y la búsqueda de una forma de pintar “despojada de todos los problemas pictóricos” y que exprese solamente la vibración armoniosa del espíritu.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 138.

⁴⁶⁹ MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 14.

⁴⁷⁰ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 174.

Miró, según quien le conoció más profundamente y según sus propias reflexiones, fue una persona atormentada y profunda. Los principales aspectos de su personalidad eran diametralmente opuestos y, por eso, le proporcionaban un choque constante que hacía difícil el mantenimiento de un equilibrio y una armonía individual, aunque a la vez impulsaban un continuo desarrollo de su persona. Miró se describió como ansioso y fundamentalmente pesimista, solitario y taciturno pero, por otro lado, dio muestra de una gran espontaneidad y una inquietud inagotable que le producía una actitud predispuesta a dejarse sorprender como un niño y de plena confianza hacia lo que se encontraba en el camino. Dupin describió así al enigmático sujeto de su biografía: “Esta voluntad, esta perseverancia en el esfuerzo, llevadas a veces hasta la tozudez, son patentes en toda la vida del pintor; desde bien joven, Miró se topó con horribles obstáculos interiores que pudo superar a costa de una áspera e incesante lucha. [...] esta lucha, pero, permanecía invisible casi siempre, y Miró no se permitía exteriorizar nada de sus tormentos, sus angustias, sus éxitos”.⁴⁷¹

La citada afirmación del artista: “No despreciar las realizaciones secundarias de mi obra, papeles encontrados, cartones, telas donde limpio pinceles, etc. Esto es algo que Dios pone en la ruta de mi vida y que sirve para enriquecer mi obra”,⁴⁷² no solo demuestra una fe tremenda en su obra como realización orientada por Dios, sino que habla del rol que asume el artista y de la misión que le ha sido otorgada por un Dios que lo va guiando durante su cometido. Para Miró, la característica fundamental que acreditaba a un artista en cuanto tal era el espíritu puro. Durante su peregrinación en la exploración de la realidad, Miró era permanentemente guiado por la pureza de espíritu que buscaba incesantemente para sí mismo y para su obra. El “espíritu puro” del artista y de la obra se reconocía porque generaba lo que a él le motivaba y perseguía: las “chispas del alma” que hacen vibrar la esencia del ser y de la materia. Todo su ser y todo su hacer estaban condicionados por esta búsqueda. La presencia o ausencia de la pureza de espíritu determinó los parámetros de su selección, de lo que valía la pena ser visto y escuchado, y desarrolló en él un rechazo cada vez más radical hacia lo que consideraba frívolo, inútil y podrido. Esta actitud determinó el carácter de la relación apasionada y

⁴⁷¹ “Por desgracia del biógrafo, Joan Miró parece haber hecho todo lo posible para vivir al margen de la anécdota y de lo pintoresco. Su vida no se presta para nada al relato [...] su personalidad, en cambio, es tan fuerte, tan rica y tan singular que resulta irreductible.” DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 9, 10.

⁴⁷² FJM, 1362 (quadern FJM 1323-1411) comentado en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 243.

conflictiva con su propio arte y afinó sus intereses literarios. También tuvo repercusión en la elección de las amistades que más lo marcaron.⁴⁷³ Su búsqueda de la pureza de espíritu determinó con frecuencia también la alteración de sus métodos de trabajo, de interpretación de la realidad y el destino de su obra. A partir de los estudios efectuados para esta tesis, se ha llegado a comprender cómo el método privilegiado de Miró para acceder al espíritu puro fue la intuición.

La intuición como medio para acceder al espíritu puro

Como sostenía Bergson, la intuición es el talento que el artista posee desde el nacimiento y su principal instrumento.⁴⁷⁴ Sin embargo, la intuición es un talento que distingue al hombre libre y a la vez es un medio que conduce al hombre a la libertad del ser.

Por eso, Miró hizo de la intuición uno de los medios para acceder al espíritu y consideró que este medio debía ser transferible a las criaturas que inventaba. Ya que la intuición puede guiar solo al hombre libre, para Joan Miró era imprescindible la condición de libertad para la manifestación pura del espíritu, en sentido humano y artístico.

En el momento en que la intuición usada como guía dejó de ser prerrogativa del artista y se convirtió en una facultad transferida a sus criaturas en coincidencia con su concienciación del ser, las consecuencias de este proceso han sido observables en la obra. Los seres han sido predispuestos a la interacción con la dualidad de realidades presente en la obra que habitan, y dotados de herramientas de percepción para darse cuenta de su estado terrenal y de que existe un estado diferente al suyo, ultraterreno y eterno.

En el lenguaje mironiano, las mutaciones son el resultado de una vivencia de fe hacia lo percibido, guiadas por la intuición que experimentó el perro mironiano de 1926. Los seres depositan su fe en algo que creen superior por pura intuición y

⁴⁷³ Para el artista la pureza de alma es un valor de calificación de las personas que conoce: "Y sólo comprendo a los hombres de dos clases: los que tienen alma y los que no tienen. No es preciso decir por quiénes me decanto, por los que tienen alma y esta alma lleva a la magia pura." ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 156.

⁴⁷⁴ CEBERIO DE LEÓN, IÑAKI, "El sujeto en Bergson", en *Daimon. Revista de Filosofía*, suplemento 1, 2007, p. 53-59.

que los induce a tender y proyectarse al otro mundo. Miró donó a sus criaturas el valor de la intuición que él mismo poseía, como un padre magnánimo que dota las criaturas de sus mismos recursos y sustancia. Como el Dios creador descrito en su obra, el artista procura que las vidas que inventa en su creación puedan contar con las herramientas que garantizan su libertad, que permiten su evolución formal, emocional y espiritual en las realidades dibujadas. El resultado de la labor intuitiva depende de la libertad de transformación y de la voluntad de modificación implícita en la esencia de estos seres, que al final los llevará a una fusión con el universo y con la divinidad por su propia elección.

Las manifestaciones del espíritu puro

En 1937, en *Cahiers d'Art*, apareció una entrevista de Georges Duthuit a Miró⁴⁷⁵ donde se puede observar cómo el artista asociaba la idea de libertad a la de espíritu: "... resistir a cualquier sociedad, incluso a la que quiere nacer, si pretende imponernos sus exigencias. Para mí, la palabra "libertad" tiene un sentido y lo defenderé a cualquier precio." Pocas líneas después, Miró rehusó la definición de sus signos como abstractos, precisando que se correspondían con una representación concreta de su espíritu, y por eso poseen una profunda realidad y son parte de lo real.⁴⁷⁶ Miró no solo se consideraba un hombre libre guiado por el espíritu puro, sino que consideraba su arte un fruto de este espíritu que residía en él como esencia concreta y real. El artista se sintió atraído por el surrealismo, propiamente por sus características espirituales: "Observo que el surrealismo es una manifestación sumamente interesante del espíritu, un valor positivo."⁴⁷⁷ En su búsqueda de las "chispas de oro del alma", el artista analizó la creación artística, especialmente su propia creación, llegando a momentos de rechazo profundo del medio pictórico, por las limitaciones que le suponía: "Creo que sólo

⁴⁷⁵ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986).

⁴⁷⁶ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 214.

⁴⁷⁷ En la misma conversación Miró subrayó que, aparte de en este aspecto, no se reconocía como representante de la etiqueta superrealista que le habían asignado y reivindicó su independencia y exigencia de libertad. DUTHUIT, GEORGES, "Para dónde va usted, Miró?", *Cahiers d'Art*, París, n. 8-10, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p.153.

cuenta lo que tiene una cantidad de vida, o lo que pone uno de su sangre y su alma, sea en la más pequeña raya o en el punto más pequeño.”⁴⁷⁸ En la conversación con Trabal, en 1928, mientras explicaba que despreciaba la pintura de manera absoluta porque, para él, no tenía ningún valor espiritual,⁴⁷⁹ puntualizó: “Siento un asco profundo por la pintura; sólo me interesa el espíritu más puro.”⁴⁸⁰

Unas de las consideraciones más aclaradoras sobre la cuestión del espíritu relacionado con la libertad del ser viene de los teóricos que se demuestran más cercanos a la visión espiritual mironiana en este sentido. Entre ellos se han destacado Jean Paul Sartre y Henri Louis Bergson. Bergson no solo fue un gran sostenedor de la intuición del artista,⁴⁸¹ sino también teorizador de la misión del arte.⁴⁸² Las reflexiones bergsonianas pueden haber llegado a impregnar la poética de Miró a través de las influencias y relaciones personales con Kandinsky⁴⁸³ y su discípulo Jacques Maritain, que tuvieron gran ascendente en el catalán.⁴⁸⁴

⁴⁷⁸ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 156.

⁴⁷⁹ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 152.

⁴⁸⁰ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 176.

⁴⁸¹ Como se explicará, Henri-Louis Bergson en sus escritos profundiza sobre la intuición como método y el transformismo como punto de partida. MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 47-51.

⁴⁸² “Bergson afirma que es la experiencia artística, especialmente la pintura, la que muestra aquello que las demás experiencias no pueden percibir naturalmente. Los artistas son hombres que crean. Cuando aceptamos y admiramos una obra de arte es porque percibimos algo que ya habíamos percibido sin apercibir. El artista está más desprendido que el resto de los hombres del lado material de la vida; su facultad de percibir está separada de su facultad de obrar, de tal manera que pueden ver una cosa en sí”. MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 77.

⁴⁸³ Kandinsky fue seguidor del lema: “La intuición supera la ciencia y debe de guiar la razón”, que se adecua a la visión mironiana. KANDINSKY, WASSILY y BILL, MAX (Ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Wassily Kandinsky*, España, Síntesis, 2002, pp. 145-146.

⁴⁸⁴ Entre los discípulos católicos de Bergson, como Jacques Chevalier y Edouard Le Roy, estaba Jacques Maritain cuyo pensamiento estético y religioso fue fundamental, a finales de los años veinte, en la recuperación de la tradición católica. Maritain era muy apreciado por Miró y sus amigos Sebastià Gasch, J.V. Foix y Josep F. Ràfols que lo conocían personalmente. Se conservan cartas que testimonian su relación epistolar. Antonio Boix circunscribe la amistad entre Miró y Maritain entre 1928 y 1932 en, BOIX, ANTONIO, “El teólogo francés Jacques Maritain (1882-1973) y su influencia sobre el pensamiento católico y estético de Joan Miró”, *Mirador, Blog de Joan Miró, cultura y arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/05/jacques-maritain-1882-1973-y-su.html>, <12/7/2012, 13.00 h.>; Permanyer testimonia la relación Miró-Maritain en PERMANYER, LLUÍS, *Miró. La vida d'una passió*, Madrid, Edicions de 1984, 2003, p.85. Por otro lado, una influencia indirecta sobre los temas espirituales y místicos tratados por Maritain puede haber venido de Jacques Chevalier, precisamente por haber sido, como Maritain, discípulo de Bergson. Chevalier, al igual que Miró en determinados momentos que se detallarán, fundamentó el problema de Dios a partir de las lecturas de los místicos Santa Teresa y San Juan de la Cruz: “me

Describiendo el valor espiritual innato en el hombre, Miró no usó los términos “alma” y “espíritu” solo en sentido religioso o animista, sino en asociación con un potencial de intervención, de liberación en sentido político y social. Así como en algunos símbolos místicos previamente analizados, las manifestaciones del espíritu conciernen en primera instancia cuestiones concretas y terrenales, y responden a los acontecimientos de la realidad física basándose en conceptos de ética y moral. Una de las definiciones que Miró dio del espíritu puro es con respecto a la lucha en defensa de la democracia y en oposición a la opresión. Mientras vivía, desde París, el drama de la Guerra Civil y la represión del fascismo, la pureza del espíritu que defendía cogía forma en la representación del campesino del propagandístico *pochoir Aidez l'Espagne* (1937) y del desaparecido *Segador* (1937). El espíritu puro tenía entonces, asociado a la barretina como símbolo de libertad, una connotación de resistencia: “Més violentament que mai hi haurà una lluita contra tot el que representa el valor pur de l'esperit.”⁴⁸⁵ Como comenta Tàpies, citado por Robert Lubar: “Miró, personificant l'esperit més elevat de Catalunya, ha estat el primer que ho ha aconseguit. Ha plasmat com ningú el crit solar i angoixat del nostre poble, la nostra exuberància amorosa, lliure, la nostra ràbia, la nostra sang... I amb això, com el nostre esperit, ha fet una tasca totalment universal.”⁴⁸⁶ Así como Miró identificaba la esencia espiritual con la actitud de resistencia del *pagés*, del segador y del cazador, relacionó a sus personajes y paisajes también con el concepto de alma. Un ejemplo es la definición de “Alma primitiva” que identificaba a Catalunya y la figura del campesino en relación con su propia tierra.

Paralelamente, y desde un principio, Miró se refirió al espíritu y al alma también en sentido más convencional, describiendo su esencia mística. Consideraba imprescindible la existencia de una condición espiritual tanto del artista-creador como de la obra para que tuviera un valor de dignidad. En 1917, mientras saboreaba

hicieron comprender ese estado indefinible [...] estado de gozo, pero no en el sentido ordinario de la palabra; no la resignación, el gozo, el sentimiento, que no puede ser ilusorio, de una comunión, de un contacto con la divinidad; ese sentimiento o ese estado del alma que se acompañan tan visiblemente de una inteligencia muy superior de las cosas, si puede darse a esto el nombre de inteligencia, porque no se trata aquí del razonamiento. Fui así llevado a la conclusión de que el verdadero superhombre es el místico. Pero a la inversa de lo que vio Nietzsche...” CHEVALIER, JACQUES, *Conversaciones con Bergson*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 360.

⁴⁸⁵ DUTHUIT, GEORGES, “Para dónde va usted, Miró?”, *Cahiers d'Art*, París, n. 8-10, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p.149-153.

⁴⁸⁶ LUBAR, ROBERT, “El compromiso de Miró”, p. 30-43, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2011, p. 31 y TÀPIES, ANTONI, *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 96.

la calma y la vida solitaria del pueblo campestre de Siurana, al que dedicó algunas pinturas, Miró experimentó un recogimiento espiritual que nutria su alma: “El primitivisme d’aquella gent admirable, el meu treball intensíssim i més que tot el meu recolliment espiritual, el viure jo un mon fill del meu esperit i de la meva ànima, allunyat, com Dant, de la realitat”.⁴⁸⁷ Para llegar al alma y al espíritu, Miró se servía de su proceso artístico en constante desarrollo, con el cual investigaba la realidad, material y metafísica, y la traducía plásticamente. En su carta a Ràfols, en 1923, Miró expresó su necesidad de hacer un trabajo de búsqueda, de exploración para alcanzar lo espiritual: “Hay que explorar todas las chispas de oro de nuestra alma. ¡Algo extraordinario!”⁴⁸⁸ Miró creía que el espíritu, o alma, era algo que vibra si es estimulado. Estas chispas de vida, representantes de la esencia del ser, para Miró eran “de oro” y “algo extraordinario”. El oro, el mineral más precioso y sagrado, sirvió a Miró como metáfora para hablar de la esencia espiritual.

Ciertamente la formulación del concepto de espiritualidad fue enriqueciéndose en el tiempo también gracias a las influencias de las grandes personalidades que se cruzaron en su camino. En este sentido, destaca una figura que el mismo Miró definió como un “Príncipe del espíritu”: Wassily Kandinsky. Este fue el compañero perfecto en la exploración del valor espiritual del arte. La visión de Kandinsky de “lo espiritual” resulta orientadora a la hora de concretar la espiritualidad según Miró, por dos razones principales. Por un lado, es reconocido el hecho que este artista influyó de manera profunda en la poética y el estilo mironianos y, por otro lado, se percibe una fuerte afinidad entre Miró y Kandinsky a la hora de definir plásticamente la espiritualidad en la obra de arte.

La teorización de Kandinsky tiene sus raíces en la teosofía, el hermetismo y su interés por el ocultismo.⁴⁸⁹ La pintura religiosa del pintor ruso *El juicio final*, de 1912, es síntoma de la presencia de una concepción cristiana en su arte.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Dante Alighieri (1265-1321) tenía una visión profundamente religiosa de la realidad y de la misma manera que Miró transmitía conceptos de naturaleza espiritual a través de su obra. Miró (Montroig) a Ricart, [agosto de 1917], en MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 65, 66.

⁴⁸⁸ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 269.

⁴⁸⁹ HAMMOND, PAUL, *Constellations of Miró. Breton*, San Francisco, City Lights Books, 2000, p. 46. Véase las informaciones sobre el místico Jacob Böhme en BOIX, ANTONIO, “El artista ruso Wassily Kandinsky y su relación con Joan Miró”, en *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte* <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2014/03/el-artista-ruso-vassily-kandinsky-1866.html> <9/4/2013, 17.45h.>.

⁴⁹⁰ BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA, *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*, Madrid, Cátedra,

Especialmente la teosofía hermética y los argumentos sobre la pureza y la vibración del espíritu eran de interés común con Miró.

Kandinsky, en su constante proceso de maduración hacia la abstracción, estaba permanentemente en busca de la faceta espiritual del arte, de la pureza que se puede llegar a obtener solo a través de la comprensión y de la representación de la vibración del espíritu. La aplicación del pintor ruso de los parámetros de ciertas disciplinas esotéricas y de crecimiento espiritual lo orientaron en su trayectoria artística, tal y como le sucedió a Miró. En su evolución desde la figuración hacia la abstracción, en 1910, Kandinsky escribió estas reflexiones: “[...] En varias ocasiones he sostenido que el objeto como tal desprende una determinada resonancia espiritual que puede servir y sirve efectivamente, en todos los aspectos, de material al arte. Yo estaba más deseoso aún de buscar las formas pictóricas puras a través de esta resonancia espiritual. [...] aquí y allí, formas puramente abstractas se introducían por sí mismas en la obra, formas que debían actuar de un modo únicamente pictórico, sin las resonancias de las que acabo de hablar. En otros términos, no tenía aún suficiente madurez para sentir la forma abstracta pura, sin soporte objetivo. Si en este momento hubiera poseído ya esta facultad, habría producido cuadros absolutos desde esta época.”⁴⁹¹ Esta maduración lenta era muy similar a la experimentada por Miró, que pasó de representar las formas puras a través del detallismo y del sintetismo (*Paisaje catalán* y *Cabeza de campesino* o el *Nacimiento del mundo*) para, más tarde, alcanzar la conquista del vacío absoluto (serie *Azul*). Es obvio que la gran influencia que Kandinsky ejerció en Miró no se debe solo a las irradiaciones que emanan sus cuadros, sino sobre todo a sus escritos de contenido espiritual, conocidos en los círculos artísticos de vanguardia parisina.⁴⁹² En la biblioteca de Miró se encuentra una edición castellana del libro *Concerning the spiritual in art and painting*, de 1947. Seguramente el artista catalán conocía de antes el escrito, cuya primera edición es de 1912.⁴⁹³ El proceso artístico

2009, p. 179.

⁴⁹¹ KANDINSKY, WASSILY, *La grammaire de la création. L'avenir de la peinture*, París, Donoël, 1970, p. 53, 54 citado en FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 325.

⁴⁹² RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 203.

⁴⁹³ Cuando Miró estaba refugiado en Palma de Mallorca, la música del órgano de la catedral junto a las sonatas de Bach, Mozart y Beethoven acompañaban sus profundos momentos de meditación tras la concentración de la meticulosa búsqueda del equilibrio cromático y formal de las *Constelaciones* (1939-1941). HAMMOND, PAUL, *Constellations of Miró. Breton*, San Francisco, City Lights Books, 2000, p. 44-46.

de Miró, basado en las transformaciones formales y conceptuales, se acerca vertiginosamente a la investigación sobre la realidad de Kandinsky explicada en el escrito. Tanto Miró como Kandinsky estuvieron sujetos al impulso creativo del simbolismo, y después del abstractismo que bebía de ideologías sobre la religión y cultura del esoterismo y del misticismo.⁴⁹⁴ La fascinación de Miró por la teoría de la espiritualidad del arte de Kandinsky es testimoniada, entre otras cosas, por la reproducción de un dibujo fechado, en la hoja del subcapítulo del libro titulado *The spiritual revolution*, que introduce al tema de la espiritualidad del arte.⁴⁹⁵ Reconstruye los procesos artísticos y humanos hacia lo espiritual y describe al artista como un profeta y un visionario que puede ofrecer el acceso a los aspectos más espirituales de la vida. Esta espiritualidad es considerada un alimento para todo sujeto. Por otro lado, trató del valor que tiene relacionar toda obra con su

⁴⁹⁴ FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral dirigida por Balsach, Maria Josep, Girona, Universidad de Girona, 2007, p. 375.

⁴⁹⁵ El subcapítulo *The spiritual revolution* se halla en el capítulo del libro: *Part I. About general aesthetic*, y el dibujo de Miró está fechado en 14 de octubre de 1940 que, probablemente, nos sitúa cronológicamente en el momento en que Miró se interesó por *Concerning the spiritual in art*. KANDINSKY, WASSILY, "The spiritual revolution", en *Concerning the spiritual in art*, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1947, (1912), p. 18-26. El ejemplar, que está en la biblioteca personal del artista en la Fundación Joan Miró, contiene una tarjeta de la editorial Wittenborn con la inscripción autógrafa de Joan Miró: "voir page 19". En esta página aparece la reproducción de una de las *Constelaciones* del artista: *Le 13 l'échelle frôlé le firmament*.

contemporaneidad. Cada obra es fruto de su tiempo o, mejor dicho, resultado de las ideas de su tiempo. Por eso, la contextualización es fundamental para la lectura exhaustiva de una obra.⁴⁹⁶ Sin embargo, Miró llegó a renegar de su propia pintura, guiada por el anhelo de una vibración y una resonancia espiritual eterna. Allí, en esta negación, reside su proyecto de transcendencia: lograr que la obra siga viva en todos los tiempos, y sobre todo fuera del tiempo en que ha nacido.

UN RECORRIDO ARTÍSTICO HACIA LA TRANSCENDENCIA

El paso de un reino a otro. De la voluntad de autodeterminación a la voluntad de elevación

Volviendo a las palabras de Miró⁴⁹⁷ y a la evolución de los seres de sus cuadros de los años treinta, cuando los cuerpos de las criaturas se alargan y se fusionan con los elementos celestiales, se puede ahora razonar sobre los motivos de sus movimientos hacia la dimensión espiritual. Una vez dicho que el espíritu puro de los personajes mironianos, como el de Miró, se mueve por la intuición que les guía hacia lo invisible y admitido que a través de la percepción los seres reconocen cualidades en este espacio de la existencia oculta que les interesan, los fascinan y los atraen, es oportuno descubrir las posibilidades que esta les ofrece y, por

⁴⁹⁶ También se enfrenta al tema de la posible consideración de la utilidad del arte desde el punto de vista científico: "When religion, science and morality are shaken, the two lasts by the strong hand of Nietzsche, and when the other supports threaten to fall, man turns his gaze from externals in on to himself. Literature, music and art are the first and most sensitive spheres in which this spiritual revolution makes itself felt. They reflect the dark picture of the present time and show the importance of what at first was only a little point of light noticed by few and for the great majority non-existent. Perhaps they even grow dark in their turn, but on the other hand they turn away from the soulless life of the present towards those substances and ideas which give free scope to the non-material strivings of the soul." KANDINSKY, WASSILY, "The spiritual revolution", en *Concerning the spiritual in art*, Nueva York, Wittenborn- Schultz, 1947, (1912), p. 23.

⁴⁹⁷ Joan Miró: "La verdadera realidad está ahí. Realidad más profunda, irónica, que se burla de la que tenemos ante la vista; y sin embargo, es la misma. Sólo hay que iluminarla desde abajo, con un rayo de estrella. Entonces, todo se vuelve insólito, inestable, nítido y embrollado al mismo tiempo. Las formas se engendran al transformarse. Se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras paran de un reino a otro,...". Entrevista de SANTOS TORROELLA, RAFAEL, "Miró aconseja a nuestros pintores jóvenes", *Correo literario*, Madrid, 15/3/1951, p. 1. Reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 327-328.

ende, los motivos de esta seducción. Miró explicó claramente las potencialidades de esta realidad invisible y más auténtica a la que, finalmente, los seres y los símbolos de su arte en plena transformación tienen acceso: “¿No es lo esencial esa irradiación misteriosa que emana del foco oculto en que la obra se elabora y que acaba por convertirse en todo el hombre? La verdadera realidad está ahí. Realidad más profunda, irónica, que se burla de la que tenemos ante la vista; y sin embargo, es la misma. Sólo hay que iluminarla desde abajo, con un rayo de estrella. Entonces, todo se vuelve insólito, inestable, nítido y embrollado al mismo tiempo. Las formas se engendran al transformarse. Se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras paran de un reino a otro, tocan con un pie las raíces, son raíces y van a perderse en la cabellera de las constelaciones. Es como una especie de lenguaje secreto, compuesto de fórmulas de encantamiento, y que es anterior a las palabras, del tiempo en que lo que los hombres imaginaban, presentían, era más verdadero, más real que lo que veían, era la única realidad.”⁴⁹⁸

Estas palabras describen una realidad profunda, auténtica, que es representada en su obra y que es invisible a la vista. Es una realidad viva que desprende una irradiación de la energía espiritual que está simultáneamente en la realidad otra descrita plásticamente por Miró y en la obra. Esta irradiación misteriosa acaba por convertirse en el ser. De las reflexiones mironianas, se puede abstraer una interpretación que realmente puede ser leída como una historia de tránsito en la obra de Miró. Una historia que es de elevación espiritual narrada desde el nivel corporal, material. Una historia que, pasando por la dimensión física, psicológica, metafísica, llega a un tiempo-espacio etéreo que ya no es habitado solo por la fuerza generadora, por la fuente fecundante y los otros símbolos de la divinidad, sino por todos los seres que han conseguido con un acto de rebelión, desprenderse de lo corporal para integrarse en esta.

El valor del esfuerzo de desprendimiento y de integración descrito es interpretable simbólicamente como un intento de elevación en el cual reside una posibilidad de rescate de la dignidad humana manchada por los actos que Miró califica de innobles.⁴⁹⁹ El refinado mecanismo de deformación de los cuerpos de las

⁴⁹⁸ SANTOS TORROELLA, RAFAEL, “Miró aconseja a nuestros pintores jóvenes”, *Correo literario*, Madrid, 15/3/1951, p. 1. Reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 327-328.

⁴⁹⁹ Véase SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996, p. 68, 69 y 180.

criaturas de Miró hacia el cielo es interpretable como acto místico. Es la prueba de la conciencia de la transcendencia del ego contemplada por Miró en su arte. Asimismo, es un acto de unión con Dios, que todavía no es completo pero cuya intencionalidad está patente y refleja la visión del artista y su percepción de lo transcendental aplicado al ser. Volviendo a los paralelismos con Sartre, que en *La crítica de la razón dialéctica* (1960) explicó cómo entiende la conciencia y como esta genera una intencionalidad sobre el mundo,⁵⁰⁰ se observa cómo Miró llegó más allá superando este concepto. La intencionalidad de sus criaturas una vez conquistado el mundo material se dirige a lo etéreo porque su creador les ofreció la que él mismo reconocía como posibilidad de elevación para el ser y su alma: “las normas que expresa el individuo vinculado a la sociedad deben descubrir el movimiento de un alma que quiere evadirse de la realidad presente, de carácter particularmente innoble actualmente, y después aproximarse a realidades nuevas, es decir, ofrecer a los otros hombres una posibilidad de elevación. Para descubrir

⁵⁰⁰ Véase las teorías sobre la transcendencia de la conciencia y sus efectos en la realidad, a partir de las teorías de Husser de SARTRE, JEAN PAUL, *La transcendencia del ego*, del Barcelona, Dilema, 1981 (1936).

un mundo habitable, ¡cuánta podredumbre que barrer! Si no tratamos de descubrir la esencia religiosa, el sentido mágico de las cosas, no haremos más que añadir nuevas e incontables fuentes de embrutecimiento a las que se ofrecen hoy a los pueblos.”⁵⁰¹ Cuando Miró, en 1939, expuso estas reflexiones, las teorizó plásticamente en las *Constelaciones*. Las 23 composiciones, realizadas a partir de 1940 y concluidas el 12 de septiembre de 1941 con *El paso del pájaro divino*, representan el punto de llegada de la historia de conjunción entre lo terrenal y lo espiritual narrada por el artista catalán.

Las Constelaciones para desprenderse del mundo

Con la plasmación del tema cósmico de las *Constelaciones*,⁵⁰² que culminan este estudio y cuya simbología mística fundamental se ha comentado anteriormente, se llega a un estado de armonía y de quietud posterior al acto de transición. La consecuencia del acto de integración entre lo humano y lo divino en un mismo espacio y tiempo, infinitos, es la celebración de la conquista de lo sublime.

Las *Constelaciones* constituyen un punto clave en el arte de Miró, no solo por representar el cenit del intento logrado de conjunción de los seres terrenales con lo universal, sino también el punto de llegada del lenguaje simbólico surrealista hasta aquí analizado. La etapa de la serie marca un cambio de lenguaje extremadamente significativo en el recorrido del artista. El nuevo lenguaje de las figuraciones astrales es la prueba definitiva del abandono de Miró de la visión hermética y alquímica del *Carnaval del Arlequín* y el punto de partida de un vocabulario hecho de ideogramas. Además, la nueva poética estelar mironiana, inspirada por los místicos que leía su autor y volcada en la comprensión de la esencia divina que interpreta artísticamente, es el resultado de la evolución del principio de la visión mironiano al que remite M.J. Balsach.⁵⁰³ La esencia de Dios, que en el *Carnaval* residía simbólicamente detrás de la ventana, es representada en las *Constelaciones*

⁵⁰¹ MIRÓ, JOAN, “Declaraciones”, *Cahiers d’Art*, París, Abril-mayo de 1939, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 166.

⁵⁰² BRETON, ANDRÉ, *Constelacions de Joan Miró*, París, L’Oeil, 1964.

⁵⁰³ El principio de visión expresado por el ojo mironiano es comparado por Balsach al gesto trágico de Edipo de arrancarse los ojos y solo de esa manera alcanzar ver la verdadera realidad. BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 127.

como parte del todo. Es parte de los seres que fluctúan en estas composiciones pictóricas y del espacio y tiempo de esta fluctuación. De acuerdo con las reflexiones de Balsach a este propósito, se puede aplicar el principio según el cual para ver la verdadera realidad hay que pertenecer a ella. Esta teoría posiblemente bebió principalmente de los razonamientos de Nietzsche y de los místicos. El órgano de la visión representado por Miró con un significado sagrado, místico, religioso, no solo por su procedencia, ampliamente comentada, sino por su desarrollo con respecto al árbol de la vida y la escalera, anteriormente detallado, es el símbolo de la fusión universal. El mismo se hace objeto y causante de fusiones, metamorfosis e integraciones. El “ojo que todo lo ve”, que pertenece al más allá y a los seres temporales, que conecta el mundo sensible con la realidad superior, que crea la vida con sus rayos fecundantes, pertenece en las *Constelaciones* a los seres de Miró ya divinizados. Formalmente, imita los órganos de reproducción, que son sus equivalentes, manteniendo sus funciones y posiciones. También mantiene su posición en los extremos de las escaleras, que ahora también están involucradas en los cuerpos de los seres voladores. Su equivalencia con el sol, que se conecta con las escaleras-alfa divinas de los cuerpos de los seres elevados a la dimensión de Dios es otra celebración simbólica de la libertad absoluta, del alcance de lo

sublime. El contacto entre la esfera humana y la divina, que se puede leer desde el *Carnaval* a las *Constelaciones*, se muestra como un camino practicable que conduce al hombre al contacto con un más allá aparentemente inaccesible.⁵⁰⁴ Los seres flotantes en la otra realidad de las *Constelaciones* reúnen todos los atributos de la fuerza generadora anteriormente analizados: el ojo, el óvulo-sol, el sexo femenino, los astros, la escalera-Alfa son los símbolos místicos por excelencia, que en su conjunciones representan la equivalencia entre el ser y Dios. Son símbolos-órgano que pertenecen a ambas especies: la humana y la divina.

La escalera incorporada en los organismos, además de ser el medio de elevación, representa metafóricamente el órgano de transmisión y de intercambio de la linfa vital de ambas especies que en un cierto momento descubren que pueden fusionarse porque están hechas de la misma sustancia. Hay una equivalencia entre los seres y Dios, puesto que en los primeros se reconocen las mismas cualidades de Dios. Esta acción de integración guiada por la intuición y por la voluntad de elevación ha sido posible porque los seres se han dado cuenta de que poseen la misma esencia de lo divino. La intuición les ha revelado estar compuestos de la fuerza espiritual vibrante que los ha generado y con la que están destinados a reunirse.

Con esta idea se afirma lo transcendental del ser que no solo está hecho a imagen y semejanza de Dios, sino que está hecho de la misma sustancia que Él. La similitud entre Dios y el hombre es un tema fundamental de los escritos de san

⁵⁰⁴ El principio de visión expresado por el ojo mironiano es comparado por Balsach al gesto trágico de Edipo de arrancarse los ojos y solo de esa manera alcanzar ver la verdadera realidad. BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, p. 125.

Agustín.⁵⁰⁵ Según el santo: “Dios no se fijaría en ningún modelo exterior a sí mismo para fabricar las cosas; y si en el Creador todo es eterno e inmutable, se deduce que estas razones casuales, a las cuales Platón llamó ideas, serían verdaderas y eternas. En este ejemplarismo se produce una profunda inversión de la doctrina platónica del mundo inteligible, que no sólo no subsiste en sí, ni siquiera puesto ante Dios, sino que se afirma la eternidad de las ideas en virtud de la eternidad verdadera y única del ser divino.”⁵⁰⁶

El destino de la obra

El destino de la obra de Miró, como explicó en varias ocasiones el artista, es la constante búsqueda de una esencia religiosa: “ (...) Ses meilleures toiles sont peut-être celles où, sur un fond uni, vide semble-t-il, ne paraissent que quelques traits, une échelle jaune appuyée à même le ciel, des lignes qui ne veulent plus rien dire, des taches de couleur dont la forme se ressemble à aucune autre si ce n'est à ces plages irisées que l'œil fermé conserve après avoir fixé le soleil. Sur ces toiles “désertiques”, la moindre figure, le plus petit sillage laissé par le pinceau, acquiert dès lors un relief démesuré. Et il est plus difficile pour l'artiste de donner à cette figure qui nous inquiète toute son étrange nudité que de laisser son imagination nous peindre à nouveau les milles images baroques et souriantes de ses toiles du début.

Joan Miró rejoint ici les vieux peintres espagnols pour qui l'objet n'est pas un prétexte, dont il ne faut se servir qu'avec une certaine méfiance; c'est un peintre appliqué. Il sait ce qu'il veut (...) Les peintures de Miró ne sont jamais de simples divertissements. Il s'agit pour elles, et quel que soit le sujet qui les inspire, d'une recherche constante de cette essence religieuse, de ce sens magique que les choses finissent bien par nous laisser deviner, malgré tout leur déconcertant parti pris.”⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ AGUSTÍN, SAN, *Confesiones*, Madrid, M. Aguilar, 1941, Libro de pertenencia en la biblioteca personal de Miró.

⁵⁰⁶ MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 139.

⁵⁰⁷ Así concluyó el poeta y crítico Louis Parrot en su comentario a las 23 obras mironianas (pinturas, dibujos y un objeto) realizadas entre 1915-1938 y expuesta en la exposición de la Galería Vendôme organizada por el marchante René Drouin. PARROT, LOUIS, “Prefación”, *Exposition Joan Miró*,

El destino de desprendimiento y de ascesis de la obra de Miró está marcado no solo por los resultados plásticos, sino también por la manera de procesar del artista, enfocada en mantener constantemente su estado espiritual en altos niveles de vitalidad, y por los métodos aplicados.

“No menospreciar el trabajo provocado por la limpieza de los pinceles cuando sea necesario, a pesar de que eso retrase la realización de mi obra; pensar que es de estas cosas accidentales cómo arrancan todos los hallazgos y abren nuevos horizontes, pensar lo que representan mis témperas de 1940/41 para mi obra y lo que me disgustaban cuando las comencé.”⁵⁰⁸

Para Miró era fundamental poder descubrir nuevos horizontes y realidades. Uno de sus métodos privilegiados para la estructuración de nuevos mundos era el choque con la realidad, con el cual pretendía ahondar en lo desconocido y acceder al descubrimiento de lo real. Los accidentes provocados por el choque inesperado con el dato real, como una gota o el polvo en la tela, o del impulso automático gestual, facilitaba la manifestación más pura del signo. La improvisación que cuenta con lo que encuentra en su camino en sentido físico construye, de manera casi inconsciente, automática, un recorrido que responde a un principio de necesidad interior que el artista reconoce en el momento en que actualiza la composición de trazos y formas en el lienzo. A estos procesos de trabajo de Miró se añadían otros métodos que también permitían el mismo desprendimiento del mundo. El recurso del artista a la contemplación y la meditación tiene sus raíces en su época de formación artística inicial, cuando la creación para él era como un acto solemne y espiritual, un ritual religioso.⁵⁰⁹ “Aquesta classe, era per mi com un cerimònia religiosa. Em rentava acuradament les mans abans de tocar el paper i els llapis. Els instruments de treball esdevenien per mi objectes sagrats, I treballava com si dugués a terme un ritu religiós. Aquest estat espiritual subsisteix encara en mi, cada cop més marcat. No aconseguia copiar una cara humana a partir d’una estampa; en canvi, feia amb amor les fulles dels arbres.”⁵¹⁰ También la emblemática carta a su amigo

27/3/1945-28/4/1945, París, Galerie Vendôme, p. 5, 6.

⁵⁰⁸ Rowell advierte que se refiere a las *Constelaciones*. MIRÓ, JOAN, “Notas de trabajo, 1941-1942”, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 185.

⁵⁰⁹ Miró recordaba así su primer periodo de formación en la escuela de la calle Regomir número 13 donde recuerda como con alivio asistía a las clases del Sr. Civil, en los cursos facultativos de dibujos. Miró no era un estudiante brillante sino mediocre y con dificultades sociales. Todo le pesaba y le aburría en la escuela, pero sin embargo las clases de dibujo las tomaba muy en serio. DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 27.

⁵¹⁰ MIRÓ, JOAN, carta a Jacques Dupin fechada 9/10/1957, reproducido en ROWELL, MARGIT,

Ricart, con el que había compartido su primer taller en la calle de San Pere Més Baix, número 51⁵¹¹, citada anteriormente, expresa la condición anímica del artista mientras trabajaba de manera intensísima, y llevaba una vida solitaria en pleno recogimiento espiritual. Estas situaciones le permitían vivir en un mundo creado por su espíritu, alejado de todas las realidades. Su escepticismo, en confrontación con la realidad que estaba a su alrededor, demuestra que no creía que fuera la única. Cerrándose en sí mismo, Miró se aproximaba cada vez más a todo lo que tenía o era espíritu. El espíritu, para Miró, residía en lo material e inmaterial de un árbol, en el concepto de amistad o en las montañas.⁵¹² Estas reflexiones condujeron al catalán a la liberación de la realidad y a la aproximación a los principios de purificación hacia al vacío. El resultado del desprendimiento fue la liberación de toda realidad para la integración con lo universal, que coincidió con el abandono del *horror vacui* de las *Constelaciones* y el comienzo de una nueva expresión artística a partir de ideogramas, manchas y espacios monocromos. Un ejemplo del cambio se puede observar en *Nocturno cerca del lago*, un lienzo en técnica mixta realizado en 1942. En el espacio diáfano manchado de colores esfumados se perciben ligeras

Selected writings and Interviews, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 44.

⁵¹¹ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 47.

⁵¹² Carta a Enric C. Ricart. Mont-roig, [26 de agosto de 1917], MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari catalá. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009, p. 65, 66.

nebulosas en grafito alrededor de las cuatro figuras-símbolo principales dibujadas en negro. Una serie de símbolos icónicos esparcidos más pequeños rellena el paisaje sin gravedad ni leyes físicas. En el centro una gran A esquematizada, que se cruza con una Z de la misma magnitud, representa un personaje-alfa cuyo cuerpo triangular es dividido por el eje de los brazos en una porción negra y una traslúcida. La forma triangular podría referirse de nuevo a la divinidad y la división entre lleno y vacío de la doble realidad analizada anteriormente propia del ser. A la izquierda, otro personaje femenino agrupa en la silueta de su rostro los símbolos místicos de los ojos, el círculo-óvulo y una forma vaginal que remata la cabeza. A la derecha otro personaje esquematizado equilibra la composición. Escaleras; personajes-escaleras, pájaros y astros rellenan el resto de la composición. Sus estructuras filiformes son reducidas a la mínima expresión, en el único tono negro. Más adelante, estas formas flotantes se convertirán en ideogramas y manchas que expresan su existencia en estado salvaje. Los símbolos-letra no se dejan contagiar en su devenir y mantienen un flujo de desarrollo independiente en la realidad surrealista narrada por Miró. Sus cuadros son folios con escrituras en tinta negra que muestran códigos secretos y silenciosos, de rasgos orientales, dictados por el alma del artista sin que él participe de esta historia, que se mueve como espíritu libre.

El devenir de la obra de Miró y la manifestación de su esencia religiosa han sido

determinadas por su proceso de creación, que ha sido comparado al del místico y el asceta.⁵¹³ Una de las formas de expresar el mundo ideal, en un primer momento prevalentemente onírico y luego espiritual, fue el empleo del color azul. El azul mironiano, antes de ser símbolo de lo espiritual fue contenedor del vacío, expresión del infinito, representante de lo absoluto. Según Montserrat Altet, las investigaciones mironianas sobre el tono azul abstracto, cuya evolución es patente en *La masía*, *El color de mis sueños*, la serie *Azul* y la interpretación de los canticos franciscanos, sirven para expresar lo sublime y atrapar lo absoluto.⁵¹⁴ Con este objetivo surge el proceso de traducción de la poesía en pintura: “la seva mirada i el seu esperit van saber percebre, a través de les aparences materials, la profunda sensació, la va instal·lar en la seva ànima, la va depurar i netejar de paràsits fins a convertir-la en digne de ser transportada pura i intensament en les seves obres, descobrint l’esclat espiritual de les coses reals.”⁵¹⁵

Como Kant, Miró entendía lo sublime como lo que se sitúa más allá de la comprensión humana. Según él, en el momento en que se intenta interpretar el misterio de la realidad terrenal, el hombre está obligado a una confrontación directa con la incomprendibilidad de lo divino: “Joan Miró explicava que fugia cap a l’interior absolut de la naturalesa i que el que pretenia era que els seus quadres semblessin oberts a la crida magnètica del buit. Estava interessat en el buit, en la buidor perfecta i explicava que, els seus gests lineals sobre la tela, eren els signes de la progressió de seu somni.”⁵¹⁶ Para el pintor catalán, la búsqueda para alcanzar el vacío se tradujo en la inquietud más profunda de llegar a lograr una elevación espiritual, a través de su arte, a través de sus lecturas e influencias, a través de su vida.

⁵¹³ Manteniendo la toma de puntos de partida casuales, Miró procedía en la creación experimentando con operaciones de extracción de elementos que evocaban el “despullament” de los años veinte, la aplicación de los principios zen, y las prácticas de los místicos que como se argumentará en el capítulo final de la tesis le conducían, a través de una radical selección, a la esencia pura y espiritual de las cosas.

⁵¹⁴ ALTET, MONTSERRAT, “Símbols del cel. Abstraccions, lletres i estrelles”, p. 289-336, *Sobre el cel. El cel i l’art contemporani*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, p.310.

⁵¹⁵ ALTET, MONTSERRAT, “Símbols del cel. Abstraccions, lletres i estrelles”, p. 289-336, *Sobre el cel. El cel i l’art contemporani*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, p. 304. Montserrat Altet, 2008, p. 304, comentando, GASCH, SEBASTIÀ, *La peinture catalane contemporaine*, Barcelona, Comissariat de propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937, p. 24.

⁵¹⁶ ALTET, MONTSERRAT, “Símbols del cel. Abstraccions, lletres i estrelles”, p. 289-336, *Sobre el cel. El cel i l’art contemporani*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, p. 310.

La trascendencia de la obra y el nuevo nacimiento

«Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente
no se debe tomar en consideración»

Pablo Picasso⁵¹⁷

Miró consideraba sus creaciones “realizaciones puras de mi espíritu [que] repercutirán por magia o por milagro en el espíritu de los otros hombres.”⁵¹⁸ La obra mironiana da frutos vivos porque es materia viva compuesta de los movimientos de creación. Cada uno de ellos representa un estadio evolutivo y es una prueba de que la obra ha estado viva. En la trascendencia de sus efectos se encuentra la prueba de que la obra sigue viva: “Más que el cuadro mismo, lo que cuenta es lo que lanza al aire, lo que difunde. Poco importa que el cuadro sea destruido. El arte puede morir, lo que cuenta es que haya difundido gérmenes sobre la tierra. El surrealismo me gustó porque los surrealistas no consideraban la pintura como un fin. Efectivamente, no hay que preocuparse porque se quede una pintura tal cual, sino más bien que deje gérmenes, que difunda unas simientes de las que nazcan otras cosas. El cuadro debe ser fecundo. Debe dar nacimiento a un mundo... algo vivo.”⁵¹⁹

Como se ha visto, el punto de vista que el artista iba configurando dependió en buena parte del punto de partida que despertaba sus formas y sus ideas. Tanto el choque con la realidad física o de ensueño como las fuentes literarias e iconográficas despertaban y nutrían su intelecto, su instinto y su alma. Cuando Miró usaba el método meditativo y contemplativo, no se limitaba a repetir la realidad de la que partía o el contenido de las fuentes de que bebía, sino que los traducía con su propio lenguaje, dando origen así a una creación. También los

⁵¹⁷ SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 404.

