

JOAN MIRÓ:
EL COMPROMISO DE UN
ARTISTA, 1968-1983

TESIS DOCTORAL

AUTOR: ANTONIO BOIX PONS

DIRECTORA: CATALINA CANTARELLAS CAMPS

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS Y TEORÍA DEL ARTE

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

2010

Agradecimientos.

Quiero mencionar en primer lugar a mi estimada profesora y directora de la tesis, Catalina Cantarellas, por su consejo, apoyo y paciencia conmigo a lo largo de tanto tiempo. Agradezco su ayuda a los familiares y galeristas de Joan Miró; a mis profesores de la Universitat de les Illes Balears; a los vecinos de Mont-roig; en la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca a sus sucesivos directores, miembros del Patronato y personal, y especialmente la conservadora María Luisa Lax y la ex bibliotecaria Aránzazu Miró; en la Fundació Joan Miró de Barcelona a la directora Rosa Maria Malet y especialmente las conservadoras Carmen Escudero (desgraciadamente fallecida en 2003) y Teresa Montaner, y la bibliotecaria Teresa Martí. Ha sido indispensable la colaboración del personal de numerosos museos, fundaciones y bibliotecas en Palma de Mallorca, Madrid, Barcelona, Vilanova i la Geltrú, Nueva York, París, Saint-Paul-de-Vence, Roma, Viena, Londres, Oxford, Cambridge, Ginebra y otras ciudades. Y mi más íntimo agradecimiento es para mi esposa, María Magdalena Homar, por su amor y sacrificio.

A todos mil gracias.

ÍNDICE.	3
PREFACIO.	10
ABSTRACT	21
PARTE I.	
LA CUESTIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL COMPROMISO.	22
1. EL DEBATE SOBRE EL COMPROMISO.	22
1.1. La corriente del no-compromiso.	24
1.2. La corriente del compromiso.	25
1.3. La síntesis.	26
2. EL ÁMBITO FRANCÉS.	28
2.1. La evolución de la opinión de Breton.	29
2.2. El influjo de Breton.	33
2.3. Dupin: Miró como artista comprometido.	35
2.4. El influjo de Dupin y su pugna con el de Breton.	37
3. EL ÁMBITO ANGLOSAJÓN.	46
3.1. Sweeney y los autores de los años 40-70.	47
3.2. La historiografía reciente de Lubar, Jeffett, Lanchner, Green....	57
4. EL ÁMBITO ITALIANO.	63
5. EL ÁMBITO ALEMÁN.	66
6. EL ÁMBITO ESPAÑOL.	67
6.1. Gasch y su tesis del compromiso con el arte.	68
6.2. Los años de la Guerra Civil y la posguerra.	68
6.3. Cirlot y la corriente del no-compromiso.	69
6.4. Cirici y su evolución hacia la tesis del compromiso.	73
6.5. La corriente del compromiso.	79
PARTE II.	
LA CUESTIÓN BIOGRÁFICA.	88
1. La reescritura de su biografía desde la juventud.	88
2. Los principales errores.	95
3. Las causas de los errores.	106
4. Un ejemplo de fuente poco fiable: Josep Pla.	113

PARTE III.	
RESUMEN DE LA EVOLUCIÓN DE MIRÓ.	120
1. EL PERIODO 1893-1919.	120
1.1. La formación: 1893-1915.	120
1.2. El artista: 1915-1919.	121
2. EL PERIODO 1920-1939.	123
2.1. El impacto parisino, hacia el surrealismo: 1920-1929.	123
2.2. Hacia el estilo expresionista “salvaje”: 1930-1939.	127
3. EL PERIODO 1940-1967.	129
3.1. Entre el exilio interno y el retorno al mundo: 1940-1956.	129
3.2. La etapa mallorquina y el nuevo cambio de lenguaje: 1956-1967.	130
4. EL PERIODO 1968-1983.	131
4.1. Contra el franquismo: 1968-1975.	132
4.2. En la Transición democrática: 1976-1983.	134
PARTE IV.	
EL CONTEXTO VITAL Y LA IDEOLOGÍA, 1968-1983.	138
1. La situación personal de Miró, en 1968-1983: el carácter y la salud.	138
2. El trabajo artístico y las inquietudes intelectuales.	146
3. La vida familiar y la amistad.	153
4. La situación económica de Miró: el mercado y la herencia.	160
5. La relación final de Miró y su familia con los marchantes.	167
6. La ideología y el compromiso de Miró entre 1968 y 1983.	171
7. La conformación pública del mito de Miró.	192
PARTE V. UN TRIENIO DE CELEBRIDAD, 1968-1970.	
1.1. Miró en 1968-1970.	204
1.2. La recepción de Miró: las exposiciones y la crítica, 1968-1970.	223
1.3. La historiografía y la crítica, 1968-1970.	258
1.4. El compromiso de Miró en el encierro de Montserrat en 1970.	281
1.5. La primera idea de la FJM.	297
1.6. El concepto de Miró de una Fundación-Museo-Centro de Arte.	302
2. LA OBRA ARTÍSTICA, 1968-1970.	310