⁵¹⁸ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p.243.

⁵¹⁹ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 339.

estímulos externos eran usados y combinados para componer algo nuevo, algo vivo. Miró creó mundos sobre los restos de la destrucción de la materia terrenal, dando vida a nuevas realidades que tenían sus propias reglas de comportamiento y desarrollo hasta elaborar procesos de integración con lo Divino. El pintor creó los mecanismos que garantizaron la transcendencia de su obra. Esta transcendencia está asegurada por los efectos que produce en el espíritu de otros seres. La fuerza vital de la obra es transmitida al espectador a través de la interacción con él en el momento en que esta le influye. La transmisión de la esencia viva y espiritual de la obra se produce a través de las vibraciones que emite. La percepción de sus pulsaciones, sus persistentes flujos y reflujos por parte del receptor generan tensiones que convierten la composición en algo orgánico que excita al espíritu humano, provocando las que Miró llamaba “chispas del alma.” Recordando el objetivo del artista: “El observador y la composición deben vibrar al unísono”,⁵²⁰ se puede comprender cómo Miró empleó toda una serie de estrategias, entre las cuales están las analizadas hasta ahora, analizadas para llegar a hacer vibrar los espíritus. Como apunta Maltas: “El artista no sólo puede, sino que debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines.”⁵²¹ El artista es entonces el provocador del imprevisto que, guiado por la intuición, estimula con las posibilidades de la forma el despertar del espíritu humano.

El discurso sobre el devenir de la obra de arte, sobre la energía y las tensiones de la materia en continua evolución, que compartían Kandinsky y Miró para garantizar a la obra su estado vital y su transcendencia, era seguramente compartido por los compañeros más cercanos a Miró, como André Masson, y por los grandes inspiradores del artista que exploraron de la misma manera el ámbito espiritual con su arte, como William Blake y Paul Klee.⁵²² Lo que para Miró resultaba

⁵²⁰ MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 338.

⁵²¹ MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 267.

⁵²² De la misma manera que William Blake y André Masson, Miró se dejó llevar por su propio camino y por los métodos que adoptó que transformaron su creación en arte pura. La poesía, la naturaleza, la realidad histórica y lo intangible convulsionaron el espíritu del artista, agitando las opiniones y percepciones de su propia historia humana. Miró se preocupó de dar respuesta a las solicitudes del espíritu, construyendo con su obra realidades interpretables intelectualmente para que llegaran al alma humana. Cada composición está sometida a leyes cambiantes que el artista va descubriendo mientras compone, mientras crea y mientras resucita la esencia de las fuentes y las traslada para que siga fértil y goce de una vida autónoma. De esta manera la obra, tanto a nivel estético-formal como a nivel de contenido, puede cumplir con su vocación de transcendencia, con

imprescindible para la sustentación de este devenir de la obra era la obtención de una reacción en el perceptor. De ahí se sustentaba la visión de la obra como un medio, una sustancia o material transmisor de una vibración habilitado para ser empleado por un destinatario. El arte, materializado en la obra, tiene la necesidad fisiológica autónoma de crear su propia vibración a través de la consecución de un equilibrio propio de atmósferas y composiciones. Esta vibración se recrea, por reflejo en el observador, modificando o adaptándose a su estado anímico. El intelecto humano percibe las vibraciones y las transfiere al alma. Según esta teoría, de este diálogo se obtiene una elevación del espíritu del observador, la misma elevación que experimentó el artista a la hora de crear. Cuando se genera este fenómeno de correspondencias y de movimiento evolutivo del espíritu, se puede considerar la composición de formas y colores, con sus pesos y direcciones, con sus contracciones y distensiones, efectiva. Es entonces cuando la obra expresa su calidad de invención y expresa su propia vida interior como un nuevo nacimiento, como algo nuevo e irrepetible.⁵²³

Miró, haciéndose agente activo de estos fenómenos dinámicos inherentes a la obra, se responsabilizó como creador y, a su vez, responsabilizó al observador. El cometido que asumió como artista implicaba tanto asumir los rasgos del visionario como saber ser guía en la visión del receptor de su mensaje y lenguaje. Al igual que William Blake, la actividad creadora de Miró, cargada de imaginación y misticismo, se volcó en la construcción de un nuevo reino que rompía con los cánones del racionalismo castrante para dar vida a una realidad, la auténtica, que está dentro del hombre y es fruto de su potencia espiritual. Por eso sus composiciones no son nunca la solución de un problema, sino el planteamiento de un problema. Por eso, especialmente la obra del pintor-poeta de espíritu puro, tiene por objetivo ejercer una declarada función rompedora destinada a crear nuevo pensamiento y generar la reflexión también cuando el tiempo en que ha nacido muere. Como dijo Miró, la obra material puede ser incluso destruida, pero su capacidad de esparcir semilla es lo que importa. La obra de arte portadora de un mensaje eterno es eterna. El artista es consciente de que el tiempo en que ha nacido no coincide con el tiempo para el cual ha nacido, que es potencialmente lo eterno. Lo que queda

la función de comunicar un mensaje, una visión, un punto de vista o un interrogante y transmitir un impulso emotivo.

⁵²³ MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Politècnica de Catalunya, 2011, p. 269.

en la realización plástica no es solo una historia, sino la historia en su devenir. Las obras de Miró se hacen entonces objetos de meditación que proporcionan la oportunidad de una reflexión mística sobre lo inescrutable e inaccesible por el hombre.⁵²⁴ En cada nueva reflexión hay un renacimiento de la obra, cuyo mensaje sigue vivo, garantizando su transcendencia.

⁵²⁴ La argumentación presentada toma prestadas la reflexión de José Corredor Matheos sobre el arte de Eduardo Chillida. CORREDOR MATHEOS, JOSÉ, "Spirituality in the work of Eduardo Chillida", p. 98- 103, en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996, p. 100, 101.

LA INFLUENCIA DE LA LITERATURA MÍSTICA EN LA OBRA MIRONIANA

*«Mientras hago escultura tener
siempre la Biblia abierta,
esto me dará un sentimiento
de grandiosidad y de gestación del mundo»*
Joan Miró

Introducción

La investigación sobre la influencia de la literatura en la obra de Miró y su simbolismo místico se ha estructurado a partir del descubrimiento del uso del artista de un ejemplar de la *Sagrada Biblia* perteneciente a su biblioteca personal. Por un lado, se ha podido comprobar el fuerte ascendente del texto y sus ilustraciones en el lenguaje artístico mironiano y sus efectos plásticos y, por el otro, se ha abierto una vía de investigación sobre las lecturas de Miró de contenido místico, religioso, existencialista, metafísico y espiritual. Una vez determinada la relevante influencia bíblica en Miró y su obra, se ha hecho imperante la necesidad de introducir el tema de la influencia mística de la literatura de interés de Miró desde el enfoque más amplio al más específico.

Un análisis de la biblioteca personal del artista, conservada en los archivos de la Fundación Joan Miró de Barcelona, junto a la contextualización de las lecturas apreciadas por el artista, ha permitido profundizar en la faceta mística del pintor catalán, ya confirmada por el estudio de obras como *La masía* (1921-1922), *Paisaje catalán* (1923-1924), *Perro ladrando a la luna* (1926), la serie *Constelaciones* (1939-1941) y el tríptico *Azul* (1961), así como observar aspectos inéditos sobre el tema tratado.

Este estudio se ha realizado a partir del escrutinio de las preferencias literarias del artista seleccionadas por su contenido sagrado y espiritual, en su mayoría editadas en el periodo tratado en esta tesis. El material de la biblioteca resulta interesante por la cantidad y heterogeneidad de géneros literarios y de autores que han demostrado haber tenido un profundo ascendente en la vida y la obra de Miró (Anexo). No solo estas lecturas influyeron en la iconografía, la iconología y simbología de su creación, sino que condicionaron, y en algunos casos determinaron, el desarrollo de sus procesos artísticos. Así, por ejemplo, ciertas adaptaciones y metamorfosis del lenguaje mironiano han sido consecuencia de la aplicación de operaciones de “despullament” y catarsis que derivan de las prácticas meditativas de los místicos que leía. También se ha analizado el uso que hizo Miró de los escritos bíblicos, teológicos y filosóficos y de la poesía para explorar lo desconocido del mundo figurativo y del mundo real, y para emprender la búsqueda de una elevación espiritual personal.

Desde esta perspectiva, ha sido posible observar cómo el artista catalán intensificó paulatinamente su maduración espiritual empleando preceptos y conceptualizaciones propias de la filosofía existencialista, la metafísica, la patafísica, la poesía y, finalmente, los escritos franciscanos.

LA BIBLIA COMO HERRAMIENTA DE GESTACIÓN DEL MUNDO PLÁSTICO DE JOAN MIRÓ

La Biblia ante los ojos. Parte 1

Como punto de partida se ha considerado la referencia más directa de Joan Miró con respecto al uso que hace de la Biblia. En una declaración autógrafa presente en sus álbumes de trabajo, Miró apuntó: “Mientras hago escultura tener siempre la Biblia abierta, esto me dará un sentimiento de grandiosidad y de gestación

del mundo.” Esta afirmación, recogida por Margit Rowell en su libro *Escritos y conversaciones*,⁵²⁵ se encuentra entre las notas de trabajo mironianas datadas entre 1941-1942, en los cuadernos actualmente conservados en los archivos de la Fundación Joan Miró de Barcelona.

El tono de las palabras mironianas, natural y autoritario a la vez, hace que suene como una orden que el pintor se dirige a sí mismo. La contundencia del adverbio “siempre”, denota que posiblemente Miró adoptó la práctica de consultar la Biblia durante el proceso creativo como costumbre, o por lo menos esta era su intención. En suma, la cita corrobora que Miró utilizó la Sagrada Escritura como herramienta imprescindible en aquel momento, y demuestra su vínculo con el texto. No sería la primera vez que se teoriza la derivación de una solución iconográfica mironiana de una narración bíblica concreta. Es el caso, por ejemplo, del cuadro *El nacimiento del mundo*, datado en 1925, del cual en esta tesis se plantea una interpretación alternativa, coherente con la tradicional pero más bien conectada con el simbolismo místico de la escalera mironiana teorizado en esta tesis.⁵²⁶ Según Rosa María Malet, el título del lienzo sugiere una procedencia iconográfica de tipo religioso, y precisamente católica. El catolicismo en este caso es entendido en el sentido cultural y tradicional de la época vivida por Miró. Lo interpreta como una visión personal mironiana de los hechos bíblicos referidos a la creación de la mujer. En este caso, la mujer estaría sugerida por el círculo rojo, sustentado por una línea ondulada que se conecta en su parte inferior al cuerpo tumbado de otro personaje situado abajo a la izquierda. El personaje yacente podría ser interpretado como Adán, de cuya costilla surge la figura femenina de Eva. La escena sería dominada por la presencia de Dios, evocada por la forma triangular negra suspendida en la atmósfera.⁵²⁷

Efectivamente, su no-color, evoca la “nada” analizada en el cuadro *Perro ladrando a la luna*, símbolo de la sustancia etérea, del no-tiempo y del no-espacio habitado por la divinidad. Su ubicación elevada le otorgaría una posición similar a las

⁵²⁵ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 273.

⁵²⁶ Carolyn Lanchner, estudió el cuaderno con los dibujos preparatorios del cuadro *El nacimiento del Mundo* FJM 701 (el más similar al lienzo), FJM 702a, FJM 702b; FJM 703; FJM 704; FJM 705, del fondo de la Fundación Joan Miró, para reconstruir la mecánica del proceso de construcción de la tela homónima y de los cuadros análogos como *Pintura* (1926). LANCHNER, CAROLYN, *Joan Miró. The Museum of Modern Art of New York*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993, p. 38-40 y 382.

⁵²⁷ MALET, ROSA MARÍA, “Joan Miró. Soñar despierto”, Congreso Internacional *El surrealismo y el sueño*, 9/10/2013, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid).

ventanas que en muchos cuadros agujeran las paredes de los espacios dibujados por Miró, dejando ver la otra realidad. Sustancialmente, su presencia preside la escena desde un nivel superior y la gobierna como el “ojo que todo lo ve” de lo que se ha ampliamente hablado.

Volviendo al planteamiento anterior sobre la nota dejada por el pintor catalán sobre su consultación bíblica, se puede plasmar una hipótesis inicial. Una primera lectura de la declaración del artista induce a interpretar que se refiere al contenido de un texto bíblico cualquiera, sin ninguna alusión específica a alguno de los volúmenes del viejo y nuevo testamento que se podían encontrar en su colección o en su taller. Sin duda, Miró fue consciente del valor de la narración sagrada como agente provocador del acto creador, pero, ¿y si sus palabras se refirieran a una Biblia concreta por alguna razón específica?

Procedencia y destino de una Biblia consagrada al arte mironiano

De la selección realizada de los ejemplares bíblicos de la biblioteca personal del artista destacan por encima de los otros cuatro textos.⁵²⁸ Se trata de tres volúmenes del Antiguo Testamento y uno del Nuevo Testamento, editados en dos fechas distintas por Félix Torres Amat. El primer tomo está datado en 1871, y los restantes en 1873. Los libros sobresalen de los otros textos del archivo por su calidad y las singulares características. Son textos de gran formato (43,4 x 32 cm.) y peso considerable, que están enriquecidos con láminas (alrededor de unas sesenta por ejemplar) en blanco y negro y cubierta en cuero decorado. Su peculiaridad estriba en ser ejemplares ilustrados de una traducción de la Vulgata latina al español, con aclaraciones en puntos concretos de los textos originales hebreos y griegos. Las ilustraciones son reproducciones firmadas de los grabados de Gustavo Doré. Por sus rasgos estéticos, es evidente que son libros que pueden despertar el interés de artistas, y especialmente el de un poeta plástico que se deja seducir por el tacto y la vista, como fue Joan Miró. La encuadernación de *La Sagrada Biblia* revela no solo la óptima calidad de la edición, sino que se deduce de ella su uso. Su perfecto

⁵²⁸ Las ediciones bíblicas conservadas en los archivos de la Fundación Joan Miró de Barcelona cubren los años desde 1871 hasta una edición italiana de 1985.

estado de conservación, salvo algunas pigmentaciones de oxidación en algunas páginas, demuestra que ha sido tratada con especial esmero.

A pesar de la impresión de que los volúmenes han sido escrupulosamente custodiados durante años, se encuentran indicios que permiten imaginar una manipulación y uso de esta Biblia por parte del artista. A partir de los análisis llevados a cabo en el laboratorio de restauración de la Fundación Joan Miró de Barcelona, los tomos II, III y IV, catalogados en el archivo de la misma respectivamente como D 1312/1244; D 1313/1245 y D 1311/1243, revelan que estuvieron en contacto con el pintor mientras él trabajaba en su taller.

Sin embargo, el libro que se puede considerar como herramienta de especial importancia para el trabajo del artista es el tomo II, fechado en 1873. El desgaste y las marcas que presenta, junto a los datos extraídos de las fuentes documentales que figuran relacionadas en este estudio demuestran que precisamente este volumen fue usado por Miró durante un tiempo prolongado, posiblemente a partir de 1930, y que estuvo abierto en una página determinada mientras el artista trabajaba.

Conociendo el carácter metódico y ordenado de Joan Miró resulta difícil figurarse que tuviera un libro tanpreciado y antiguo a merced de su labor artística, poniendo de alguna manera en peligro su integridad en medio de tantas resinas, pegamentos, pigmentos, pinceles e instrumentos varios de su taller. Sin embargo, son concretamente estas situaciones de riesgo y de imprevisto las que inspiran el proceso artístico de Joan Miró, y que en varias situaciones provocaron aquel *choque* transcendental para su arte del cual ya se ha hablado abundantemente.⁵²⁹

Primeros indicios de un uso artístico

Conectando los datos de la investigación que progresivamente iban emergiendo, se ha podido reconstruir un recorrido que retrocede en el tiempo hasta encontrar el momento original en que se produjo el contacto de Miró con la Biblia en cuestión.

El primer indicio que demuestra que el libro fue un recurso para el trabajo artístico

⁵²⁹ GREEN, CHRISTOPHER, *Art in France 1900-1940*, London, Yale University Press, 2000, p. 37-40.

del pintor catalán se halla en la cubierta. La parte exterior trasera de la refinada tapa presenta unas manchas peculiares en varias zonas de la superficie. Se trata de salpicaduras y rastros de material de taller solidificado que aparecen también en el volumen III. La cristalización aparenta una coloración semitransparente, vidriada, probablemente oscurecida por el paso del tiempo, con pigmentaciones brillantes que analizadas con lupa se parecen a purpurina dorada. Según una primera lectura de la restauradora de la Fundación Miró de Barcelona Elisabet Serrat,⁵³⁰ este tipo de resina no era usada regularmente por Miró. Sin embargo, durante la investigación se ha encontrado en una obra suya un material artístico que da toda la impresión de ser idéntico al descrito. Se trata del boceto para el cartel de la exposición *Terres de Gran Feu* en la Galerie Maeght de París, fechado en el año 1956.⁵³¹ En este periodo Miró experimentó nuevas técnicas pictóricas como *gouache* o tinta y pincel sobre papel, que fueron utilizadas en su colaboración artística con Josep Artigas.⁵³² En las letras en tinta negra de la inscripción que hay en el cartel se aprecia un revestimiento de barniz que presenta las mismas características e idénticos pigmentos dorados que los residuos de la cubierta de la antigua Biblia de Miró. Esta coincidencia demostraría no solo que las gotas desecadas en la tapa eran de material artístico, sino que se trataba de material

⁵³⁰ Comentario de Elisabet Serrat, en BOGONI, ROBERTA, “Entrevista a Teresa Montaner y Elisabet Serrat”, 12/3/2013, Barcelona, Fundación Joan Miró, Archivo.

⁵³¹ La obra pertenece a la Fundación Taller Josep Llorens Artigas, que fue exhibida en la exposición temporal *Artigas: l'home del foc*, en la Pedrera de Barcelona (*Artigas* 2012). *Artigas: l'home del foc*, Barcelona, Fundación Taller Josep Llorens Artigas, 2012.

⁵³² Sobre la colaboración Artigas-Miró y sus técnicas aplicadas véase el video sobre el mural de cerámica en Osaka, CATALÀ ROCA, FRANCESC, *Miró-Artigas. Osaka 1970*, Aimé Maeght, VHS, 1970.

usado por Joan Miró seguramente en 1956.

Una vez comprobado que Miró estuvo en contacto físico con el texto del siglo XIX en 1956 surgió la sospecha de que las declaraciones de 1941-1942 se refirieran al mismo tomo. El siguiente indicio sobre el uso de la Biblia ilustrada por Doré se ha encontrado en Palma de Mallorca.

Una carta de Dolors Miró

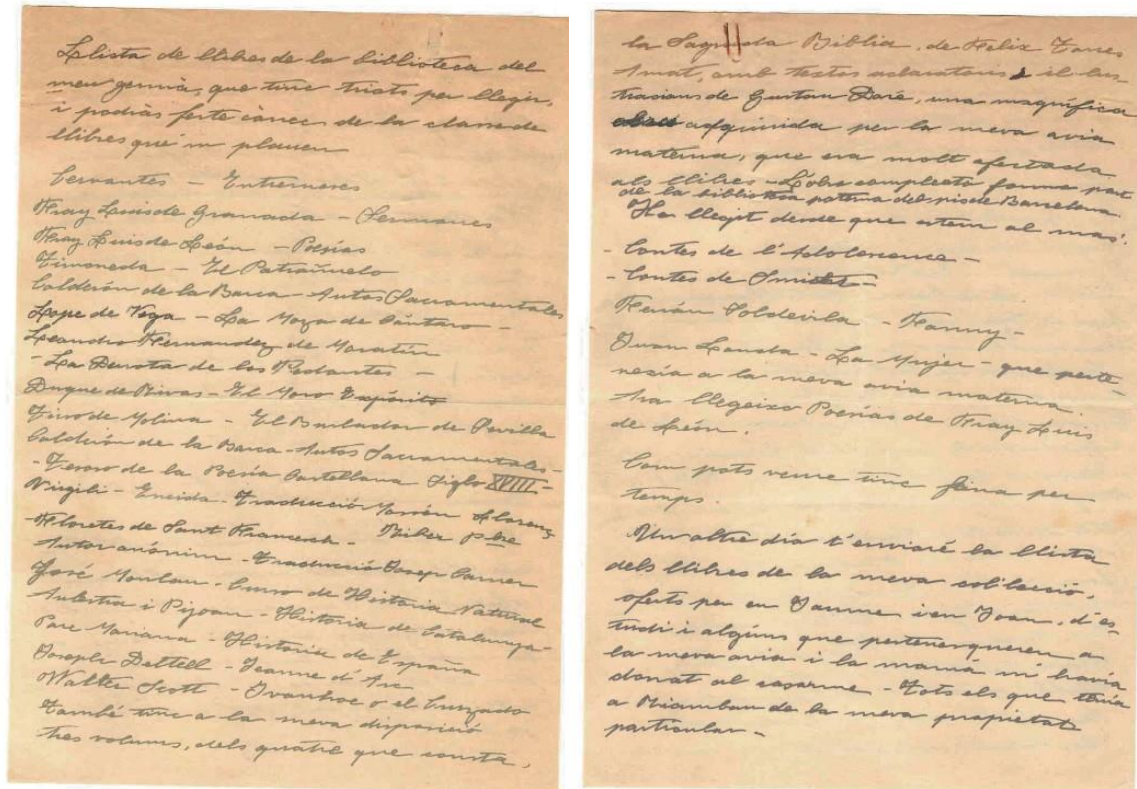
En el archivo de la Successió Miró de Palma de Mallorca, gracias a la colaboración de la documentalista Pilar Ortega, se ha podido encontrar y analizar una carta manuscrita que aclara la procedencia y el destino de la Biblia en cuestión (doc.1). Pilar Ortega, en la ficha de catalogación, detalla: “Carta de Dolors Miró Ferrà a Lluís Ylla Cassany. Manuscrita, tres quartilles per ambdòs cares, una d’elles es un afegit de la mare de Miró. [...] Datada al Mas Miró el 19-II-938.”⁵³³ La misiva autógrafa de la hermana de Joan Miró, Dolors Miró Ferrà, viuda de Jaume Galobart, forma parte de la correspondencia dirigida a su segundo prometido, Lluís Ylla.

Estos documentos, ricos en pinceladas históricas, tienen un gran valor sociológico ya que recrean la vida rural en el *mas* de la familia Miró e informan sobre algunas estancias de Joan Miró en París. Sin embargo, la utilidad que tienen con respecto al presente estudio reside en una lista de libros que incluye la Biblia en cuestión.

Dolors Miró, el 19 de febrero de 1938, escribió a Lluís Ylla informándolo de lo que iba a leer y aconsejándole unos títulos, entre los cuales, en la tercera hoja del texto, selecciona las Sagradas Escrituras ilustradas por Gustavo Doré, especificando que pertenecían a la biblioteca personal de su hermano y precisando algunos detalles interesantes: “[...] La llista de llibres de la biblioteca del meu germà, que tinc triat per llegir, i podràs fer-te càrrec de la classe de llibres que’m plauen...[...] També tinc a la meva disposició tres volumens, dels quatre que consta, *La Sagrada Bíblia*, de Felix Torres Amat, amb textos aclaratoris i il·lustracions de Gustavo Doré, una magnífica obra adquirida per la meva avia materna que era molt afectada als llibres – L’obra completa forma part de la biblioteca paterna, del pis de Barcelona.”.

De esta carta se puede extraer la procedencia de los libros canónicos del Antiguo

⁵³³ BOGONI, ROBERTA, “Entrevista a Pilar Ortega”, 5/7/2013, Palma de Mallorca, Successió Miró, Archivo.



Doc.1. Carta de Dolors Miró Ferrà a Lluís Ylla Cassany, caras A y B, (Mas Miró: 19/2/1938), Palma de Mallorca, Archivo Successió Miró.

y Nuevo Testamento, y verificar como ya en 1938, cuando la colección pertenecía a la biblioteca personal del artista, faltaba uno de los cuatro volúmenes. En este punto de la investigación, las dudas sobre cuál de los ejemplares podría ser el extraviado se aclararon al abrir los tomos de Felix Torres Amat y examinar página por página sus contenidos.

1930: punto de partida de una conversión plástica

En el segundo volumen de la Biblia en cuestión, entre las páginas 55-56 y 57-58, se ha encontrado un punto de libro llamativo (doc.2). Evidentemente, el objeto fue insertado de manera intencional en las páginas. Su identificación ha sido fácil, ya que lleva impreso el logo de uno de los mayores distribuidores de vino francés de la época: *Nicolas fines bouteilles*. La ilustración es obra de Charles Loupot (1892-1962), editada por los hermanos Draeger en París el año 1930.

Volviendo a las fuentes de archivo de la fundación barcelonesa, se ha encontrado otro indicio fundamental que confirma el uso de dicha Biblia en 1930. Como se

ha visto, entre las hojas de los álbumes de dibujos preparatorios de Joan Miró, conservados en la Fundación Joan Miró, hay numerosas anotaciones del pintor catalán que se refieren a su manera de proceder artísticamente y a las fuentes literarias que iba utilizando para su elaboración artística. Entre las fuentes documentales está el cuaderno FJM 1461, en el que en líneas autógrafas (en lengua francesa) del pintor catalán figuran: “Été 1930” y justo debajo: “La Bible”. Durante su estancia veraniega en Mont-roig,⁵³⁴ el mismo año de la impresión del punto de libro, Joan Miró puso la Biblia como objeto de su lectura y observación. Esta coincidencia se ha convertido en una ulterior pista para demostrar que Miró estuvo consultando la Biblia y, como se argumentará a continuación, la empleó como fuente de inspiración para su producción artística de los años treinta.⁵³⁵

La Biblia ante los ojos. Parte 2

Tras el descubrimiento del punto de libro, con toda probabilidad insertado por Miró en 1930, se ha podido testimoniar que el volumen estuvo sujeto y abierto en la misma posición durante un tiempo prolongado, con una intencionalidad muy precisa.

La detención de Joan Miró en las páginas 55-56 y 57-58 se comprueba a partir del estado de conservación de la marca de libro. En su envés, que descansa sobre la página 55-56, se nota una alteración cromática en la parte superior que sobresale de la hoja de apoyo. Esta sección está claramente definida por una decoloración que ha sido consecuencia de una prolongada exposición a los rayos solares durante la cual el punto del libro ha permanecido inmóvil en el mismo sitio. En cambio, la superficie del recto muestra un descoloramiento más difuminado y uniforme que indica que estaba completamente destapado y expuesto por entero a una luz diluida y menos intensa que la de los rayos directos que procedían de la parte posterior. A partir de las características cromáticas del punto de libro se deduce que el texto bíblico estuvo en posición vertical o por lo menos inclinado de manera que los rayos solares incidieron en él, y por consiguiente en la cubierta del libro, a contraluz.

⁵³⁴ DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 456.

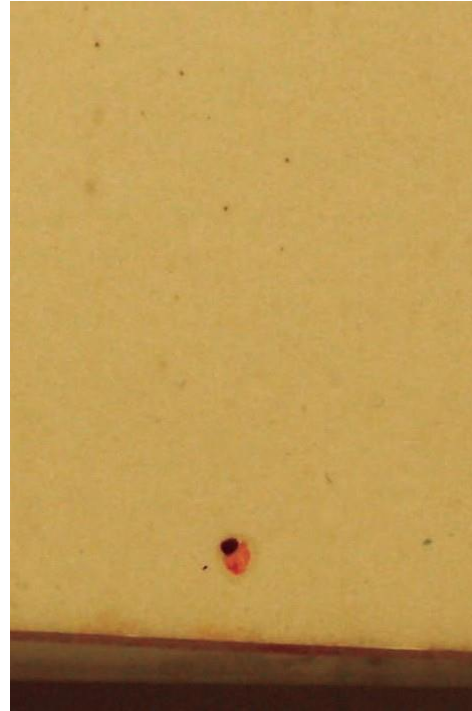
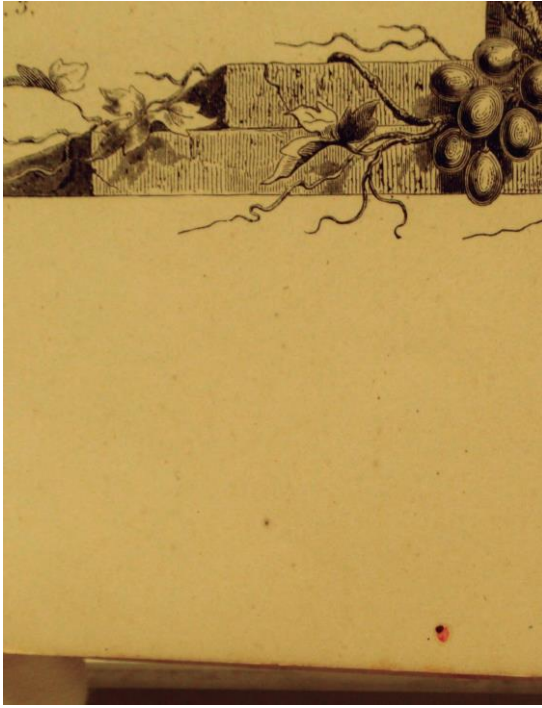
⁵³⁵ DUPIN, JACQUES y LELONG-MAINAUD, ARIANE, *Joan Miró, catalogue raisonné: painting*, vol. II, París-Barcelona, Daniel Lelong-Successió Miró, 2000.



Doc.2. Punto de libro con ilustración de Charles Loupot. Entero de las dos caras y detalle, (París: 1930. Edición Draeger), Barcelona, Archivo Fundación Joan Miró.

En la misma página donde se apoya la marca de libro se ha descubierto otro dato todavía más sorprendente: una minúscula mancha de pintura al óleo de color rojo. Esta constituye la prueba definitiva de que Miró realmente usó este tomo de las Sagradas Escrituras durante y para su trabajo artístico. Este último indicio revelador, casi imperceptible, permite teorizar sobre la influencia plástica de las páginas comentadas en determinadas obras mironianas.

El residuo cromático en relieve va acompañado por su propia huella, semitransparente y oleosa, que traspasa la hoja y se hace visible en el envés de la misma. La forma de la mancha indica su propagación hacia la parte inferior de la página debido a la fuerza de la gravedad, reforzando la teoría de que el libro estaba posicionado verticalmente en el momento en que se manchó. Tras de los análisis efectuados en la fundación barcelonesa con la colaboración de la conservadora Teresa Montaner y la restauradora Elisabet Serrat, se sabe que el grumo de pintura se corresponde con la pigmentación roja utilizada por Miró en los años treinta, periodo que coincide con el año de la edición del punto de libro y con la anotación de Miró en la que manifiesta estar leyendo la Biblia. Esta gota de



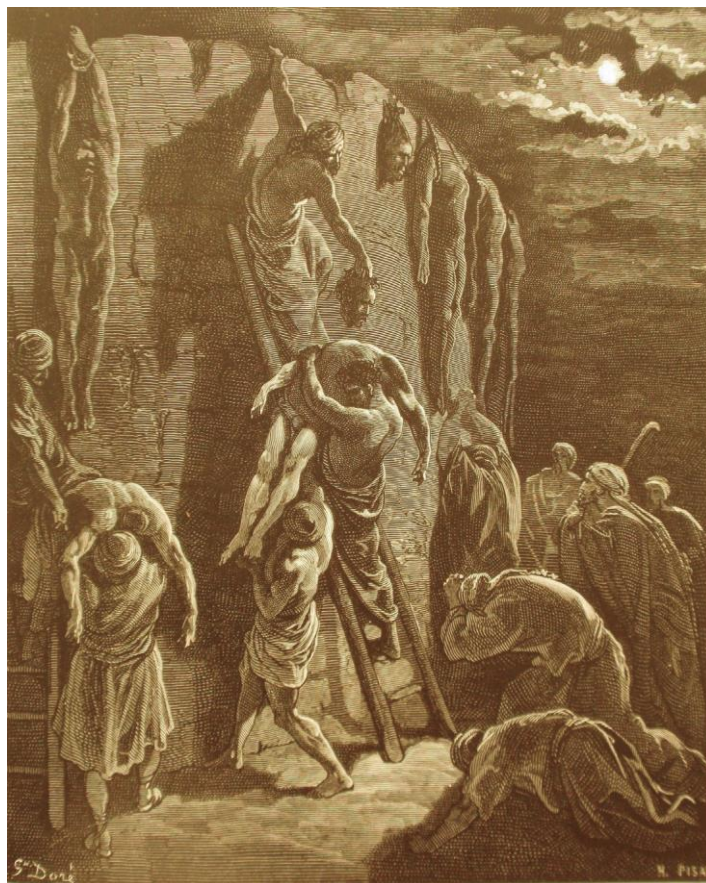
Felix Torres Amat, *La sagrada Biblia*. Detalles de la p. 55-56 (1873, tomo II), textos aclaratorios e ilustraciones de Gustavo Doré, Barcelona, Fundación Joan Miró, D 1312/1244.

pintura al óleo, que seguramente salpicó en el preciado texto sin que el meticuloso y ordenado artista se diera cuenta, confirma definitivamente el prolongado uso del libro por parte de Miró durante y para su labor artística.

Correspondencias formales

Para averiguar qué tipo de interés tuvo Joan Miró en seleccionar las páginas 55-56 y 57-58 del volumen II de *La Sagrada Biblia* de Felix Torres Amat hay que reflexionar sobre el objeto de su observación. En este caso se trata de dos ilustraciones, la imagen publicitaria del recto del punto de libro y la gran lámina ilustrada, y el texto que la acompaña.

Como se explicara más detalladamente en seguida, las fuentes literarias fueron tan importantes para la producción artística de Miró que llegaron a integrarse en su obra plástica. Su intensa influencia generó en la obra mironiana una fusión entre texto e imagen apreciable a partir de 1925 en trabajos como la serie *pinturas-*

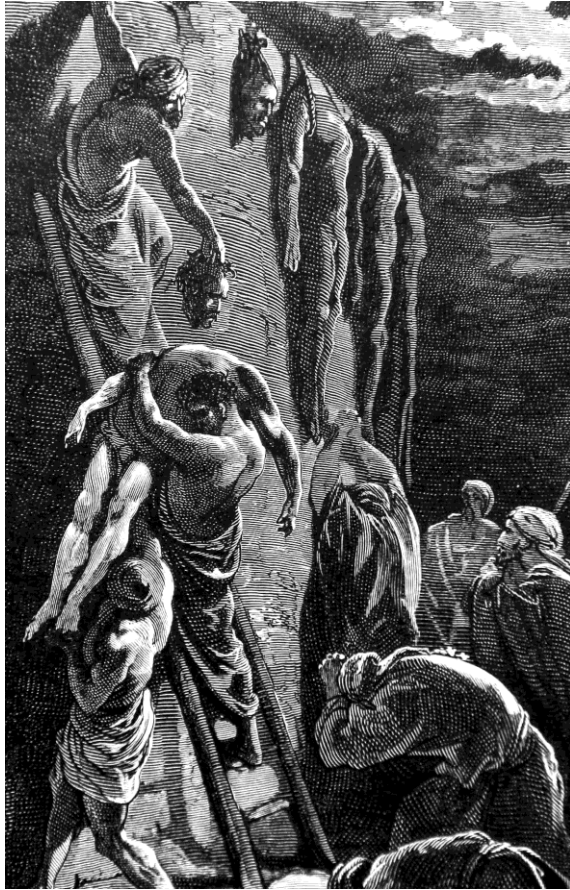


Gustavo Doré, *Los habitantes de Jabés-Galaad recogen los cuerpos de Saúl y de sus hijos* (1873), en Felix Torres Amat, *La sagrada Biblia*, tomo II, p. 57-58, Barcelona, Fundación Joan Miró, D 1312/1244.

poemas.⁵³⁶

Esta coexistencia entre texto escrito y texto ilustrado se encuentra por separado en las páginas bíblicas examinadas. En ellas se describe el epílogo de la historia de Saúl, relatada en el *Primer Libro de Samuel*, del capítulo 9 al 31. La escena del Antiguo Testamento titulada “Los habitantes de Jabés-Galaad recogen los cuerpos de Saúl y de sus hijos” se ubica cronológicamente a finales del siglo XI a.C., cuando Saúl fue proclamado primer rey de Israel. El texto narra que Saúl perdió la razón por los celos hacia su fiel seguidor David que, tras haber derrotado a los filisteos, había despertado la admiración de los israelitas. Saúl, después de un primer intento de asesinar a David, lo persiguió obligándolo a refugiarse en territorio filisteo. Tras el ataque del pueblo enemigo de Israel, Saúl vio a sus hijos Jonatán, Abinadab y Malquisúa asesinados y, desesperado, se suicidó. Los

⁵³⁶ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Institut Valencià d'Art Modern-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 40-52.



Gustavo Doré, *Los habitantes de Jabés-Galaad recogen los cuerpos de Saúl y de sus hijos. Detalle* (1873), en Felix Torres Amat, *La sagrada Biblia*, tomo II, p. 57-58, Barcelona, Fundación Joan Miró, D 1312/1244; **Doc. 2, cara A.**



filisteos despojaron los cuerpos de los cuatro hebreos, los decapitaron y colgaron sus restos del muro de Bet-sán (1 Samuel 31: 4). A este acto extremo sigue el episodio ilustrado en la lámina donde los israelitas rescatan los cuerpos de los difuntos para luego quemarlos y sepultar sus huesos.

Justo al lado de esta imagen, Miró podía observar la ilustración del recto del punto de libro contigua a ella. La misma presenta una figuración abstracta en cuyo fondo negro destaca la frase “Nicolas fines bouteilles”, que contrasta con la lámina bíblica realista y detallada. Las letras de color verde, ubicadas según un orden de lectura descendente, se sobreponen evocando la forma de una escalera.

Al comparar las dos representaciones, completamente diferentes desde el punto de vista iconográfico y estilístico, se puede captar una serie de correspondencias formales que pudieron atraer a Joan Miró. Desde el punto de vista estructural se nota que, tanto en la ilustración bíblica de Doré, de 1873, como en la reproducción de 1930, el fulcro físico de la composición es una escalera, real en el primer caso y sugerida por los caracteres que hacen de peldaños en el segundo. Este elemento

clave del vocabulario de signos de Miró no debe de haber pasado desapercibido para el artista, ya que desde los años veinte lo trasladaba a sus obras de fuentes iconográficas y literarias,⁵³⁷ y a partir de los años treinta lo convirtió en objeto de metamorfosis.⁵³⁸ También el perfil de la muralla de Bet-sán y la disposición concatenada de las figuras humanas se reflejan formalmente en el límite superior de la marca de libro y en sus letras enlazadas. En ambas imágenes los componentes presentan una superposición de elementos figurativos que sugiere profundidad de perspectiva y un ligero dinamismo. Las formas circulares del marcapáginas, que sobresalen señalando los caracteres tipográficos de color blanco O e I, equivalen a las siluetas de las cabezas oscuras y la esfera de la luna clara de la ilustración bíblica que, con sus efectos de claroscuro, balancean el peso de toda la composición.

La suposición de que estas fuentes iconográficas acostadas cautivaran el interés de Miró por sus analogías, junto a la comprobación de la intencionada detención de Miró ante ellas, ha llevado a teorizar sobre la influencia de tipo plástico-formal en una serie de pinturas mironianas concretas.

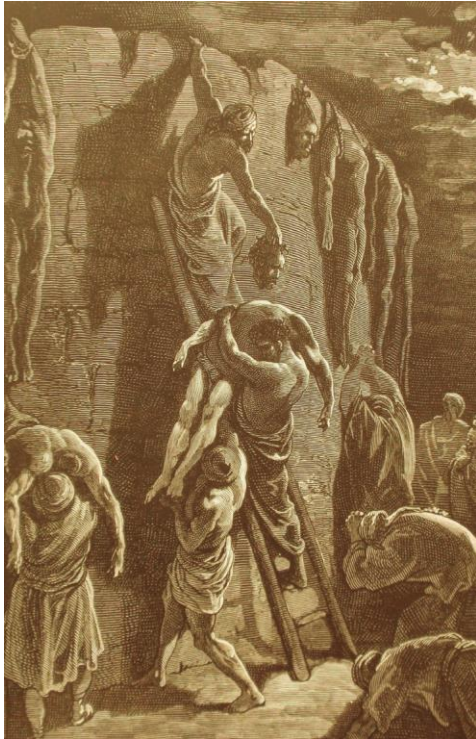
Influencias plásticas

Visto el interés de Miró hacia las dos imágenes adyacentes, se puede plantear un resultado plástico, fruto de la combinación de ambas soluciones formalmente similares, en la obra mironiana.

Los lienzos mironianos en los que es empleado el pigmento a óleo rojo, idéntico a la mancha anteriormente analizada, y cuyos contenidos formales parecen derivar directamente del modelo figurativo de 1873 y del punto de libro, se sitúan cronológicamente entre 1931 y 1935. El primer ejemplo que compone este repertorio y que registra dicha influencia es *Pintura* (marzo de 1931). Respecto a la vertiente iconográfica, se pueden distinguir elementos muy similares a los de la ilustración bíblica, dispuestos según el mismo esquema estructural. Aunque probablemente no existe una intención de reproducción del mismo argumento de la historia de Saúl, los elementos antropomorfos mironianos muestran similitudes con la escena

⁵³⁷ Véase en esta tesis el subcapítulo “Hacia la configuración de la escalera-alfa”.

⁵³⁸ BARRIERE, GERARD, “Miró elucidé”, *Connessaince des arts*, n. 267, París, mayo de 1974, p. 94-101.



Gustavo Doré, *Los habitantes de Jabés-Galaad recogen los cuerpos de Saúl y de sus hijos. Detalle* (1873), en Felix Torres Amat, *La sagrada Biblia*, tomo II, p. 57-58, Barcelona, Fundación Joan Miró, D 1312/1244; **Miró, *Pintura* (marzo 1931).**

bíblica, recreando el mismo dramatismo. Desde el fondo negro de la escena, cuyo perímetro superior inclinado recuerda a la muralla de Bet-sán, sobresalen figuras que parecen alargarse verticalmente por su propio peso, dando la sensación de que cuelgan de la pared. Como en la representación bíblica, se distinguen cuerpos dispuestos en complicados juegos de encajes e interposiciones ponderadamente equilibradas.

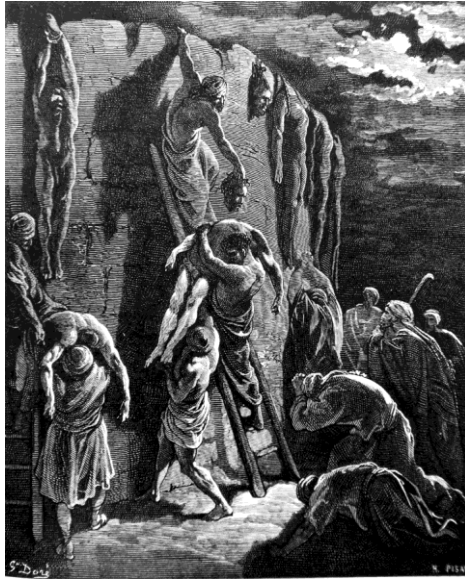
Las formas y los colores de los seres antropomorfos se funden generando una confusión de contrastes y contorsiones que aumenta la tensión emotiva en el observador. El artista sugiere formas ambiguas interpretables como elementos sólidos y criaturas de facciones humanas. En la organización de las aglomeraciones orgánicas se pueden reconocer por lo menos tres cabezas humanas dotadas de ojos. El órgano de la visión es uno de los elementos básicos del simbolismo mironiano y se muestra aquí como un elemento blanco con un circulito negro en su interior que representa la pupila. El ojo del personaje principal del centro se dirige hacia arriba con una expresión tensa que da la impresión de estar buscando una vía de escape de una tragedia supuesta o real. Podemos distinguir la segunda cara del cuadro en correspondencia con la mancha amarilla, debajo a la derecha del rostro del primer personaje, de la que surge otro ojo. Esta vez su mirada es

frontal, fija, ausente, y el rostro amarillo al que pertenece carece de torso. Esta cara, que encuentra su único sustento en la estructura del personaje erecto al que está sobrepuesta, por analogía con la narración bíblica podría corresponder a la cabeza decapitada que están bajando los hebreos aferrados a la escalera. Un ulterior detalle que reiteró Miró es la presencia del elemento astral, otro signo que forma parte del vocabulario mironiano. La forma de gota que habita el cielo de su lienzo es una forma lunar líquida, única presencia de color en la oscuridad del fondo negro, que ubica la escena en un momento nocturno, como en la historia bíblica.

Se puede observar cómo también el punto del libro juega un rol en la inspiración del artista para *Pintura*. Las letras-peldaños del texto publicitario sugieren formalmente la estructura de una escalera y su superposición reproduce el entrelazamiento de los tres personajes de la página de la Biblia y, en consecuencia, los de Miró. Los seres orgánicos mironianos evolucionan formalmente en su desarrollo ascensional, metamorfoseándose gradualmente en una especie de escalera. Las extremidades humanas, una de color rojo a la izquierda y la otra blanco-amarilla a la derecha, se corresponderían con los largueros que se apoyan sobre un plano ocre, proponiendo así el mismo tema de la fuente de inspiración.

Considerando las obras pictóricas mironianas inmediatamente posteriores a *Pintura* de marzo de 1931, a parte las analogías formales se constata otro tipo de relación entre la imagen bíblica y ciertos lienzos de Miró que se establece a nivel material. A principios de los años treinta el artista catalán comenzó a experimentar con diferentes sustancias en busca de efectos plásticos que le permitieran crear diversas sensaciones táctiles. Sus producciones podrían haber surgido bajo el influjo de la seducción por los efectos gráficos de los grabados de Doré que se fundamentan en los juegos de claroscuro creados por la variedad de tramas e incisiones. Las direcciones, los cruces y la profundidad de los gestos producen unas mutaciones de densidad de materiales y atmósferas que atrapan al observador, involucrándolo en una realidad visualmente palpable.⁵³⁹ Las soluciones pictóricas posteriores a *Pintura*, tituladas *Mujer* (enero de 1932) y *Mujer sentada* (octubre de

⁵³⁹ Para una profundización sobre la iconografía femenina de este grupo de pinturas y su relación con el elemento astral tratado por Miró véase, BOGONI, ROBERTA, "Ángeles y demonios. El universo femenino en la obra de Joan Miró", p. 119-138, *Nuevas Artemisias. Creación, tradición y mito*, Barcelona, Emblecat, 2014.

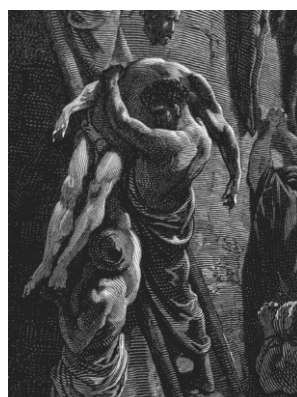
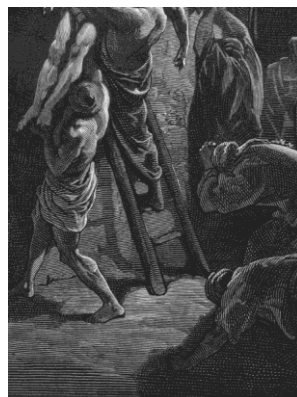


Gustavo Doré, *Los habitantes de Jabés-Galaad recogen los cuerpos de Saúl y de sus hijos. Detalle* (1873), en Felix Torres Amat, *La sagrada Biblia*, tomo II, p. 57-58, Barcelona, Fundación Joan Miró, D 1312/1244; **Miró, *Mujer* (enero 1932), Colección Privada; **Miró, *Mujer*** (enero 1932), Colección Privada; **Miró, *Mujer*** (enero 1932), Colección Privada.**

1932), constituyen su consecuencia y desarrollo. Son creaciones al óleo extendidas sobre un soporte de madera. La textura particular del soporte confiere un efecto táctil irregular y pastoso aún más acentuado que la sustancia cromática oleosa.

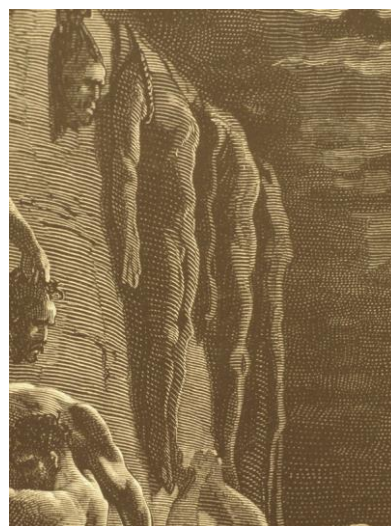
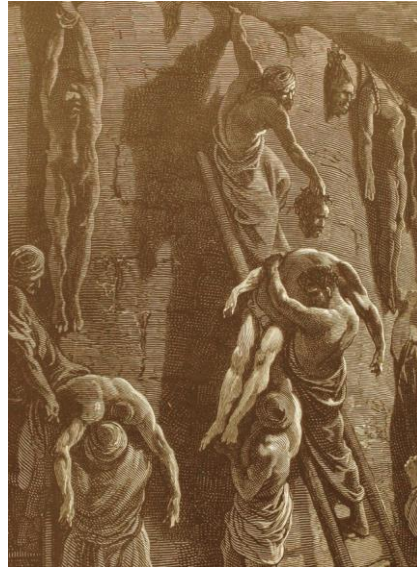
En *Joven mujer haciendo ejercicio físico* (1932), Miró imitó nuevamente la ilustración de Doré, jugando con las formas retorcidas y alargándolas para llevarlas a los extremos de la figuración. Estas características se replantean con un extraordinario contraste de texturas en tres óleos sobre papel de arena titulados *Pintura*.

Collage-pintura (septiembre de 1934) y *Pintura* (20 de enero de 1934) también



Gustavo Doré, *Los habitantes de Jabés-Galaad recogen los cuerpos de Saúl y de sus hijos. Detalles* (1873), en Felix Torres Amat, *La sagrada Biblia*, tomo II, p. 57-58, Barcelona, Fundación Joan Miró, D 1312/1244; **Miró, *Mujer sentada* (octubre 1932), Colección Young Art Associates; **Miró, *Joven mujer haciendo ejercicio físico* (1932), Colección Erna y Curt Burgauer.****

muestran el ascendente del grabado de Doré, especialmente por la reiterada presencia de la escalera-personaje. En el lienzo del Museum of Modern Art se observa hasta la superposición de relieves que conforman el ser cónico que se eleva hacia arriba evocando la forma y la función de la escalera. El material usado es un trozo de cartón semidescompuesto que expone la estructura interior del papel de embalaje, visible en los puntos destapados de la capa superior. Los



Miró, *Pintura* (1/10/1933), Ginevra, Galeria Krugier, Ditesheim & Cie; **Miró, *Pintura*** (20/1/1934), Nueva York, Museum of Modern Art; **Gustavo Doré, *Los habitantes de Jabés-Galaad recogen los cuerpos de Saúl y de sus hijos. Detalle*** (1873), en Felix Torres Amat, *La sagrada Biblia*, tomo II, p. 57-58, Barcelona, Fundación Joan Miró, D 1312/1244.

pliegues del folio ondulado, comprimidos entre las partes exteriores, crean un intenso efecto de claroscuro hecho de líneas paralelas y profundas. Su dirección horizontal recuerda la de las marcadas líneas de las piedras de la pared de la ilustración bíblica, que contrastan fuertemente con el movimiento ascendente de los seres humanos colgantes y las directrices de la composición. Finalmente, estas formas distorsionadas y texturas improbables de Miró tomarán vida gracias a la plasticidad de los colores vibrantes de *Pintura (Figuras rítmicas)* (1934) y, por lo que nos explica el artista en la declaración que da comienzo a este estudio: «Mientras hago escultura tener siempre la Biblia abierta, esto me dará un sentimiento de grandiosidad y de gestación del mundo»,⁵⁴⁰ fueron transferidas en las esculturas de los años cuarenta.

La metamorfosis de las soluciones cromáticas, formales, compositivas, y de los elementos figurativos de Joan Miró continuaron evolucionando en cuadros posteriores, bebiendo de fuentes nuevas o antiguas. Sin embargo, en algunas de sus creaciones permanecieron las cualidades aquí analizadas, que tienen como punto de partida la observación de *La Sagrada Biblia* ilustrada por Gustavo Doré, abierta en la página 55-56, y definen cada vez más el lenguaje surrealista del pintor, constituyendo la base para el siguiente capítulo de la historia narrada por Miró.

⁵⁴⁰ ROWELL, MARGIT, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Institut Valencià d'Art Modern-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 273.

RECONSTRUCCIÓN DEL CONTEXTO DE LA INFLUENCIA MÍSTICA DE ÁMBITO LITERARIO EN MIRÓ Y SU OBRA

Los inicios catalanes

La formación literaria de Miró ya estaba consolidada antes de su primer viaje a París, en el año 1920, pues la precoz irrupción del artista en el mundo cultural catalán se produjo antes de nada en el ámbito literario.⁵⁴¹ Miró, antes de exponer sus cuadros fue acogido por hombres de letras como Josep M. Junoy; J.V. Foix y Joaquim Folguera, a los cuales más tarde se uniría Joan Salvat-Papasseit. Estos cuatro exponentes de la vanguardia catalana darían muestra de su vocación mironiana.⁵⁴² En especial Foix, que influyó y colaboró con Miró, demostró tener la misma perspectiva social y política al asumir un rol análogo al de Miró, pero en el terreno literario. Como el pintor catalán, hizo de conector de las vanguardias catalanas históricas con los núcleos culturales más avanzados que surgieron durante el franquismo, después de la guerra.⁵⁴³

Por lo que concierne el ámbito místico-religioso, las primeras influencias del mundo de las letras de Miró se complementaban con lecturas de contenido filosófico. Desde los inicios de su carrera, su colección de bibliófilo, en parte de herencia familiar, comprendía los clásicos de la literatura, tanto de poesía, como de filosofía, arte, antropología, mística y religión.⁵⁴⁴ En el catálogo general de su colección de libros se pueden leer títulos de autores clásicos como Homero, Hesíodo, Virgilio,

⁵⁴¹ En 1918, Miró fue captado por los escritores de la época que se interesaron por su arte y tuvo ocasión de inmergirse simultáneamente tanto en los ambientes artísticos como en los ambientes literarios. MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2000, p. 50, 51.

⁵⁴² MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, «Joan Miró és dels nostres.» El primer esclat poètic», p. 23-32, *Miró /Dupin. Art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009.

⁵⁴³ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2000, p. 19. Véase también MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, "Foix i les revistes: l'activitat expansiva del poeta", *J.V.Foix, investigador en poesia i amic de les arts*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1994, p. 66-79.

⁵⁴⁴ Como consta de las declaraciones del nieto del artista, Joan Punyet Miró, publicadas en un artículo de *La Vanguardia* en ocasión de la donación de la biblioteca personal del artista a la Fundación Joan Miró de Barcelona, durante los años previos a su primer viaje a París, en 1920, Miró contaba ya con un sólido poso cultural. "Los herederos de Miró ceden a su Fundación 1.783 volúmenes de su colección personal", *La Vanguardia*, 9-10-2007, <http://www.lavanguardia.mobi/slowdevice/noticia/53401006521/Los-herederos-de-Miro-ceden-a-su-Fundacion-1-783-volumenes-de-su-cleccion-personal.html>, <23/9/2013, h. 17.44>.

Villon, Shakespeare, los románticos alemanes, franceses e ingleses, de Goethe a Blake, y una gran mayoría de autores catalanes entre los cuales destacan nombres representativos como Ausiàs March, Junoy (en francés) o Manent i Brossa.

Entre los diferentes géneros literarios apreciados por Miró, el que cubrió un rol preponderante desde sus principios artísticos fue la poesía, que tuvo amplia difusión también gracias a las revistas de la época.⁵⁴⁵ Desde el momento virginal de contacto con los versos poéticos, de los que Miró y su arte se impregnaron durante toda su vida, se gestó lo que se puede considerar el primer intento de conciliación conceptual y física de la pintura con la poesía, logrado hacia el año 1925. Esta tendencia a la conjunción plástico-poética tenía sus raíces en el periodo comprendido entre el momento de creación del “noucentisme” y el acta de nacimiento de la vanguardia, cuando entre las capitales culturales de España y París se estableció un puente de intensos intercambios e interrelaciones culturales y artísticas. En aquel entonces se afirmaron movimientos y colectividades que, como la *Generación del 14*, desarrollaron poéticas artísticas y recorridos experimentales basados en la elaboración simultánea de soluciones plásticas e ideologías estéticas focalizadas en la progresiva fusión del lenguaje plástico y el verso poético.⁵⁴⁶

El primer contacto de Miró con la enseñanza artística y posiblemente con fuentes literarias externas al ambiente familiar se puede fijar en 1907. En este año, en la Escuela de Bellas artes de la Lonja, Miró asistió a las clases de Modest Urgell y Josep Pascó, artistas involucrados en el mundo cultural y literario de la época. Especialmente conocida es la relación de amistad y colaboración de Urgell con

⁵⁴⁵ Entre las revistas leídas y coleccionadas por Miró durante las primeras décadas del siglo XX que pudieran haber influido en su arte destacan las publicaciones culturales de vanguardia catalanas y francesas como: *Les Soirées de París*; *SIC*; *Nord-Sud*; *Littérature*; *291*; *Cahiers d'art*; *Minotaure*; *Trossos* (dirigida por el poeta Josep Vicenç Foix); *La Revista*; *Vell i Nou*; *Aviat*; *L'Instant* (revista franco-catalana en la que publicaban los poetas franceses); *391* (fundada por Picabia), *Arc Voltaic* (dirigida per Salvat-Papasseit); *Cónsola*; *La Publicidad*, *L'amic de les Arts*, *D'ací i d'Allà* (editada en Barcelona entre el 1918 y 1936).

⁵⁴⁶ CARMONA, EUGENIO, JIMÉNEZ-BLANCO, MARIA DOLORES (Ed.), *La generación del 14 entre novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Mapfre, 2002, p. 21. Para una consulta detallada de los exponentes del *Noucentisme* véase: PERAN, MARTÍ; SUÁREZ, ALICIA y VIDAL MERCÉ (Ed.), *El Noucentisme un projecte de modernitat*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1994.

Mossen Jacint Verdaguer (1845-1902),⁵⁴⁷ a finales del siglo XIX.⁵⁴⁸ La primera edición del primer libro de Verdaguer, *Ayres del Montseny*, publicado en 1901,⁵⁴⁹ está acompañada por las ilustraciones de exponentes destacados de la pintura catalana, entre los cuales figura el primer profesor de arte de Miró, Modest.⁵⁵⁰ Por eso, aunque no se encuentra ninguna versión de la época de los libros del religioso Verdaguer en la colección de Miró, se puede incluir su nombre entre los autores que podrían haber influido en él desde un primer momento. Como se explicará, el artista demostró haber estudiado la obra de apologética del gran poeta romántico catalán y conocer su carácter místico⁵⁵¹ ya que en su producción artística denota ciertas analogías de pensamiento y los mismos conceptos de devoción bíblica y franciscana.

Seguidamente a una primera inmersión en el mundo académico del arte en la Lonja de Barcelona, Miró absorbió un trascendente influjo literario en la Escuela de Arte de Francesc Galí.⁵⁵² En esta época de formación, comprendida entre los años 1912-1915, una de las metodologías aplicadas por el maestro de Miró consistía en la lectura de textos poéticos para estimular la creatividad de los estudiantes mientras practicaban el dibujo y la pintura. Las declamaciones literarias, los sonetos de Dante Alighieri y otros clásicos eran, para los estudiantes en formación, un medio para lograr un estado de concentración e inspiración ideales. Siguiendo esta enseñanza, desde el principio la obra de Joan Miró se impregnaba cada vez más de conceptos literarios y poéticos, estimulando su inquietud intelectual y espiritual. A partir de 1913, Miró tuvo una fuente de nutrimento alternativa donde afinar sus

⁵⁴⁷ Mossen Verdaguer recibió las órdenes sagradas en 1870, y durante toda su vida siguió su vocación por la escritura que, desde los años seminariales, había nutrido gracias también a sus conocimientos literarios y de la lengua latina.

⁵⁴⁸ FONTBONA, FRANCESC, "Jacint Verdaguer i les arts plàstiques", p. 143-155, *Anuari Verdaguer*, n. 11, 2002, p. 144. <<http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/viewFile/67946/86169>>, <26/10/2014, 12.00 h.>.

⁵⁴⁹ VERDAGUER, JACINT, *Aires del Montseny*, Barcelona, Biblioteca Joventut, 1901. Su primer libro *Aires del Montseny*, presenta una reflexión sobre el origen y el sentido de la poesía y trata con sus versos sobre la dimensión humana interior, los recuerdos y los sueños.

⁵⁵⁰ VÉLEZ, PILAR, "Traductores gráficos de la obra de Jacint Verdaguer: sus ilustradores", p. 195-206, en CODINA, FRANCESC; COMADIRA, NARCÍS; JORBA, MANUEL y SOLDEVILA, LLORENÇ, *Verdaguer. Un genio poético: catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Jacint Verdaguer (1902-2002)*, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 2003, p. 199.

⁵⁵¹ En la producción literaria mística de Jacint Verdaguer destacan *Idil·lis i cants místics* (1879); *Salteri franciscà. Romancets sobre la prodigiosa vida del patriarca Sant Francesc* (1882); *Càntic dels càntics. Precedit d'Els jardins de Salomó* (1907); *Perles del "Llibre d'Amic i Amat" d'en Ramon Llull* (1908).

⁵⁵² Allí Miró contactó con influentes exponentes del mundo cultural de la época como Rafael Benet, Enric Cristófol Ricart, Josep Francesc Ràfols, y continuó su amistad con Joan Prats.

conocimientos, el *Cercle de Sant Lluc*. Allí reforzó su formación, recibiendo una constante influencia literaria de contenido místico y religioso.⁵⁵³ Con el rol de consejero de la entidad, Josep Torras i Bages (1846-1916) ejerció a partir de sus preceptos católicos la más influyente educación en los estudiantes de arte, y en Miró posiblemente hasta la aparición de Jacques Maritain (1882-1973).⁵⁵⁴ El obispo de Vic fue una de las personalidades más relevantes de la Iglesia catalana de estos tiempos e influyó abundantemente en la formulación de la ideología del círculo artístico. En su estatuto dictó algunas prescripciones para los alumnos, entre las cuales estaba la de profesar la religión católica, y declaró el objetivo de restablecer las antiguas agremiaciones religiosas, de acuerdo con las intenciones del papa León XIII.⁵⁵⁵ El declarado carácter confesional otorgado a la entidad fomentaba el espíritu cristiano e incluía el arte en el proyecto divino, tal como explicó, en 1893, el autor de un artículo de *La Tradició Catalana* que transcribe las palabras de Torres y Bages.⁵⁵⁶ El prelado teorizó sobre la relación entre arte y religión y su común objetivo de extraer la belleza que es Dios, pues Amor. En el diseño de

⁵⁵³ El Cercle Sant Lluc fue fundado en 1893, como escisión del Reial Cercle Artístic y contaba con representantes de alto rango como Ramon Casas i Carbó (1866-1932) y Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931). Era un momento en que la ciudad de Barcelona vivía una época de expansión económica y demográfica. BARBARA MARCHI, MARIA, *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-2009: història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, p. 24-26.

⁵⁵⁴ Jacques Maritain, pensador católico y tomista era probablemente conocido por Miró ya en los años veinte, ya que su obra *Art Scolastique* (1920) había despertado mucho interés entre los intelectuales de la época y gozaba de una reputación de prestigio. Aunque la edición de *Art Scolastique* poseída por Miró es del 1927 es muy posible que el artista conociera antes el contenido del texto del filósofo que probablemente le fue transmitido por su preciado amigo Ràfols que mostró una gran fascinación hacia Maritain. Josep Ràfols, artista que profesó abiertamente el cristianismo tuvo una relación de amistad con el filósofo y, como demuestra la correspondencia Ràfols-Maritain conservada en la Biblioteca Nacional de Cataluña que va desde 1926 al 1932, conocía en profundidad su obra. Carta de Miró a Ràfols fechada en 19/2/1928, desde París, BC, Ms. 3366, f. 58, en MIRÓ, JOAN, *Cartes a J.F. Ràfols (1917/1958)*, Edición a cargo de Amadeu Soberana y Francesc Fontbona, Barcelona, Mediterranea-Biblioteca de Catalunya, 1993, p. 83. Otra razón para suponer una influencia importante de Maritain en Miró deriva de la relación del tomista con el íntimo amigo de Miró, Sebastià Gasch. Parece que Miró entró en contacto con Maritain en 1928, impulsado por Gasch, así como se lee en una carta de Gasch a Joan Miró, fechada en 15 de julio de 1928. Sebastià Gasch, en su momento de vinculación con el grupo vanguardista catalán y de mayor proximidad al pensamiento cristiano, lo citaba junto a Reverdy, y otros literatos que aparecían en marzo del 1928 en el *Manifest Groc*, como un "buscador de absoluto". Entre Miró, Maritain y Gasch, se pueden detectar analogías de pensamientos profundas. Sebastià Gasch: "Revistes", *La veu de Catalunya*, 13/1/1929 citado en MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *El manifest groc, Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*, Barcelona, Cercle de Lectors-Galàxia Guttemberg, 2004, p. 115.

⁵⁵⁵ Véase "Estatutos y reglamento", en BARBARA MARCHI, MARIA, *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-2009: història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, p. 31.

⁵⁵⁶ BARBARA MARCHI, MARIA, *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-2009: història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, p. 37.

salvación cristiana incluía al artista como ser más cercano a la verdadera pureza. Torras i Bages, además de ejercer la función de supervisor y asesor de los artistas,⁵⁵⁷ se ocupó de seleccionar los textos para la biblioteca de la entidad. En eso mostró ser un libertario estratega dispuesto a abstenerse parcialmente de censurar títulos asiduamente prohibidos en los ambientes de vocación religiosa del tiempo y acogiendo obras internacionales.⁵⁵⁸ Entre sus textos favoritos estarían los de Ramon Llull, del cual era un ferviente conocedor de su pensamiento, y por eso su estudio posiblemente entraría a formar parte de la cultura básica de estos ciclos de formación.⁵⁵⁹ Las afinidades entre la concepción mironiana del mundo y de lo espiritual, anteriormente tratada en los análisis iconográficos de esta tesis, y el pensamiento de Llull, comprenden desde la visión de Dios, que habita en todas las criaturas, a la capacidad del hombre de captar el orden divino de las cosas y percibir la lógica mística capaz de influir en el alma.⁵⁶⁰

La figura de Torres i Bages se puede relacionar con la de su apasionado estudioso Carles Cardó (1884-1958), que fue heredero de sus posiciones estéticas más avanzadas.⁵⁶¹ Cardó se dedicó al sacerdocio y fue un enérgico difusor del tomismo progresista en el periodo en que Maritain desarrollaba las mismas ideas en Francia. Entre los temas tratados por Maritain, particularmente cercanos a la visión mironiana de los años veinte⁵⁶² y treinta analizada en el presente capítulo,

⁵⁵⁷ Sobre la figura y el pensamiento de Torras i Bages véase, TORRAS I BAGES, JOSEP, *Obres completes*, Barcelona, PAM, 1984-1994.

⁵⁵⁸ BARBARA MARCHI, MARIA, *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-2009: història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, p. 32.

⁵⁵⁹ VEGA, AMADOR, *Ramón Llull y el secreto de la vida*, Barcelona, Siruela, 2002.

⁵⁶⁰ En la concepción de Ramón Lull hubo un fuerte ascendiente de la cábala judía fundamentada en el hecho que el lenguaje hebreo es el constituyente del Nombre de Dios, y por eso es más apropiado para acercar el hombre a Dios y despertar la práctica mística. BERENGUER MARTÍN, JORGE, "Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot", p. 69-81, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, X, 2007, p. 77. Llull antes de hacerse franciscano pasó su juventud en la corte de Santiago de Aragón y parece ser que estuvo en contacto con los métodos cabalísticos de Abulafia. KRISTEVA, JULIA, *El lenguaje ese desconocido*, Madrid, Fundamentos, 1987. Para ampliar esta información se recomienda consultar el capítulo titulado "Kábala y poesía: Ramón Llull y Abraham Abulafia" en PARRA, JAIME, *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.

⁵⁶¹ Cardó, desde 1918 fue canónigo de la catedral de Barcelona aunque su formación seminarial se realizó en Tarragona, seguida de un doctorado en teología además de los estudios de derecho canónico en la Universidad Gregoriana de Roma y de filosofía en la academia de Santo Tomás. Véase GIRÓ I PARÍS, JORDI, *El catalanisme del Dr. Carles Cardó. Un referent històric per a la construcció plurinacional de les Espanyes*, Col. El Tinter, 23. Cossetènia Edicions. Valls, 2001; En el periodo entreguerras (1918-1939) el filósofo Cardó fue considerado el principal pensador católico de la vertiente progresista en Cataluña. VICTORIA, COMBALÍA, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 201- 203.

⁵⁶² El interés de Maritain por Miró y su obra más mística, *La masía*, es testimoniado en la carta de

destacan los referentes a la experiencia mística y la experimentación del vacío, además de la consideración del rol del artista. Este último era considerado un ser metafísicamente elevado por ser el auténtico creador de un arte humano y, por consiguiente, continuador del trabajo divino de creación.⁵⁶³ De Carles Cardó no existe ningún escrito en la biblioteca de Miró ni ningún otro documento en el que Miró se refiera al teólogo catalán. De acuerdo con Félix Fanés (2007), la influencia de Cardó en Miró “puede haber sido vehiculada por el íntimo amigo y crítico Sebastià Gasch”.⁵⁶⁴ Asimismo, según Antonio Boix, las intervenciones de Torres en el *Cercle de Sant Lluc*, recogidas por su discípulo Carles Cardó en *Doctrina estética* (1919),⁵⁶⁵ fueron leídas por Miró e influyeron en su formación juvenil.⁵⁶⁶

Miró a Christian Zervos, editor de Cahiers d'Art (1926-1960), fue amigo de Miró a partir de finales de los años veinte y sostenedor de los surrealistas. Consagrará algunos artículos a Miró también después de la guerra, en los números de su revista de los años 1947, 1949 y 1952. ROWELL, MARGIT, “Joan Miró. Lettres a Léonce Rosenberg, Pierre Loeb, Christian Zervos, Marie Cuttoli, Rebeyrol, Wassily et Nina Kandinsky”, p. 43-101, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 43, Centre Georges Pompidou, primavera 1993, p. 87, 90. En el cuarto párrafo del manuscrito, enviado el día 25 de marzo de 1934, desde Pasaje de Credit n. 4 de Barcelona, se lee: “J'espere que vous avez pu tirer parti des photos de La ferme, que j'estime faudrait publier en pleine page. Voudriez-vous être assez aimable de la rendre à Monsieur Maritain, dès que vous n'en aurez plus besoin.” Si el mismo Maritain se encargó de hacer la foto a *La masía* para su publicación en un artículo que tenía que ser escrito por Jacques Viot (el primer director de la galería Pierre) para un número especial de *Cahiers d'Art* del mismo año 1934, donde también publicarán autores como Desnos, Peret y Hemingway, es posible que conociera el contenido del cuadro debido a una relación de dialogo y amistad con Miró.

⁵⁶³ BRAZZOLA, GEORGES, “Introduction à la poétique de Jacques Maritain”, p. 62-66 en *La table ronde*, vol I, n. 133, enero de 1959, p. 62.

Puede que Maritain haya influido en Miró también en la visión de la práctica mística de la contemplación como una fuerza creadora. La experiencia mística según Maritain era una experiencia frutiva, o sea contemplativa de lo absoluto. El filósofo sustentaba que a través de la guía del Espíritu Santo se puede alcanzar un conocimiento ontológico y metafísico de la realidad y se actúa en ella según un orden práctico de juicio. El instinto, la intuición son los recursos del espíritu para guiar la contemplación de las cosas divinas vivida como experiencia que puede alcanzar lo metafísico. Entre las categorías de conocimiento de la realidad espiritual que Maritain expone hay la del conocimiento poético o por vía de la creación. El filósofo, al igual que Miró, admitió la existencia de una proximidad entre la experiencia del poeta y la del místico, ambas finalizadas al conocimiento de la naturaleza espiritual pues de la divinidad. La experiencia poética es de creación mientras que la filosófica-intelectual es de contemplación que, como teorizaron san Juan de la Cruz y santo Tomás, sirve para alcanzar una realidad trascendente, la que buscaba Miró con su obra. JACQUES, MARITAIN, *Cuatro ensayos sobre el espíritu en su condición carnal*, Buenos Aires, Desclée, 1947, p. 109-111.

⁵⁶⁴ FANÉS, FELIX, *Pintura, collage, cultura de masas, Joan Miró, 1919-1934*, Madrid, Alianza, 2007, p 127. También ver sobre el tema: GIRÓ I PARÍS, JORDI, *El pensament polític de Carles Cardó i de Jacques Maritain*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1995; GIRÓ I PARÍS, JORDI, *El catalanisme del Dr. Carles Cardó. Un referent històric per a la consturcció plurinacional de les Espanyes*, Col. El Tinter, 23. Valls, Cossetènia Edicions, 2001 y COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 201-203.

⁵⁶⁵ CARDÓ, CARLES, *Doctrina estética del Dr. Torres i Bages*, Barcelona, Editorial Catalana, 1919.

⁵⁶⁶ ANTONIO, BOIX, “El teólogo español Carles Cardó (1884-1958) y su relación con Joan Miró”, *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/02/cardo-i-sanjuan-carles-1884-1958.html>, < 17/8/2013, 19.50 h.>

Además de haber sido fundador y director de la revista *La paraula cristiana* desde 1925, Cardó escribió regularmente en diarios leídos por Miró y Gasch como *La veu de Catalunya* y *La publicitat*. Gasch era admirador y seguidor de sus ideas estéticas⁵⁶⁷ y, como apunta Antonio Boix, Cardó fue nombrado por Gasch, en un momento en que el autor pasaba de una concepción formalista a un transcendentalismo o espiritualismo que integra el concepto de subconsciente surrealista con el concepto cristiano de alma.⁵⁶⁸ Como se verá, las teorías de estos intelectuales-teólogos, junto a otras lecturas relacionables, influyeron en la manera de enfocar el arte de Miró.

Sin embargo, las amistades de Miró con los autores, intelectuales y poetas que determinaron una influencia mística en su arte fueron también de ámbito francés.

Las experiencias de vanguardia parisinas

La llegada a París, en 1920, produjo en Miró un salto a una nueva dimensión cultural determinada por un movimiento artístico y literario fuertemente marcado por las tendencias de vanguardia. Desde este año, Miró fue alternando temporadas veraniegas en Cataluña, especialmente en la masía familiar de Mont-roig del Camp, con duros inviernos en la palpitante capital francesa.

La reconstrucción del contexto parisino de la vanguardia poética y literaria que ofrecen Rosalind Krauss y Margit Rowell en *Magnetic fields* pone de manifiesto la manera en que Miró gestó y nutrió su arte a base de inmersiones filosófico-poéticas y metafísico-literarias.⁵⁶⁹ A partir de 1921, mientras preparaba su primera

⁵⁶⁷ Sobre el pensamiento estético-religioso de Torras i Bages véase, CARDÓ, CARLES, *Doctrina estética del Dr. Torras i Bages*, Barcelona, Editorial catalana, 1919.

⁵⁶⁸ Según Antonio Boix, la influencia de Cardó en Miró continuó también después de los años veinte, cuando, a partir del 1932, el teólogo evolucionó hacia una visión más progresista del pensamiento católico dejando el catolicismo militante para acoger una concepción más ecuménica que incluía otras confesiones religiosas. ANTONIO, BOIX, "El teólogo español Carles Cardó (1884-1958) y su relación con Joan Miró", *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/02/cardo-i-sanjuan-carles-1884-1958.html>, <17/8/2013, 19.50 h.>

⁵⁶⁹ También Tomàs Llorens, en *Miró: la terra* describe los ambientes de vanguardia del entorno de Miró dando especial hincapié a las integraciones de los diferentes fenómenos de vanguardia literarias como reacción de ruptura y de cambio en la función representativa del lenguaje. En este sentido se acerca a la visión de Labrusse, que cita con referencia al fenómeno de la construcción de un nuevo orden de significados de imágenes y los sistemas de representación icónicos y un nuevo orden de significados que surgían en el pintor-poeta a la hora de interpretar la experiencia que vivían del mundo. LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008, p. 51, 52. Véase LABRUSSE, RÉMI, *Miró. Un feu dans les ruines*, París, Hazan, 2004.

exposición individual en la galería Licorne, se alojó en el taller de su amigo el escultor Pablo Gargallo, en la planta baja de la *rue Blomet* número 45 de la capital francesa. En aquel entonces se encontraba con amigos y conocidos de Picasso, normalmente reunidos los miércoles en el Café de Montmartre. A las reuniones solían asistir el crítico y escritor Paul Reverdy, Tristan Tzara, Maurice Raynal y Max Jacob. Algunos escritos de Jacob, exponente de la novela mística,⁵⁷⁰ figuran en la actual colección de libros de Miró junto a los títulos de otro escritor vinculado a él y al catolicismo místico de este periodo, Marcel Jouhandeau.⁵⁷¹ Marcel Jouhandeau (1888-1979) fue descubierto en París por Max Jacob y citado por Michel Leiris,⁵⁷² y por eso seguramente leído por Miró en los años veinte. Los dos autores son probablemente los primeros escritores con contacto directo con Miró y su compañero de taller Masson que trataron el tema místico e iniciaron a ambos artistas en la concepción del arte plástico y literario como medio de elevación espiritual del ser.

André Masson (1896-1987) fue otro personaje extraordinario que tuvo un rol fundamental en la aproximación de Miró a fuentes y conceptos de tipo espiritual y esotérico en los años parisinos. Del encuentro entre Masson y Miró nació una amistad que marcó profundamente no solo el pensamiento de Miró, sino su manera de percibir las realidades del mundo y reproducirlas pictóricamente. El papel del pintor francés en la formulación de la nueva concepción del pintor-poeta⁵⁷³ fue significativo para Miró por diferentes razones. En su taller, contiguo y abierto al de Miró, se leían los textos existencialistas de Nietzsche y otros filósofos,⁵⁷⁴ se

⁵⁷⁰ Max Jacob expresó su conversión al catolicismo en *Le siege de Gerusalem* (1914). Véase DAVIES, ANNA J., *Max Jacob and the Poetics of Play*, United Kingdom, Modern Humanities Research Association, 2011.

⁵⁷¹ En la biblioteca de Miró se conservan de Max Jacob : *Le laboratoire central* (1921); *Le cornet à Dés* (1922); y de Marcel Jouhandeau: *Les Pincengrain* (1924); *Monsieur Godeau intime* (1926); *Opales* (1928).

⁵⁷² Leiris hablando de "lo maravilloso" cita a Jouhandeau en, LEIRIS, MICHEL, "45 Rue Blomet" [1982], AA.VV. "Joan Miró", *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, v. 4, n.18, marzo-abril 1983, p. 10-14, <http://www.numerossueltos.com/los-cuadernos-del-norte-18.html>, <24/8/2013, 13.00 h.>

⁵⁷³ "és evident que per a en Joan com per a mi, la poesia, en el sentit més ampli, era capital. Ésser pintor-poeta, aquesta era la nostra ambició i amb això ens diferenciàvem dels nostres predecessors, que, fins i tot fent-se amb els millors poetes de la seva generació, tenien una por tremenda que la crítica els tractés de "pintors literaris". Com a pintors adherint-nos a l'imperatiu poètic, superàvem un gran fossat." MASSON, ANDRÉ, *Le rebelle du surrealisme. Écrits*, París, ed. Françoise Levallant- Hermann, París, 1994, p. 87, reproducido en LABRUSSE, RÉMI, "45, Rue Blomet", p. 45-60, *Miró /Dupin art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p. 48.

⁵⁷⁴ MASSON, ANDRÉ, "La peintre et ses fantasmés", *Les Études philosophiques*, n.4, octubre-diciembre de 1956, citado en MASSON, ANDRÉ, *Le rebelle du surrealisme. Écrits*, París, ed. Françoise Levallant- Hermann, 1994, p. 31.

discutían conceptos e ideas de personalidades de gran peso intelectual como Leiris, Artaud, Bataille y Giacometti, entre otros. Esta concentración de pensamientos producía continuamente nuevas reflexiones no solo de naturaleza mágica, mística, meditativa y religiosa, sino también teóricas sobre la espiritualidad del arte junto a su valor político y social.

Los jóvenes poetas que se reunían en Blomet se hicieron discípulos de Masson y Miró se vio involucrado en un proceso de integración en aquel círculo parisino de escritores dadaístas, surrealistas, simbolistas y automáticos cuyos poemas eran comúnmente recitados por los pintores de la época. Las lecturas comprendían desde los versos poéticos de los preferidos por los surrealistas como Jarry, Lautremont, Rimbaud, Mallarmé, entre otros, hasta las novedades artísticas y literarias publicadas en las revistas francesas en la década de los veinte.⁵⁷⁵

Desde 1921 a 1926, las temporadas parisinas mironianas fueron protagonizadas por momentos dedicados a las lecturas, intercalados con la actividad pictórica y los encuentros sociales de especial transcendencia.⁵⁷⁶ Los amigos más cercanos a Masson fueron el cineasta francés Roland Taul, Georges Limbour, Armand Salacrou, Robert Desnos y Jean Dubuffet.⁵⁷⁷ Al círculo se añadió en 1923 Michel Leiris, y en 1924 Raymond Queneau y Antonin Artaud, seguidos por Aragon, Eluard y el sociólogo francés Naville y Jacque Viot.⁵⁷⁸ Michel Leiris, que como se ha visto fue uno de los personajes clave en el desarrollo del ambiente literario parisino, colaboró con una institución que determinó las circunstancias del tiempo: la biblioteca Doucet. Esta institución parisina fue fundada por el gran modista parisino y protector del grupo surrealista Jacques Doucet, que durante su vida se preocupó de recoger cartas, manuscritos, *dossiers* y encuestas de la época para enriquecer su patrimonio literario, creado en 1916. En 1921 eligió a André Breton como su consejero artístico y bibliotecario, mientras que en 1926 encargó a Michel

⁵⁷⁵ Carta fechada el 19 de abril de 1972, de André Masson para el autor, en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 32.

⁵⁷⁶ Véase: LEIRIS, MICHEL, "45 Rue Blomet" [1982], AA.VV. "Joan Miró", *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, v. 4, n.18, marzo-abril de 1983, p. 10-14, y MIRÓ, JOAN, "Souvenir de la rue Blomet", 1977, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Selected writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 246-253 y 159-166.

⁵⁷⁷ Katharine Conley describe la vida diaria en la Rue Blomet de París de las personalidades artísticas que rodeaban a André Masson, CONLEY, KATHARINE, "The sensory in Between", p. 45-69, en *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003, p. 45-46.

⁵⁷⁸ LABRUSSE, RÉMI, "45, Rue Blomet", p. 45-60, *Miró /Dupin art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p. 44.

Leiris escribir un dossier sobre lo maravilloso.⁵⁷⁹

Este documento contribuye a la comprensión de la visión poética de estos artistas y la perspectiva de Miró en aquellos años. Expresa la idea de: “el más allá del bien y de lo bello o, de forma empírica, *poesía*” contenida en *Frêle bruit* de Leiris,⁵⁸⁰ que como se verá es un concepto muy cercano al deseo de alcanzar lo universal de Joan Miró. También Antonin Artaud (1896-1948), como Leiris, era un convencido defensor del concepto de lo maravilloso como algo fundamental del lenguaje surrealista. En la primera mitad de los años veinte, para Leiris y los amigos de la calle Blomet lo maravilloso y el realismo eran términos intercambiables en su deseo de expresar lo que verdaderamente es la condición humana para la recomposición del hombre y la totalidad.⁵⁸¹ Y, entre los artistas que respiraban estas nociones, el propio Miró, “el más puro y el más surrealista de todos”, fue el más fiel pintor de lo maravilloso y de la “real irrealidad”.⁵⁸²

⁵⁷⁹ La institución bibliotecaria Jacques Doucet constituye hoy en día una fuente de documentación fundamental para la comprensión de aquel momento histórico y, de acuerdo con los dictámenes de su impulsor, los principales encargos para la biblioteca privada de Doucet fueron destinados a exponentes de la época como Louis Aragon, que escribió *Proyecto de historia literaria contemporánea* y Robert Desnos, que redactó el dossier titulado *El erotismo considerado en sus manifestaciones escritas y desde el punto de vista del espíritu moderno*.

⁵⁸⁰ LEIRIS, MICHEL, *Frêle bruit*, Gallimar, París, 1976, p. 365.

⁵⁸¹ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, p. 101, 102.

⁵⁸² MIRÓ, JOAN, *Carta a Pierre Matisse*, Barcelona, 28/9/1936, Nueva York, Pierre Matisse Foundation reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Écrits et entretiens*, París, D. Lelong, 1995, p 136.

ENFOQUES MIRONIANOS APLICADOS A FUENTES LITERARIAS HETEROGÉNEAS

«Devant la faillite incontestée du rationalisme, faillite que nous avons prévue et annoncée, la solution vitale n'est pas dans le recul mais dans l'avance vers les nouveaux territoires. Ces territoires, notre ambition a été des les designers, de les définir. Notre rôle est a tout prix de maintenir de continuer a améliorer cette position.»

Breton y Leiris, 1929⁵⁸³

Cuando Miró, en 1936, pronunció estas palabras: “Cada grano de polvo posee un alma maravillosa, pero para comprenderla hay que recuperar el sentido mágico y religioso de las cosas”,⁵⁸⁴ admitía la posibilidad de percibir y encontrar la vida secreta, o esencia, de los elementos tanto del mundo poético como del plástico y natural que, conceptualmente, se juntan en un único universo. El artista catalán, en su aproximación literaria, iba adaptando su perspectiva de análisis y de uso de tales elementos dejándose guiar por diferentes factores. Su manera de beber de las fuentes escritas místicas y sagradas era determinada por su intención de comprender la realidad y traducirla artísticamente. Su manera de inspirarse en los contenidos de los textos dependía de sus propias motivaciones, intereses y creencias, y moldeaba su proceso artístico. Por eso, hay que tener presente el

⁵⁸³ BRETON, ANDRÉ y LEIRIS, MICHEL, “Eternité de Minotaure”, *Minotaure*, n. 1-2, 1939, p. 12-13. El concepto expuesto se refiere a la voluntad de los surrealistas de explorar nuevos territorios que se escapan a lo racional. Lo irracional y el lenguaje surrealista eran vistos como algunos de los medios para ahondar en el inconsciente y relacionarse con la verdadera realidad.

⁵⁸⁴ DUTHUIT, GEORGES, “Para dónde va usted, Miró?”, *Cahiers d'Art*, París, n. 8-10, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p.153.

proceso de extracción de los elementos literarios para comprender el uso que el artista hacía de ellos.

Jean Michel Devésa interpreta la manera de Miró de relacionarse con la literatura como quien guarda una cierta distancia. Dice: “De la mateixa manera que no va intentar, per i amb la pintura, d’imitar la natura i reproduir les realitats sobre les quals portava la mirada, Miró no es va inspirar *literalment* en els escriptors, ni tan sols en aquells que admirava. Com que rebutjava el naturalisme, tampoc no va intentar extreure i restituir de manera sistemàtica la xarxa d’analogies que lligava les coses entre elles en el món: per ell, l’univers no era cap llibre sobre el qual l’artista havia d’inclinar-se per recollir-ne les signatures i desxifrar-les.”⁵⁸⁵ Sin embargo, ya en los años veinte en París, Miró otorgaba a los signos de la narración literaria de Baudelaire, Lautrémont, Rimbaud, Mallarmé, por citar algunos,⁵⁸⁶ una forma plástica y, así como hacia con la realidad y sus elementos naturales, los traducía con su propia escritura y lenguaje. Continúa Devésa: “Si aleshores aquells escriptors són uns “interlocutors” privilegiats és perquè cadascun d’ells va contribuir a fer que brotessin les contradiccions que circumden la realitat: Baudelaire va fundar la seva poètica sobre la localització i la identificació de les correspondències i de les sinestèsies, Lautréamont va aixecar un àngel del vel de crueltat que cobreix la virtut civil, Rimbaud va saber discernir els colors amb els quals els sons de la llengua quedaven revestits...] i, finalment, Mallarmé va afrontar “els mots de la tribu”(*Tomba d’Edgar Poe*) per purificar-lo, amb la voluntat de suggerir i no pas de descriure.” Según Devésa, buscar en la obra mironiana cuadros que remitan explícitamente a determinados textos de estos autores no es pertinente, a no ser que sea para fundar similitudes entre los títulos de las obras plásticas y la literatura.⁵⁸⁷ Aun así, reconoce las resonancias trágicas de Lautréamont y el minimalismo de Mallarmé en la pintura mironiana *Le signe de la mort* (1927) y otras correspondencias como la persecución de “l’eternel azur” de Mallarmé y Miró.⁵⁸⁸

En realidad se han encontrado numerosos casos en los que Miró escogió elementos

⁵⁸⁵ DEVÉSA, JEAN MICHEL, “Joan Miró o una pintura en «el llenguatge dels ocells»”, p. 33-44, *Miró /Dupin. Art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p. 34.

⁵⁸⁶ AA.VV., *Poètes français des XV-XX siècle*, París, Éditions d’État, 1968, BFJM.

⁵⁸⁷ DEVÉSA, JEAN MICHEL, “Joan Miró o una pintura en «el llenguatge dels ocells»”, p. 33-44, *Miró /Dupin. Art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p. 37.

⁵⁸⁸ Confrontar: MALLARMÉ, STÉPHANE, *Poésies. L’Azur*, París, NRF, 1914, y Joan Miró, *Serie Azul* (1961).

concretos y los reutilizó en su arte, así como hacía con los iconográficos. En este estudio se ilustrarán algunos casos ejemplificadores de reutilización literaria de carácter espiritual y místico revelados por la historiografía, sin pretensión de efectuar una investigación exhaustiva que alcanzaría márgenes aquí no contemplados, para reforzar a través de su puesta en relación los resultados del análisis realizado en los capítulos anteriores.

Las influencias de las lecturas mironianas se pueden clasificar en tres tipologías de enfoques. Por un lado, Miró cumplía una pura extracción de elementos iconográficos que reutiliza en su obra, manteniendo a veces solo parcialmente su significado de origen. Entre ellos podemos destacar elementos cosmológicos, icónicos y simbólicos como la espiral, el alfa y la omega, las constelaciones, la escalera, los números, el ojo, etc. Por el otro, Miró se dejaba fascinar por los elementos poéticos. Estos interesaban al pintor tanto por su fuerza simbólica como

icónica, y por eso los utilizaba en parte para perseguir una elevación espiritual y en parte para metamorfosear su lenguaje, tal como aprendió de los cambios de ritmos y sonidos-ruídos de cierta poesía de vanguardia. Por ofrecer un ejemplo conocido, se puede citar la fascinación de Miró por el poeta catalán Salvat Papasseit (1894-1924) y sus composiciones literarias recogidas, a partir de 1917, en *Poemes en hondes hertzianes*. Además Miró, con ocasión de la entrevista con Taillandier, *Je travaille comme un jardinier*, en 1964, citó un verso de Papasseit de 1917 que se refiere a la existencia en sí misma, un concepto de gran interés para el artista: “Res no és mesquí ni cap hora isarda”, y que Miró hizo suyo.⁵⁸⁹

El tercer enfoque de Miró a la hora de interesarse por la literatura y las dinámicas de la escritura concierne al choque que en determinados casos provoca en el lector. Como se ha visto a nivel iconográfico, las creaciones de Miró tienen a menudo como punto de partida el imprevisto y los choques con la realidad sobre el espíritu, que eran vividos por el artista como experiencia extrema de existencia. Las lecturas de Miró provocaban también este choque, penetrando profundamente en el alma del artista y modificando su quehacer.

En la obra mironiana se encuentran elementos procedentes de la poesía mística que pusieron en marcha un mecanismo de liberación, invocado por el espíritu y guiado por el imprevisto, que afinaba la percepción del artista para llegar a la esencia de la materia. Frases y palabras poéticas fueron transferidas en su obra para reproducir el mismo “factor sorpresa” que causaron al leerlas. En otros casos, los caracteres tipográficos y sus combinaciones eran usados por el pintor catalán como puros elementos formales. Los recorridos y ritmos de los versos y estrofas se transformaban a los ojos de Miró en elementos dibujados. Palabras y caracteres aglomerados u ordenados según disposiciones aparentemente causales, dictadas por la escritura automática, sugerían formas y volúmenes plásticos, mientras que las pausas gráficas de los poemas evocaban algunos silencios mironianos.

Este proceso de recuperación y reutilización modificó el proceso del artista, guiado por una imperante necesidad de comprender y traducir la realidad visible e invisible en todos sus aspectos. Su creación recogería fragmentos de estas realidades en sus imágenes físicas, oníricas e icónicas para juntarlas en la tela de un lienzo, con

⁵⁸⁹ TAILLANDER, YVON, “Je travaille comme un jardinier”, *XXe Siècle*, n. 4, París, 1959, citado en BORRÀS, MARIA LLÜISA, “Joan Miró, l’arte alla portata di tutti”, p. 16-22, en *Joan Miró alchimista del segno*, Frosinone, Bianchini Editore, 2004, p. 21, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 369-374.

un lenguaje destinado a los elegidos, los de espíritu puro que dejan que su alma vibre cuando choca con esta realidad. Joan María Minguet, remarcando que Miró era un lector aficionado a la poesía y que de ella extraía numerosas referencias y estímulos para su creación, explica su concepción de la pintura-poesía como un *unicum* "...és constatable no solament en el seu discurs estrictament plàstic, sinó també en el llenguatge elevat d'alguns dels seus títols o en la inserció d'alguns missatges verbals en les seves representacions pictòriques."⁵⁹⁰ Esto lo llevó a fructíferas colaboraciones con poetas cuyos escritos fueron abundantemente ilustrados por el artista.⁵⁹¹ Es el caso de las ediciones de libros de bibliófilo como *Gertrudis* (1927) y *Krtu* (1932) de J.V. Foix⁵⁹² y, hacia los últimos años de producción del artista, de las ilustraciones de los cánticos de san Francisco de Asís.⁵⁹³ El amor eufórico y apasionado de Miró por su trabajo, visto como misión de revelar lo absoluto, se fundamentaba en un enfoque filosófico del mundo real o abstracto. No solo conceptos como lo maravilloso o lo poético acercaron Miró a las escrituras místicas, sino también sus inmersiones filosóficas y sobre todo su visión metafísica.

Realidad poética y extrapictórica

La poesía, para Miró, antes de convertirse en medio de elevación, fue medio de introspección de una realidad propiamente "poética", profunda y extrapictórica, tal como le explicó el pintor catalán a Matisse en 1936.⁵⁹⁴ Según Balsach, sus

⁵⁹⁰ MALET, ROSA MARIA y ALTAIÓ VICENÇ, "Miró /Dupin. Art i poesia", p. 10-14, *Miró /Dupin. Art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p.11.

⁵⁹¹ Véase el exhaustivo estudio histórico e interpretativo sobre la historia de las corrientes vanguardistas de Cataluña: MOLAS, JOAQUIN, *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938*, Barcelona, 1983, y AA.VV., *Obres completes. Sobre Literatura i Arts*, Barcelona, 1990.

⁵⁹² GAVAGNIN, GABRIELLA, "La prosa poetica di J.V.Foix: tra Gertrudis e Krtu", p. 153-162, *Dai modernismi alle avanguardie*, Actas de congreso AISPI, Madrid, Centro Virtual Cervantes, 18-20/5/1990, p. 154, y FOIX, JOSEP VICENÇ, *KRTU*, edición a cargo de Jaime Vallcorba Plana, Barcelona, Edición Crema, 1983, p. 9-10. Véase, FOIX, JOSEP VICENÇ, *Obras completas 2. Prosa*, Barcelona, Edicions 62, 1985.

⁵⁹³ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2000, p. 23, 65.

⁵⁹⁴ "Un dia m'immergeixo de nou per partir a la descoberta d'una realitat profunda i objectiva de les coses, no pas superficial ni tampoc surrealista, sinó d'una profunda realitat poètica, extra pictòrica, per dir-ho així, malgrat les aparences pictòriques i realistes". MIRÓ, JOAN, *Carta a Pierre Matisse*, Barcelona, 28/9/1936, Nueva York, Pierre Matisse Foundation reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Écrits et entretiens*, París, D. Lelong, 1995, p. 136.

palabras son interpretables como una búsqueda de lo real que procede de un conocimiento profundo que otorga un sentido epifánico del mundo. Esta búsqueda se correspondería con lo que Klee denominaba “la visión secreta”,⁵⁹⁵ que descubre la razón profunda de todas las cosas visibles y sobre todo de las invisibles que están en las raíces de la creación y de la vida.⁵⁹⁶ Ambas perspectivas, poética y metafísica, cultivadas por Miró, fueron usadas como mediación en su introducción a lo místico. Sin embargo, antes de llegar a definir la visión mística de Miró hace falta recordar su visión cosmoteándrica. Los pasos de análisis de Balsach delinear como Miró concibe a sí mismo y al hombre en general como ser inseparable de la totalidad. El hombre experimenta la creación en toda plenitud. No solo la contempla desde su racionalidad, sino que tiene involucrado el sentido de lo cósmico, de la creación ordenada y total que tiene un carácter transcendente. Percibe ser parte de una realidad viviente donde hay una condición de comunión entre lo humano, lo divino y lo cósmico. No existen pues un hombre y un Dios incomunicables. Dios está presente en lo corpóreo del mundo y desde esta corporeidad se relaciona con el mundo y con las criaturas presentes en él. Rowell, en sus comparaciones literarias, extiende este concepto filosófico a las afinidades entre *Tierra labrada* y *L'Enchenteur Pourissant* de Guillaume Apollinaire (1880-1918), de 1909.⁵⁹⁷ Las comparaciones de Rowell se expanden también a conceptos que abarcan el análisis de la condición humana por parte de Apollinaire y el otro autor de gran ascendente en este periodo: Stéphane Mallarmé. La visión metafísica de los dos autores y las construcciones de los caligramas ahondaba en los inexplorados itinerarios de la errante condición humana. Tema que también atraía a Miró, como puede observarse en obras que tratan estos contenidos, como el tríptico *Azul* (1961), *Pintura mural para un templo* (1962) o *Pinturas para la celda de un hombre solitario* (1968). El interés de Miró hacia lo metafísico se acerca a los conceptos de lo inalcanzable y de la totalidad presentes en la obra de Mallarmé y, como se verá, de Rimbaud.⁵⁹⁸ La idea de estos autores se encarnó en uno de los objetivos

⁵⁹⁵ KLEE, PAUL, “Teoría del Arte Moderno”, Buenos Aires, 2/4/1932, en *Diaris*, Barcelona, 1976, p. 51, 52, citado en BALSACH, MARIA JOSEP, “Imatges simbòliques del món originari; Joan Miró i el seu Cortège d'obsessions”, p. 78-92, en *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001, p.78.

⁵⁹⁶ BALSACH, MARIA JOSEP, “Imatges simbòliques del món originari; Joan Miró i el seu Cortège d'obsessions”, p. 78-92, en “*Joan Miró. Desfilada d'obsessions*”, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001, p. 78, 79.

⁵⁹⁷ APOLLINAIRE, GUILLAUME, *Enchenteur Pourissant*, París, La Nouvelle Revue Française, 1921 (1909).

⁵⁹⁸ KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York,

principales de Miró: el del trascender a la existencia de uno mismo para tender hacia el anonimato y llegar así a lo espiritual, lo sublime y lo infinito. Esta noción se formó de la convicción de que mediante la identificación con el universo se puede reconocer la propia esencia y trascender la condición humana, tal como expresó Mallarmé en *Un Coup de des*, o Miró en una multitud de cuadros como *La masía*, *Tierra labrada*, *Paisaje catalán*, algunos *Autorretratos*, etc...⁵⁹⁹

El mundo plástico mironiano traduce una visión del mundo inicialmente poblada de presencias antropomórficas que dio paso a la aparición de elementos simbólicos y figuras cósmicas que participan de la misma situación vital en los cuadros.⁶⁰⁰ El arte de Miró es el resultado de una investigación de la realidad profunda, la otra realidad, que una vez alcanzada permite dignificar al ser humano y participar de lo universal. Esta búsqueda se tradujo en una investigación de la razón de la

Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 66.

⁵⁹⁹ Carolyn Lanchner comentando el cuadro *Tierra Labrada* lo asocia a unas frases de *Art romantique* de Baudelaire que, como consta en una carta de Miró a Sebastià Gasch fechada en 4 marzo del 1930, era considerado "maravilloso" por Miró, con referencia a una visión cósmica donde lo natural se corresponde a lo espiritual. LANCHNER, CAROLYN, *Joan Miró. The Museum of Modern Art of New York*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993, p. 23.

⁶⁰⁰ BALSACH, MARIA JOSEP, "Imatges simbòliques del món originari; Joan Miró i el seu Cortège d'obsessions", p. 78-92, en "*Joan Miró. Desfilada d'obsessions*", Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001, p. 79.

existencia y, por ende, en una búsqueda espiritual mediante diferentes métodos artísticos progresivamente empleados. Miró aplicó procesos de simbolización, de extracción de significados, de traducción, de “despullament” y de búsqueda del anonimato que lo acercaron paulatinamente a la visión y las técnicas usadas por los místicos que leía. Tal como Miró expresó en su entrevista con Taillander, los símbolos que iba repitiendo con un ritmo insistente y que son parte de su *cortège d’obsessions* forman códigos que acercaron el artista a otro tipo de lenguaje, superior a lo humano y material y que pretendían despojarlo de lo individual: “Per esdevenir realment un home, fa falta desposseir-se del fals jo (...) s’ha de cessar de ser Miró (...). En altres termes, fa falta anar cap a l’anonimat (...) un gest profundament individual és anònim. L’anònim, permet d’atènyer l’universal, n’estic convençut (...). El mateix camp em fa cercar el so en el silenci, el moviment en la immobilitat, la vida en l’inanimat, l’infinit en el finit, les formes en el buit i jo mateix en l’anonimat”.⁶⁰¹ Con los objetivos de introspección y de elevación, Miró indagó el universo desde el punto de vista de la metafísica, que se convirtió en una herramienta de experimentación, como lo son los cinco sentidos, para llegar a la percepción de lo sagrado.

La metafísica literaria para la comprensión de las cosas

La expresión literaria, como la artística, para Miró y su compañero de taller André Masson, tenía el mismo valor que la filosofía y por eso no se concebía una frontera ni entre poesía y filosofía ni entre expresión artística y existencia.⁶⁰² Todas ellas contribuían a una búsqueda de la verdad en el campo conceptual y existencial. Así recuerda Miró las veladas nocturnas impregnadas de lecturas solitarias o grupales: “Estava entusiasmada amb les idees noves que ells [els poetes al voltant de Masson] aportaven i sobretot per la poesia de la qual parlaven. Me n’empatxava tota la nit”.⁶⁰³ Según Labrusse, las lecturas más comunes que adentraban al grupo

⁶⁰¹ TAILLANDIER, YVON, “Miró: Je travaille comme un jardinier”, *XXe Siècle*, N.43, 1974, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Selected writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 246-253.

⁶⁰² LABRUSSE, RÉMI, “45, Rue Blomet”, p. 45-60, *Miró /Dupin art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p. 48.

⁶⁰³ JOHNSON SWEENEY, JAMES, “Joan Miró: comment and interview”, *Partisan Review*, Nueva York, febrero de 1948, p. 212. Con respecto a este recuerdo, Miró dejó el dibujo preparatorio y la pintura del 1927 titulado *Musique, Seine, Miche, Bataille et moi*, como un testigo fotográfico pero

en la visión de la filosofía metafísica eran: las ideas de Nietzsche, las novelas de Dostoievski, los fragmentos poético-filosóficos de los románticos alemanes y las teorías de los filósofos presocráticos. Posiblemente estos son los ejemplos más carismáticos para Miró. Sin embargo, no se puede evitar la inclusión de autores que pueden resultar extremadamente interesantes para el estudio del círculo de influencias mironianas. Un ejemplo de un personaje que podría haber fascinado a Miró en sentido místico es Henri Michaux (1899-1984). Aunque el único libro sobre este brillante poeta y pintor de origen belga coleccionado por Miró es una edición de 1962,⁶⁰⁴ se puede sospechar un contacto precedente con el autor. Desde el año 1923, Michaux abandonó Bruselas por trasladarse a París, donde, atraído por los surrealistas, entra en contacto con la obra de Paul Klee, Max Ernst, Giorgio de Chirico y Salvador Dalí. Sus intereses por la filosofía hermética se concretaron en la fundación de la revista *Hermès*, que se publicó en Bruselas en 1937. Como redactor, estableció entre los objetivos poner en confrontación directa la filosofía, la mística y la poesía. Por otro lado, también Masson exploraba filosóficamente el valor y los preceptos de la metafísica por vías originales, nutriéndose además de las lecturas nietzscheanas, de Kierkegaard y Hegel, entre otros. Los conceptos masticados por el pintor francés fueron transmitidos a Miró que, en una carta dirigida a Leiris en 1924, aseguró que orientaron su trabajo y confesó que estos escritos le provocaban un estado metafísico sorprendente.⁶⁰⁵ Desde este estado de alteración se puede sustentar que Miró llegó a lo que definió como “comprensión de las cosas”. La respuesta de Leiris a Miró aclara la visión de la metafísica de aquel momento, entendida como un medio de transcendencia, y la compara con el camino de Damasco: “seco y despojado como la madera de una cruz”.⁶⁰⁶ Se refería probablemente al camino recorrido por Saulo de Tarso (San Pablo) que ocasionó su

traducido en símbolos y metáforas. El dibujo FJM 742, conservado en la Fundación Joan Miró, muestra los personajes estilizados como el campesino catalán que Miró pintó en los años 1924-1925 y con la cabeza sustituida por una espiral formada por puntos que remarca, según la lectura expuesta en la tesis, la esencia espiritual del personaje. Posiblemente, los personajes se pueden contar como cinco, si se considera que la Música y el Sena están personificados y participan activamente a nivel espiritual de la escena.

⁶⁰⁴ RENE, BERTELE, *Henri Michaux au Silkeborg Museum*, Silkeborg, Silkeborg Museum, 1962.

⁶⁰⁵ La carta, escrita durante el verano describe a Leiris el progreso de su trabajo en relación a las lecturas. MIRÓ, JOAN, carta a Michel Leiris, 10/8/1924, en ROWELL, MARGIT, *Selected writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 251.

⁶⁰⁶ LEIRIS, MICHEL, carta a Miró, 4/9/1924, en BEAUMELLE, AGNÈS DE LA (Ed.), *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, París, Centre Georges Pompidou, 2004, P. 317. Véase LABRUSSE, RÉMI, “45, Rue Blomet”, p. 45-60, *Miró /Dupin art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p. 54.

conversión de fe. Para el santo esta revelación de una fe auténtica, independiente e incorrupta del fanatismo judaico que antes lo ataba. Representó una liberación, ya que desde aquella experiencia pudo ver con una mirada renovada y pura. Sin embargo, en Miró otra conversión se procesó de manera simultánea a la conceptual: la metamorfosis del lenguaje. La deconstrucción de las fronteras entre imagen y textos hicieron que las obras mironianas se connotaran cada vez más de un carácter híbrido y heterogéneo. Uno de los detonantes de tal mutación se encuentra en los textos patafísicos de Alfred Jarry (1873-1907). Jarry fue uno de los mitos literarios de Joan Miró y su círculo de artistas y poetas.⁶⁰⁷ *Le surmâle, roman moderne*⁶⁰⁸ era una de las lecturas típica en la rue Blomet de 1920⁶⁰⁹ y un punto de referencia compartido por los creadores que proyectaban su arte hacia la ruptura y la omisión de lenguajes. La gran tradición de Jarry tuvo indudablemente su influencia en el lenguaje poético de Miró, y se manifestó a partir de las lecturas sobre “Ubu”⁶¹⁰ en los años veinte.⁶¹¹ Alfred Jarry, con sus escritos de 1898, formuló los preceptos precursores del surrealismo y guió a Miró no solo en su desarrollo de la concepción de la pintura-poesía, sino también hacia la ruptura de los límites entre lo real y lo imaginario. Los resultados plásticos dependieron de la mutación del quehacer del artista que, estimulado por estas lecturas, desprendía la misma virulencia y ferocidad poética y destructora de su mentor literario.

De la metafísica a la patafísica

Las lecturas patafísicas de Alfred Jarry influyeron en el proceso metafísico de deconstrucción y reconstrucción de la realidad que Miró aplicaba desde los primeros

⁶⁰⁷ KRAUSS, ROSALIND, “Magnetic fields: the structure”, p. 11- 59, en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró’s Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972.

⁶⁰⁸ JARRY, ALFRED, “Le surmâle”, *Oeuvres complètes d’Alfred Jarry*, Montecarlo-Lausanne, Éditions du livre-Henri Kaeser, [1948] (1902), FJM, Biblioteca personal del Artista.

⁶⁰⁹ CRAMER, PATRICK y MALET, ROSA MARIA, *Joan Miró: catalogue raisonné des livres illustrés*, Ginebra, Patrik Cramer, 1989.

⁶¹⁰ En la biblioteca personal de Miró se encuentra una versión de Alfred Jarry, *Almanach de Père Ubu* (1898).

⁶¹¹ Rowell, analiza las analogías entre los protagonistas de *Ubu Roi* de Alfred Jarry y los personajes de los cuadros de Miró de 1925-1927, demostrando la gran transcendencia del teórico de la patafísica en el artista. ROWELL, MARGIT, “Magnetic fields: the poetic”, en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró’s Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972.

años veinte en cuadros como *Paisaje catalán*, anteriormente analizado.⁶¹² La voluntad de Miró de penetrar en la esencia de las cosas para llegar a su comprensión, que se manifiesta en sus cuadros con una invasión de formas procedentes de la realidad percibida, lo predispuso a recorrer nuevos caminos, sugeridos en parte por la literatura jarryesca. A través del proceso de expoliación⁶¹³ y la aplicación de los principios fundamentales de simplicidad y transformación de la patafísica,⁶¹⁴ Miró ahondó en el universo onírico e indagó en los efectos visionarios, similares a los alucinatorios, que nacían en su imaginario. El poder de transformación que usaba Jarry, y por derivación Miró, es comparable a un proceso alquímico por el cual las cosas banales se transforman en maravillosas.⁶¹⁵ Miró, sutil lector de Jarry no solo comprendió profundamente la simbología oculta en sus narraciones, sino que la tradujo en su propio idioma plástico, constituido de elementos clave de su repertorio iconográfico y simbólico místico. Tal como observa Linda Klieger, el pájaro prehistórico creado por el escritor⁶¹⁶ fue sintetizado por Miró en sus dibujos y pinturas en una flecha, que representa el vuelo e invade los cielos de lienzos como *Tierra Labrada* o las *Constelaciones*, con el rol de conectar lo divino y lo terrestre.⁶¹⁷ En las *Constelaciones* (1940-1941), las criaturas de la noche, con sus ojos míticos y emblemáticos, evocan los mutantes personajes fantásticos de Jarry,

⁶¹² Véase en esta tesis el proceso de descomposición y recomposición de elementos simbólicos y estructurales para la descripción de una realidad ontológica, junto al ciclo vital de la existencia material y la espiritual del ser incluida en el ámbito metafísico. Subcapítulos: “Aplicación del método de dislocación de elementos” y “La visión espiritual del mundo mironiano en un *Paisaje catalán*”.

⁶¹³ TAILLANDIER, YVON, “I work like a gardener”, XX^o Siècle, París, 15/2/1959, en ROWELL, MARGIT, *Selected writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p. 251.

⁶¹⁴ Véase la prefación a JARRY, ALFRED, *Les Minutes de Sable. Memorial*, Mercure de France, 1894, p. I-IX. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618381s/f11.image.r=.langFR>, <22-07-2014, 14.27 h.>

⁶¹⁵ KLIEGER STILLMAN, LINDA, “Alfred Jarry et Joan Miró. Textes pataphysiques et images surréalistes”, *L'étoile-Absinthe*, París, SAAJ & Du Lerot éditeur, 2009-2010, p.59-74. <http://www.alfredjarry.fr/contributions/pdf/Linda%20Klieger%20Stillman%20-%20Alfred%20Jarry%20et%20Joan%20Miro.pdf>, <22.07. 2014, 14.40 h.>

⁶¹⁶ El pájaro de Jarry, *l'archéoptéryx*, que figura en *Ubu Cocu ou l'archéoptéryx*, representa el primer pájaro conocido en la tierra, y evoca al pájaro de otro texto de Jarry, César-Antichrist (Mercure de France, 1895), al representar el Cristo Celeste y el Ubu-Cristo terrestre. Ya que el pájaro es el mensajero del Anticristo cumple el rol del Espíritu Santo. El pájaro divino de Miró, que titula una de las *Constelaciones*, conserva el rol que tenía en las historia de Ubu de conectar y de guiar la transición entre las formas y criaturas divinas y terrestres. KLIEGER STILLMAN, LINDA, “Alfred Jarry et Joan Miró. Textes pataphysiques et images surréalistes”, *L'étoile-Absinthe*, París, SAAJ & Du Lerot éditeur, 2009-2010, p.59-74. <http://www.alfredjarry.fr/contributions/pdf/Linda%20Klieger%20Stillman%20-%20Alfred%20Jarry%20et%20Joan%20Miro.pdf>, <22.07. 2014, 14.40 h.>.

⁶¹⁷ CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979 (3^a Ed.), p. 356, 357. Véase también CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1985.

aunque adaptados al contexto cosmológico celestial que habitan.⁶¹⁸ También la transformación de elementos naturales, como el árbol de la vida, metáfora según Balsach de la cruz de Cristo, que como se ha interpretado anteriormente se convierte en escalera de la elevación, se puede incluir en este proceso de mutación que simboliza la regeneración. Estos mecanismos de constante metamorfosis intentan ahondar en la realidad para su auténtica percepción, y evocan la conversión de san Pablo anteriormente citada.

Miró se muestra como un seguidor de los principios de composición de Jarry también al realizar algunos personajes de sus obras. Según Klieger, el ascendente del escritor se observa en el lienzo de Miró *Le Gentleman* (1924), en determinados signos y elementos reunidos en su fisionomía, que simbolizan la renovación y la ciclicidad de la vida y la muerte. Encuentra estas simbologías en el hecho de que el personaje mironiano se apoye en un único pie, la presencia de la letra “X” en la pintura, que en la literatura de Jarry es un signo altamente significativo, ya que remite a la iniciación, la muerte, la rotación; y el número 12, cuya significación no sería solo esotérica⁶¹⁹, sino también poética y, concretamente, evocadora del verso libre.⁶²⁰

Siguiendo este hilo de correspondencias, se puede observar una clara afinidad de significados en el uso del elemento espiral en ambos artistas. Jarry lo usó para marcar el vientre del personaje rocambolesco *Ubu*, y Miró empleaba la espiral como parte integrante de las fisionomías de muchos personajes. La espiral tiene una simbología ancestral y mística.⁶²¹ En los jeroglíficos egipcios, por ejemplo, representa las formas cósmicas en movimiento y la eterna evolución del universo.

⁶¹⁸ Estas correspondencias entre los dos autores están bien argumentadas en el film de BAIXAS, JOAN y BAUSSY, DIDIER, “Joan Miró. Constellations: The Color of poetry”, Documental, DVD, 1994.

⁶¹⁹ CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979 (3ª Ed.), p. 177-178. Véase también PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1994, (1962); ELIADE, MIRCEA, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991, y CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder. 1985.

⁶²⁰ KLIEGER STILLMAN, LINDA, “Alfred Jarry et Joan Miró. Textes pataphysiques et images surréalistes”, *L'étoile-Absinthe*, París, SAAJ & Du Lerot éditeur, 2009-2010, p.59-74. <http://www.alfredjarry.fr/contributions/pdf/Linda%20Klieger%20Stillman%20-%20Alfred%20Jarry%20et%20Joan%20Miro.pdf>, <22.07. 2014, 14.40 h.>

⁶²¹ CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder. 1985, p. 254. Véase también CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979 (3ª Ed.) y sobre la espiral presente en los esbozos para la serie *Ubu* y sus origen y evoluciones en la obra mironiana véase PURCE, JILL, *La spirale mystique. Le voyage itinérant de l'âme*, París, Chêne, 1985.

Es la forma que combina la unidad y la multiplicidad.⁶²² Como se ha demostrado anteriormente, Miró representó en sus cuadros la espiral para expresar el alma de sus personajes, su parte espiritual, y como forma etérea libre y flotante en sus paisajes y cielos.⁶²³ Jarry, con este elemento, expresaba la bipolaridad de su personaje, divino y monstruoso a la vez.⁶²⁴ En ambos casos se le otorgó a la espiral un rol de conector con lo desconocido y un simbolismo que es a la vez cosmogónico y mítico. La espiral deviene así un símbolo ontológico de génesis de la eternidad y de nacimiento del universo.

Las trece litografías mironianas de 1966 para *Ubu Roi* son una prueba del persistente eco de la escritura de Jarry en Miró durante décadas.⁶²⁵ Las conversiones derivadas de la metafísica y de la patafísica del dramaturgo fueron asumidas por Miró y su círculo como una metáfora de la metamorfosis que producía la literatura aplicada al arte, ya que al abrirle mundos y perspectivas ideales lo hace libre e independiente en su expresividad. Estos conceptos fueron ampliamente argumentados por Leiris en un momento en que estaba en compañía de Masson, que se alojaba con él en Saint Pierre les Nemours, en 1924, cuando Miró cumplía sus metamorfosis plásticas en *Tierra Labrada*. Como observa Labrusse, el mismo Miró describió el estado metafísico. Lo entendía como un compromiso global, carnal e intelectual, y lo comparó al estado contemplativo de los místicos que con los ejercicios espirituales alcanzan la conversión auténtica. Obviamente, sería erróneo interpretar estos puntos de vista como un acercamiento al cristianismo dogmático del cual, tanto Miró como Masson, se habían apartado desde jóvenes, aunque sin renegarlo. Sin embargo, estas conceptualizaciones metafísicas fueron la respuesta a una necesidad de reflexionar acerca de lo invisible de la vida interior y representan la prueba de que había, entre los artistas y los escritores, una concepción unificada de cuerpo y alma.⁶²⁶

⁶²² KLIEGER STILLMAN, LINDA, "Alfred Jarry et Joan Miró. Textes pataphysiques et images surréalistes", *L'étoile-Absinthe*, París, SAAJ & Du Lerot éditeur, 2009-2010, p.59-74. <<<http://www.alfredjarry.fr/contributions/pdf/Linda%20Klieger%20Stillman%20-%20Alfred%20Jarry%20et%20Joan%20Miro.pdf>>>, <22.07. 2014, 14.40 h.>

⁶²³ Véase la pintura de Miró *Paisaje (la liebre)* (1927).

⁶²⁴ Miró admitió esta influencia de la espiral de *Ubu* en su obra: BERNARD, RENÉ, "Miró to l'Express: Violence liberates", *L'express*, París, 4/10/1978, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986), p.304.

⁶²⁵ CRAMER, PATRICK y MALET, ROSA MARIA, *Joan Miró: catalogue raisonné des livres illustrés*, Ginevra, Patrik Cramer, 1989.

⁶²⁶ LABRUSSE, RÉMI, "45, Rue Blomet", p. 45-60, *Miró /Dupin art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p. 54, 55.

De la magia poética a la metafísica artística: los movimientos del alma

Al igual que la metafísica, el otro género literario que movió a los artistas hacia mecanismos de mutaciones orgánicas y metamorfosis formales en sus composiciones plásticas fue la poesía. La postura espiritual de ciertos autores que se dejaron guiar por la magia poética los llevó a descubrir formas, criaturas, luchas y fenómenos cambiantes de la materia y del espíritu. Para ellos, los movimientos de la realidad parecían dominados por una vida interior que se revela si es contemplada como un espectáculo. Los ideales surrealistas del ambiente literario y artístico, tanto catalán como parisino, estaban nutridos por teorizaciones de intelectuales particularmente cercanos a Miró que manifestaban ciertas posturas religiosas o búsquedas espirituales.

Como observa Victoria Combalía, sobre todo en lo concerniente a la parte catalana, vanguardia y religión estaban en algunos casos fuertemente vinculados. “Es también curioso, en el caso catalán, la defensa apasionada de ideas vanguardistas junto a la consideración de Dios, o de ideales religiosos, en los escritos teóricos o puntos de vista sobre el arte de algunos de los protagonistas de este momento. Dos ejemplos nos los mostrarán: la “reconversión” de Junoy al catolicismo, y de la cual sería una buena muestra su poema: «*Mira, passant d’eixa fontana / l’aigua que corre prestament; / així també la vida humana /car sols hi ha Déu que és permanent*»⁶²⁷ y las reflexiones de Sebastià Gasch”.⁶²⁸

Aunque el gran amigo y crítico de Miró, Sebastià Gasch, hizo un comentario con respecto a la ausencia de moral en el surrealismo y la finalidad última del hombre que es Dios, revisitando las lecturas que se consumían en los cenáculos surrealistas integrados por Miró, es posible ver lo contrario. De hecho, en dichos escritos destaca una tendencia hacia la búsqueda de lo espiritual, hacia la pureza de los movimientos del alma y lo sublime del arte que cumpliría la función de acercar al artista a la divinidad.⁶²⁹ El mismo Gasch reivindicó que su interés por

⁶²⁷ Sobre la figura de Junoy y su papel de conexión entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo pasado véase VALLCORBA, JAUME, J.-M., *Junoy, Obra Poética*, Barcelona, Alcantilado (Quaderns Crema S.A.), 2009.

⁶²⁸ COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 36, 37.

⁶²⁹ “El somni sense cap fer moral. Heus ací les imatges sexuals, els símbols onírics que brollen automàticament. Heus ací totes les manifestacions freudianes, que no són altre cosa, com en deia l’amic Ràfols, que el pecat original. El superrealisme literari –no el pictòric- porta sempre a la base aquesta tara repugnant. Les obres així realitzades podran ésser belles, car “moralitat no és condició essencial de bellesa”[...] No oblidem, però, com diu Maritain, que l’art és de l’home i per

la pintura estaba vinculado a su capacidad de exteriorizar “un intenso resplandor espiritual”. Un interés compartido por exponentes de la banda poética, como Salvat Papasseit, que expresó:⁶³⁰ “*El foc és la paraula i la paraula és: Déu*”, y teorizó su “Concepto del Poeta”.⁶³¹

A partir de 1924, para Miró y su entorno, donde crecía la complicidad de espíritu, hubo un factor novedoso que influyó en la concepción de la poética pura del arte: la llegada de Robert Desnos (1900-1945).⁶³² Desnos no destacó en el grupo parisino solo por su actividad poética surrealista, sino también por sus teorizaciones. Como sucedió con el compañero Masson, Miró sintió por Desnos una inmediata atracción que se convirtió en una amistad de por vida.⁶³³ Desnos fue uno de los iniciadores del surrealismo escrito, junto con André Breton,⁶³⁴ Louis Aragon, Benjamin Peret y Paul Eluard,⁶³⁵ y ofreció una comparación entre el surrealismo plástico y el literario en la obra *Pintura surrealista*.⁶³⁶ Defensor de la *Imagination pure* y del *automatisme psychique*, fue un antiliterato⁶³⁷ que comparó el surrealismo de Victor Hugo (1802-1885) y Charles Baudelaire (1821-1867) con los otros grandes exponentes de la corriente de los años veinte. Es posible que esta puesta en

a l'home, i que les obres així realitzades van contra la fi última de l'home que és Déu”. GASCH, SEBASTIÀ, «André Bretón: “Le surrealisme et la peinture”», *La veu de Catalunya*, 15/5/1928, en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 37.

⁶³⁰ Véase MAS LÓPEZ, JORDI, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*, Barcelona, Abadia de Montserrat-Biblioteca serra d'Or, 2004.

⁶³¹ PAPPASSEIT, SALVAT, “Mar vella”, n.4, 1919, reproducido en *Hélix*, Vilafranca del Penedes, n. 2, 1929, citado en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 37.

⁶³² COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 70, 71.

⁶³³ RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 65.

⁶³⁴ A tal propósito afirmó explícitamente Bretón: “Je dis que ce que l'attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchainé notre sort au leur, c'est le défaitisme de guerre”, en BRETON, ANDRÉ, “Qu'est-ce que le surréalisme”, 1934, en *Ouvres complètes*, t. 2, París, Gallimar, 1988, p. 227, citado en NADEAU, MAURICE, *Histoire du surréalisme*, París, 1964, p. 10.

⁶³⁵ Las influencias de la poesía visual de Paul Eluard en Miró se pueden analizar a partir de la colaboración en el libro ilustrado de Paul Eluard, *A toute épreuve* editado en 1958. ÉLUARD, PAUL y MIRÓ, JOAN, *A toute épreuve*, Ginebra, Gérald y Ynès Cramer, 1958, donde se pueden apreciar los efectos visuales de las letras y la presencia de escaleras esquematizadas que conducen al sol y al ojo.

⁶³⁶ DESNOS, ROBERT, “Pintura surrealista”, publicado en *Neue Züricher Zeitung*, reproducido en SEBASTIÀ GASCH, “Joan Miró”, en *L'Amic de les Arts*, 30/6/1928, y en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 261-264.

⁶³⁷ Véase el libro de Robert Desnos, *La liberté ou L'Amour*, aparecido en 1927 en la editorial Kra, donde se describen, con lenguaje surrealista, viajes fantásticos en regiones mágicas que impulsan el salto imaginario del mundo del sueño a la realidad.

relación hubiera encendido el interés de Miró hacia los poetas analizados por el grupo en aquel momento. El caso de Victor Hugo, del cual Miró poseía *Les contemplations* (1839) y *Les quatre vents de l'esprit* (1870) es particularmente cercano a la visión religiosa del artista. La trayectoria de fe del poeta francés fue siempre marcada por su profunda espiritualidad que bordeaba el misticismo. No obstante, Hugo experimentó un radical cambio de posicionamiento con respecto a la institución eclesiástica a lo largo de su vida. Pasó de la profesión católica a una visión anticlerical, y finalmente, sin renegar del dogma católico, abrazó la corriente deísta. Esta última conjugaba con la visión de Miró expresada artísticamente en cuanto representativa de la existencia de una entidad universal superior, libre de toda religión pero en profunda conexión con el espíritu humano. Como Miró, creía en el carácter sobrenatural de la poesía, que según él permitía traducir la voz del más allá, y en el rol del poeta como mensajero del Infinito.⁶³⁸ De allí venía la convicción de que la poesía era un medio de representación del espíritu del ser y el principal vehículo de expresión y de elevación espiritual.

Esta manera de entender lo poético maduró en Miró una persistente inquietud, que llegó al punto de traducirse en una práctica artística basada en tomar como punto de partida de una pintura o un dibujo un fragmento de creación literaria. Este método se intensificó tanto en Miró que los versos poéticos, leídos o creados, llegaron a ser parte de la columna vertebral de su obra plástica.⁶³⁹ La fascinación de Miró por la poesía dependió sobre todo de la relación que estableció con ella. Su constante preocupación por usar el medio poético no derivaba solo de la comprensión del contenido redactado, sino más bien de la imaginación que provocaban las palabras en su orden de lectura. Los factores que a menudo permitían a Miró establecer a través del verso un efecto de desconexión del mundo real y de inmersión en otro mundo eran la contemplación de las letras y sus composiciones, lo mágico de los números, lo absurdo de una lectura casual y de las imágenes sugeridas de las asociaciones aparentemente sin sentido.⁶⁴⁰ En este trayecto de exploración, Miró

⁶³⁸ MISSET-HOPES, SUZANNE, *Presencia de Victor Hugo*, Baguelet, Sense, Ed. Amour de Vier, s.f. y MARIOTTI, HUMBERTO, *Victor Hugo. El poeta del Mas allá*, Buenos Aires, Constancia, 1979.

⁶³⁹ Según Antonio Boix, algunos dibujos de mujer realizados por Miró entre 1915 y 1916 en el círculo de Sant Lluç, representarían la *Ben plantada* de Eugeni d'Ors y el poema *Sur le fleuve Amour* de Joseph Deteil sería el punto de partida para el lienzo de Miró *Paisaje (Paisaje en la orilla del río Amur)*. BOIX, ANTONIO, "Joan Miró, 1907-1914. La formación artística", en *Mirador. Blog de Miró, cultura y arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2012/10/joan-miro-en-1907-1914-la-formacion.html>, <17/02/2013, 13.00h.> y BOIX, ANTONIO, *Joan Miró: el compromiso de un artista 1968-1983*, Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca, 2010, p. 60.

⁶⁴⁰ Esta relación establecida entre Miró y la poesía se analizó en la exposición "Joan Miró at the

y las personalidades que se movían en el ámbito parisino a su lado se guiaban por consideraciones y teorizaciones filosóficas y espirituales que influían en la percepción del lado mágico de lo poético.

La magia poética “profesada” por los escritores del ámbito surrealista, se manifestaba con imágenes líricas y oníricas similares a las representaciones iconográficas de artistas como Hieronymus Bosch (1450-1516), Pieter Brueghel (1525-1569) y William Blake (1757-1827). A ojos de Miró, el surrealismo era visto como un medio de descubrimiento. Más que una revelación, era entendido como una herramienta de traducción que se da al visionario y al artista para que participe de una vida sublime del corazón y del espíritu.⁶⁴¹ De los libros iluminados en los que Miró pudo inspirarse para aplicar estos procesos imaginativos de introducción en la otra realidad, destacan los de Blake. Miró poseía las ediciones del 1927 de *Primiers livres prophétiques* y *Chants d'innocence et d'expérience*. Posiblemente fueron leídos por Miró en un momento en que ya conocía las ilustraciones bíblicas del poeta inglés. El entorno parisino de los años veinte era terreno fértil para la gestación de la comunión de poesía y obra plástica realizada por Blake, y esta unión dio sus frutos también en los años posteriores. En los años treinta, la colección de Miró se enriqueció de nuevos títulos de poetas interesados en el misticismo. Valentine Penrose (1898-1978), poeta surrealista con fascinación hacia el misticismo femenino, la alquimia y el ocultismo,⁶⁴² es un ejemplo. De la escritora Miró conservaba la edición de 1937 de *Poèmes* y *Poems and narrations*, de 1977. Posiblemente Miró estuvo interesado en esta autora no solo por su teorización sobre la conjuntura de pintura y poesía, sino también por su experimentación poética de la escritura automática.⁶⁴³ Otro poeta y novelista coleccionado por Miró

Louisiana Museum of Modern Art”, en 1998. Véase el n.1º de la revista *Lousiana Revy*, vol. 39, septiembre de 1998, dedicado a Miró donde se presenta la exhibición del Lousiana Museum of Modern Art y, recientemente, la exposición “Miró, la pintura como poesía”, en Bucerius Kunst Forum de Hamburgo celebrada entre 31/1/2015 y 25/5/2015. AA.VV., *Miró. Malerei als Poesie*, Munich, Himmer, 2015.

⁶⁴¹ DESNOS, ROBERT, “Pintura surrealista”, publicado en *Neue Züricher Zeitung*, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descubrimient de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 262,263.

⁶⁴² Valentine Penrose tras conocer al maestro del esoterismo Count Galarza Santa Clara en Egipto, hizo un largo viaje a la India con la poeta y pintora Alice Rahon con la que tuvo una relación y a partir del 1937 escribió sobre el lesbianismo. COLVILE, GEORGIANA M., “Through An Hour-glass Lightly: Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen”, en KING, RUSSEL y MCGUIRK, BERNARD (Ed.), *Reconceptions Reading Modern French Poetry*, Nottingham, University of Nottingham, 1996, p. 81-112.

⁶⁴³ Paul Eluard, en 1936, hizo una prefación del libro PENROSE, VALENTINE, *Herbe à la lune*, París, Editions GLM, 1935.

en este periodo fue William Faulkner (1897-1962). El pintor catalán se procuró las obras literarias *Lumière d'août* (1935); *Sartoris* (1949); *Le bruit et la fureur* (1949), que podrían haber tenido una cierta influencia religiosa y místico-cristiana en él, ya que empleaban la simbología bíblica⁶⁴⁴ así como el artista hizo en su arte. Arthur Rimbaud (1854-1891)⁶⁴⁵ fue uno de los autores que más peso tuvieron en la teorización intelectual sobre la poesía de Miró en París. En *Lettre d'un voyant*, sostiene que la poesía es vista como un medio para llegar a lo desconocido donde se esconde la verdadera realidad. El hombre que siente la necesidad de devenir un poeta es porque, guiado por su subconsciente, quiere descubrir su verdadero ser y acercarse a su alma, a la quintaesencia y a la parte más profunda de su esencia.⁶⁴⁶

Estas perspectivas se mezclaban con otras de carácter declaradamente religioso y, en algunos casos, católico, que también producían un efecto mágico en Miró, condicionando sus procesos de creación artística volcados a la metamorfosis. Entre los poetas de formación teológica cristiana están presentes, en la biblioteca mironiana, autores católicos como Dante Alighieri (1265-1321),⁶⁴⁷ y Francisco de Quevedo (1580-1645), con una edición del 1882 de *Obras de Don Francisco de Quevedo. I Obras en prosa y Obras de Don Francisco de Quevedo. II Obras en verso*.⁶⁴⁸ Otro poeta, esta vez francés, profundamente católico y místico, que influyó en la visión mágico-poética de Miró fue Nouveau Germain (1851-1920).⁶⁴⁹

⁶⁴⁴ Véase el reciente estudio, NORTH, RICHARD, *An Examination of William Faulkner's Use of Biblical Symbolism in Three Early Novels: The Sound and the Fury, As I Lay Dying, and Light in August*, tesis doctoral, Lynchburg U.S.A., Liberty University School of Communication, 2009. Concretamente, la tesis se refiere a tres novelas en concreto que abarcan un periodo de tiempo entre 1929 y 1932, un poco anteriores a los textos poseídos por Miró.

También véase sobre el tema: MANSFIELD, LUTHER STEARNS. "The Nature of Faulkner's Christianity", *Descant: The Texas Christian University Literary Journal*, n. 22, 1978, p. 40-8.

⁶⁴⁵ Parece que Miró leía cada día una página de su poesía. Para el artista esta lectura regular y diaria era comparable a la actitud ritualista de un monje. RAILLARD, GEORGES, "Miró, Dupin: el neixement dels signes", p. 61-70, *Miró /Dupin art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p. 62.

⁶⁴⁶ RIMBAUD, ARTUR, "Lettre d'un voyant", *Ouvres*, t. II, París, Pleiade, 1989, p. 234, 235, 236.

⁶⁴⁷ Aunque el único título del poeta italiano que figura en el catálogo de la biblioteca personal del artista es *La vida nova* (1903), Miró ciertamente conocía a Dante de antes, debido a las clases impartidas por sus primeros maestros, anteriormente descritas.

⁶⁴⁸ Francisco de Quevedo fue un poeta religioso que demostró una fe profunda anclada en sólidas convicciones cristianas argumentadas en sus textos de género tratadistas como *Política de Dios, Gobierno de Cristo*, del 1617. También demostró un agudo interés por el ascetismo publicando *Vida de Santo Tomás de Villanueva* en 1620 y *Providencia de Dios* en 1641, un tratado donde intenta unificar estoicismo y cristianismo para una acción apostólica dirigida a los ateos. Entre otros escritos también se registran *Vida de San Pablo* (1644), *La constancia y paciencia del santo Job* (publicación póstuma, 1713).

⁶⁴⁹ Su profesión de fe se expresaba sobre todo a través de su devoción a san Benito Labre que

Su obra fue admirada por los surrealistas⁶⁵⁰ y Miró conservó en su biblioteca los textos *Valentines et autres vers* (1922) y *Poésies d'humilis et vers inédits* (1924). Probablemente en el mismo periodo en que Miró bebía de las lecturas expuestas, el artista catalán recibió la influencia de los temas morales y literatura ascética de autores que lo fascinaron por su capacidad de dejarse inspirar por el deseo del alma de alejarse de todo lo terrenal para poder alcanzar a Dios, identificado con la paz y el conocimiento. Entre ellos se pueden destacar nombres como el asceta Fray Luis de Granada, poeta humanista y religioso agustino de Escuela Salmantina de la segunda mitad del siglo XVI, y Fray Luis de León (1527 o 1528).⁶⁵¹ También una edición de 1925 de *La imitación de Jesucristo*, Tomàs de Kempis (1380-1371)⁶⁵² y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681),⁶⁵³ del que Miró poseía una edición de *Autos sacramentales* de 1926, pudieron tener un ascendente en el proceso de contemplación de la realidad y de *despullament* de la obra aplicado por Miró en estos años. Así como Miró conocía la obra de santa Teresa, probablemente leyó desde joven a san Juan de la Cruz (1542-1591), aunque la edición de *Poesías completas* de propiedad del artista es de 1942.⁶⁵⁴

La visión espiritual mironiana, nutrida y profesada a través del lenguaje poético, se podría comparar con la visión del arte de su amigo Gasch cuando, volviendo hablar sobre religión y Dios, defiende la pureza de la expresión artística como cualidad imprescindible para llegar a lo sublime. Dijo: “Estimo cada dia amb més intensitat les coses vives. Detesto les coses mortes. Detesto, per tant, la pintura-pintura, la pintura fi en sí. La pintura que serveix de pretext per a dissimular una

imitaba dedicándose al peregrinaje.

⁶⁵⁰ Su vínculo con Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, es celebrado en un dibujo de Germain Nouveau y Ernest Delahaye, *La Plume*, fechado el 15 de febrero de 1896 y conservado en la Biblioteca Nacional de Francia.

⁶⁵¹ En la biblioteca personal de Miró se conservan de Fray Luis de Granada, *Sermones* (1904) y, de Fray Luis de León, *Poesía selecta*, sin fecha de edición.

⁶⁵² El canónigo agustino del siglo XV es considerado santo por la iglesia anglicana y realizó esta guía para la vida espiritual de monjes y frailes. Su libro *La imitació de Jesuscrist* está presente en la biblioteca personal de Miró, en una edición del 1925.

⁶⁵³ Pedro Calderón de la Barca fue un escritor barroco y caballero de la Orden de Santiago. Durante su formación jesuita se aproximó al existencialismo cristiano y profundizó en el concepto de la providencia en la historia y en la contemporaneidad. Lo que pudo atraer especialmente Miró de este autor es su asimilación del pensamiento de san Agustín y san Tomás de Aquino a través de la interpretación de Domingo Bañez, Luis de Molina y Francisco Suárez.

⁶⁵⁴ En la biblioteca del artista hay un ensayo literario sobre san Juan de la Cruz firmado por Miguel Herrero y fechado en 1942, que demostraría el interés de Miró hacia la poesía del reformista del carmelitano en esta época. HERRERO, MIGUEL, *San Juan de la Cruz y el cántico espiritual*, Madrid, Escelicer, 1942.

trista insuficiència espiritual.”⁶⁵⁵ El crítico y amigo de Miró se puso en contra de la impotencia espiritual y elogió la pintura que consideraba viva y religiosa como, por ejemplo, el bisonte de Altamira, la obsesionante escultura de la Isla de Pascua, las impresionantes máscaras de tipo Bayaka, Bakuba y Sankurn del museo Tervueren, la mueca horrible de los fetiches de Polinesia, el arte románico y, por supuesto, la obra de Miró. Gasch, a la hora de definir este arte salvaje que debe su belleza a la grandeza y pureza que alcanza, citó de nuevo a las palabras de Jacques Maritain, que explicó cómo este tipo de arte auténtico se hace anunciador del orden y la gloria invisible,⁶⁵⁶ así como se hicieron anunciadores de este orden los escritos poéticos y metafísicos que nutrieron a Miró.

La concepción mítica y mística de la tierra catalana ancestral en las poéticas de Joan Maragall, J.V. Foix y Joan Miró

La experimentación artística de Miró, consistente en absorber elementos procedentes de la metafísica literaria, de los textos de ámbito espiritual y de la poesía mística para verterlos en su obra, no se limitaba a una extracción de ámbito conceptual. Cuando Miró, en los años veinte, razonaba con Masson sobre los significados ocultos de la poética tradicional francesa, se sumergía inevitablemente en el imaginario iconográfico que tales lecturas conllevaban. A menudo tales imágenes evocadoras y simbólicas eran la puerta de acceso para la formulación de nuevas conceptualizaciones que se distanciaban o se independizaban del significado original. Miró usó la poesía como fuente de ideas e imágenes que trasladó en su obra, recurriendo a dinámicas de acercamiento y apropiación de elementos similares a las que empleaba cuando se inspiraba a las fuentes iconográficas, dejando a veces un velo de incógnita sobre su verdadera intencionalidad expresiva. Masson explicó que era muy difícil detectar puntualmente las influencias literarias específicas surrealistas en la obra de Miró, ya que: “[...] He never offered details about the inspirational origins of his paintings. This was distasteful to him, which makes the job of real criticism all the more difficult”.⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ GASCH, SEBASTIÀ, “Coses vives”, en *La Veu de Catalunya*, 18/7/1929, p.4.

⁶⁵⁶ GASCH, SEBASTIÀ, “Coses vives”, en *La Veu de Catalunya*, 18/7/1929, p.4.

⁶⁵⁷ Carta de MASSON, ANDRÉ, a los autores, 19/4/1972, en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation,

Asimismo, adaptaba un método por el cual algunos elementos recuperados de las fuentes asumían en sus composiciones sentidos y significados tendencialmente mutantes o divergentes con respecto a lo original. Se ha visto, por ejemplo, cómo en el arte mironiano el elemento escalera iba adquiriendo, en el curso del tiempo, diferentes roles, y por eso ha sido debidamente interpretada con distintos rasgos simbólicos. Por un lado, ha sido leída como emblema de denuncia política y social (basta ver, por ejemplo la exposición *Escalera de la evasión*)⁶⁵⁸ por otro lado, ha asumido la connotación de atributo del *Arma Christi*, según la lectura de Balsach en *La masía*,⁶⁵⁹ y finalmente, en esta investigación, se ha estudiado su vertiente mística, considerándola un instrumento de ascensión espiritual predispuesto a la interacción y a la integración con los seres de los mundos tangible e intangible.

Esta propensión para generar interpretaciones ambiguas o polivalentes de ciertos conceptos tratados por la literatura tomando elementos de su repertorio iconográfico parece ser menos aguda en Miró a la hora de acercarse al ámbito poético con un marcado rasgo catalán. El pintor, al extraer elementos conceptualmente próximos a la identidad catalana, muestra una tendencia a reutilizarlos en sus creaciones con una intencionalidad expresiva muy próxima a la de origen.

Por lo que concierne al estudio de la influencia de la poesía catalana en este sentido, es imprescindible citar a los grandes exponentes del género que trataron un tema particularmente sentido por Miró: la visión mítica y mística de la tierra-madre catalana. Es el caso de Joan Maragall y J.V. Foix,⁶⁶⁰ con los cuales Miró compartió plásticamente determinados ideales ligados a la concepción mística de la tierra catalana, vista como elemento de identidad ancestral.⁶⁶¹

1972, p. 32.

⁶⁵⁸ DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2011.

⁶⁵⁹ BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.

⁶⁶⁰ TERRY, ARTHUR, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984.

⁶⁶¹ Como Miró, Maragall también establece una relación estrecha entre la tierra y el cielo de Cataluña y, como explica Marfany (1975), el pensamiento maragalliano se define por un catalanismo ancestral, enraizado en la tierra: "Perquè aquest vitalisme racial té unes determinants objectives en unes forces que brollen de la terra mateixa i que fan del català un home que, per essència, es mira el cel des de la terra i que només pot superar els límits d'aquest materialisme primari a través, justament de l'amor per la realitat més immediata i del seu enfrontament directe amb aquesta realitat; més, del seu arrelament en ella." MARFANY, JOAN LLUIS, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1975, p. 120. Junto a Guerau de Liost, Maragall será quien asiente el mito de la montaña de Montserrat y establecerá su relación simbólica con el templo de la Sagrada Familia de Gaudí. JUAN JOSE, LAHUERTA, "Temple i temps: Maragall i Gaudí", *L'Avenç*, 130, octubre de 1989, p. 8-16.

Miró habló en diferentes ocasiones de la fuerza que le llegaba de la tierra, su tierra de nacimiento, a la cual se sentía enraizado y que le permitía ponerse en contacto con el universo: “C’est la terre, la terre: quelque chose de plus fort que moi [...] A Mont-roig, c’est la force qui me nourrit, la force. [...] Parce que Mont-roig, c’est le choc préliminaire, primitif, où je reviens toujours. Ailleurs, tout se mesure par rapport à Mont-roig.”⁶⁶² Estas palabras asumen un tono todavía más solemne si se relacionan con la decisión de Miró y su mujer Dolors de no exiliarse, en 1940, cuando desde Varengeville sur Mer, durante las situaciones dramáticas de la guerra, resolvieron volver a poner los pies en su propia tierra catalana:⁶⁶³ “El artista siempre tiene que estar enraizado con su pueblo y volver a ello. Si hubiera marchado al exilio mi obra habría perdido nivel: quizás me habría abierto caminos más pronto, pero a cambio de perder fuerza, la fuerza racial que tenemos los catalanes.”⁶⁶⁴

Joan Maragall (1860-1911)⁶⁶⁵ fue uno de los poetas catalanes más apreciados de la época, dada su afirmación en los ambientes públicos e intelectuales de su tiempo, y seguramente uno de los autores clásicos conocidos por Joan Miró desde su juventud.⁶⁶⁶ En la biblioteca personal del artista se encuentra solo una parte exigua de su próspera producción en versos⁶⁶⁷ recogida en el volumen I de *Lectura Popular. Biblioteca d'autors catalans*, publicada entre 1913 y 1920.⁶⁶⁸

⁶⁶² RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 36.

⁶⁶³ RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, p. 30, 31.

⁶⁶⁴ IBARZ, JOAQUIM, “Joan Miró, fiel a Catalunya y la dignidad humana”, *Tele-exprés*, 15/1/1977, citado en MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2000, p. 15.

⁶⁶⁵ La exposición *Joan Maragall. La palabra iluminada*, comisariada por Jordi Castellanos y organizada por Acció Cultural Española con la colaboración de la BNE y la Institució de les Lletres Catalanes, fue inaugurada el 21 de septiembre de 2011, coincidiendo con el *Año Maragall*. En la muestra se abordó la trayectoria vital del autor, profundo conocedor del alma de Cataluña, desde la perspectiva poética que condujo la literatura catalana hacia la modernidad y propagó las nuevas ideas europeas.

⁶⁶⁶ Joan Maragall, tras la obtención de la *Eglantina d'or* en 1894 por su poesía *La sardana*, vio aumentar su fama pública y obtuvo cargos de prestigio como el de la presidencia del Ateneo de Barcelona, en 1903. Véase CORREDOR, JOSEP MARIA, *Joan Maragall*, Barcelona, Aedos, 1960 y para un análisis de perspectiva religiosa del poeta BENET, JOSEP, *Maragall i la semana trágica*, Barcelona, Edicions 62, 2009.

⁶⁶⁷ Su estilo poético fue principalmente tardo-romántico y espontáneo y, a partir del 1895, cuando publicó *Poesies*, abordó el estilo modernista. MARFANY, JOAN LLUIS, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1975, p. 115.

⁶⁶⁸ Se trata de una colección de autores catalanes de la *renaixença*, impulsada por la revista *Il·lustració Catalana*, publicada semanalmente con el objetivo de divulgar la literatura catalana contemporánea. La colección está formada por 364 cuadernos, cada uno dedicado a un autor, organizados en 21 volúmenes. La edición del 1913 agrupa diferentes autores clásicos como Àngel

Seguramente Miró apreció al famoso poeta catalán con cierta profundidad, ya que además de los poemas coleccionó también sus traducciones de Goethe.⁶⁶⁹

El ascendente de este autor en Miró se observa en diferentes aspectos. Por lo que concierne al aspecto místico y religioso,⁶⁷⁰ el nexo más relevante entre Miró y Maragall es la visión panteísta y la concepción mítica y mística de la tierra catalana.⁶⁷¹ Maragall expresa conceptos similares a los que se encuentran en la obra de Miró sobre el alma universal de su pueblo y la fuerza creativa de *Catalunya*, vista como fuente de identidad y necesario sustento de canalización de la energía telúrica.⁶⁷² Miró, en el verano de 1927, describió al amigo Ricart su compromiso panteísta con el paisaje catalán. El artista se comportaba como un religioso en comunión mística con la naturaleza y, como informa Robert Lubar, podía lograr su recogimiento espiritual y acercamiento a Dios propiamente cuando estaba en contacto con la vida sencilla y rural, tal y como le pasaba en Ciurana.⁶⁷³

La cuestión panteísta maragalliana se puede plantear a partir de *Cant espiritual*, de 1911, donde la visión espiritual del poeta encuentra posiblemente su punto de máxima expresión ahondando en los conceptos de la muerte y de lo eterno.⁶⁷⁴ El panteísmo de Maragall reconoce la presencia de Dios en todo, en cuanto creador del Todo.⁶⁷⁵ Sus escritos fueron comentados por el canónigo Carles Cardó que,

Guimerà, Narcís Oller, Miquel S. Oliver, Emili Vilanova, Raimon Casellas, Jaume Collell, Victor Balaguer, Miquel Roger, Apeles Mestres, Eduart Aulés, Joan Pons y Massaveu, Teodor Llorente, Ambrosi Carrion, Josep Pous y Pagès, Lluís Vía, Conrad Roure, Dolors Monserdà de Macià. AA.VV., *Lectura popular. Biblioteca d'autors catalans*, Vol. I, Vic, Edicions Raima, 1995, (1913).

⁶⁶⁹ Maragall, en los versos de *Cant espiritual*, hace referencia ducta del Fausto de Goethe, demostrando conocer en profundidad la obra. Véase ABRAMS, SAM, "Cants espirituals catalans", *Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, 57, Barcelona, Fundació Joan Maragall-Editorial Claret, 2001.

⁶⁷⁰ Entre los poemas de Maragall de naturaleza religiosa y mística de la colección mironiana destacan *L'oda infinita*, *Goig a la Verge de Nuria*; *Joan Garí*, *Cant espiritual*; *Excelsior*.

⁶⁷¹ Entre los estudios de los aspectos místico-religiosos de Joan Maragall destacamos dos vertientes opuestas. Palau y Fabre analiza la evolución del pensamiento de Maragall subrayando su decantamiento por una visión panteísta de Dios más que por una práctica confesional cristiana. Esplugues analiza el comportamiento del poeta para demostrar cómo no solo era tan cristiano católico que cumplía con sus deberes religiosos sino que por su temperamento se podía definir religioso y místico. PALAU I FABRE, JOSEP, "Pensar Maragall", *Quaderns de l'alquimista*, Barcelona, Proa, 1997, p. 289 y D'ESPLUGUES, MIQUEL, *Maragall, Notes íntimes. Autobiogràfiques. Psicològiques. Trànsit final*, Barcelona, Lluís Gili, 9012, p. 78-79, citados en MORETA TUSQUETS, IGNASI, *El pensament religiós de Joan Maragall*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu I Fabra, 2008, p. 13-22.

⁶⁷² DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 20.

⁶⁷³ LUBAR, ROBERT, S., "El càntic del sol y el mundo como imagen", p. 64-71, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Patió Herreriano, Valladolid, 2003, p. 69. Robert Lubar reprodujo la carta inédita a mossen Manel Trens (30 de enero de 1965), en p. 69.

⁶⁷⁴ Se trata del último poema de *Secuencias*, considerado como poesía mística de alabanza a Dios.

⁶⁷⁵ ABRAMS, SAM, "Llegir Maragall", *Ara*, Barcelona, Edicions Proa, 2010, p. 446-468.

como se expone en este capítulo, influyó con toda probabilidad en Miró y fue estudioso del obispo consejero del Cercle de Sant Lluç, Torres i Bages, bajo cuyos preceptos Miró se formó.⁶⁷⁶

El paralelismo entre Miró y Maragall se observa también en el compromiso social y político de ambos con la tierra madre catalana y en la teorización de un rol social activo del artista-poeta. Según este planteamiento, la obra de arte sería un instrumento de reivindicación de la lengua y cultura catalanas especialmente reprimidas durante el franquismo.⁶⁷⁷ Robert Lubar describe la concepción mística del nacionalismo catalán de Maragall en términos de una personificación alegórica del paisaje nacional. La caracterización de la identidad catalana de la producción literaria maragalliana es similar a la de Miró que confirió un carácter mitológico a la imagen de una Cataluña cristiana y rural.⁶⁷⁸ Esta visión se alejaba ideológicamente de las teorías lingüísticas y culturales del catalanismo de Eugeni d'Ors, fundamentadas en los ideales de la política conservadora de la Lliga Regionalista.⁶⁷⁹

Desde el punto de vista artístico, las similitudes entre el poeta y el pintor se advierten especialmente en la análoga consideración de equivalencia y unión entre arte plástica y poesía. Por eso se han podido señalar fuertes correspondencias entre

⁶⁷⁶ Véase CARDÓ, CARLES, "Pròleg", en *Joan Maragall, Obres completes*, vol. XIV, Barcelona, El hecho y el derecho, Edició dels Fills, Sala Parés, 1933, p. 7.

⁶⁷⁷ La persistencia de las tesis maragallianas en la juventud vanguardista catalana fue decisiva también por la conformación de la idea sobre el poder social. MARAGALL, JOAN, "La nueva generación (fragment)", *L'Avenç*, n. 4, 1892, p. 257-264. Reproducido en MARAGALL, JOAN, "Esta es mi fe", *Obres completes*. Vol. 4, Barcelona, Sala Parés Llibreria, 1933, p. 23-28 y en MARAGALL, JOAN, "Elogi de la paraula y Elogi de la poesia", *Dossier: Modernisme i Noucentisme*, *L'Avenç*, 25/3/1980, p.39, donde el autor expone sus teorías.

⁶⁷⁸ LUBAR, ROBERT S., "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural", en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993, p. 28-29. Véase también: LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989.

⁶⁷⁹ Robert Lubar introduce el irracionalismo poético y la visión de un catalanismo espontáneo común en Miró y Maragall. Ambos creadores se desvincularon de la teoría planteada por Eugeni d'Ors que relacionó el catalanismo, desde el punto de vista lingüístico y filosófico con la política conservadora de la Lliga Regionalista que caracterizaba la cultura catalana basándola en la imagen de una ciudad-estado Greco-romana e imperial. LUBAR, ROBERT S., "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural", en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993, p. 29, 30. Véase también MURGADES, JOSEP, *Glosari (selecció) en Enllà y la generació noucentista*, Barcelona, Edicions &, 1990, p. 31, 32. Esta distancia se reflejó en los versos de *La espaciosa y triste España* de Maragall, donde queda plenamente expresado el posicionamiento social y político del autor, y en la visión mironiana del pagès català cuyos rasgos culturales y físicos se funden con los de un entorno rural idealizado. Véase BOIX, ANTONIO, "Antoni, Maragall, Joan (1860-1911). Su influencia sobre Joan Miró", *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/04/maragall-joan-1860-1911-su-influencia.html>. <15/7/2013,12.50 h.>.

ciertos poemas y argumentos de Maragall y determinados cuadros de Miró.⁶⁸⁰ La tesis poética de Maragall sustenta una completa independencia de la forma y la práctica de una traducción directa del pensamiento. Al igual que Miró, el escritor buscaba en la revelación más inmediata de la inspiración una resonancia en el criterio creativo visible a nivel formal.⁶⁸¹

La aproximación de Miró al pensamiento maragalliano en la primera mitad de los años veinte es visible en lienzos que expresan el mismo ancestralismo y enraizamiento a la tierra.⁶⁸² Antonio Boix formula una teoría sobre la obra mironiana *Paisaje catalán (El cazador)*, según la cual la iconografía del cuadro estaría inspirada por el simbolismo del poema maragalliano *El mal caçador*.⁶⁸³ Aunque la composición poética no está presente en la biblioteca del artista, seguramente era conocida por el pintor catalán dada su popularidad. Efectivamente, se pueden descubrir en la composición pictórica temas literarios maragallianos que fueron motivo de gran interés para Miró, como la coexistencia de las esencias humana y espiritual del personaje, su fuerza energética telúrica, la actividad vital, la relación con lo divino y con la otra realidad.⁶⁸⁴ Ambos autores parafrasearon una visión idílica que se convirtió en una interpretación espiritual de Cataluña y de los ligámenes establecidos entre esta y sus ciudadanos,⁶⁸⁵ y entre esta y los cielos que la abrazan.⁶⁸⁶ Maragall, con ocasión de una exposición de Joaquim Sunyer (1874-1956), ofreció su propia interpretación de la pieza *Pastoral* (1910-1911) e introdujo

⁶⁸⁰ Maragall sustentó el valor supremo de la poesía como forma superior de creación y aplicó esta teoría en su obra. MARAGALL, JOAN, "La nueva generación (fragment)", *L'Avenç*, año 4, 1892, 257-264. Reproducido en MARAGALL, JOAN, *Obres completes*, v. IV, *Esta es mi fe*, Sala Parés Llibreria, Barcelona, 1933, pp. 23-28.

⁶⁸¹ LUBAR, ROBERT S., "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural", en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993, p. 29, 30.

⁶⁸² Véase MARFANY, JOAN LLUIS, *Aspectes del modernisme*, Edicions 62, 1975, Barcelona.

⁶⁸³ El poema de Maragall *Mal caçador*, presentado en los *Jocs Florals* del 1896, toma como punto de partida una leyenda popular catalana que se desarrolla en Montserrat, durante el día del Corpus. Un cazador, durante la celebración de la misa, se deja distraer por una liebre y decide perseguirla olvidando sus obligaciones religiosas. Como consecuencia Dios le castiga condenándole a perseguir la liebre para la eternidad. En realidad esta condena permite al cazador de gozar continuamente de la actividad para él más satisfactoria.

⁶⁸⁴ Según Antonio Boix la poesía *El comte Arnau* o *Joan Garí* tiene una marcada similitud con las ideas expresadas por Miró sobre el amor por la tierra ancestral y el alma nacional catalana. BOIX, ANTONIO, "Antoni, Maragall, Joan (1860-1911). Su influencia sobre Joan Miró", *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/04/maragall-joan-1860-1911-su-influencia.html>.<15/7/2013 13.20h.>

⁶⁸⁵ Véase Ràfols, J.F, "Col.lecció Plandiura", *Themis*, n. 11, 5/12/1915, p. 3, 4.

⁶⁸⁶ Sobre Maragall y el mito de la montaña véase, LAHUERTA, JUAN JOSÉ, "Temple i temps: Maragall i Gaudí", *L'Avenç*, 130, octubre de 1989, p. 8-16.

otra temática tratada simbólicamente también por Miró: la figura femenina. El poeta comparó a la mujer con la emblemática montaña de Montserrat: “Aquella mujer allí no es una arbitrariedad, es una fatalidad: es toda la historia de la creación: el esfuerzo creador que produjo las curvas de las montañas no puede detenerse hasta producir las curvas del cuerpo humano.”⁶⁸⁷ Estas palabras permiten establecer un ulterior paralelismo entre la producción literaria y la obra mironiana.

En el arte de Miró, tanto la montaña de Montserrat como la figura de la mujer se convirtieron en metáforas de la fertilidad y abundancia de la tierra catalana mítica, mística y ancestral.⁶⁸⁸ Recordando la colaboración con el pintor-grabador Louis Marcoussis, en 1938, para la realización de su *Autorretrato*, Miró escribió: “L’autoportrait que es metamorfosi en paisatges ciclòpic i paisatges i roques de Montserrat. Que recordi *Le chien aboyant à la lune*”.⁶⁸⁹ En la representación de los rasgos del rostro de Miró se sobreponen el mundo realista y exterior de Marcoussis y el mundo interior, o el verdadero yo, de Miró.⁶⁹⁰

De la misma forma que la confrontación realizada con la obra de Maragall, el *Autorretrato-paisaje* de Miró de 1937/1938-1960 se puede poner en relación con la obra poética de otro gran nombre de la cultura catalana: J.V. Foix (1893-1987).⁶⁹¹ Con la literatura foxiana, el beber de Miró de fuentes literarias que establecen los mismos parámetros de interpretación de la tierra madre catalana se perpetuó. En la producción de Foix pueden reconocerse elementos y temas próximos al imaginario del artista desde finales de la segunda década del siglo XX hasta finales de los años cuarenta.⁶⁹²

⁶⁸⁷ MARAGALL, JOAN, “Impresión de la exposición Sunyer”, *Museum*, Barcelona, 1911, pp. 256, 259.

⁶⁸⁸ El tema de la mujer se reitera en la producción literaria de Maragall y recuerda las imágenes de imaginario plástico mironiano. En *Diades d’amor* (1912) la mujer es asociada al vuelo del pájaro, conectado al elemento sol, a la noche y al concepto de infinito tal y como se observa en cuadros de Miró como las *Constelaciones*, o el *Nacimiento del mundo*. AA.VV., *Lectura popular. Biblioteca d’autors catalans*, Vol. I, Vic, Edicions Raima, 1995, (1913), p.9.

⁶⁸⁹ ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d’obsessions*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, p. 11.

⁶⁹⁰ BALSACH, MARIA JOSEP, “Imatges simbòliques del món originari: Joan Miró i el seu “Cortège des obsessions”, pp. 78-92, en ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d’obsessions*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, en p. 78.

⁶⁹¹ Sobre el tema, véase las cinco conferencias realizadas en la Universidad de Barcelona en los años 1965-66 y 1967 recogidas en: FERRATER, GABRIEL, “Foix i el seu temps”, *Quaderns Crema*, Barcelona, Essai Menor, 1987; GIMFERRER, PERE *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona, 1984 (II). SANSONE, GIUSEPPE, “Foix trovatore e surrealista”, en *Studi di Filologia catalana*, Bari, 1963, p. 268-285.

⁶⁹² El poeta teorizará la relación entre el concepto del espacio originario con el de la tierra natal o

En 1917, en una de las revistas claves de la vanguardia literaria catalana, *Trossos*,⁶⁹³ dirigida por Josep Maria Junoy (1887-1955), apareció el poema foxiano *Carrer de Pedralbes*. Joan Maria Minguet observa la probable derivación de elementos figurativos mironianos como el carro, la mujer esquematizada y la estrella de este escrito.⁶⁹⁴ Asimismo, *Singular narració* de J.V. Foix, publicado en la misma revista, cita motivos iconográficos y elementos míticos que aparecen en los cuadros de Miró, y presenta simbologías como la del ojo, instrumento del conocimiento de la realidad universal que remite al “ojo que todo lo ve” del árbol de *Tierra labrada* y que, como se ha visto, se convertiría en elemento astral que representa la integración de lo divino con lo humano.⁶⁹⁵

“Confiat que el crim romania secret, l’ull miraculós, magníficat per les esplendors del Pecat Secret, aparegué altre cop a mon obrir; hesità entre les branques d’un roure soberg i s’enfilà amb un llampegueig a cada moment més viu vers el firmament estelat. [...] L’ull de l’ex inspector era un estel més, d’un guspireig insòlit, destil·lant una mel que m’amorosia el llavi i que, socarrimant el fil de la meva memòria, es divinitzava mentre jo, en regraciament, entonava els més bells cantars de Schaharazada.”⁶⁹⁶

El escritor evocaba en su poesía los mismos motivos líricos y oníricos del pintor y compartía con él conceptos como la consideración del poeta como un visionario.⁶⁹⁷ Otras influencias de Foix en Miró se registran en 1932 y 1933, cuando el artista realizó el vestuario y el decorado del ballet *Jeux d’enfants*, estrenado al Liceu. El texto de *Krtu*, de 1932,⁶⁹⁸ es particularmente rico en elementos típicos mironianos anteriormente señalados (ojos, ruedas de carros, lunas, estrellas y seres humanos)

tierra madre también en poemas posteriores como *Sol, i de dol*, del 1947.

⁶⁹³ GAVALDÀ ROCA, JOSEP V., *La tradició avantgardista catalana: proses de Gorkiano i Salvat Papasseit*, Barcelona, Biblioteca Serra d’Or-Abadia de Montserrat, 1988, p. 136. La portada del libro presenta la reproducción de un detalle de *Paisaje catalán (El cazador)* de Joan Miró, y en la página 133 se cita al dibujo de Miró para *Arc Voltaic* entre las colaboraciones ilustrativas de las producciones literarias del 1918.

⁶⁹⁴ MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “«Joan Miró és dels nostres.» El primer esclat poètic”, p. 23-32, *Miró /Dupin. Art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009, p. 25.

⁶⁹⁵ RIBÉ, MARIA CARMÉ, *La revista (1915-1936). La seva estructura, el seu contingut*, Barcelona, Barcino, 1983, p.6.

⁶⁹⁶ Véase de FOIX, JOSEP VICENÇ, “Plaça Catalunya- Pedralbes”, en *Gertrudis* (1927).

⁶⁹⁷ FOIX, JOSEP VICENÇ, *Les irreals omegues*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 20.

⁶⁹⁸ FOIX, JOSEP VICENÇ, “Krtu”, *L’amic de les arts*, Barcelona, 1932. El texto está conservado en la biblioteca personal del artista.

y de otras imágenes de significados místicos, como el sol con sus atributos divinos y la espiral.⁶⁹⁹ En 1947, el poema *Sol, i de dol*, reprodujo una concepción cosmoteándrica similar a la que se manifestó en los cuadros mironianos de los años treinta. Concretamente, uno de los fragmentos del párrafo, titulado *Ombres darrera els lilàs*, concibe la omnipresencia de Dios en todo lugar y en todas las cosas.⁷⁰⁰

“I dic: On sóc? Per quina terra vella. / Per quin cel mort-, o pasturatges muts, / Deleges foll? Vers quina meravella / D’astre ignorat m’adreç passos retuts? // Sol, sóc etern. M’és present el paisatge / De fa mil anys, l’estrany no m’és estrany: / Jo m’hi sent nat; i en desert sense estany // O en tuc de neu, jo retrobo el paratge / On ja vagui, i, de Déu, el parany / Per heure’m tot. O del diable engany.”⁷⁰¹

Sin embargo, la mayoría de los elementos citados se encuentra en otra tipología de escritura que atrajo la atención de Miró casi con efecto hipnótico. Se ha observado cómo los signos cosmogónicos, míticos y místicos de los años veinte vuelven a poblar los paisajes mironianos de los años treinta y cuarenta, representados pero con otros aspectos lingüísticos. La impresión es que están caligráficamente inspirados, si así se puede definir, por otra tipología de producción literaria: las escrituras primitivas.

⁶⁹⁹ Joan Minguet, que analiza la relación entre J.V.Foix y Joan Miró, apunta que el texto “Les lletres i les arts. Itineraris”, reproducido en *La publicidad* (19/5/1933), aparece en un dibujo de Miró en nota. Véase MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L’artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d’Or-Abadia de Montserrat, 2000, p. 23, 65.

⁷⁰⁰ BALSACH, MARIA JOSEP, “Imatges simbòliques del món originari; Joan Miró i el seu Cortège d’obsessions”, p. 78-92, en ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d’obsessions*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001, p. 78.

⁷⁰¹ FOIX, JOSEP VICENÇ, fragmento del soneto “Sol, i de dol”, en *Obres completes*, Barcelona, vol. I, Ed. 62, 1974, p. 42.

De las fuentes literarias clásicas a las escrituras celestiales-esotéricas

«Calcs de Miró amb alfabetes rupestres
- Verds i grocs lents en naufragis de tintes»
J. V. Foix⁷⁰²

Analizando las numerosas pruebas de estado para el *Autorretrato* del 1937/1938-1960, fruto de la colaboración entre Miró y el grabador Luis Marcoussis, se advierte cómo las múltiples intervenciones mironianas van introduciendo símbolos y signos que conforman paisajes cósmicos. Los signos astrales proliferan en los dibujos preparatorios para los autorretratos-paisajes⁷⁰³ surcados por la línea del horizonte, constante elemento de referencia, hasta este momento, para la disposición de los elementos claves en las composiciones pictóricas mironianas. Con respecto a ella, ha sido establecida la equilibrada disposición de los cuerpos terrestres y celestiales del repertorio mironiano como pájaros, sexos femeninos, ojos, soles y escaleras de la evasión.⁷⁰⁴ La línea desapareció en las *Constelaciones*, determinando un resultado plástico que da la sensación de suspensión de los componentes y fluidez de las atmósferas representadas. Las conformaciones astrales presentes en los retratos y las constelaciones mironianas muestran similares efectos formales en la representación de signos y símbolos y, por eso, sugieren ser resultados plásticos fruto de un mismo influjo. Las escaleras estilizadas, las espirales, los ojos y los extraños signos esquemáticos parecen imitar a los motivos iconográficos prehistóricos, como si se tratara de la transcripción por parte de Miró de símbolos antiguos.⁷⁰⁵ Según las estudiosas Carmen Escudero y Teresa Montaner: “És

⁷⁰² FOIX, JOSEP VICENÇ, *Joan Miró*, Barcelona, Còlalto, 49, 1948, p. 5

⁷⁰³ Véase especialmente los producidos entre el 30 de diciembre del 1938 y el 2 de enero de 1939.

⁷⁰⁴ Como se ha visto en el capítulo dedicado al simbolismo de la escalera mironiana estos últimos tres elementos se intercambian metamorfoseando y fundiendo sus iconografías y asumiendo un mismo valor simbólico de regeneración divina.

⁷⁰⁵ Sobre la actitud *primitiva* de Joan Miró véase: VALLÉS I ROVIRA, ISIDRE, “L’univers simbòlic

molt suggeridor pensar que Miró en la sèrie *Constel·lacions*, quan vol consolidar una nova manera d'expressió, podria haver-se inspirat en els signes pictogràfics de l'alfabet protosinaític.”⁷⁰⁶ Las especialistas mironianas indican también otras posibles fuentes de inspiración primitivas adoptadas por Miró, parecidas a una escritura. Se trata de las representaciones de figuras humanas sintetizadas en formas puras similares a las representaciones neolíticas de la mujer. Tanto en el arte de Miró como en el antiguo, la reproducción gráfica de la figura femenina es divinizada⁷⁰⁷ y asume un papel relevante como símbolo de generación y creación.⁷⁰⁸ En las *Constelaciones* mironianas la figura femenina se esquematiza y se junta con otros elementos y signos sexuales (senos, sexos, narices fálicas) que el artista reviste de un sentido religioso.⁷⁰⁹ Mientras Miró, en 1939, evadía las dramáticas circunstancias históricas y se refugiaba bajo los cielos estrellados de Varengeville sur Mer, sus enigmáticas *Constelaciones* se cargaban de un sentido sagrado: “Si no intentem descobrir l'essència religiosa, el sentit màgic de les coses, no farem sinó afegir noves fonts d'embrutiment a les que ja s'ofereixen avui dia als pobles.”⁷¹⁰

de Joan Miró 1930-1980”, p. 147-162, *D'Art*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1990, p. 149, 150.

⁷⁰⁶ ESCUDERO, CARMEN y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, en p. 18.

⁷⁰⁷ Sobre la mujer concebida por Miró como ser espiritual, Rosa Maria Malet escribe, con referencia a las mujeres que Miró dibujo antes del *Autorretrato I* del 1937-1938: “Women are not, however, the only iconographic presence in the complex pattern, like a spider web, that gives form to the Constellations. Birds and stars are also present, thus establishing what was to become the universe of all Miró's later work: the woman -or figure- symbolizing the earthly order, the stars evoking the higher level of the cosmos in an allusion to the mind and the spirit, and the birds that link the lower, more immediate state with the higher state.” MALET, ROSA MARIA, *Key works in times of crisis*, p. 23-35, *Louisiana Revy*, n. 39, setiembre 1998, p. 26.

⁷⁰⁸ Rowell argumenta la relación entre los atributos femeninos del soneto de Arthur Rimbaud, *Poema voyelle*, de 1871, presentados según una lectura esotérica, y las pinturas mironianas donde los mismos atributos conforman su personal idioma plástico. ROWELL, MARGIT, “Magnetic Fields: The poetic”, en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 47, 48.

⁷⁰⁹ Miró dijo: “Per a mi, el sexe, l'acte de fer l'amor, és un ritual sagrat”. “Eros es sagrat. Si represento el sexe, és en el senit religiós, com els hindús” ROSE, BARBARA, “Interview with Miró”, 30/6/1981, en *Miró in America*, Houston, The Museum of Fine Arts, 1982 transcrito en ESCUDERO, CARMEN y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, en p. 82.

⁷¹⁰ Durante los años trágicos de las guerras, mientras los representantes de vanguardia discutían de temas de trasfondo filosófico, espiritual, religioso y lírico-poético, Miró admitió que la poesía era todo lo que le quedaba. La poesía, como la naturaleza representaba un refugio, era probablemente un medio de salvación de la dignidad humana, un medio de esperanza frente a la tragedia y la barbarie producida por el hombre de la cual habló en MIRÓ, JOAN, “Declaraciones”, *Cahiers d'Art*, abril-mayo de 1939, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 166. BELTRAMO CEPPI ZEVI, CLAUDIA, *Joan Miró. I miti del mediterraneo*, Florencia, Giunti, 2011, p. 120.

Las comparaciones de Escudero y Montaner se extienden a las escrituras compuestas por series de formas geométricas del Abrigo Mayor en Zarza de Alange, que el prehistoriador Henri Breuil interpretó como figuras femeninas,⁷¹¹ al igual que las de la Cova de la Sierpe, en Fuentecaliente, y determinadas inscripciones protosinaíticas.⁷¹² La comparación de las formas de los símbolos mironianos con

⁷¹¹ BREUIL, HENRI, *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Montignac, Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, 1952.

⁷¹² El alfabeto al que parece inspirarse Miró es el protosinaítico, de origen semítico que surgió hacia el segundo milenio a.C., y tiene sus orígenes en los jeroglíficos de Egipto. ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, en p. 18.

los signos cabalísticos es otra interpretación sustentada, entre otros, por Saturnino Pesquero.⁷¹³ En el repertorio de fuentes señaladas por las dos estudiosas están incluidas las letras del alfabeto de la *Esriptura celestial* o *Esriptura Malachim* (*De occulta philosophia*, de Enrique Cornelio Agripa de Nettesheim, 1533) y los caracteres de los signos astrológicos y planetarios comúnmente interpretados por los magos medievales.⁷¹⁴ Lo que interesaba a Miró de estas escrituras, aparte de su aspecto icónico, era su esencia religiosa y mágica, que podía transferirse a sus obras: “[...] Miró utilitza també signes hermètics per donar més potencialitat a la seva obra, igual que els mags utilitzaven alfabetos secrets per infondre més poder a la seva màgia.”⁷¹⁵

A la fascinación del pintor catalán por la expresión icónica y el aspecto místico y mágico de estas fuentes primitivas se añadió la atracción por el poder de revelación profética que parecían ejercer. Esta sensación de estar delante de mensajes de revelación del destino de la humanidad está reproducida por composiciones mironianas como las *Constelaciones*, los *Autorretratos* y otras obras que adquirieron un poder de premonición de la tragedia que se cumpliría en las guerras civil y mundial. Probablemente, los presagios aceleraron la urgencia artística de Miró de explorar y narrar plásticamente otra realidad trascendente y dejaron huellas en su evolución estilística. De la misma manera que los alfabetos de civilizaciones extinguidas, ciertos elementos de Miró se convirtieron en vehículo de conexión con lo que los surrealistas llamaban superrealidad. En los *Autorretratos* de Miró los trazos dibujan figuras estilizadas, como letras y signos, y tienen un valor simbólico similar a los signos de la escritura cabalística. Alejados del peligro herético de la idolatría de la imagen, las letras cabalísticas son consideradas las únicas figuraciones donde se pueden ver las facciones de Dios, pues es el único medio para venerarlo visualmente. En algunos cuadros mironianos se puede descubrir la existencia de un concepto cabalístico según el cual el “rostro de Dios que se confunde con el mundo, evoca dibujos o figuras trascendentes, elementos concretos que estallan en connotaciones diversas, en sueños suspendidos.”⁷¹⁶ En

⁷¹³ SATURNINO PESQUERO, RAMÓN, “El cariz intrínsecamente cabalístico de los principales símbolos de *La Masía*”, p. 342-387, en *Joan Miró: la intencionalidad oculta de su vida y obra. Como deletrear su aventura pictórica*, Barcelona, Erasmus, 2009.

⁷¹⁴ ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, en p. 18.

⁷¹⁵ ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 2001, p. 18.

⁷¹⁶ MARTIN ORTEGA, ELISA, “El simbolismo de las letras”, p. 323-338, en *Cábala y poesía*.

los retratos mironianos los detalles del rostro del artista apenas se revelan y se confunden con los elementos astrales, llamas y signos estilizados. Observando los dibujos titulados *Autorretrato*, de 1942, o la copia hecha por Friesz de *Autorretrato* / se encuentra otra confirmación de la tendencia de Miró a inspirarse en lo mágico que se perpetuará en los años posteriores. Atributos como la barretina del campesino catalán y elementos del paisaje de Mont-roig, identificativos de la tierra catalana, se intercalan con símbolos y conceptos que expresan el paso de un reino al otro del que habló Miró: “No és pas la vida real de l’home que és la veritable. (...) L’essencial, no és aquesta irradiació misteriosa emanada del fogar ocult on l’obra s’elabora i que acaba per esdevenir tot l’home? La veritable realitat és allà. Realitat més profunda, irònica, que se’n riu d’aquella que tenim davant els ulls; però, tanmateix, és la mateixa. Només fa falta il·luminar-la per sota amb un raig d’estel. Aleshores tot esdevé insòlit, inestable, net i embolicat alhora. Les formes s’engendren tot transformant-se. S’intercanvien i creen així la realitat d’un univers de signes i de símbols on les figures passen d’un regne a l’altre, toquen amb un peu les arrels, són arrels i van a perdre’s en la cabellera de les constel·lacions. És com una mena de llenguatge secret, compost de fórmules d’encantaments, i que és d’abans de les paraules, del temps on allò que els homes imaginaven, presentien, era més vertader, més real que allò que veien, era l’única realitat”.⁷¹⁷ Siguiendo el hilo de las hipótesis defendidas en los capítulos anteriores, donde se observa que Miró proporcionó a los personajes que habitan su obra ciertos medios de elevación, como “la escalera de la evasión-elevación” y otros símbolos,⁷¹⁸ se comprende la propuesta mironiana de una realidad alternativa a la física y tangible. El lenguaje secreto que el pintor usa en su obra posiblemente tiene una deuda con su fascinación hacia las fuentes arcaicas que describen el mismo mensaje de transcendencia. Por eso, en las combinaciones de signos de los cuadros se integran símbolos que se han podido identificar como centros de energías terrestres y celestiales, de creación y formación del mundo y del ser. Miró, con un proceso de reducción sinecdótica, parece haber usado el rasgo semántico e

Ejemplos hispánicos, tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2009, p. 324.

⁷¹⁷ MIRÓ, JOAN, “Declaraciones”, *XXe Siècle*, junio de 1957, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 240, y en ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d’obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001, p. 83, 84.

⁷¹⁸ CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1985, p. 421.

icónico de los alfabetos mágicos, como el *Alfabeto Celestial*,⁷¹⁹ y sintetizado las formas de las letras y los caracteres de las escrituras egipcias o cabalísticas para reemplazarlos en su obra. Todo eso sin abandonar sus prácticas contemplativas que intensificaría también gracias a su lectura de las *Contemplaciones* de san Agustín.⁷²⁰ Conformando su propio lenguaje, el artista mostró su intención de transferir el valor espiritual de símbolos y signos de sus fuentes de inspiración, tal como se deduce de las anotaciones de sus cuadernos: “Après le crime’ que sigui omplert de signes cabalístics”⁷²¹, y: “[...] arribar a la màgia i grandiositat dels símbols egipcis”.⁷²²

⁷¹⁹ El alfabeto Celestial, que es una variación del alfabeto hebreo, es comparado a las *Constelaciones* mironianas en el libro HAMMOND, PAUL, *Constellations of Miró. Breton*, San Francisco, City Lights Books, 2000, p, 40.

⁷²⁰ El libro de la biblioteca personal de Miró, AGUSTÍ, SANT, *Confessions*, Madrid, M. Aguilar, 1941, está marcado en las páginas 404-405, y contiene una tarjeta comercial de Vilaseca i Cucurella. Los relatos personales de las *Confesiones* de Agustín se pueden relacionar a la actitud de trabajo de Miró que ha sido comparado al místico. En el periodo correspondiente a la fecha de edición del texto, probablemente en 1941, Miró dejó escrito entre sus notas personales: “no ocuparse de cuándo estarán realizadas esas obras, hacer abstracción de los años y del tiempo, que trabajen lentamente en mi espíritu... no ocuparme de si podré o no acabar una obra a lo largo de mi vida, esto sería una debilidad, lo importante no es acabar una obra, sino permitir vislumbrar que un día permitirán comenzar algo...vivir para trabajar mientras sea posible, y cuando me falten los medios para trabajar, encerrarme aún más en el palacio del espíritu en la más pura contemplación” MIRÓ, JOAN, [1941], FJM 1357-1364, cuaderno FJM 1323-1411.

⁷²¹ MIRÓ, JOAN, FJM 1377, c. 1941, cuaderno FJM 1847-1888.

⁷²² MIRÓ, JOAN, FJM 1883, 16 de julio 1941, hoja suelta dentro del cuaderno FJM 1847-1888. Durante el siglo XX había numerosos autores, entre los cuales, como se verá, Juan Eduardo Cirlot, que usaron la Cábala como material de reflexión sobre la poesía y como fuente de inspiración. En el caso de Cirlot, el título de su obra *Bronwyn* que será tratado de seguida, cada letra tiene una resonancia de simbolismo cabalístico. Uno de los principios que hubieran podido interesar a Miró es la comparación de las letras de la Cábala con los jeroglíficos y la visión de cada letra como signo que sirve como instrumento de comunicación y, a la vez, símbolo gráfico de los elementos fundadores de toda realidad. Este principio hace que las letras de la Cábala sean interpretables ya que como los jeroglíficos son fuentes inagotables de sugerencias. MARTIN ORTEGA, ELISA, “El simbolismo de las letras”, p. 323-338, en *Cábala y poesía. Ejemplos hispánicos*, tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2009, p. 323, 324. Véase: GARDINER, ALAN, “The Egyptian origin of the semitic alphabet”, *Journal of Egyptian Archaeology*, Oxford, Oxford University, 1961, en el que relacionan las inscripciones primitivas y egipcias y se teoriza el origen del alfabeto cabalístico.

LA TENDENCIA POÉTICO-MIRONIANA. UN CAMINO HACIA LA SUPERREALIDAD

Las relaciones entre existencialismo, metafísica, poesía, religión y espiritualidad que entrelazaban los literatos, filósofos, teólogos, críticos que influyeron en Joan Miró desde los años veinte, fueron vehiculadas a su producción artística y condicionaron su investigación sobre la realidad. Miró alimentó su lenguaje plástico inspirándose en exponentes del grupo de poetas y escritores surrealistas que trataban el concepto del alma y sus movimientos determinando un camino hacia la superrealidad.

Según las teorizaciones en boga en la época, la superrealidad se percibía a través de la intuición, a diferencia de la realidad, que se alcanzaba a través de un diferente nivel de percepción: el de los sentidos. El amigo y crítico de Miró Sebastià Gasch pronunció un enunciado clave para la comprensión del asunto: “El artista ha de extraer la sustancia oculta de las cosas, captar el espíritu que vive dentro de la materia y expresarlo en sus obras.”⁷²³ La “sustancia oculta” nombrada por Gasch sería lo que la metafísica define como superrealidad: una realidad superior, incluida en la realidad misma y relacionada a esta de manera simbiótica.

Del análisis de la documentación relacionada con el ámbito literario e intelectual cercano a Miró producida en la década de los veinte, en gran parte reunida en *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics 1918-1929* de Victoria Combalía, por los críticos y artistas más cercanos al pintor catalán se ha podido teorizar cómo el pintor fundamentó su propio planteamiento filosófico con respecto a la superrealidad. Durante sus procesos de exploración y traducción plástica de lo real, el artista catalán llegaba al discernimiento y a la comprensión de la realidad física y de la realidad metafísica, dejándose guiar por las formas. Las formas son reveladoras de la esencia de la materia y en consecuencia, citando de nuevo a Gasch, el espíritu de la materia se expresa a través de lo que el teólogo Carles Cardó llamó *forma*. La teorización de la forma del doctor Cardó sustentaba que el aspecto de la materia es percibido solo por los que se dejan guiar por lo que Dalí definió “instinto religioso” y la inspiración que se alcanza con una libertad de

⁷²³ GASCH, SEBASTIÀ, “Joan Miró”, *L'Amic de les Arts*, 30/6/1928, publicado en francés en *Cahiers de Belgique*, junio de 1929, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 201.

espíritu.⁷²⁴ Como recuerda Joan Minguet, Dalí ya había clasificado la obra de Miró como la más pura de su tiempo y comentado la vocación espiritual del artista: “No obstant, fora de tot paral·lelisme, de tota anècdota, i precisament cultivant l’art més viu del nostre temps, Miró retroba per l’únic camí possible, el de la intimitat espiritual, l’essència mateixa de la nostra racialitat.”⁷²⁵ Miró, al componer sus propias formas en los cuadros, se guiaba por su percepción de las “formas reveladoras del espíritu” presentes en la materia, recorriendo los peligrosos caminos entre superrealidad y realidad. Lo que buscaba era lo que le hacía vibrar el alma. El alma constituía el lugar donde la forma era trabajada para que fuera trasladada a su obra.

En 1928, en la revista *L’Amic de les Arts*, Sebastià Gasch puso en confrontación personalidades especialistas del tema del alma como el teólogo Carles Cardó, el filósofo neotomista Jacques Maritain y el representante francés del catolicismo en la literatura moderna Paul Claudel.⁷²⁶ El posicionamiento de Paul Claudel (1868-1955) se basaba en la diferenciación de dos niveles de alma según su profundidad, distinguiendo el consciente del subconsciente. Esta teoría, aplicada al arte, consideraba al artista como el ser que opera muy en la zona profunda del alma, pero sin moverse de la zona superficial, controlada por el consciente. El artista era contemplado como un ser potencialmente capaz de provocar una convergencia de la zona superficial de su alma con el espíritu de las cosas revelado por la forma. Sin embargo, Gasch consideraba a Miró como un artista capaz de poner en contacto su alma directamente con la esencia de las cosas sin el intermediario de la forma. En la visión del crítico, Miró era un ser comparable a un asceta y a un místico, facultado para llegar a la realidad profunda, a la esencia pura de las cosas, y por consiguiente al espíritu.⁷²⁷

⁷²⁴ DALÍ, SALVADOR, “Joan Miró”, *L’Amic de les Arts*, 30/6/1928, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 201.

⁷²⁵ SALVADOR, DALÍ, “De les conferències al “Saló de Tardor””, *L’Amic de les Arts*, 31/10/1928, en MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L’artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d’Or- Abadía de Montserrat, 2000, p. 62-63.

⁷²⁶ Del teólogo Jacques Maritain, Miró que le conoció personalmente, tenía algunas publicaciones, como *Art et escolastique*, que trata temas de teología moral y de las concepciones intelectuales de san Tomás, ya en los años veinte. La edición de la biblioteca personal del artista es del 1927 pero, posiblemente, Miró conoció en París la primera edición del 1920. <https://archive.org/details/artetscolastique00mariuoft/<01-08-2014, 16.04h.>>

⁷²⁷ GASCH, SEBASTIÀ, “Joan Miró”, *L’Amic de les Arts*, 30/6/1928, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 202.

Entre las personalidades que entraron en estos debates, que seguramente influenciaron al pensamiento y a la obra de Miró, destacan Jacques Maritain y el abate Henri Brémond (1865-1933). Además de las diferentes cuestiones argumentadas por Maritain, se descubre reveladora su metodología, en cuanto integrable a los saberes aquí puestos en relación. El gran intelectual cristiano ahondó en el tema de la forma de lo abstracto con el mismo objetivo que tenía Joan Miró al indagar sobre la realidad y la superrealidad para extraer su esencia y traducirla plásticamente en su obra. Maritain profundizó en lo que distingue la materia externa de orden físico, de la interna de orden espiritual y las formas de percibir las a través de la intuición y por medio de la guía de los preceptos de la metafísica y las grandes categorías del saber filosófico, científico y teológico.⁷²⁸ Gasch, al argumentar las teorías del abate Henri Brémond,⁷²⁹ que en *La poésie pure* (1926) equiparó la poesía a un estado místico, se acercó de nuevo a la visión mironiana de lo poético, y a la vez, a la teoría de la revelación de la realidad a través de la materia y de sus formas de Carles Cardó. Además, avanzó ciertos paralelismos entre la posición de Cardó y las conclusiones sobre el alma de Paul Claudel.

La cuestión poética mironiana es directamente relacionable con los procesos de transición desde la realidad física a la superrealidad descritos, ya que los versos, como se ha visto, fueron un medio de elevación espiritual para Miró. La que se podría llamar “tendencia poético-mironiana” se basaba en un aislamiento por parte del artista en un mundo propio, que se puede definir como poético-onírico y cosmológico, para componer versos que, combinados con los elementos figurativos, evocan el infinito universal y el silencio eterno. Este intento de buscar lo absoluto se concretó en un tejido de signos y títulos que se juntaron en las *Constelaciones* y desembocaron en las figuraciones de la posterior *Serie Barcelona* (1939-1945), resumiendo lo fundamental del vocabulario mironiano anterior y posterior.

En el fondo, esta transición de una realidad a otra tan importante y estimulante

⁷²⁸ BELTRÁN, OSCAR HORACIO, “La integración del saber en la obra de Jacques Maritain”, *Teología*, tomo XLIX, n. 109, 2012, 19-50, p. 48, <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/integracion-saber-obra-jacques-maritain.pdf>, <14/08/2014, 14.11h.>.

⁷²⁹ El nombre del abate Bremond no comparece entre los escritos de Miró pero, aunque no se tiene una prueba documental se puede suponer que Miró conociera perfectamente su pensamiento sobre los límites entre realidad y superrealidad y entre lo místico y la poesía. GASCH, SEBASTIÀ., “Joan Miró”, *L’Amic de les Arts*, Sitges, v. 3, n. 26, 30/6/1928, p. 202-203, reproducido en *La Gaceta Literaria*, Madrid, v.2, n. 39, 1/8/1928 (BFJM).

a nivel artístico para Miró es el reflejo de la búsqueda la conexión con lo divino, de la conjunción con el más allá y la voluntad de comunicación con la sustancia etérea que habita la realidad otra. Se ha visto como la paulatina construcción del recorrido metafísico de Miró está en su expresión artística, por lo menos a partir de *La masía*, en 1920, para acentuarse en un cuadro como el *Nacimiento del mundo* (1925), donde el lazo entre la esencia espiritual del hombre y la divinidad, gráficamente representado, deriva de influencias especialmente del ámbito literario. En el cuadro, el trazo que une el hombre al sol es un ejemplo de la materialización plástica de la presencia de la vida invisible, es decir, otra forma reveladora del espíritu.

De la misma forma que los versos poéticos, también las escrituras, los signos y los símbolos antiguos se pueden incluir en la categoría de los medios de transición y elevación. Tanto la poesía, de la que Miró tradujo el ritmo y el movimiento sugeridos por los versos poéticos en sugerencias provocadas por los colores y signos, como las

escrituras geométricas y cuneiformes de los primitivos, reproducían el movimiento ondulatorio del alma. Es conocida la atracción de Miró por las mitologías antiguas y sus representaciones artísticas, cuyas formas percibidas por los sentidos entran en contacto con el alma del observador.⁷³⁰

La forma de la materia se puede comparar a la forma de la escritura humana en todas sus manifestaciones, y por consiguiente se pueden analizar sus esencias de la misma manera. Si se considera al artista Miró como el actor ejemplar que cumple el primer paso que permite al artista “puro” trabajar la materia, y si se observa cómo Miró se enfrentó a la escritura de la misma manera que a la materia física, se puede concebir esta última como materia también. Los caracteres alfabéticos de las escrituras mágicas de los antiguos actúan como símbolos ancestrales en el artista puro, que entra en contacto con su esencia percibida por el subconsciente. A través de este contacto el subconsciente revela el alma de la materia, capta su espíritu y extrae la sustancia oculta en ella.⁷³¹

El objetivo común de estas teorías es llegar al alma y expresar los movimientos del alma. Tal como escribió Pierre Loeb a Miró en 1928, el alma era la única cosa que contaba de hecho para estos creadores.⁷³² En conclusión, se podría aplicar la definición de Daniela Jaffé: “L’equilibrio non è altro che dare alle forme (dunque all’assunto simbolico che esse interpretano nello spazio) l’anima segreta delle cose? È un’anima che nelle vicende delle così dette avanguardie storiche ed in generale dell’arte moderna assume un significato profondo, misura di quel rapporto fra mente e natura, fra conscio ed inconscio ma che, soprattutto apre all’esaltazione mágica dell’oggetto.”⁷³³

⁷³⁰ El nieto de Miró, Joan Punyet Miró, durante la catalogación de 1300 libros de pertenencia de su abuelo, encontró un texto sobre la mitología griega con una anotación de Miró sobre sus fuentes de inspiración místicas: “Per retratar o fer una escultura d’un déu no prendria la imatge de cap home, em basaria en copiar l’esperit de l’home.” MANRESA, ANDREU, El nieto de Miró desempolva joyas de Picasso y Braque en la biblioteca de su abuelo, *El País*, 20/8/1997. http://www.elpais.com/articulo/cultura/PICASSO/PABLO/PINTOR/BRAQUE/GEORGES/MIRO/JOAN/nieto/Joan/Miro/dempolva/joyas/Picasso/Braque/biblioteca/abuelo/elpepicul/19970820elpepicul_12/Tes, <24/7/2014, 12.23h.>

⁷³¹ Las palabras de Eduardo Westerdahl definen claramente este aspecto de Miró como artista surrealista: “Miró marcha directo a unas claras concreciones de la realidad visible, pero, por vía íntima, trasladando a un paisaje de la realidad visual, las representaciones de su mundo subconsciente.” WESTERDAHL, EDUARDO, “Joan Miró y la polémica de las realidades”, *Gaceta de Arte*, VI/1936, en MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L’artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d’Or-Abadia de Montserrat, 2000, p. 96, 97.

⁷³² LOEB, PIERRE, cartas a Miró, Mont-roig-París, 31/7/1928 y 11/10/1928, FPJM.

⁷³³ Véase JAFFÉ, DANIEL, “Il simbolismo nelle arti figurative”, en C.G.JUNG (ED.), *L’uomo e i suoi simboli*, Milán, 1963, p. 191, citado en BIGNARDI, MASSIMO, “Il sogno dell’alchimista”, p. 35-43, en *Joan Miró alchimista del segno*, Frosinone, Bianchini Editore, 2004, p. 38, reproducido en

La práctica artística de Miró como proceso alquímico

Un magnífico elogio al Miró más enigmático y espiritual viene de un escrito del crítico francés George Waldemar (1893-1970) que, en 1929, dibujó su perspectiva espiritual del artista. Aunque no hizo ninguna referencia al lado concretamente religioso de Miró, lo consideraba un hombre de fe supersticiosa, de sentimiento cósmico y con una genial intuición para el misterio. Consideró que Miró ofreció con su arte un sistema esotérico difícil de descifrar por la crítica ortodoxa. Describió el proceso pictórico de Miró como una labor que se dejaba guiar por la poesía pura, sin condicionamientos procedentes del placer estético: “escribe poemas visuales que traduce con la ayuda de signos gráficos tanto más elocuentes cuanto que suscitan unas resonancias múltiples en el ánimo del lector-espectador.”⁷³⁴ Según Waldemar, una vez reveladas las cifras de los cuadros de Miró, se pueden leer como en un libro abierto sus palabras, sus ideas y sensaciones. Miró, como un filósofo, narra parábolas escritas por ideogramas en lienzos aparentemente indescifrables. Por eso, el terreno de creación de Miró sería comparable a una “cábala” accesible a los iluminados. Waldemar continuó: “Como mensajero del Oriente que es, Miró representa en el arte del siglo XX la ficción, el simbolismo oculto, el impulso del pensamiento especulativo. [...] Su pintura me parece como un nuevo idioma compuesto de vocablos de doble o triple sentido... lenguaje irracional, mítico...”. El crítico describió también la reacción del alma del espectador frente a la obra mironiana: “Embrujado, el espectador-lector sufre la acción demoniaca o divina del pintor, brujo y taumaturgo. Miró desafía el espacio. Lo evoca, lo encierra en los marcos de sus imágenes líricas. [...] sus obras bárbaras, que resucitan un mundo elemental y un tiempo en el que los hombres identificaban con los dioses las fuerzas de la naturaleza. Miró coincide ahí con los trogloditas de las cuevas de Altamira”.⁷³⁵

Como ya se ha explicado, el impacto que buscaba Miró en el observador era el choque y la vibración del alma que él mismo recibía de la realidad con la que se

ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986), p. 369-374.

⁷³⁴ WALDÉMAR, GEORGE, “Miró et le miracle ressuscité”, *Le Centaure*, vol.3, nº8, mayo de 1929, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p.226.

⁷³⁵ WALDÉMAR, GEORGE, “Miró et le miracle ressuscité”, *Le Centaure*, vol.3, nº8, mayo de 1929, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p.227.

topaba. Por esto, su investigación artística de la realidad estaba dirigida a una transmisión de significados inteligibles para el espectador, aunque por medio de la intuición. Miró demostró haber aprendido de la poesía a recrear los efectos visuales de las letras y usarlos como medio de sugestión y elevación por el imaginario que estos producían en las mentes de quien los contemplara. Su recorrido se basó en una práctica artística en continua mutación y afinación y que, como indicó Michel Leiris, se podía fácilmente relacionar con el ascetismo. Las observaciones expuestas por Leiris resultan particularmente interesantes en el momento en que describió el quehacer de Joan Miró como un proceso alquímico. La tendencia mironiana de reproducir una realidad mítica y primitiva, cuyos elementos, como piedras o montañas (y las criaturas), aparecen representados en pleno proceso de metamorfosis, fue interpretada como una práctica basada en mecanismos de transformación propios de la alquimia.⁷³⁶ A través de la destrucción y reconstrucción de sus composiciones Miró aprendió a despojar los cuadros de sus componentes, siguiendo el mismo mecanismo aplicado por los ascetas tibetanos, que deconstruían los paisajes imaginarios sin que perdiesen su equilibrio ni su fuerza alucinógena. El efecto secundario que se obtiene es una paulatina comprensión del vacío, no solo del vacío físico, sino la comprensión del vacío moral y metafísico, el absoluto universal e inalcanzable, el punto de partida para la elevación.

La resonancia metafísico-literaria en los años sesenta

El primer paso hacia la práctica de la mutación, refinada con el tiempo por Miró, fue con toda probabilidad aquel proceso de descomposición y recomposición de elementos aplicado a *Paisaje catalán (El cazador)* en 1923-1924, que se ha teorizado en la presente tesis. Un proceso de descomposición que fue progresivamente sustituido por el de transformación o metamorfosis de elementos y finalmente por el paulatino despojamiento y conquista del vacío de las últimas décadas de actividad artística del pintor catalán. Estos mecanismos fueron una y otra vez aprendidos, inspirados o acompañados por la literatura.

En las últimas etapas de Miró se observa una continuidad en la recopilación mironiana

⁷³⁶ LEIRIS, MICHEL, "Joan Miró", *Documents*, octubre de 1929, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991, p. 258.

de textos de tema religioso, místico y espiritual cuyas simbologías y argumentos se involucran e integran con el simbolismo mironiano. Contemporáneamente se impusieron con particular énfasis las resonancias de la metafísica, de la poesía y la influencia de la filosofía zen oriental que iban fundiéndose con los influjos de escritos de autores contemporáneos del artista.

Los cuadros mironianos de los años sesenta están impregnados de elementos atmosféricos y dinámicas procedentes de la filosofía zen oriental, fuente de un intenso estímulo creativo para Miró. Tras el viaje de Miró a Tokio y Kioto en 1966, su arte se hizo todavía más caligráfico y sus signos esenciales aumentaron de intensidad expresiva. Sin embargo, el interés del pintor hacia la cultura oriental precede a esta experiencia. *Contes populars del Japó*, conservado en su biblioteca personal, data de 1904, y en 1936 se registra el contacto facilitado por el amigo surrealista japonés Shuzo Takiguchi con el poeta zen Haiku, que redactó la primera monografía del artista catalán.⁷³⁷ Haiku introdujo Miró a la dimensión poética manifiesta en los cuadros y los trípticos de grandes dimensiones de los años sesenta como *Azul I, II, III*, de 1961. Según Rowell, estas exploraciones experimentales dieron como resultados en algunas pinturas un empleo sobrio de signos acompañados por títulos evocativos. En otra clase de pinturas el imaginario visual se hace más complejo y los títulos y contenidos plásticos aluden a poemas específicos, por ejemplo a las “constelaciones de palabras” características de las poesías de Haiku, como los siguientes lienzos fechados en 1968: *El paso del pájaro migrador*, *Cabello perseguido por dos planetas*, *Gota de agua sobre la nieve rosa*, *Hombre y mujer de frente al azul*.⁷³⁸ La destilación de la imagen y el efecto poético creado por signos sin cuerpos descritos por Rowell busca un resultado de la imagen poética que depende de la coincidencia visual y verbal. Los “campos magnéticos” creados por las amplias extensiones de colores monocromáticos y vibrantes acogen “constelaciones de significados” que se recomponen con una acción de puesta en relación del observador.

⁷³⁷ BAHK, JUAN W., *Surrealismo y Budismo Zen: convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y antología de poesía zen de China, Corea y Japón*, Madrid, Madrid, Verbum, 1997, p. 100, 101.

⁷³⁸ ROWELL, MARGIT, “Magnetic fields: the poetic”, p. 59-68, en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 64, 65.

En conjunción con las fuentes de filosofía oriental Miró, seguía utilizando para el nutrimiento de su persona y su arte libros religiosos, y específicamente católicos, aparte de las fuentes clásicas que lo acompañaron desde su primera formación. Como se ha visto, el misticismo simbolista de Miró se connota de un lenguaje subliminal que demuestra su profundo conocimiento de la Biblia, de las teorías filosóficas de Aristóteles y Platón y de santos como san Agustín, entre otros.⁷³⁹ La colección de libros sagrados de la biblioteca mironiana nunca dejó de aumentar durante la vida del artista y por esto se pueden encontrar desde publicaciones del siglo XIX hasta títulos correspondientes a las últimas décadas de su producción. Las adquisiciones de los años cincuenta y sesenta incrementaron el número de lecturas místicas, como *Expériences mystiques en terres non-chrétiennes* de Louis Gardet (1953), y textos poéticos religiosos de nombres célebres como Francois Villony, Miguel de Unamuno⁷⁴⁰ y André Freneaud,⁷⁴¹ que acompañaron a Miró desde sus primeras inmersiones intelectuales y artísticas. A los intelectuales se incorporaban autores de más explícita conexión con lo sagrado, como eran los santos que, con sus libros de carácter ascético, místico y religioso contribuyeron a la formación del repertorio de símbolos de Miró. Los nombres de santa Teresa de Ávila, san Juan de la Cruz y san Francisco catalogados en la colección bibliófila del artista, son ejemplos de beatos que influyeron en Miró desde muy temprana edad.⁷⁴² Sus poemas contribuyeron a la formación de su visión y percepción de la realidad física e invisible. En la magnífica colección de libros de la Fundación barcelonesa se encuentran otras tipologías de escritos religiosos como los catecismos, recopilados hasta 1970.⁷⁴³ También las hagiografías resultaron atractivas para Miró, vista su

⁷³⁹ Aunque la edición *Las Confesiones* de san Agustín de la biblioteca de Miró es del 1941, se puede imaginar una lectura anterior a esta fecha ya que, como se explicó anteriormente, Miró conocía su filosofía de antes.

⁷⁴⁰ Véase la tesis doctoral de MARTÍNEZ OJEDA, BEATRIZ, *Las traducciones al español de la obra de François Villon: análisis traductológico*, tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2012, y CARVALHO, GLORIA, *La poesía religiosa de Miguel de Unamuno*, Murcia, Universidad de Letras de Murcia, 2006.

⁷⁴¹ Las publicaciones poseídas por Miró del poeta francés André Freneaud van desde 1949 a 1969. Las temáticas tratadas por este intelectual que podrían haber servido a Miró son las que se centran en la muerte y en el alma, y sus poemas que hablan de Dios y de ángeles, aunque desde una perspectiva prevalentemente agnóstica.

⁷⁴² La biblioteca personal del artista cuenta con las *Obras de Santa Teresa de Jesús* (1881), además de las *Obras completas* de la mística (1948) y otros libros de santos y doctores de la iglesia entre cuyo destacan *Los floretes de sant francesc*, de 1901, cuya devoción mironiana seguirá durante toda la vida del pintor.

⁷⁴³ Entre los catecismos destacan, por sus fechas de edición que demuestran la continuidad del interés de Miró en coleccionarlos, *Catecismo de la doctrina cristiana* de Josep Domingo Costa i Borrás, fechado el año 1900, y *Catecismo de la doctrina cristiana*, del fray franciscano medieval

persistencia en el tiempo en seleccionarlás. Sobre la vida de los santos o devotos destaca la monografía en tres volúmenes de fray Filippo Lippi, datada en 1879.⁷⁴⁴ Otras hagiografías, como las de santa Caterina de Siena⁷⁴⁵ o Juana Arco,⁷⁴⁶ se alternan con libros de santos y de iluminados, como *María, o un ángel en la tierra* (1862),⁷⁴⁷ y los libros dedicados a san Francisco de Asís de los años sesenta. En los años setenta aparecen lecturas de poetas que se relacionan directamente con textos del Antiguo y Nuevo Testamento como los mallorquines Miquel Costa i Llobera, cuya producción es rica en referencias bíblicas, y Joan Alcover (Palma,

Pedro de Gante, de 1970.

⁷⁴⁴ CASTELAR, EMILIO, *Fra Filippo Lippi: novela histórica*, Barcelona, Emilio Oliver y compañía, 1879. El texto es interesante no solo por el contenido místico de la obra del pintor sino también por la presencia de un panfleto de oración a la Virgen, insertado entre las páginas 332 y 333 con notas de cálculos de Miró en su verso. Entre las obras artísticas de Filippo Lippi con influencias savonarolianas que demuestran su misticismo más intenso hay el *San Juan Batista* y la *Magdalena* conservada a las Galerías de la Academia de Florencia.

⁷⁴⁵ Véase, CHAVIN DE MALAN, ÉMILE, *Vie de sainte Catherine de Sienne*, Tournai, Casterman, 1848.

⁷⁴⁶ DELTEIL, JOSEPH, *Jeanne d'Arc*, París, Bernard Grasset, 1925. Del mismo autor Miró posee también el libro *François d'Assise*, París, Flammarion, 1960, con dedicatoria del autor y un corte de periódico titulado "Delteil et Saint François d'Assise".

⁷⁴⁷ DE V [...], FRANCISCA *María o un ángel en La Tierra. Novela*, Barcelona, J. Subirana, 1862.

1854-1926), poeta, ensayista y político, que trabajaba con la Biblia.

A estos autores de poesía de rasgo místico se añadieron figuras internacionalmente conocidas, que van desde Raymond Queneau (1903-1976) a Juan Eduardo Cirlot (1916-1973). Precisamente la aproximación literaria de Miró a estos últimos parece haber renovado su constante búsqueda del cambio, interior y artístico, que respondía a su voluntad de reinventarse continuamente. Tomando prestadas las palabras de Casado, se puede comprender más a fondo la concepción mironiana que había estado plasmándose durante décadas, aproximándose al texto escrito como fuente de contemplación y a la vez de cambio tanto interior como exterior: “La escritura no es un reflejo de algo que ocurre, sino experiencia ella misma de la metamorfosis, espacio en el que la búsqueda se vuelve real. Experiencia cerrada en sí, contiene las respuestas a la fragmentada e inconclusa identidad del yo”.⁷⁴⁸

Por lo que concierne a Raymond Queneau, del que Miró colecciona nueve textos, el libro más interesante por su proximidad al simbolismo mironiano parece ser *Petite cosmogonie portative* (1950), que trata en lenguaje poético los elementos cosmogónicos y la evolución de las formas de la materia y de los seres vivos regladas por leyes universales.⁷⁴⁹

En cambio, la mayor conexión de Miró con el segundo personaje nombrado, Juan Eduardo Cirlot, concierne a las fuentes de nutrimento para sus quehaceres artísticos. Cirlot, brillante poeta y ensayista, al igual que Miró bebió de variadas fuentes de naturaleza mística, religiosa y esotérica para desarrollar su propio simbolismo y lenguaje. Como Miró, tomó motivos de todos estos ámbitos y los hizo confluir tanto para su labor creativa como para su búsqueda espiritual personal. Los puntos en común entre Miró y Cirlot son realmente numerosos y abarcan diferentes aspectos, tanto artísticos como personales. Especialmente la experiencia literaria que llevó a la realización cirlotiana de *Bronwyn*, en 1971, agrupa una serie de factores similares a los que interesaron a Miró y determinaron su proceso artístico. Navegando entre las mismas fuentes literarias, desde el simbolismo de la cábala hebrea a las teorías del filósofo medieval Ramon Llull u otras filosofías de época más reciente, tanto el crítico como el pintor construyeron su propia cosmovisión

⁷⁴⁸ CASADO, MARCOS, “El ciclo de Bronwyn: La escritura como vida”, *Ínsula*, n. 638, 2000, p. 17-20, p. 20.

⁷⁴⁹ Realmente las ediciones poseídas por Miró son a partir del 1948 y especialmente este libro, de 1950, se podría relacionar con la época posterior a la de formación y evolución del simbolismo analizado en la tesis. Véase también QUENEAU, RAYMOND, *Piccola cosmogonia portatile*, Einaudi, Turín, 1982.

y aplicaron los mismos procesos propios de la literatura de su interés. Así sus: “búsquedas fundamentadas en un espíritu católico, cabalista, taoísta, nihilista, etc., todas ellas perceptibles en la poesía de Cirlot, confluyen, al rebasar el margen que delimita la ortodoxia de la heterodoxia en un vacío, en primer lugar, y posteriormente en un orden analógico vital.”⁷⁵⁰ Probablemente *Bronwyn* refleja el punto de llegada que alcanzó Miró bebiendo de las fuentes literarias que se han analizado anteriormente, haciendo de este beber una experiencia de injerto.⁷⁵¹ Citando a Guillermo Aguirre Martínez, podemos aplicar las palabras dedicadas a *Bronwyn* a la obra de Miró influenciada por la literatura: “Más que lugar al que acceder, *Bronwyn* pasará a ser lugar de paso de toda experiencia: fuente de ablación y a su vez, de extrañamiento y ruptura entre una condición habitual de la materia y una condición heterodoxa y, por ello mismo, carente de sentido más allá que aquel que el poeta le conceda. [...] Y en otras ocasiones el de su redención, la salvación anímica a la que tanto aspira.”⁷⁵²

Salvación anímica o elevación del espíritu que, como se ha visto, Miró persiguió constantemente durante toda su vida. Tanto en los escritores contemporáneos como en los antepasados, Miró encontró ejemplos a seguir para perseguir la elevación espiritual. Sin embargo, hay razones para creer que los procesos de elevación más logrados por el pintor catalán fueron los que se basaban en un contacto con las cosas humildes. Esta aproximación a la realidad de las pequeñas cosas como experiencia de Dios es propia, entre otros, de un personaje que fue particularmente cercano a Miró, aunque temporalmente lejano. Se trata de san Francisco de Asís, al que Miró tomó como ejemplo en su íntima conexión con las criaturas del mundo y con la divinidad. La experiencia de devoción franciscana de Miró, expresada artísticamente, se tradujo en un momento de diálogo con el poeta-santo que fue su guía espiritual tras una comprensión profunda de sus versos.⁷⁵³

⁷⁵⁰ CASADO, MARCOS, “El ciclo de Bronwyn: La escritura como vida”, *Ínsula*, n. 638, 2000, p. 17-20, p. 20.

⁷⁵¹ CIRLOT, JUAN EDUARDO, “Miró pensador”, *La Vanguardia Española*, 15 de mayo de 1965, p.11.

⁷⁵² AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO, *La huella de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo Cirlot*, Universidad Complutense de Madrid, 45 2º F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 2012, p.139-152, <http://www.raco.cat/index.php/452F/article/viewFile/249902/334396>, <20/09/2014, 14.44h.>.

⁷⁵³ BOZAL, VALERIANO, “La estrella se alza, los pájaros emprenden el vuelo, los personajes danzan”, p. 26-49, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Patio Herreriano, Valladolid, 2003, p. 43.

LA COMPRENSIÓN DE LA UNIDAD CÓSMICA A TRAVÉS DE LA DEVOCIÓN FRANCISCANA

Como expresó Jacques Dupin, el camino del desprendimiento y del ascetismo que Miró había comenzado con *La masía*, tuvo un punto de partida, en 1920, cuando por primera vez se puede observar su visión franciscana del mundo, que parece haberse consolidado con el transcurrir del tiempo. Dupin parafraseó así esta concepción franciscana de las cosas presente en el cuadro detallista mironiano: “*La ferme* is a synthesis of the entire period. It is also a *credo* and a declaration of fidelity towards the next sacred place in which Miró served an apprenticeship in life, in art, in nature’s school. In spite of the fact that the course of his life was to take him almost beyond the limits of outer reality this was only made possible by starting from reality and the reality, which was closest to him [...]. With the glowing faith of a Franciscan friar, Miró devote himself for a final time to the well-known beings and objects of his childhood.”⁷⁵⁴

Miró manifestó una manera de confrontarse e interpretar la realidad cercana a la del santo, tanto en el ininterrumpido desarrollo de su lenguaje como en la formulación de sus símbolos cosmogónicos y cosmológicos que traducen el mundo en ideogramas. Esta forma de expresión se puede considerar como un innegable tributo a la percepción pura del santo y una especie de devoción a su figura. La inclinación de Miró hacia la actitud de san Francisco se consolidó en la década de los sesenta, cuando se encuentran otras variantes de la escritura mironiana y de sus ideogramas en sus composiciones de estrellas, lunas, líneas, puntos mezclados con letras, como *Poema I*, de 1968, y fue abiertamente declarada en 1975. Este año Joan Miró aceptó la oferta del editor de libro de artistas Gustau Gili de ilustrar un poema de san Francisco de Asís, previamente traducido al catalán por el poeta Josep Carner.⁷⁵⁵ Fue entonces cuando la multitud de signos y atmósferas mironianas se fundieron en la interpretación del *Càntic del sol* (*Cántico del sol*).

⁷⁵⁴ DUPIN, JACQUES, “Joan Miró and Catalonia”, p. 9-22, en *Joan Miró, Louisiana Revy*, n. 39, septiembre 1998-1999, n.1, Louisiana Museum of Modern Art, p. 12.

⁷⁵⁵ La primera experiencia de Miró como productor de libros ilustrados se registra el año 1928, cuando realizó una serie de serigrafías para *Il Etait une petite Pie*, de Lise Hirtz, cuando experimentaba con estructuras figurativas y campos abiertos. BOZAL, VALERIANO, “La estrella se alza, los pájaros emprenden el vuelo, los personajes danzan”, p. 26-49, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 43.

Como observa Robert Lubar: “En ese momento, en 1975, *Càntic del sol* representó un nuevo desafío para Miró, pues el artista buscaba dar forma y expresión a las palabras de un santo y poeta al que siempre había admirado”.⁷⁵⁶ La maduración lingüística de Miró se correspondió una vez más con su maduración espiritual volcada a lo trascendente.

Tal como observa Valeriano Bozal, las prácticas y ejercicios de Miró en las últimas etapas artísticas lo acercaron particularmente al ascetismo y a lo sublime: “Sin embargo, en los primeros años sesenta cabe pensar que Miró ha ido demasiado lejos por el camino del desprendimiento, del ascetismo, tal como dice el propio artista. Tampoco sería el único artista contemporáneo de vanguardia que llegara a lo sublime siguiendo esta dirección. Desde Malevitch hasta Rothko y Klein – artistas en todo muy diferentes- la trayectoria es bien conocida y el deseo de transcendencia muy poderoso. Las notas que el artista señala, la universalidad, la condición de pintura meditativa y contemplativa, la pretensión de que el espectador entre en la pintura, la profunda tensión espiritual..., son todas cualidades de un arte que parece haberse inclinado definitivamente hacia la sublimidad.”⁷⁵⁷

La devoción de Miró por san Francisco radicaba en los tiempos de sus primeras sugerencias hacia su poesía, no solo debido al conocimiento de los escritos franciscanos, sino también de sus seguidores, admirados por el artista catalán. Se han visto en los intereses literarios de Miró las figuras de Jacint Verdaguer y del terciario franciscano Ramon Llull, uno de los sostenedores del concepto de que “la forma és una emanació de quelcom transcendent”.⁷⁵⁸ Este último, como san Francisco, veía a Dios en todas las cosas y tenía una visión cosmoteándrica del mundo proyectada por Miró en determinados cuadros. Conviene recordar cómo tanto Llull como Miró entendían la creación artística como forma de ejercicio espiritual⁷⁵⁹ y probablemente, en el caso del pintor, como una especie de vía de escape de la admitida visión pesimista de la historia.⁷⁶⁰ De acuerdo con Lubar:

⁷⁵⁶ LUBAR, ROBERT S., “*El càntic del sol* y el mundo como imagen”, p. 64-71, en AA.VV. *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 69. Robert Lubar reprodujo la carta de Miró inédita a mossen Manel Trens (30 de enero de 1965), en p. 65.

⁷⁵⁷ BOZAL, VALERIANO, “La estrella se alza, los pájaros emprenden el vuelo, los personajes danzan”, p. 26-49, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 45.

⁷⁵⁸ CIRICI, ALEXANDRE, *Miró Mirall*, Barcelona, Polígrafa, 1977, p. 82.

⁷⁵⁹ BALSACH, MARIA JOSEP, “El sol en los ojos. Imágenes del sol y visión solar en la obra de Joan Miró”, p. 50-63, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 62.

⁷⁶⁰ En una entrevista con Baldassar Porcel Miró explicó como su obra tiene un carácter alegre para

“Para Miró, como para san Francisco, la expresión artística y poética eran formas de devoción religiosa en las que palabras e imágenes servían para alabar y hacer manifiesta la voluntad divina del Creador.”⁷⁶¹

La representación del mundo que desarrolló Miró a lo largo de su trayectoria constituyó un proyecto artístico guiado por el deseo de otorgar transcendencia a su obra. El mensaje de Miró, al igual que el mensaje franciscano, se mueve humilde como una plegaria de alabanza a las cosas pequeñas y poderoso por su universalidad. Miró hizo suyos la devoción y el respeto profundo de san Francisco por las cosas insignificantes como reflejo del amor de Dios.⁷⁶² La poetización de san Francisco de la obra divina visible en la tierra se acerca a la visión panteísta de Miró. Como el santo, Miró concibe un hermanamiento entre los elementos cosmológicos y los cosmogónicos, los colores y las líneas que representan pulsaciones, vuelos, saltos o descansos de las criaturas que pinta con el mismo valor de dignidad. Lubar explica cómo la narración pictórica de Miró sigue con coherencia semántica el himno de Francisco, y por eso todos los objetos, grandes y pequeños, se relacionan de acuerdo con una ley divina de unidad cósmica,⁷⁶³ mostrando una consideración de todos los elementos del universo físico como manifestaciones del amor divino y fruto de su voluntad creadora. Tanto en los versos de san Francisco como en los lienzos de Miró, Dios está en todas las cosas y por eso los árboles mironianos miran con “ojos que todo lo ven y todo lo oyen”, como el ojo del árbol de *Tierra labrada* o el que remata la escalera del *Carnaval del Arlequín*.⁷⁶⁴ En *Paisaje catalán* el mismo ojo se funde con el sol, símbolo mironiano y franciscano de la luz divina y generadora de todas las cosas.

contrastar el fuerte pesimismo que le distinguía: “[...] lo pure sono pessimista, tormentato. Vedo tutto nero, corrotto. L'uomo, l'umanità, sono corrotti.” Miró, hablando de la alegría que expresan sus cuadros precisó: “[...] Un'allegria per compensazione, per volontà di far fronte alla corruzione ed al negativismo che vedo intorno a me”. Explicó que cuando pintaba estaba dominado por una intención de equilibrio, una unidad entre forma y esencia. PORCEL, BALTASAR, “Joan Miró o l'armonia fantástica, Son Abrines”, 1966, p. 43-56 en AA.VV., *Joan Miró. L'armonia del fantástico*, Genova, Museo dell'Accademia Lingüística di Belle Arti, Assindustria, 2001, p. 52.

⁷⁶¹ LUBAR, ROBERT S., “*El càntic del sol* y el mundo como imagen”, p. 64-71, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 69.

⁷⁶² LUBAR, ROBERT S., “*El càntic del sol* y el mundo como imagen”, p. 64-71, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 69.

⁷⁶³ LUBAR, ROBERT S., “*El càntic del sol* y el mundo como imagen”, p. 64-71, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 69.

⁷⁶⁴ Sobre las conexiones de los elementos ojo, sol y espíritu véase: MERLEAU PONTI, MAURICE, *L'oeil et l'Esprit*, París, Gallimard, 1964, p. 52-53 y GIRALT-MIRACLE, DANIEL, “Joaquim Gomis, entre 1946 i 1950”, en GOMIS, JOAQUIM, *Joan Miró. Fotografies 1941-1981. Retrat d'un univers*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, p. 71.

Los treinta y tres aguafuertes y aguatinas de Miró para el libro *El cántico del sol* traducen a nivel visual la imagería solar como metáfora central del poema.⁷⁶⁵ La manifestación de la radiante luz divina del sol representa la encarnación de la presencia de Dios en el mundo visible y en los cuadros de Miró es metáfora de la perfección espiritual a la que aspira el hombre. Por esta razón el sol es el punto de llegada de los simbólicos recorridos mironianos que elevan al ser al estado divino y a la conjunción con el creador de todas las cosas. Esta aspiración era cultivada también por el mismo artista, que hizo de su oficio un ejercicio moral y espiritual.

⁷⁶⁵ LUBAR, ROBERT S., “*El càntic del sol* y el mundo como imagen”, p. 64-71, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 65.

Maria Llüisa Borràs comenta así la decisión de Miró de representar el mundo franciscano gobernado por el sol: “Vorrei citare qui un’opera che realizzò nel 1975, le trentatre acqueforti che illustrano il poema di San Francesco di Assisi *El càntico del sol*, tradotto in catalano dal poeta Josep Carner. Miró affrontava una sfida alquanto difficile, quella di dare espressione plastica alle parole di un santo che personifica la semplicità e l’umiltà, collegandolo al raggianti splendore del sole come simbolo della luce divina. Confessava l’artista che un un primo momento l’impresa appariva impossibile, ma che al tempo stesso gli sembrava di non poter assolutamente rinunciare a quella grande occasione di sviluppare la sua visione dell’arte come esercizio morale.”

Una carta de Miró dirigida al sacerdote Mossén Trens, amigo y mentor espiritual del artista,⁷⁶⁶ con fecha del 30 de enero de 1965, es indicativa de la devoción casi religiosa hacia su propia práctica artística: “Lo que em diu de la litúrgia, del sentit sagrat i del misteri grandios d’una catedral, són les coses que ara em preocupen més i més, i sense les quals sols és possible fer una cosa buida d’humanitat. No sé si soc irreverent en dir que la més humil eina de treball té per mi un sentit litúrgic.”⁷⁶⁷ Según Lubar: “Tales afirmaciones, [...] indican su fuerte compromiso con el mundo físico como expresión de un profundo sentido de humildad. Es más, Miró concebía su *métier* artístico en términos casi litúrgicos, una postura moral y ética que extendió a su maestría técnica en el medio de la estampación y a su visión de la pintura como un ejercicio espiritual.” Lubar destaca cómo el pintor poeta, usando las imágenes como instrumentos de devoción, ilustra y se une al himno lírico de san Francisco con profunda compenetración.⁷⁶⁸

El sentido sagrado, el misterio grandioso, el sentido litúrgico son parte no solo del pensamiento de Miró, sino también de las aspiraciones de su obra. Hay en la

⁷⁶⁶ De la correspondencia del artista se ve como ya en 1933 el artista era íntimo amigo de Mossen Trens, ya que Miró, en una carta fechada el 28 marzo de 1933 y dirigida al amigo Ràfols, le explica que vendrá a su casa barcelonesa y que es un buen amigo de familia. La carta sobre el sacerdote, historiador del arte y consejero del Cercle Artistic de Sant Lluc, demuestra cómo la relación de Miró con los círculos eclesiásticos era muy estrecha. MIRÓ, JOAN, *Joan Miró. Cartes a J.F. Ràfols, 1917/1958*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 126.

⁷⁶⁷ Maria Llüisa Borràs, que transcribe la misma carta, considera a Mossén Trens, el sacerdote catalán más cercano de cualquier otro al arte y a los artistas. BORRÀS, MARIA LLÜISA, “Joan Miró, l’arte alla portata di tutti”, p. 16-22, en *Joan Miró alchimista del segno*, Frosinone, Bianchini Editore, 2004, p. 21.

⁷⁶⁸ LUBAR, ROBERT S., “*El càntic del sol* y el mundo como imagen”, p. 64-71, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 69.

obra mironiana una propuesta de llegar a la transcendencia, proyectarse hacia la comunión con Dios inclinándose a los caminos de la poesía que conducen a la mística comentados por Borràs: “*El cántico del sol*, propone un ritorno in certo modo al paradigma plástico di cui negli anni Venti si era servito per avvicinarsi non alla poesia ma alla mística, alla comunione mística con Dio e con la natura, che prospettava San Francesco d’Assisi in un suo testo poetico intorno al sole, alla luna all’acqua, al vento, al fuoco e alla terra.”⁷⁶⁹ Estos caminos de Miró también se dejaban guiar por el imprevisto,⁷⁷⁰ para dirigirse hacia los recorridos pacientes de la contemplación, de la meditación y el lento despojamiento artístico. Esta compenetración de prácticas artísticas y literarias condujeron al artista desde la alabanza por las pequeñas cosas a la alabanza por la nada, o el *No-res*. Determinaron su salto hacia la conquista de los vacíos infinitos representados en sus lienzos. El *No-res* representa la última de las imágenes que se encuentran en el tercer grupo de “les obsessions” de Miró. Es la ausencia que Foix, en una carta dirigida al poeta Salvat Papasseit,⁷⁷¹ otro poeta catalán coleccionado por Miró que se acercó a la visión franciscana y mironiana,⁷⁷² comparó con la noche oscura del alma de san Juan de la Cruz. Una ausencia buscada por los ascetas tibetanos admirados por Miró y que de alguna manera constituyó un nuevo punto de llegada y un nuevo punto de partida del proceso artístico del poeta-pintor catalán marcado por las lecturas místicas y volcado a mover el espíritu humano.

⁷⁶⁹ BORRÀS, MARIA LLÜISA, “Joan Miró, l’arte alla portata di tutti”, p. 16-22, en *Joan Miró alchimista del segno*, Frosinone, Bianchini Editore, 2004, p. 21.

⁷⁷⁰ Los elementos presentes en la poesía de san Francisco de Asís, como los astros, los árboles, la tierra o el cielo, expresan un valor semántico y son recuperados como signos que desempeñan un rol concreto en las composiciones mironianas provocando un choque en el observador. Como observa Maria Josep Balsach, se puede afirmar que al igual que las cosas que Miró encontraba, recogía o imaginaba, eran las que le provocaban un choque pero también eran las que utilizaba como mediadoras para su contemplación personal del mundo. BALSACH, MARIA JOSEP, “El sol en los ojos. Imágenes del sol y visión solar en la obra de Joan Miró”, p. 50-63, en AA.VV., *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003, p. 51.

⁷⁷¹ Ver las cartas de J.V.Foix a Salvat Papasseit y a Clara Subirós, en FOIX, JOSEP VICENÇ, *Obres completes, 2, prosa*, Barcelona, Edicions 62, 1965, p. 35, 147, 148.

⁷⁷² Probablemente el interés de Miró por el poeta Salvat Papasseit se debió especialmente por su interés por las cosas más humildes y su imaginario del mundo. BORRÀS, MARIA LLÜISA, “Joan Miró, l’arte alla portata di tutti”, p. 16-22, en *Joan Miró alchimista del segno*, Frosinone, Bianchini Editore, 2004, p. 21.

CONCLUSIONES

Los análisis y hallazgos realizados sobre las obras, símbolos y códigos de símbolos más representativos del periodo considerado han confirmado la hipótesis fundamental de la tesis, de la existencia de un sistema de símbolos que generan contenidos clasificables como místicos en la obra de Joan Miró.

Al desarrollarse un estudio con una trayectoria enfocada en la detección y la interpretación del simbolismo místico, ha sido posible identificar las fases de constitución, desarrollo y consolidación de los símbolos y los códigos de símbolos seleccionados entre 1922 y 1942. También se ha podido demostrar como posteriormente al año 1942 los símbolos místicos y los códigos clasificados no desaparecen sino que se instauran definitivamente en la obra mironiana reiterando los patrones anteriormente establecidos sin manifestar ulteriores evoluciones desde el punto de vista iconográfico y semiótico.

Una vez definido qué se entiende por simbolismo místico en general y en particular en la obra mironiana, se ha proseguido aplicando, por un lado, los métodos de análisis tradicionales y, por el otro, una metodología creada específicamente para este estudio. Siguiendo un itinerario de investigación desarrollado en varias fases, se han podido finalmente organizar los contenidos y resultados y dividir la tesis en cuatro capítulos principales, de los cuales se exponen los resultados más destacados en relación con los objetivos inicialmente marcados para el desarrollo de la tesis.

La trayectoria de investigación emprendida ha encontrado su punto de partida en la reinterpretación de la obra *Paisaje catalán* que ha revelado una estratificación de lecturas en la obra mironiana en general.

Tras el análisis de los códigos y combinaciones de elementos y símbolos detectados en *Paisaje catalán*, al que se ha dedicado principalmente el primer capítulo de la tesis, se ha logrado la primera lectura de un simbolismo de carácter espiritual y místico. Se ha constatado cómo el proyecto iconográfico del cuadro propone una representación metafísica de argumento ontológico donde se desarrolla una transición desde la vida humana terrenal, que tiene su origen en el mundo tangible para evolucionar, movida por una inquietud persistente hacia lo espiritual.

Tras la formulación y la aplicación del método de “dislocación”, que se basa en la disociación y asociación de elementos figurativos, se ha podido observar cómo Miró aplicó una reutilización de todos los componentes del campesino-cazador que protagoniza el cuadro, para representar la sardina enterrada en el centro del lienzo. Esta lectura ha desvelado la doble identidad del animal, una ya confirmada por la tradición crítica y la otra correspondiente a la del campesino-cazador. Una vez planteada la existencia de dos réplicas del campesino en el mismo lienzo, observando sus diferencias a nivel iconográfico e iconológico y la relación de ambos seres con los otros elementos principales del cuadro, se ha podido leer esta repetición como una representación de los estados vital y mortal del mismo ser.

A partir del simbolismo del ojo de *Paisaje catalán*, interpretado como una entidad divina que gobierna el proceso de transición cíclica de vida-muerte, y su conjunción con el simbólico círculo del cual brota el Árbol de la vida, representado por primera vez en *La masía*, se ha razonado sobre el poder de generación expresado por las numerosas representaciones de la esencia espiritual detectadas en los cuadros mironianos.

A raíz de la lectura de *Paisaje catalán*, la investigación sobre el origen y la continuidad del empleo de signos, símbolos, elementos y seres mironianos que manifiestan rasgos espirituales ha sido acompañada por la indagación sobre la manera de investigar e interpretar la realidad por parte del artista para encontrar el significado de este empleo.

Se ha visto que el proyecto representativo del cuadro *Paisaje catalán*, que implica la contraposición y la relación entre el mundo material y el inmaterial es parte de un discurso narrativo que encuentra su comienzo en *La masía*, cuyo contenido metafísico y místico ya ha sido reconocido y en gran parte descifrado por la crítica. A partir de la planificación de la lectura paralela de las obras *La masía*, *Tierra labrada* y *Paisaje catalán*, se ha podido extraer un análisis individual de cada una de ellas, contrastar el valor de cada signo tras su relación y observar como la coexistencia en el mismo espacio pictórico de elementos y contenidos pertenecientes a la dimensión material y la etérea se instaura en la obra mironiana para permanecer durante toda la trayectoria creativa del artista con una intencionalidad expresiva específica.

Desde la reconstrucción del marco teórico y del contexto de desarrollo personal y artístico del pintor catalán se ha constatado un profundo y creciente interés del artista hacia el tema religioso y espiritual que cubre toda su vida y que está directamente relacionado con la constante representación de la relación entre realidad tangible e intangible presente en su obra.

De la observación de los elementos y seres plásticos pertenecientes al mundo celestial y etéreo cargados de simbolismo místico y de los elementos y seres terrenales, se ha detectado una relación no solo de coexistencia entre las dimensiones tangible e intangible sino de comunicación y comunión. Se ha constatado que la vía de comunicación establecida por el artista entre lo terrenal y lo celestial aparece por primera vez y replicada en cuatro iconografías distintas pero portadora de un mismo significado simbólico de ascensión espiritual en 1921-1922, en *La Masía*.

Posteriormente, esta variedad iconográfica se sintetiza en el tronco del árbol de *Tierra labrada*, connotado de una dirección de sentido ascensional e indicador de una transición vertical marcada por la iconografía de los siete pasos procedente del sendero de *La Masía*. En su siguiente transformación, la iconografía de la ascensión mironiana asume la definitiva solución formal de la escalera, considerada uno de los símbolos místicos fundamentales del repertorio mironiano.

La escalera, empleada por Miró en sus diferentes vertientes tales como la de reivindicación sociopolítica, la de metáfora de transformación del lenguaje mironiano y la de evasión, ha sido analizada en su rol de expresar la elevación espiritual. Reconociendo la génesis de su iconografía en el árbol que brota del enigmático círculo negro en el centro del lienzo de *La masía*, se han observado sus transformaciones y desarrollos estructurales y formales en *Tierra labrada* y en *Paisaje catalán*, donde Miró comenzó a proponer el elemento escalera y sus equivalentes, en conjunción con otros símbolos místicos hasta su mutación final en 1941 y 1942.

En las obras, las diferentes iconografías de la ascensión espiritual o recorridos de elevación se asocian o conectan a los símbolos divinos identificados en la tesis en el "ojo que todo lo ve", la rueda del carro, el ojo solar, el círculo solar, los sexos, los óvulos generadores y la nada.

Estos elementos, que asumen en el arte mironiano la misma carga simbólica del poder generador y de la presencia divina, componen códigos y asociaciones no

solo con la escalera y sus equivalentes, sino también con otro medio de transición y ascensión que, al igual que la escalera, es portador y contenedor de simbolismo y atributos místicos: la ventana.

Ambos instrumentos no solo cumplen la función de poner en contacto lo que Miró llamaba “reinos” de lo tangible e intangible sino que llegan a transferir metafóricamente este poder a las criaturas de Miró, incorporándose orgánicamente en ellas.

Reconstruyendo los pasos evolutivos de los elementos escalera y ventana cargados de simbolismo místico, se encuentra el punto de partida de la complementariedad de sus funciones en el *Carnaval del Arlequín* y el punto de llegada de sus desarrollos en los años 1941 y 1942, cuando la escalera y la ventana, otorgan la posibilidad de elevación tanto a las criaturas mironianas como al receptor de la obra y a su creador.

La última transformación de la escalera, que refuerza aún más su rasgo místico, es anunciada en *El pájaro revela lo desconocido a una pareja de enamorados* (23 de julio de 1941). El personaje-escalera de la derecha, está físicamente insertado en la realidad intangible y asume los atributos de la divinidad haciéndose partícipe del todo universal. Su estructura corporal, que se compone de una escalera con peldaños conducente al enorme ojo frontal, se rige en dos zancas laterales que se abren abajo constituyendo las dos astas convergentes de una A-alfa gigante. Esta última mutación de la escalera en la letra alfa encuentra su significado simbólico en la solución iconográfica de los frescos románicos inspiradores de Miró en los cuales es indicadora, junto a la omega de la figura de Dios. Las letras alfa y los personajes-alfa, en sus diferentes conformaciones y en conjunción con los elementos místicos, proliferan también en cuadros del 1942, como las gouaches *En la orilla del lago; Mujer, pájaro, estrella* y *Nocturno* y encuentran la conjunción con la omega en varios cuadros como *Sin título* (1950).

El mensaje de elevación presente en la obra de Miró y vehiculado por su simbolismo y lenguaje, está estrechamente vinculado a las teorizaciones mironianas sobre la conjunción del ser con la divinidad y sobre la pertenencia del ser a lo universal presentadas en el capítulo titulado *Joan Miró: la experiencia artística como experiencia mística*. Los aspectos de la producción mironiana más filosófico-existencialistas y místicos, expresados a partir de la comprensión del vacío, en la

segunda mitad de los años veinte, y la integración con el todo empezada con las *Constelaciones*, están radicados en las influencias místicas, religiosas, esotéricas, espirituales y filosóficas recibidas por Miró desde su primera formación hasta sus últimas investigaciones sobre la realidad.

La etapa pictórica de los años veinte, cuando el artista estuvo en contacto con Masson y su círculo, representa un momento crucial de la trayectoria de Miró ya que determinó la naturaleza creacionista de su arte, comprensible a partir de uno de los objetivos que el pintor apuntó en sus *Notas*, en 1940-1941: “Crear seres humanos nuevos y darles vida y crear un mundo para ellos.” Tras la vinculación de esta intención del artista con los resultados de investigación obtenidos y los indicios proporcionados en las obras, el creacionismo mironiano ha sido planteado en esta tesis como un sistema de liberación del ser que permitió que se instalara un gradual proceso de concienciación en las criaturas plásticas sobre su existencia y autodeterminación en base a sus aspiraciones de elevación e integración con lo espiritual.

El ser pionero en este proceso de concienciación y de autodeterminación es la criatura representada en el cuadro *Perro ladrando a la luna*, de 1926. En el lienzo, que revela el planteamiento del artista con respecto a la representación de la dualidad de la realidad, tangible e intangible, la actitud y la posición del animal que protagoniza el cuadro lo convierten en el primer ser mironiano que patenta los efectos del darse cuenta de la existencia de una realidad superior, habitada por la esencia espiritual y de su pertenencia a la realidad tangible. A su lado, el pintor ofrece la potencial vía de acceso a la dimensión espiritual todavía no alcanzada: una gran escalera que se inserta en la sustancia etérea del fondo negro.

A partir de este cuadro, en el creacionismo mironiano, el ser experimenta la creación no solo desde la contemplación sino desde la involucración con lo universal. Percibe su carácter trascendente y su condición de vinculación con lo espiritual que rige las leyes de creación.

El análisis de la fenomenología del sujeto de Jean Paul Sartre ha sido un importante punto de referencia y de desarrollo de las indagaciones formuladas acerca de los efectos de la libertad sobre la existencia del ser en la obra mironiana. El pensamiento del filósofo, del cual Miró ha sido precursor con su obra plástica ha ofrecido un sólido punto de apoyo para comprender cómo el artista plantea en su obra un progresivo desarrollo de la conciencia de existencia que atañe a sus personajes. Los seres mironianos manifiestan en la obra una creciente deformación

corporal y un cambio de actitud que es fruto de su autodeterminación. El proceso de metamorfosis que les atañe está relacionado con los momentos en que las criaturas de Miró experimentan tener una intencionalidad sobre el mundo en el cual han sido arrojados y definen su propia consciencia de ser, convirtiéndose en seres proyectantes cuya libertad de influir desde la intención sobre el mundo se convierte en un proceso de interacción con la doble realidad, material y espiritual, presentada por el artista en sus obras fundamentales.

La metamorfosis atormentada y dramática que se produce en los seres mironianos de los años treinta en el intento de proyectarse hacia la esencia espiritual que intuyen en el espacio etéreo revela su anhelo de ser como ella y parte de ella. Su actitud los muta de manera radical, involucrándolos en un fascinante proceso que afecta también a los paisajes y las atmósferas de los cuadros, y sus motivaciones desencadenan reacciones analizadas tanto desde el punto de vista psicológico como espiritual. El deseo incontrolable de elevación y el esfuerzo de alcanzar a la divinidad, para fundirse o parecerse a ella refleja el mismo fin al que anhela el artista de alcanzar la elevación espiritual para satisfacer sus necesidades de llegar a un nivel de comprensión y realización superior. Esta modificación formal profunda es el resultado de toda una evolución y una maduración de la consciencia del ser que es capaz de reflexionar sobre sí mismo, sobre su estado de existencia y sobre la existencia espiritual y superior que percibe por intuición. El mundo en el que han sido arrojados se convierte en motivo de subversión, en objetivo de conquista, o en desencadenante de la necesidad de escape y de elevación despertada por los movimientos sugeridos por los medios de transición como la escalera, la ventana, las hélices etc... Los anamorfismos de seres y símbolos siguen mecanismos de desarrollo guiados por las mismas finalidades del artista, convencido de la existencia de una "real irrealdad" accesible solo a los que logran tener un espíritu puro. Mientras la escalera se integra en el sol, el ojo divino y en los seres y se transforma en una alfa, las criaturas pierden progresivamente el contacto con lo terrenal y se trasladan a la realidad que antes era presentada detrás de las ventanas o en los espacios monocromos. Tanto los medios de transición como los atributos divinos se integran en los organismos de las criaturas, atribuyéndoles las mismas características de la divinidad y de lo etéreo que representan, realizando una conjunción metafórica y carnal entre las criaturas y Dios, y una integración con lo universal. Las criaturas de las *Constelaciones* aparecen como seres pertenecientes al todo universal, hechas de la misma sustancia etérea e

involucradas en la realidad espiritual que han anhelado. Aquí es donde se cumple el salto de la evasión a la elevación y los personajes que antes reconocían las cualidades de Dios en lo desconocido ahora poseen estas cualidades en ellos mismos convirtiéndose en seres divinos.

La deformación corporal, llevada al límite, ha cumplido su máxima transformación. Sin embargo, esta transformación plástica es fruto de la transformación interior del artista que la ha plasmado. El mismo Miró ha cumplido el esfuerzo de liberación para llegar a una elevación espiritual y alcanzar el “espíritu puro” que constantemente perseguía. Sin embargo, para el artista la libertad no se manifiesta en un estado del ser, sino en una condición no resuelta y suspendida que deja margen a otro esfuerzo de transformación. Un esfuerzo para que su obra y su ser lleguen a la trascendencia. De la misma manera en que el artista pone todos los medios y herramientas que permiten a sus seres pasar de “un reino a otro”, de dejar su dimensión corporal para integrarse finalmente con la divinidad creadora, el mismo autor ha buscado y encontrado los medios para aproximarse a lo trascendental.

Durante el recorrido artístico mironiano narrado hasta aquí, el artista no dejó de beber de fuentes que nutrieron no solo su labor creativa, sino también su pensamiento y visión del mundo. En sus notas y declaraciones queda constancia de la abundante cantidad de fuentes intelectuales, iconográficas y literarias de naturaleza mística, espiritual y metafísica con las que estuvo permanentemente en contacto.

Sin embargo, el ámbito de inspiración más fecundo ha sido posiblemente el literario. Miró, que siempre se consideró un poeta antes que un pintor, estuvo profundamente fascinado e influido por el mundo de la creación escrita.

La literatura mística, a la que se ha dedicado el último capítulo de la tesis, ha constituido una fuente de nutrición y de influencia encomiable para el espíritu y la obra de Miró. Ésta se introdujo en la vida y en el arte de Miró desde su primera formación en la academia de Francesc Galí en 1912-1915 y en el *Cercle Artístic sant Lluc*, a partir de 1913, para alimentar su creación durante toda su vida gracias a la lectura asidua de autores y pensadores que guiaron su desarrollo. Del estudio de la colección de libros de la biblioteca personal del artista, actualmente conservada en la Fundación Joan Miró de Barcelona, se ha podido reconstruir el contexto de influencias místicas literaria y cultural que marcaron su trayectoria artística.

Emprendiendo esta tarea de exploración, a partir del descubrimiento del uso y de la influencia de una Biblia personal del artista, se ha podido dibujar un contexto de influjos y de conexiones de datos que descubren cómo el mundo literario mironiano ha sido un factor determinante en la creación del simbolismo místico analizado en la tesis. En primer lugar, se ha podido documentar como el uso que hizo Miró de un ejemplar bíblico de su biblioteca personal, fechado en 1873, se convirtió en instrumento de influencia para su arte, contribuyendo a moldear el proceso de elaboración de la obra e inspirar los resultados iconográficos y formales de una serie de pinturas realizadas entre 1931 y 1935.

La gran riqueza y variedad de textos de género religioso y espiritual pertenecientes al fondo museístico de la fundación barcelonesa, catalogados en los Anexos de la tesis, ha ofrecido la oportunidad de detectar y destacar los textos y los autores de tema místico y espiritual que condicionaron la iconografía mironiana y sus transformaciones formales, y determinaron la constitución del simbolismo místico. También se ha descrito cómo Miró empleó las fuentes literarias como una herramienta no solo para su arte, sino también para el desarrollo de su proceso artístico y su maduración espiritual. Del estudio de datos y sus correlaciones con las obras se ha podido comprender y teorizar sobre cómo Miró investigaba y concebía la superrealidad. Los iluminados, santos y místicos que leía y a los que era devoto ejercieron en el artista una ascendente tan fuerte que de ellos asimiló ciertas prácticas de contemplación y meditación que modificaron su lenguaje y condicionaron sus métodos de trabajo. Asimismo, se han podido demostrar los condicionamientos de ciertas perspectivas y géneros literarios en proceso creativo seguidos por el pintor y justificar plenamente por qué Miró fue comparado a un asceta y a un místico hasta por sus propios contemporáneos.

ARCHIVOS, BIBLIOTECAS, MUSEOS Y CENTROS DE CONSULTAS PRINCIPALES:

ASM	Archivo Sucesión Miró, Palma de Mallorca
AFJM	Archivo Fundación Joan Miró, Barcelona
AFPJM	Archivo Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca
AJVF	Archivo Fundación J.V. Foix
ANC	Archivo Nacional de Catalunya
ABB	Archivo Bauhaus-Archiv, Berlín
AWK	Archivo Wassily Kandinsky, Centre Georges Pompidou, París
COAC	Archivo Fotografico y Archivo Historico de Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña
ACB	Archivo de la Catedral, Barcelona
BAB	Biblioteca ARÚS de Barcelona
BFJM	Biblioteca Fundación Joan Miró
BLJD	Biblioteca y Archivo Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, París
BMNAC	Biblioteca Museo Nacional de Arte de Catalunya
BMACBA	Biblioteca Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona
BUAB	Biblioteca Universidad Autónoma de Barcelona
BUB	Biblioteca Universidad de Barcelona
BC	Biblioteca de Cataluña
BIA	Biblioteca Instituto Amatller de Arte Hispánico
BKB	Biblioteca Kunstbibliothek, Berlín
BAKB	Biblioteca Academie der Künste, Berlín
BSB	Biblioteca Staatsbibliothek, Berlín
BAWK	Biblioteca Wassily Kandinsky, Centre Georges Pompidou, París
CDV	Centro de documentación VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos)
HUAB	Hemeroteca de la Universidad Autónoma de Barcelona

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABRAMS, SAM, “Cants espirituals catalans”, *Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, 57, Barcelona, Fundació Joan Maragall-Editorial Claret, 2001.

ABRAMS, SAM, “Llegir Maragall”, *Ara*, Barcelona, Edicions Proa, 2010.

Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1996.

AGUSTÍN, SAN, *Confesiones*, Madrid, M. Aguilar, 1941.

ALBERTI, RAFAEL, *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1975.

ALCOLEA, SANTIAGO y GUDIOL, JOSEP, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1987.

ALTET, MONTSERRAT, “Símbols del cel. Abstraccions, lletres i estrelles”, *Sobre el cel. El cel i l'art contemporani*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008.

André Masson: The 1930s, St. Petersburg (Florida), Salvador Dalí Museum, 1999.

APOLLINAIRE, GUILLAUME, “Crepuscule” (*Alcools*), en *Ouvres poétiques*, París, Gallimar, 1920.

APOLLINAIRE, GUILLAUME, “Enchanteur Pourissant”, *La Nouvelle Revue Française*, París, 1921 (1909).

ARGÁN, GIULIO CARLO, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991.

ARGÁN, GIULIO CARLO, "Miró", *Flash Art*, n.103, Milán, 1981.

Artigas: l'home del foc, Barcelona, Fundació Taller Josep Llorens Artigas, 2012.

BAHK, JUAN W., *Surrealismo y Budismo Zen: convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y antología de poesía zen de China, Corea y Japón*, Madrid, Madrid, Verbum, 1997.

BALSACH, MARIA JOSEP, "El sol en los ojos. Imágenes del sol y visión solar en la obra de Joan Miró", en *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003.

BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

BALSACH, MARIA JOSEP, "Imatges simbòliques del món originari: Joan Miró i el seu "Cortège des obsessions", en ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001.

BALSACH, MARIA JOSEP, "La tradició del realisme gòtic i la iconografia de les *arma Christi* en *La Masía* (1921-1922) de Joan Miró", en *Estudi General*, n. 21, 2001.

BARENYS, NÀTALIA y PORTELL, SUSANNA, *Epistolari Sebastià Gasch-Josep Francesc Ràfols (1921-1954)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2002.

BARRIERE, GERARD, "Miró elucidé", *Connissance des arts*, n. 267, París, mayo de 1974

BEAUMELLE, AGNÈS DE LA (Ed.), *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, París, Centre Georges Pompidou, 2004.

BEAUMELLE, AGNÈS DE LA, "Le défi des X, en exergue", en BEAUMELLE, AGNÈS DE LA (Ed.), *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, París, Centre Georges Pompidou, 2004.

BECKETT, SAMUEL, “La peinture des Van Velde ou Le monde et le pantalon”, *Les Cahiers d’Art*, n. 20/21, 1945-1946.

BECKETT, SAMUEL, *Le monde et le pantalon. Suivi de Peintres de l’empêchement*, París, Les editions de minuit, 1989.

BELTRAMO CEPPI ZEVI, CLAUDIA, *Joan Miró. I miti del Mediterraneo*, Florencia, Giunti, 2010.

BENET, JOSEP, *Maragall i la semana trágica*, Barcelona, Edicions 62, 2009.

BERENGUER MARTÍN, JORGE, “Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, X, 2007.

BERGSON, HENRI, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, Avant-propos, 2011.

BERNARD, RENÉ, “Miró to l’Express: Violence liberates”, *L’express*, París, 4/10/1978, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986).

BERTAUX, EMILE., “Pintura gótica catalana”, en ANDRÉ, MICHEL, *Histoire de l’Art*, París, A. Colin, 1908.

BESANÇON, ALAIN, *L’image interdite: Une histoire intellectuelle de l’iconoclasme*, París, Fayard, 1994.

BIGNARDI, MASSIMO, “Il sogno dell’alchimista”, en *Joan Miró alchimista del segno*, Frosinone, Bianchini Editore, 2004.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA, *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*, Madrid, Cátedra, 2009.

BOGONI, ROBERTA, “Ángeles y demonios: el universo femenino en la obra de Joan Miró”, en *Nuevas artemisias. Creación, tradición y mito*, Barcelona, Emblecat Edicions, 2014.

BOGONI, ROBERTA, “El museo oculto: la génesis del simbolismo mironiano en los archivos de la Fundación Joan Miró de Barcelona”, *Emblecat*, n.2, Barcelona, 2013.

BOGONI, ROBERTA, “Joan Miró. Hermenéutica de un *Paisaje catalán*”, Sociedad Española de Emblemática, IX Congreso Internacional, *Confluencia de la Imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico*, Málaga, Universidad de Málaga, setiembre de 2013.

BOIX, ANTONIO, *Joan Miró: el compromiso de un artista 1968-1983*, tesis doctoral, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2010.

BONCOMPTE COLL, CONCEPCIÓN, *Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009.

BORRÀS, MARIA LLUÏSA, “Joan Miró, l’arte alla portata di tutti”, en *Joan Miró alquimista del segno*, Frosinone, Bianchini editore, 2004.

BOUILLON, JEAN-PAUL, Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva, Argentina-Barcelona, Emecé Editores, 2002 (1979).

BOZAL, VALERIANO, *El tiempo del estupor*, Madrid, Siruela, 2004.

BOZAL, VALERIANO, “La estrella se alza, los pájaros emprenden el vuelo, los personajes danzan”, en *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003.

BOZAL, VALERIANO, “Pintura Escultura española del siglo XX”, Vol. I., en *Summa artis: historia general del arte*, vol. 36, Madrid, 1992.

BRAZZOLA, GEORGES, “ Introduction à la poétique de Jacques Maritain”, *La table ronde*, vol I, n. 133, enero de 1959.

BRETON, ANDRÉ, *L'art magique. Formes de l'Art*, París, Club français du livre, 1957.

BRETON, ANDRÉ, *Miró-Breton Constellations*, Nueva York, ed. Pierre Matisse Gallery, 1959.

BREUIL, HENRI, *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Montignac, Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, 1952.

BURKE, PETER, “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración”, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1993, (1991).

CAMPILLO QUINTANA, JORDI, “L'espoli del patrimoni arqueològic i històric-artístic: l'Alt Pirineu català al segle XX”, *Ripacurtia*, n. 5, 2007.

Càntic del sol. Joan Miró, Valladolid, Patio Herreriano, 2003.

CARDÓ, CARLES, *Doctrina estètica del Dr. Torras i Bages*, Barcelona, Ed. Catalana, 1919.

CARMONA, EUGENIO, JIMÉNEZ-BLANCO, MARIA DOLORES (Ed.), *La generación del 14 entre novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Mapfre, 2002.

CARNER, JOSEP, *Floretes de San Francesc*, Barcelona, Lluís Gili, 1909.

CARVALHO, GLORIA, *La poesía religiosa de Miguel de Unamuno*, Murcia, Universidad de Letras de Murcia, 2006.

CASADO, MARCOS, “El ciclo de Bronwyn: La escritura como vida”, *Ínsula*, n. 638, 2000.

CASELLAS, RAIMON, *La ornamentalidad dorada en los retablos catalanes*, Barcelona, Publischer, 1909.

CASTELAR, EMILIO, *Fra Filippo Lippi: novela histórica*, Barcelona, Emilio Oliver y compañía, 1879.

CELA, CAMILO JOSE, "La llamada de la tierra", *Papeles de son Armadans*, num.21, any 2, t. VII, Madrid- Palma de Mallorca, 1956

CHARBONNEAU-LASSAY, LOUIS, *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1997.

CHEVALIER, JACQUES, *Conversaciones con Bergson*, Madrid, Aguilar, 1960.

CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder. 1985.

CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró Mirall*, Barcelona, Polígrafa, 1977.

CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró lilegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró*, Barcelona, Edicions 62, 1971.

CIRICI PELLICER, ALEXANDRE, *Miró y la imaginación*, Barcelona, Ed. Omega, 1949.

CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979; Barcelona, Ed. Siruela, 1997, (1958).

CIRLOT, JUAN EDUARDO, *El arte y los artistas españoles desde 1800. Joan Miró*, Barcelona, ed. Cobalto, 1949.

CIRLOT, JUAN EDUARDO, "La evolución de Miró en los Años veinte", en *El arte y los artistas españoles desde 1800. Joan Miró*, Barcelona, Vol. IV, Cobalto, 1949.

CIRLOT, JUAN EDUARDO, "Miró pensador", *La Vanguardia Española*, 15 de mayo de 1965.

CIRLOT, LOURDES, "El *Carnaval del Arlequín*, punto de partida del estilo de Joan Miró", en *Matèria. Revista d'Art*, n. 1, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001.

CIRLOT, LOURDES, "Procesos mironianos: hacia la configuración de la obra", *Revista d'Art*, Barcelona, 10/5/1984.

COLVILE, GEORGIANA, "Through An Hour-glass Lightly: Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen", en KING, RUSSEL y BERNARD, MCGUIRK (Ed.), *Reconceptions Reading Modern French Poetry*, Nottingham, University of Nottingham, 1996.

COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991.

COMBALÍA, VICTORIA, *Joan Miró*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1981.

COMBALÍA, VICTORIA, "La influencia de Miró", *Cultura*, n.44, abril de 1993.

CONLEY, KATHARINE, "The sensory in Between", en *Robert Desnos. Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003.

COOK, WALTER, "The earliest painted panels of Catalonia", *The Art Bulletin*, I-VI, Vol. V, num. 4, Vol VI, n.2, Vol VIII, n. 2 y 4, Nueva York, 1923-1928.

CORBELLA, DOMÈNEC, *Anàlisi del sistema ideolèctol de la sèrie Barcelona de Joan Miró (morfogènia y composició)*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985.

CORBELLA, DOMÈNEC, *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993.

CORREDOR, JOSEP MARIA, *Joan Maragall*, Barcelona, Aedos, 1960.

CORREDOR MATHEOS, JOSÉ, "Spirituality in the work of Eduardo Chillida", en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the*

Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

CRAMER, PATRICK y MALET, ROSA MARIA, *Joan Miró: catalogue raisonné des livres illustrés*, Ginebra, Patrik Cramer, 1989.

DANIEL, MARKO, "Masson in Spain", en JEFFETT, WILLIAM (Ed.), *André Masson: The 1930s*, St. Petersburg, Florida, Salvador Dalí Museum, 1999.

DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW, "Un català internacional: 1918-1925", en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

DAVIES, ANNA, *Max Jacob and the Poetics of Play*, United Kingdom, Modern Humanities Research Association, 2011.

DELTEIL, JOSEPH, *Jeanne d'Arc*, París, Bernard Grasset, 1925.

D'ESPLUGUES, MIQUEL, *Maragall, Notes íntimes. Autobiogràfiques. Psicològiques. Trànsit final*, Barcelona, Lluís Gili, 9012.

DEVÈSA, JEAN MICHEL, "Joan Miró o una pintura en «el llenguatge dels ocells»", *Miró /Dupin. Art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Mònica, 2009.

DIEZ-CANEDO, ENRIQUE, "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", *Nouvelle Reuve Française*, París, 1914.

DOEPEL, RORY TERENCE, *Aspects of Joan Miró's Stylistic Development, 1920-1925*, tesis doctoral, Londres, Courtauld Institute University, 1967.

DUPIN, JACQUES, "Discussion of Miró's «Franciscan» emphathy with nature in the «poetic realist» paintings of 1918", en *Joan Miró: Life and work*, Nueva York, Abrams, 1962.

DUPIN, JACQUES, *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993.

DUPIN, JACQUES, "Joan Miró and Catalonia", en "*Joan Miró*", *Lousiana Revy*, n. 39, I, Lousiana Museum of Modern Art, 1998-1999.

DUPIN, JACQUES, *Joan Miró: Life and work*, Nueva York, Abrams, 1962; Milano, Il Saggiatore, 1963.

DUPIN, JACQUES, *La trasmutación en Joan Miró. Años veinte*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1983.

DUPIN, JACQUES y JEFFETT, WILLIAM, *Miró: the Masonite series. Spain 1936*, Londres, Helly Nahmad Art Gallery, 2008.

ECO, UMBERTO, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1986 (1974).

ELIADE, MIRCEA, *Images and Symbols, Studies in Religious Symbolism*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991.

El Noucentisme, un projecte de modernitat, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1994.

ÉLUARD, PAUL y MIRÓ, JOAN, *A toute épreuve*, Ginebra, Gérald y Ynès Cramer, 1958.

ERNST, MAX, *Peintures pour Paul Eluard*, París, Ediciones Donoël, 1969.

ESCUADERO, CARMÉ y MONTANER, TERESA, "Catálogo", en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993.

ESCUADERO, CARMEN y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001.

ESCUADERO, CARMÉ, "Theatrum chemicum. Miró i l'art de la transmutació", en *Miró en escena*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1994-1995.

FANÉS, FELIX, *Pintura, collage, cultura de masas, Joan Miró, 1919-1934*, Madrid, Alianza, 2007.

FAXEDAS BRUJATS, MARIA LLUÏSA, *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, tesis doctoral, Girona, Universidad de Girona, 2007.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO, *La derrota de los pedantes*, Madrid, Suc de Hernando, 1919.

FERRATER, GABRIEL, *Foix i el seu temps*, Quaderns Crema, Barcelona, Essai Menor, 1987.

FINGESTEN, PETER, "Spirituality, mysticism and non objective art", *Art Journal*, vol. 21, n.1, 1961.

FOIX, JOSEP VICENÇ, "Gertrudis", *L'amic de les arts*, Barcelona, 1927.

FOIX, JOSEP VICENÇ, *Joan Miró*, Barcelona, Cobalto, 49, 1948.

FOIX, JOSEP VICENÇ, "KRTU", *L'amic de les arts*, Barcelona, 1932 ; Barcelona, Edición Crema, 1983.

FOIX, JOSEP VICENÇ, *Les irrealis omegues*, Barcelona, Crema, 1989.

FOIX, JOSEP VICENÇ, "Les lletres i les arts. Itineraris", *La publicitat*, 19/5/1933.

FOIX, JOSEP VICENÇ, *Obras completas 2. Prosa*, Barcelona, Edicions 62, 1985.

FOIX, JOSEP VICENÇ, "Singular narració", *Trossos*, 1918.

FOIX, JOSEP VICENÇ, "Sol, i de dol", en *Obres completes*, Barcelona, vol. I, Edicions 62, 1974.

FORNASIERO, ALESSANDRA, *Tra terra e cielo. Iconografia della creazione*

nell'opera di Joan Miró, Roma, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1991.

FUZI, KONDO y MAKOTO, OHKA, *Klee, Kandinsky, Miró*, Tokyo, Zauho Press-Kawade Shobo, 1996.

GALE, MATTHEW, "De les *Constel·lacions* a la *Série Barcelona*", en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

GARCIA DE CARPI, LUCIA, "Imágenes milenaristas en el arte de la Vanguardia", *Anales de Historia del Arte*, vol. 13, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

GARDINER, ALAN, "The egyptian origin of the semitic alphabet", *Journal of Egyptian Archaeology*, Oxford, Oxford University, 1961.

GASSNER, HUBERTUS, *Joan Miró, der magische Gärtner*, Köln, Dumont, 1994.

GAVAGNIN, GABRIELLA, "La prosa poetica di J.V.Foix: tra Gertrudis e Krutu", *Dai modernismi alle avanguardie*, Actas de congreso AISPI, Madrid, Centro Virtual Cervantes, 18-20/5/1990.

GAVALDÀ ROCA, JOSEP V., *La tradició avantguardista catalana: proses de Gorkiano i Salvat Papasseit*, Barcelona, Biblioteca Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 1988.

GEORGEL, PIERRE, *Dessins de Miró provenant de l'atelier de l'artiste et de la Fondation Joan Miró de Barcelone*, París, Centre George Pompidou, 1978.

GIANNINI, CRISTINA, "D'alt d'una mula Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d'una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa.", *Estudis, Bulletí MNAC*, 10, 2009.

GIMFERRER, PERE, *Ausias March. Obra poética*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978.

GIMFERRER PERE, *La poesia de J.V.Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1974.

GIMFERRER, PERE, *Les arrels de Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993.

GINZBURG, CARLO, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Turín, Einaudi, 1966.

GIRALT-MIRACLE, DANIEL, "Joaquim Gomis, entre 1946 i 1950", en GOMIS, JOAQUIM, *Joan Miró. Fotografies 1941-1981. Retrat d'un univers*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

GIRÓ I PARÍS, JORDI, *El pensament polític de Carles Cardó i de Jacques Maritain*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1995.

GIRÓ I PARÍS, JORDI, *El catalanisme del Dr. Carles Cardó. Un referent històric per a la construcció plurinacional de les Espanyes*, Col. El Tinter, 23. Valls, Cossetènia Edicions, 2001.

GOMBRICH, ERNST, "Ideali e idoli. La storia dell'arte e le scienze sociali", *Ideali e idoli: I valori nella storia e nell'arte*, Turín, Einaudi, 1986.

GOMIS, JOAQUIM, *Joan Miró. Fotografies 1941-1981. Retrat d'un univers*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

GRABAR, ANDRÉ, *El primer arte cristiano*, Madrid, Aguilar, 1967.

GREEMBERG, CLEMENT, *Joan Miró*, Nueva York, The Quandrangle Press, 1948.

GREEN, CHRISTOPHER, *Art in France 1900-1940*, Londres, Yale University Press, 2000.

GREEN, CHRISTOPHER, "Els pagesos catalans de Miró", en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

GREEN, CHRISTOPHER, *Picasso y Miró, 1930: El mago, el niño y el artista*, Valencia, IVAM Centre Juli González- Generalitat Valenciana, 1992.

GROHMANN, WILL, "Vom abstrakten realismus zur realen abstraktion", *Cahier d'art*, IX, n. 3-4, 1934.

GUDIOL I CUNILL, JOSEP, "L'estudi del natural en la pintura gòtica catalana", *Vell i Nou*, I, 1920.

GUDIOL I RICART, JOSEP, *La pintura gòtica a Catalunya*, Barcelona, 1936.

GUDIOL I CUNILL, JOSEP, "La pintura mural", *La pintura mig-eval catalana. Els Primitius*, Vol. 1, Barcelona, 1927.

HAMILTON BARR, ALFRED, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1947.

HAMMOND, PAUL, *Constellations of Miró. Breton*, San Francisco, City Lights Books, 2000.

HECK, CHRISTIAN, *L'Échelle celeste dans l'art du moyen âge*, París, Flammarion, 1997.

HERRERO, MIGUEL, *San Juan de la Cruz y el cántico espiritual*, Madrid, Escelicer, 1942.

Història de la literatura catalana, voll. IX, X, XI, Ariel, Barcelona, 1987.

HOPKINS, DAVID, "Ramón Llull, Miró and Surrealism", *Apollo*, vol. 138(139), n.382, diciembre de 1993.

HUGNET, JAUME, *La peinture catalane à la fin de Moyen Age*, París, Leroux, 1933.

HUNTER, SAM, "Paris: surrealist influence: abstract art", en HUNTER, SAM, *Joan*

Miró. His graphic work, Nueva York, Harry N. Abrams, 1958.

IBARZ, JOAQUIM, "Joan Miró, fiel a Catalunya y la dignidad humana", *Tele-exprés*, 15/1/1977.

ÍÑIGUEZ, ANGULO, DIEGO, *Historia del arte*, v. II, 1982.

JACOB, MAX, *Le Siège de Jérusalem: grande tentation céleste*, París, Henry Kahnweiler, 1914.

JARDÍ I CASANY, ENRIC, *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*, Barcelona, Edicions del Cotal, 1983.

JARRY, ALFRED, "Le surmâle", *Oeuvres complètes d'Alfred Jarry*, Montecarlo-Lausanne, Éditions du livre-Henri Kaeser, [1948] (1902).

JEANCOLAS, CLAUDE, *Le Nouveau Dictionnaire Rimbaud*, París, Balland, 1991.

JEFFETT, WILLIAM, "A constellation of images: Poetry and painting 1929-1941", en MALET, ROSA MARIA, y JEFFETT, WILLIAM, *Joan Miró: Paintings and drawings 1929-1941*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1989.

Joan Miró, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1993.

Joan Miró: a Retrospective, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1987.

Joan Miró. Fotografies 1941-1981. Retrat d'un univers, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.

Joan Miró. L'armonia del fantástico, Genova, Museo dell'Accademia Lingüística di Belle Arti, Assindustria, 2001.

JOHNSON SWEENEY, JAMES, *Joan Miró*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1941.

JUNOY, JOSEP MARIA, *Guynemer*, Barcelona, Antonio López, 1918.

JUNTA DE MUSEUS, *L'art català a París*, Barcelona, Parque de Montjuïc, 1937.

JUNTA DE MUSEUS, *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Primera part. Art romànic-Art gòtic. Art del renaixement. Art Barroc*, Barcelona, Parc de Montjuïc, 1936.

KANDINSKY, WASSILY, *Concerning the spiritual in art*, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1947; Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996 (1912).

KANDINSKY, WASSILY, *La grammaire de la création. L'avenir de la peinture*, París, Donoël, 1970.

KANDINSKY, WASSILY y BILL, MAX (Ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Wassily Kandinsky*, España, Síntesis, 2002.

KING, GEORGIANA, "The journey of Ferrer Bassa", *Art bulletin*, XVI, 1934.

KLEE, PAUL, "Teoría del Arte Moderno", Buenos-Aires, 2/4/1932, en *Diaris*, Barcelona, 1976,

Klee, Tanguy, Miró: Tres visions del paisatge, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1999.

KRAUSS, ROSALIND, "Ceci n'est pas une pipe", *Cahiers du chemin*, Enero de 1968.

KRAUSS, ROSALIND, "Magnetic Fields: The structure", en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972.

KRISTEVA, JULIA, *El lenguaje ese desconocido*, Madrid, Fundamentos, 1987.

KUHN, CHARLES LUIS, *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge

(Mass), Harvard University Press, 1930.

LABRUSSE, RÉMI, *Miró. Un feu dans les ruines*, París, Hazan, 2004.

LABRUSSE, RÉMI, “45, Rue Blomet”, en *Miró /Dupin art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Monica, 2009.

LAHUERTA, JUAN JOSE, “Temple i temps: Maragall i Gaudí”, *L’Avenç*, 130, octubre de 1989.

LANCHNER, CAROLYN (Ed.), *Joan Miró. The Museum of Modern Art of New York*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.

Lectura popular. Biblioteca d'autors catalans, Vol. I, Vic, Edicions Raima, 1995, (1913).

LEIRIS, MICHEL, *Brisées: Broken Branches*, San Francisco, North Point, 1989.

LEIRIS, MICHEL, *Frêle bruit*, Gallimar, París, 1976.

LEIRIS, MICHEL, *L'édat d'home*, Barcelona, Edicions 62, 1992 (1939).

LEIRIS, MICHEL, “Le monde Hierglyphique”, *La Révolution surréaliste*, n. 9-10, 1/10/1927.

LEIRIS, MICHEL, “45 Rue Blomet” [1982], en “Joan Miró”, *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, v. 4, n.18, marzo-abril 1983.

LEIRIS, MICHEL y MOURLOT, FERNAND, *Joan Miró litógrafo*, vol. 1, Barcelona, Polígrafa, 1972.

LÉVY-BRUHL, LUCIEN, *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, París, Librairie Félix, 1938.

LLOMPART, Gabriel, *La pintura gòtica a Mallorca*, Barcelona, Polígrafa, 1987.

LLORENS, TOMÀS, *Miró: la terra*, Ferrara, Ferrara Arte, 2008.

LOMAS, DAVID, "The Black Border: Joan Miró self-portraits 1937-1942", en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

LUBAR, ROBERT S., "El càntic del sol y el mundo como imagen", en *Càntic del sol. Joan Miró*, Valladolid, Patio Herreriano, 2003.

LUBAR, ROBERT S., "El compromís de Miró", en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2011.

LUBAR, ROBERT S., *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the AvantGarde*, tesis doctoral, Nueva York, New York University-Institute of Fine Arts, 1989.

LUBAR, ROBERT S., "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural", en *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993.

LUBAR, ROBERT S., "Miró before the Farm: A cultural Perspective", en *Joan Miró: a Retrospective*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1987.

LUBAR, ROBERT S., "Paintings on Masonite, 1936", en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008.

LUBAR, ROBERT S., "Small paintings on masonite and copper, 1935-1936", en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008.

LUBAR, ROBERT S., "Still life with old shoe, 1937", en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008.

MADURELL I MARIMÓN, JOSEP MARIA, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo", *Arrels y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VII, 1949.

MADURELL I MARIMÓN, JOSEP MARIA, "El retaule major gòtic de Santes Creus", *ABSC Memorias*, vol. VII, 1950.

MALET, ROSA MARIA, *Joan Miró*, Polígrafa, Barcelona, 1983.

MALET, ROSA MARIA, "Key works in times of crisis", *Lousiana Revy*, n. 39, septiembre de 1998.

MALET, ROSA MARIA, *Mutació de la realitat. Joan Miró: anys vint*, Fundació Joan Miró Barcelona, 1983.

MALET, ROSA MARIA (Ed.) y OTROS, *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993.

MALET, ROSA MARIA (Ed.) y OTROS, *Obra de Joan Miró. Dibuixos, pintura, escultura, cerámica, textil*, Barcelona, Fundació Joan Miró-Ediciones Polígrafa, 1988.

MALET, ROSA MARIA y JEFFET, WILLIAM (Ed.), *Impactes. Joan Miró 1929-1941*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988.

MALET, ROSA MARIA, y JEFFETT, WILLIAM, *Joan Miró: Paintings and drawings 1929-41*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1989.

MALLARMÉ, STÉPHANE, *Un coup de dés. Jamais n'abolira. Le hasard. Poème*, París, Librairie Gallimard, Éditions de la nouvelle revue française, 1914.

MALLARMÉ, STÉPHANE, *Poésies. L'Azur*, París, NRF, 1914.

MALTAS I MERCADER, ANTONI, *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011.

MANDEL, CORINNE, "Miró's Mystical Mollusks", *Mediterranean Studies*, Vol. 5, 1995.

MANRESA, ANDREU, "El nieto de Miró desempolva joyas de Picasso y Braque en la biblioteca de su abuelo", *El País*, 20 agosto 1997.

MANSFIELD, LUTHER STEARNS. "The Nature of Faulkner's Christianity", *Descant: The Texas Christian University Literary Journal*, n. 22, 1978.

MARAGALL, JOAN, "Elogi de la paraula y Elogi de la poesía", *Dossier: Modernisme i Noucentisme, L'Avenç*, 25/3/1980.

MARAGALL, JOAN, "Esta es mi fe", *Obres completes*. Vol. 4, Barcelona, Sala Parés Llibreria, 1933.

MARAGALL, JOAN, "Impresión de la exposición Sunyer", *Museum*, Barcelona, 1911.

MARCHI, BARBARA MARIA, *Cercle Artístic de Sant Lluç 1893-2009: història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011.

MARFANY, JOAN LLUIS, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1975,

MARIOTTI, HUMBERTO, *Victor Hugo. El poeta del Mas allá*, Buenos Aires, Constanca, 1979.

MARITAIN, JACQUES, *Cuatro ensayos sobre el espíritu en su condición carnal*, Buenos Aires, Desclée, 1947,

MARTÍ I POL, MIQUEL, *Crònica de demà*, Edicions del Mall, Barcelona, 1977.

MARTIN ORTEGA, ELISA, "El simbolismo de las letras", *Cábala y poesía. Ejemplos hispánicos*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2009.

MARTÍNEZ OJEDA, BEATRIZ, *Las traducciones al español de la obra de François Villon: análisis traductológico*, tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2012.

MAS LÓPEZ, JORDI, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*, Barcelona, Abadia de Montserrat-Biblioteca serra d'Or, 2004.

MASSON, ANDRÉ, *Le rebelle du surrealisme. Écrits*, París, ed. Françoise Levailant- Hermann, París, 1994, reproducido en LABRUSSE, RÉMI, "45, Rue Blomet", *Miró /Dupin art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Monica, 2009.

MASSOT, JOSEP, "Los libros de Miró", *La Vanguardia*, 10/1/1999.

MERLEAU PONTI, MAURICE, *L'oeil et l'Esprit*, París, Gallimard, 1964.

MIGLIORE, TIZIANA, "Allestire un dizionario de Miró. Gli antecedenti (1966-1993)", *Miroglifici. Formazione di una lingua nelle logiche dell'arte*, tesis doctoral, departamento de semiotica, Boloña, Universidad de Bologna, 2004.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *El manifest groc, Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*, Barcelona, Cercle de Lectors-Galàxia Guttemberg, 2004.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, "Foix i les revistes: l'activitat expansiva del poeta", *J.V.Foix, investigador en poesia i amic de les arts*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 1994.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró*, Madrid, Fundación Mapfre-Instituto de Cultura, 2008.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, "«Joan Miró és dels nostres.» El primer esclat poètic", *Miró/Dupin. Art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Monica, 2009.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2000.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “Les formes del compromís o el compromís sense formes: l’altre Miró”, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “Oltre il Mediterraneo. Joan Miró, la metamorfosi della tradizione”, en BELTRAMO CEPPI ZEVI, CLAUDIA, *Joan Miró. I miti del mediterraneo*, Florencia, Giunti, 2010.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Sebastià Gasch, crític d’art i de les arts de l’espectacle*, Barcelona, Generalitat de Catalunya- Departament de Cultura, 1997.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA; MONTANER, TERESA; SANTANACH, JOAN, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009.

MIRALLES BOFARULL, FRANCESC, *Historia de l’art Català. L’època de les avantguardes, 1917-1970*, Vol. III, Barcelona, Edicions 62, 1983.

Miró /Barbarà. Processos del gravat, Palma de Mallorca, Fundación Pilar y Joan Miró, 1999.

Miró /Dupin art i poesia, Barcelona, Arts Santa Monica, 2009.

Miró en escena, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1994-1995.

Miró. Malerei als Poesie, Munich, Himmer, 2015.

MISSET HOPES, SUZANNE, *Presencia de Victor Hugo*, Baguole, Sense, Ed. Amour de Vier, s.f.

MOLAS, JOAQUIN, *La literatura catalana d’avantguarda. 1916-1938*, Barcelona, 1983, en *Obres completes. Sobre Literatura i Arts*, Barcelona, 1990.

MORAY, GERTA, “Miró, Bosch and Fantasy Painting”, *The Burlington magazine*,

vol. CXIII, n. 820, Julio de 1971.

MORENO GALVÁN, JOSÉ MARÍA, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960.

MORETA TUSQUETS, IGNASI, *El pensament religiós de Joan Maragall*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Pompeu I Fabra, 2008.

MUKAROVSKY, JAN, “El arte como hecho semiológico”, en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

MURGADES, JOSEP, “Glosari (selección)”, *Enllà y la generació noucentista*, Barcelona, Edicions &”, 1990.

Nuevas artemisias. Creación, tradición y mito, Barcelona, Emblecat Edicions, 2014.

NADEAU, MAURICE, *Histoire du surréalisme*, París, 1964.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *El origen de la tragedia*, Madrid, Editorial Espasa Calpe-Colección Austral, 2006 (1871).

NORTH, RICHARD, *An Examination of William Faulkner's Use of Biblical Symbolism in Three Early. Novels: The Sound and the Fury, As I Lay Dying, and Light in August*, tesis doctoral, Lynchburg U.S.A., Liberty University School of Communication, 2009.

OBIOLS, JORDI E., “Art and creativity: neuropsychological perspectives”, en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

SIMEON, NADIA, “Vouloir l'assassinat de la peinture”, *L'intransigent*, I, n.3, 1930, l'Objet d'Arthors-série, n. 9, 2004.

PALAU I FABRE, JOSEP, “Pensar Maragall”, *Quaderns de l'alquimista*, Barcelona, Proa, 1997.

PANOFSKY, ERWIN, *Renaissance And Renascences in Western Art*, Nueva York, Harèr & Row Publishers, 1972 (1960).

PANOFSKY, ERWIN, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Icon Editions, Harèr & Row Publishers, 1972.

PARRA, JAIME, *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.

PARROT, LOUIS, "Prefación", *Exposition Joan Miró, 27/3/1945-28/4/1945*, París, Galerie Vendôme.

PÉLADAN, SAR, *L'art idéaliste et mystique (Précède de la "Réfutatuion de Taine")*, París, Ed. Sansot, 1909 (1894).

PENROSE, ROLAND, *Miró*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1970; Barcelona, Destino, 1991.

PENROSE, VALENTINE, *Herbe à la lune*, París, Editions GLM, 1935.

PÉREZ, MIRÓ, MARIA ISABEL, *La recepció crítica de la obra de Joan Miró en Francia, 1930-1950*, tesis doctoral, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2003.

PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Ed. Tecnos, 1994, (1962).

PERMANYER, LLUÍS, *Miró. La vida d'una passió*, Madrid, Edicions de 1984, 2003.

PERMANYER, LLUÍS, "Revelaciones de Joan Miró sobre su obra", *Gaceta Ilustrada*, Madrid-Barcelona, (23-04-1978), en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

PERUCHO, JOAN, "El *genius loci* de Joan Miró", *Cultura*, n.44, abril de 1993.

PICON, GAËTAN, *Joan Miró. Carnets catalans*, Barcelona, Polígrafa, 1980, (1ª Ed. 1976).

POCIÑA LÓPEZ, ANDRÉS JOSÉ, “Escatología y ciclo cósmico en la obra de Gil Vicente: algunas aproximaciones”, *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 24, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001.

Poètes français des XV-XX siècle, París, Éditions d'État, 1968.

PORCEL, BALTASAR, “Joan Miró o l'armonia fantástica, Son Abrines”, 1966, en *Joan Miró. L'armonia del fantàstic*, Genova, Museo dell'Accademia Lingüística di Belle Arti- Assindustria, 2001.

PORTABELLA, PERE y SANTOS, CARLES, *Miró parle*, París, Maeght, 2003.

PUIGARNAU ALFONS, *Imago Dei y Lux mundi en el siglo XII. La recepción de la Teología de la Luz en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 1999.

PURCE, JILL, *La spirale mystique. Le voyage itinerant de l'âme*, París, Chêne, 1985.

QUENEAU, RAYMOND, *Journaux (1914-196)*, París, Gallimard, 1996.

QUENEAU, RAYMOND, *Piccola cosmogonía portatile*, Torino, Einaudi, 1982.

RAILLARD, GEORGES, “Miró, Dupin: el neixement dels signes”, en *Miró /Dupin art i poesia*, Barcelona, Arts Santa Monica, 2009.

RAMON LLULL, *Llibre de meravelles*, Barcelona, Edicions 62, 1980.

REUS MORRO, JAUME, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*, tesis doctoral, Islas Baleares, Universidad de las Islas Baleares, 2004.

RIBÉ, MARIA CARMEN, *La revista (1915-1936). La seva estructura, el seu contingut*,

Barcelona, Barcino, 1983.

RIMBAUD, ARTUR, "Lettre d'un voyant", *Oeuvres*, t. II, París, Pleiade, 1989.

RODITI, EDUARDO, *Miró, Ernst, Chagall*, París, Hermann Editeurs, 2006.

ROSE, BARBARA, "Interview with Miró", 30 junio 1981, en *Miró in America*, Houston, The Museum of Fine Arts, 1982, en ESCUDERO, CARME y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001.

ROWELL, MARGIT, "Joan Miró campo-stella", 1993, en catálogo *Joan Miró*, Madrid, Reina Sofía, *Campo de estrellas*, 1993.

ROWELL, MARGIT, "Joan Miró. Lettres a Léonce Rosenberg, Pierre Loeb, Christian Zervos, Marie Cuttoli, Rebeyrol, Vassily et Nina Kandinsky", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 43, París, Centre Georges Pompidou, primavera de 1993.

ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Peinture-Poesie*, París, Editions la Différence, 1976.

ROWELL, MARGIT, "Joan the last bronze sculptures. 1981-1983", en *Joan Miró, Campo de estrellas*, Madrid, Reina Sofía, 2006.

ROWELL, MARGIT, "Magnetic Fields: The poetic", en KRAUSS, ROSALIND y ROWELL, MARGIT (Ed.), *Joan Miró's Magnetic Fields*, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972.

ROWLAND, BENJAMIN, *Jaume Huguet. A study of late gothic painting in Catalonia*, Cambridge, MASS, 1932.

RUBIN, WILLIAM, *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973.

RUBIN, WILLIAM, *Dada and Surrealist Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1969.

SACS, JOAN, “La pintura francesa moderna fins al cubisme”, *La revista*, Barcelona, 1917.

SALABERT, PERE, “Joan Miró: pequena semiótica do excremento”, *Significação, Revista brasileira de semiótica*, n. 20, São Paulo (Brasil), Centro de pesquisa em Poética da Imagem, Universidade Tuiuti do Paraná, Anablume Ed., noviembre de 2003, y *MANÍA. Revista de Pensamiento 2*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1997-98.

SALVADOR DALÍ, “De les conferències al “Saló de Tardor”, *L'Amic de les Arts*, 31/10/1928, en MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Joan Miró. L'artista i el seu etorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2000.

SALVAT-PAPASSEIT, JOAN, *Poemes en ondes hertzianes*, Barcelona, Ramón Clapera-Mar Vella, 1919.

SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO, *Antologia. Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

SOLER I MARCH, ALEJANDRO, *Pintura catalana trecentista. De la escuela italiana al estilo propio*, Museum IV, 1918-1920.

SANPERE I MIQUEL, SALVADOR, “Ferrer Bassa”, *Museum*, II, 1912.

SANPERE I MIQUEL, SALVADOR, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 Voll., Barcelona, 1906.

SANSONE, GIUSEPPE, “Foix trovatore e surrealista”, en *Studi di Filologia catalana*, Bari, 1963.

SANTOS TORROELLA, RAFAEL, *Salvador Dalí corresponsal de J. V. Foix, 1932-1936*, Barcelona, Editorial Mediterránea, 1986.

SARTRE, JEAN PAUL, *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya, 1993 (1943).

SARTRE, JEAN PAUL, *La transcendencia del ego*, del Barcelona, Dilema, 1981, (1936).

SATURNINO PESQUERO, RAMÓN, *Joan Miró. La intencionalidad oculta de su vida y obra: cómo deletrear su aventura pictórica*, Vilafranca del Penedés, Erasmus, 2009.

SATURNINO PESQUERO, RAMÓN, *Joan Miró: una lectura filosófica a partir de "La Masia"*, tesis doctoral, Illes Balears, Universitat de les Illes Balears, 1999.

SAXL, FRITZ, *La fede negli astri dall'antichità al Rinascimento*, Turín, Baren, 1985.

SCHILDKRAUT, JOSEPH J., *Miró and The Mystical in Modern Art: Problems for Research in Metapsychiatry*, Chichester, Nueva York, Brunner-Mazel, 1982.

SCHILDKRAUT, JOSEPH J., "Introduction. Joan Miró", Part III., en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y STICH, SIDRA, *Joan Miró, The development of a sign language*, Washington, Washington University Gallery of Art, 1980.

SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

SETTIS, SALVATORE, "Continuità, distanza e conoscenza. Tre usi dell'antico nel Medioevo", en *Memoria dell'antico nell'Arte Italiana*, III, Turín, Einaudi, 1986.

SHWARZ, ARTURO, *I Surrealisti*, Milán, Mazzotta, 1989.

SINDREU, CARLES, "Darrera el vidre. 1915-1920 ", *L'amic de les arts*, Barcelona, 1933.

SOLER I MARCH, A., "Pintura catalana trecentista. De la escuela italiana al estilo propio", en *Museum IV*, 1918-1920.

SPATE, VIRGINIA, *Orphism: The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris 1910- 1914*, Oxford, SPATE, 1979.

SUREDA, JUAN, *La pintura gòtica catalana del segle XVI*, San Cugat, Els Llibres de la frontera, 1989.

TÁPIES, ANTONI, *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978.

TAILLANDIER, YVON, *Mirografias*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

TERESA DE JESÚS, *Obras de Santa Teresa de Jesús*, Compañía de impresores y libreros del reino, 1881, tomos I; IV; V; VI.

TERRY, ARTHUR, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984.

THRALL SOBY, JAMES, *Joan Miró*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1959.

TORRAS I BAGES, JOSEP, *Obres completes*, Barcelona, PAM, 1984-1994.

UMLAND, ANNE, "Chronology", en LANCHNER, CAROLYN (Ed.), *Joan Miró*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1993.

UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2008.

UMLAND, ANNE, "Miró de assassin", en UMLAND, ANNE (Ed.), *Joan Miró. Painting and Anti-Painting. 1927-1937*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2009.

VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *Poesía completa de san Juan de la Cruz*, Barcelona, Tartessos, 1942.

VALLCORBA, JAUME, J.-M., *Junoy, Obra Poética*, Barcelona, Acantilado (Quaderns Crema S.A.), 2009.

VALLÉS I ROVIRA, ISIDRE, "L'univers simbòlic de Joan Miró 1930-1980", *D'Art*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1990.

VAN LENNEP, JACQUES, *Arte y Alquimia*, Madrid, Editora Nacional, 1978.

VEGA, AMADOR, *Ramón Llull y el secreto de la vida*, Barcelona, Siruela, 2002.

VERDAGUER, JACINT, *Aires del Montseny*, Barcelona, Biblioteca Joventut, 1901.

Verdaguer. Un genio poético: catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Jacint Verdaguer (1902-2002), Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2003.

VON WIESE, STHEPHAN, *Joan Miró 1893-1983*, Berlin, Galerie Michael Haas, Medialis, 2012.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

BALSACH, MARIA JOSEP, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.

BATAILLE, GEORGES, “Joan Miró. Peintures récentes”, *Documents*, II, n.7, 1930.

BRETON, ANDRÉ, “Constellations de Joan Miro”, *L’Oeil*, n. 48, Diciembre de 1958.

BRETON, ANDRÉ, *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard 1928.

BRETON, ANDRÉ, *L’art magique*, París, Club français du livre, 1937.

BRETON, ANDRÉ y LEIRIS, MICHEL, “Eternité de Minotaure”, *Minotaure*, n. 1-2, 1939.

CHAVIN DE MALAN, ÉMILE, *Vie de sainte Catherine de Sienne*, Tournai, Casterman, 1848.

CHEVALIER, DENYS, “Miró”, *Aujourd’hui: Art et Architecture*, novembre de 1962, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

DALÍ, SALVADOR, “Joan Miró”, *L’Amic de les Arts*, 30/6/1928, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991.

DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW, “El punt d’inflexió: 1934-1939”, en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L’escala de l’evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

DESNOS, ROBERT, “Joan Miró”, *Cahiers d’Art*, 9, n.1-4, 1934, en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona,

Destino, 1991.

DESNOS, ROBERT, "Pintura surrealista", *L'Amic de les Arts*, 30/6/1928, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991.

DUPIN, JACQUES y LELONG-MAINAUD, ARIANNE, *Joan Miró. Catalogue raisonné: paintings, vol. I*, París-Palma de Mallorca, Daniel Lelong-Successió Miró, 1999.

DUPIN, JACQUES y LELONG-MAINAUD, ARIANNE, *Joan Miró. Catalogue raisonné: paintings, vol. II*, París-Palma de Mallorca, Daniel Lelong-Successió Miró, 2000.

DUTHUIT, GEORGES, "Ou allèz-vous, Miró?", *Cahiers d'Art*, vol. 11, n. 8-10, París, 1936, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

DUTHUIT, GEORGES "Réponse à une enquête", *Cahiers d'Art*, núm. 1-4. 1939, reproducido en MONTANER, TERESA, "Una realitat profunda i poètica", en DANIEL, MARKO y GALE, MATTHEW (Ed.) y OTROS, *Joan Miró. L'escala de l'evasió*, Barcelona, Tate Modern-Fundación Joan Miró, 2011.

Epistolari català. Joan Miró 1911-1945, Barcelona, Barcino-Fundación Joan Miró, 2009.

ESCUADERO, CARMEN y MONTANER, TERESA (Ed.), *Joan Miró. Desfilada d'obsessions*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2001.

ESCUADERO, CARME, "Theatrum chemicum. Miró i l'art de la transmutació", en *Miró en escena*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1994-1995.

GASCH, SEBASTIÀ, "André Bretón: *Le surrealisme et la peinture*", *La veu de Catalunya*, 15/5/1928, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991.

GASCH, SEBASTIÀ, “Coses vives”, *La Veu de Catalunya*, 18/7/1929.

GASCH, SEBASTIÀ., “Joan Miró”, *L'Amic de les Arts*, Sitges, v. 3, n. 26, 30/6/1928, reproducido en *La Gaceta Literaria*, Madrid, v.2, n. 39, 1/8/1928 y en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991.

GASCH, SEBASTIÀ, *La peinture catalane contemporaine*, Barcelona, Commissariat de propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

GIMFERRER, PERE, *Miró. Colpir sense nafrrar*, Barcelona, Polígrafa, 1978.

HUGNET, GEORGES, “Joan Miró au l'enfance de l'art”, *Cahiers d'Art*, n. 7-8, París, 1931.

JOHNSON SWEENEY, JAMES, “Joan Miró: comment and interview”, *Partisan Review*, Nueva York, febrero de 1948.

KANDINSKY, WASSILY, *Concerning the spiritual in art*, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1947 (1912).

LANCHNER, CAROLYN, “Peinture-poésie, Its logic and logistics”, *Joan Miró. The Museum of Modern Art of New York*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.

La sagrada Bíblia, Félix Torre Amat (Ed.), Barcelona, Montaner y Simón, voll. I- IV, 1971-1873.

LAUGIER, CLAUDE, *París-Barcelona. De Gaudí a Miró*, París, Grand Palais, 2001-2002.

LEIRIS, MICHEL, “Carta a Miró », 4/9/1924, en BEAUMELLE, AGNÈS DE LA (Ed.), *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, París, Centre Georges Pompidou, 2004.

LEIRIS, MICHEL, “Joan Miró”, *Documents*, octubre de 1929.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “Joan Miró i Sebastià Gasch. La ressonància d’una amistat”, *Miró-Dalmau-Gasch. L’aventura per l’art modern, 1918-1937*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1993.

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, *Sebastià Gasch: Escrits d’art i d’avanguardia (1925-1938)*, Barcelona, Llibres del Mall, 1987.

MIRÓ, JOAN, “Carta a Pierre Matisse (19/2/1936)”, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

MIRÓ, JOAN, “Carta a Pierre Matisse”, Barcelona, 28/9/1936, Nueva York, Pierre Matisse Foundation reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

MIRÓ, JOAN, “Carta a Kandinsky”, Mont-roig (31-VII-1935), Fondo Wassily Kandinsky, Centre Georges Pompidou, París.

MIRÓ, JOAN, “Carta a Michel Leiris”, Mont-roig, 10/8/1924 en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

MIRÓ, JOAN, “Carta a Nina Kandinsky, 19/1/1966, XX^oe Siècle, París, diciembre de 1966, fondo Kandinsky, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, París.

MIRÓ, JOAN, “carta a Ricart”, 26/8/1917, reproducida en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

MIRÓ, JOAN, *Cartes a J.F. Ràfols (1917/1958)*, Edición a cargo de Amadeu Soberana y Francesc Fontbona, Barcelona, Mediterranea-Biblioteca de Catalunya, 1993.

MIRÓ, JOAN, “Declaraciones”, *Cahiers d’Art*, París, Abril-mayo de 1939, reproducido

en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

MIRÓ, JOAN, “Declaraciones”, *XXe Siècle*, junio de 1957, reproducido en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

MIRÓ, JOAN, “Emancipación de la peinture”, *Minotaure*, IV, n. 3-4, 1933.

MIRÓ, JOAN, “Entretien avec Yvon Taillandier”, *XX siècle*, n. 4, 1959, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

MIRÓ JOAN, “Je rêve d’un grand atelier ”, *XX Siècle*, II, n.2, 1938.

MIRÓ, JOAN, “Notebook of poems, 1936-1939”, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986).

MIRÓ, JOAN, “Souvenir de la rue Blomet”, 1977, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

MIRÓ, JOAN, “Working notes, 1941-1942”, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986).

PAPASSEIT, SALVAT, “Mar vella”, n.4, 1919, reproducido en *Hélix*, Vilafranca del Penedes, n. 2, 1929, citado en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991.

PIJOAN, JOSEP, *Les pintures murals catalanes*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, Vols. I-IV, 1907-1921.

PIJOAN, JOSEP, “De com es varen descobrir i publicar les pintures murals romàniques catalanes”, *Gaceta de les Arts*, I, n. 11, Barcelona, 1924.

RAILLARD, GEORGES, *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977.

RAILLARD, GEORGES, *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gránica Editor, 1978.

ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986); *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986).

RUBIÓ I LLUCH, ANTONI, *Documentos para la historia de la cultura catalana medieval*, Barcelona, 1908.

SANTOS TORROELLA, RAFAEL, "Miró aconseja a nuestros pintores jóvenes", *Correo literario*, n. 20, Madrid, 15/3/1951, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

SATURNINO PESQUERO, RAMÓN, "El cariz intrínsecamente cabalístico de los principales símbolos de *La Masía*. «El mural románico» de *La Masía*", en *Joan Miró: la intencionalidad oculta de su vida y obra: cómo deletrear su aventura pictórica*, Barcelona, Erasmus, 2009.

SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y HIRSHFELD, ALISSA J., "Rain of lyres, circuses of melancholy", en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y HIRSHFELD, ALISSA J., "Mind and Mood in Modern Art I: Miró and "Melancolie"", en SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

SCHILDKRAUT, JOSEPH J. y OTERO AURORA (Ed.), *Depression and the Spiritual in Modern Art. Homenage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

TAILLANDIER, YVON, "Je travaille comme un jardinier", en *XX^o Siècle*, París, Febrero 15, 1959, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Da Capo Press, 1992 (1986).

TRABAL, FRANCESC, "Les Arts: Una conversa amb Joan Miró", *La publicitat*, Barcelona, vol. 50, 14/7/1928, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

TRENS, MANUEL, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936.

TRENS, MANUEL, *La peinture gothique jusqu'à Ferrer Bassa*, en "La peinture catalana a la fin du Moyen Age", París, 1933.

WALDÉMAR, GEORGE, "Miró et le miracle ressuscité", *Le Centaure*, vol.3, n. 8, mayo de 1929, reproducido en COMBALÍA, VICTORIA, *El descobriment de Miró. Miró i els seus crítics. 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1991.

WESTERDAHL, EDUARDO, "Joan Miró y la polémica de las realidades", *Gaceta de Arte*, VI/1936, en MINGUET, BATLLORI, JOAN MARIA *Joan Miró. L'artista i el seu etorn cultural (1918-1983)*, Barcelona, Serra d'Or-Abadia de Montserrat, 2000.

FUENTES MULTIMEDIALES Y OTROS RECURSOS

AGUIRRE MARTÍNEZ, GUILLERMO, *La huella de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo Cirlot*, Universidad Complutense de Madrid, 45 2º, F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 2012, <http://www.raco.cat/index.php/452F/article/viewFile/249902/334396>, <20/09/2014, 14.44 h.>

BAIXAS, JOAN y BAUSSY, DIDIER, “Joan Miró. Constellations: The Color of poetry”, Documental, DVD, 1994.

BALSACH, MARIA JOSEP, “El sol en los ojos. Simbolismo y hermenéutica en la pintura de Miró (1919-1937)”, Ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 25/1/2012.

BELTRÁN, OSCAR HORACIO, “La integración del saber en la obra de Jacques Maritain”, *Teología*, tomo XLIX, n. 109, 2012, <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/integracion-saber-obra-jacques-maritain.pdf>, <14/08/2014, 14.11 h.>.

BOGONI, ROBERTA, *I disegni surrealisti di Joan Miró degli anni venti*, tesis de licenciatura dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot y el Dr. Giuseppe Barbieri, Venecia, Universidad Ca' Foscari de Venezia, 2007.

BOGONI, ROBERTA, *La interpretación del simbolismo místico en la obra surrealista de Joan Miró*, tesis de Máster en Estudios avanzados de Historia del Arte dirigida por la Dra. Lourdes Cirlot, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009.

BOGONI, ROBERTA, “Entrevista a Pilar Ortega”, 5/7/2013, Palma de Mallorca, Successió Miró, Archivo.

BOGONI, ROBERTA, “Entrevista a Teresa Montaner, y Elisabet Serrat”, 12/3/2013, Barcelona, Fundación Joan Miró, Archivo

BOIX, ANTONIO, “El artista ruso Wassily Kandinsky y su relación con Joan Miró”, en *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte* <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2014/03/el-artista-ruso-vassily-kandinsky-1866.html> <09-04-2013>.

BOIX, ANTONI, “El editor francés Christian Zervos (1889-1970) y su relación con Joan Miró”, *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/04/zervos-christian-1889-1970.html>, <09-04-2013>.

ANTONIO, BOIX, “El teólogo español Carles Cardó (1884-1958) y su relación con Joan Miró”, *Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/02/cardo-i-sanjuan-carles-1884-1958.html>, < 17/8/2013, 19.50 h.>

BOIX, ANTONIO, “El teólogo francés Jacques Maritain (1882-1973) y su influencia sobre el pensamiento católico y estético de Joan Miró”, *Mirador, Blog de Joan Miró, cultura y arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/05/jacques-maritain-1882-1973-y-su.html>, <12/7/2012, 13.00 h.>

BOIX, ANTONIO, “Joan Miró, 1907-1914. La formación artística”, en *Mirador. Blog de Miró, cultura y arte*, <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2012/10/joan-miro-en-1907-1914-la-formacion.html>, <17/02/2013, 13.00h.>

CARMONA, EUGENIO, “Joan Miró i l’imaginari de l’art nou”, ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 11/1/2012.

CATALÀ ROCA, FRANCESC, *Miró-Artigas. Osaka 1970*, Aimé Maeght, VHS, 1970.

CEBERIO DE LEÓN, IÑAKI, “El sujeto en Bergson”, en *Daimon. Revista de Filosofía*, suplemento 1, 2007, <file:///C:/Users/Home/Desktop/120781-477961-1-PB.pdf>, < 23/4/2014, 22.11 h.>

CHARBONNIER, GEORGES, “Couleurs de ce temps”, programa radio realizado por Alain Trutat, 19/1/1951, en ROWELL, MARGIT, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, Valencia-Murcia, Artes gráficas Soler, 2002 (1986).

FONTBONA, FRANCESC, “Jacint Verdaguer i les arts plàstiques”, *Anuari Verdaguer*, n. 11, 2002, <<http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/viewFile/67946/86169>>, <26/10/2014, 12.00 h.>.

JARRY, ALFRED, *Les Minutes de Sable. Memorial*, Mercure de France, 1894, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618381s/f11.image.r=.langFR>, <22-07-2014, 14.27 h.>

“Joan Brossa y Joan Ponç. La memoria de las letras, las artes y las ciencias”, *Grandes personajes a fondo*, DVD, España e Hispanoamerica, ed. Gran vía musical de ediciones S.L. e Editrama, TVE (1981) 2005.

KLIEGER STILLMAN, LINDA, “Alfred Jarry et Joan Miró. Textes pataphysiques et images surréalistes”, *L'étoile-Absinthe*, París, SAAJ & Du Lerot éditeur, 2009-2010, <http://www.alfredjarry.fr/contributions/pdf/Linda%20Klieger%20Stillman%20-%20Alfred%20Jarry%20et%20Joan%20Miro.pdf>, <22.07. 2014, 14.40 h.>

LABRUSSE, RÉMI, “Entre arte y política: el retorno de Miró a Francia a finales de los años 40”, Ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 30/11/2011.

LEIRIS, MICHEL, “John Dee, Le Monde hieroglyphique”, en *André Breton, La collection*, <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100095440#>, <13/12/2014, 16.00>.

“Los herederos de Miró ceden a su Fundación 1.783 volúmenes de su colección personal”, *La Vanguardia*, 9/10/2007, <http://www.lavanguardia.mobi/slowdevice/noticia/53401006521/Los-herederos-de-Miro-ceden-a-su-Fundacion-1-783-volumenes-de-su-cleccion-personal.html>, <23/9/2013, 17.44h.>.

LUBAR, ROBERT S., “Miró y Picasso en els anys vint, Un diàleg”, ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 14/12/2011.

MALET, ROSA MARÍA, “Joan Miró. Soñar despierto”, *El surrealismo y el sueño*, Congreso Internacional, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 9/10/2013, <https://>

www.youtube.com/watch?v=rUPLYxKjLY8, <25/4/2014, 12.55h.>.

MANRESA, ANDREU, El nieto de Miró desempolva joyas de Picasso y Braque en la biblioteca de su abuelo, *El País*, 20/8/1997, http://www.elpais.com/articulo/cultura/PICASSO/PABLO/PINTOR/BRAQUE/GEORGES/MIRO/JOAN/nieto/Joan/Miro/desempolva/joyas/Picasso/Braque/biblioteca/abuelo/elpepicul/19970820elpepicul_12/Tes, <24/7/2014, 12.23 h.>

MINGUET BATLLORI, JOAN MARIA, “Renovación, ruptura, revolución... Miró, el arte y algo más”, ciclo de conferencias *Repensar Miró*, Barcelona, Barcelona, Fundación Joan Miró, 8/2/2012.

POUSA, LUIS, “El artista que pintaba poesía”, *La Voz de Galicia*, 4/10/2003, <http://www.fratefrancesco.org/cult/96.miro.htm>, <22-12-2009, 13.32h.>

PUNYET MIRÓ, JOAN y PERMANYER, LLUÍS, *Joan Miró. Amb els peus a terra*, TV3 ed. Documental, 2011, min. 13”-15”, <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/Joan-Miro-amb-els-peus-a-terra&source=video&vgc=rss&us/video/3450130/>, <30-3-2013, h. 10.50>.

ANEXOS

AUTORES Y/O TEXTOS DE LA BIBLIOTECA PERSONAL DE JOAN MIRÓ CON CONNOTACIONES FILOSÓFICAS, ESOTÉRICAS, MÍSTICAS Y RELIGIOSAS.

Datos extraídos del catálogo de la biblioteca del artista de la Fundación Joan Miró (Barcelona).

ANEXO A:

TEXTOS ANTERIORES A 1942

Abbé Richard	La théorie des songer	1766
Abbé Richard	Les nuits d'Young I	1769
Abbé Richard	Les nuits d'Young II	1769
Lewis Matthew Gregory	Le moine, 3-4	1797
Lewis Matthew Gregory	Le moine, 1-2	1797
Víctor Hugo	Les contemplations	1839
	Notices sur les chemins de fer	1843
	Notices sur les chemins de fer	1845
Émile Chavin de Malan	Vie de sainte Catherine de Sienne	1848
Francisca de V***	Maria, o un ángel en la tierra	1862
	El mundo antes de la creación 1	1870
Víctor Hugo	Le quatre vents de l'esprit	1870
	El mundo antes de la creación 2	1871
Felix Torres Amat (Ed.)	La sagrada Biblia: Antiguo testamento tomo 1	1871
Felix Torres Amat (Ed.)	La sagrada Biblia: Antiguo testamento tomo 2	1873
Felix Torres Amat (Ed.)	La sagrada Biblia: Antiguo testamento tomo 3	1873
Felix Torres Amat (Ed.)	La sagrada Biblia: Nuevo testamento tomo 4	1873
	Sho Ito Sodo	1875
E. Castelar	Fra Filippo Lippi 1, 2 y 3	1879

	Obras de Santa Teresa de Jesús. Tomo I	1881
	Obras de Santa Teresa de Jesús. Tomo IV	1881
	Obras de Santa Teresa de Jesús. Tomo V	1881
	Obras de Santa Teresa de Jesús. Tomo VI	1881
	Obras de Don Francisco de Quevedo. I Obras en prosa	1882
	Obras de Don Francisco de Quevedo. 2 Obras en verso	1882
J.K. Huiysmans	Là bas	1891
Josep Domingo Costa i Borràs	Catecismo de la doctrina cristiana	1900
Dante Alighieri	La vida nova	1903
Fray Luis de Granada	Sermones	1904
Blaise Pascal	Pensaments	1904
	Floretes de Sant Francesch	1909
Walt Whitman	Fulles d'herba	1909
Émile Délerot	Conversations avec Goethe 1	1912
Émile Délerot	Conversations avec Goethe 2	1912
Max Jacob	Le siège de Jérusalem	1914
Josep Maria Junoy	Guynemer	1918
Pierre Reverdy	Les jockeys camouflés & période hors-texte	1918
Josep Joubert	Pensaments	1918
Jean	Le coq et l'arlequin	1918
Friedrich Nietzsche	Le voyageur et son ombre	1919
Joaquin Torres-Garcia	L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa	1919
Max Jacob	Le laboratoire central	1921
Max Jacob	Le cornet à Dés	1922
Germain Nouveau	Valentines et autres vers	1922
Jean Cocteau	Le secret professionnel	1922
Fiodor Dostoïevski	Les frères Karamazov. I	1923
Fiodor Dostoïevski	Les frères Karamazov. II	1923
Fiodor Dostoïevski	Les frères Karamazov. III	1923
Pierre Reverdy	Les épaves du ciel	1924
Gérald de Nerval	Gérald de Nerval Oeuvres choisies	1924
Paul Valéry	Variété	1924

Germain Nouveau	Poésies d'humilis et vers inédits	1924
Marcel Jouhandeau	Les pincengrain	1924
J.K.Huiysmans	À revours	1924
Ven. T. De Kempis	La imitació de Jesucrist	1925
Joseph Delteil	Jeanne d'Arc	1925
Josep Maria Capdevila	Les cent millors poesies líriques de la Llengua Catalana	1925
Jean Cocteau	Le rappel à l'ordre	1926
Arthur Rimbaud	Une saison en enfer	1926
Paul Valéry	Charmes	1926
Marcel Jouhandeau	Monsieur Godeau intime	1926
James Joyce	Gents de Dublin	1926
Calderon de la Barca	Autos sacramentales	1926
Francis Jammes	El llibre de Sant Josep	1926
Paul Valéry	Monsieur Teste	1927
Paul Valéry	La jeune parque	1927
William Blake	Premiers livres prophétiques	1927
William Blake	Chants d'innocence et d'expérience	1927
Jacques Maritain	Art et scolastique	1927
Marcel Jouhandeau	Opales	1928
André Malraux	Les conquérants	1928
André Malraux	Royaume Farfelu	1928
James Joyce	Ulysse	1930
René Crevel	Dali ou l'anti-obscurantisme	1931
René Char	L'action de la justice est éteinte	1931
Jean Cocteau	Essai de critique indirecte	1932
David-Herbert Lawrence	Le serpent a plumes	1932
René Crevel	Les pieds dans le plat	1933
Antonin Artaud	Héliogabale	1934
William Faulkner	Lumière d'août	1935
Valentine Penrose	Poèmes	1937
Ruben Dario	Azul...	1939
San Agustín	San Agustín Confesiones	1941
	Poesias completas de San Juan de la Cruz	1942
Friedrich Nietzsche	Ecce Homo	1942

ANEXO B:
TEXTOS POSTERIORES A 1942

Santa Teresa de Jesús	Obras completas	1948
André Frenaud	Poèmes de dessous le plancher suivis de la noce noire	1949
William Faulkner	Sartoris	1949
William Faulkner	Le bruit et la fureur	1949
Miguel de Unamuno	En la cueva de Altamira	1950
Friedrich Nietzsche	Le gai savoir	1950
Ricardo Gullón	El dios poético de Juan Ramón Jiménez	1950
Georges-Emmanuel Clancier	André Frénaud	1953
Louis Gardet	Expériences mystiques en terres non-chrétiennes	1953
San Francisco	Cantique du soleil de S. François d'Assise	1954
René Char	Petit dictionnaire portatif de santé	1954
Pierre Rambach, Vitold De Marie-Golish	L'Inde images divines. Neuf siècles d'art hindou méconnu	1954
San Francisco	Le Cantic du Soleil de S. Francesc d'Assise	1954
André Frenaud	Passage de la visitation	1956
René Char	Jeanne qu'on brûla verte	1956
	Sengai India-Ink drawings by the famous zen priest	1956
José Bergamín	La corteza de la letra	1957
Francesc Eiximenis	Cercapou. Vol. 1	1957
André Malraux	La métamorphose des dieux	1957
Francesc Eiximenis	Cercapou. Vol. 2	1958
François Villon	Oeuvres	1959
François Villon	Oeuvres	1959
André Frenaud	Agonie du Général Krivitski	1960
Arthur Rimbaud	Une saison en enfer	1961
André Frenaud	Il n'y a pas de paradis	1962
René Bertelé	Henri Michaux au Silkeborg Museum	1962
René Char	Dansons aux baronnies	1964
André Frenaud	Le chemin des divins, suivi de ménerbes	1965

Pedro De Gante	Catecismo de la doctrina cristiana	1970
William Butler Yeats	Le vent parmi les roseaux	1971
André Frenaud	Le miroir de l'homme par les bêtes	1972
Jean Michel	Le mystère de la passion	1974
Chateaubriand	Avenir du monde	1975
Novalis	Himnes a la nit	1975
Virgilio Levi	Giorni dell'Anno Santo	1975
Josep Carner, Carles Riba, J.V. Foix y Salvador Espriu	Poesia catalana del noveciento	1975
	Poemes hebraics de jueus catalans	1976
John Williams	Early Spanish manuscript illumination	1977
Ausias March	Obra poética	1978
Margarita López-Portillo	Estampas de Juana Inés de la Cruz	1978
André Frenaud	Notre inhabilité fatale	1979
Jordi Llimona	Jesus de Natzaret. Assaig d'aproximació als orígens	1980
Ramon Llull	Llibre de doctrina pueril	1981
	La Bibbia	1985
Lord Byron	Oeuvres complètes. Tome Troisième	
Miguel Herrero	San Juan de la Cruz y El cántico espiritual	1942?
Miguel de Unamuno	El espejo de la muerte	
Gérald de Nerval	La bohème galante	
Voltaire	Zaïre. Mérope	
Fray Luis de León	Poesías selectas	
	Cinq odes d'Horace Chretien	
Chateaubriand	Atala	