2.1. La pintura: estética y estilo final de Miró a partir de 1968.	310
2.2. La variedad de influencias.	312
2.3. La fusión de las artes.	315
2.4. El trabajo en equipo.	316
2.5. La energía creativa y los estímulos.	317
2.6. Un artista puente entre el pasado y el futuro.	323
2.7. El afán vanguardista: innovación y transgresión.	325
2.8. La finalidad de comunicación con el público.	330
2.9. La reivindicación de la libertad creadora del artista.	332
2.10. La autonomía de la obra artística.	334
2.11. La inspiración onírica y naturalista.	335
2.12. La continuidad del imaginario mironiano.	346
2.13. La división entre obras de gran formato y series de pequeño formato.	349
2.14. La experimentación con técnicas y soportes.	354
2.15. La continuidad del método creativo.	356
2.16. La búsqueda de la síntesis expresiva y la simplificación.	367
2.17. La espontaneidad gestual del trazo.	370
2.18. La austeridad y planitud del colorido.	373
2.19. La composición de vacíos y masas, con tendencia a la asimetría.	380
2.20. Las pinturas individuales y los grupos de 1968.	383
2.21. El grupo de 1968 de la serie poético-celeste de 1967-1968.	405
2.22. El tríptico <i>Pintura mural para la celda de un solitario</i> , 1968.	414
2.23. La serie de tres <i>Poema más Silencio</i> de mayo de 1968.	419
2.24. La serie de seis <i>Letras y cifras atraídas por un resplandor</i> , 1968.	422
2.25. La serie de cinco " <i>Les Essències de la Terra</i> ", 1968.	425
2.26. Las pinturas individuales y los grupos de 1969.	427
2.27. Dos pinturas murales efímeras para Barcelona y Osaka, 1969.	439
2.28. La serie de cuatro óleos sobre tela de piel de vaca, 1969-1970.	447
2.29. Las pinturas individuales y los grupos de 1970.	448
2.30. Los dibujos, 1968-1970.	452
2.31. La escultura: estética y estilo final de Miró a partir de 1966.	459
2.32. La monumentalidad en el espacio público: Sert.	465
2.33. Una estética de la modernidad en la escultura.	470
2.34. La técnica de montaje, los objetos, y el erotismo.	473

2.35. La escultura, 1968-1970.	482
2.36. Las últimas esculturas para el Laberinto, 1968.	488
2.37. Las esculturas en bronce de 1968.	489
2.38. Las esculturas en bronce de 1969.	497
2.39. Las esculturas en bronce de 1970.	510
2.40. El primer grupo de bajorrelieves en bronce, 1969-1970.	520
2.41. La escultura en cerámica, 1968.	525
2.42. Los murales cerámicos y la cerámica, 1968-1970.	530
2.43. La obra gráfica: estética y estilo final de Miró a partir de 1968.	537
2.44. El grabado y la ilustración, 1968-1970.	541
2.45. La colaboración con Josep Royo en la obra textil.	561
2.46. El tapiz de la Cruz Roja de Tarragona, 1970.	568

PARTE VI.

LA FASE DE CRISIS, 1971-1975.	570
1.1. Miró en 1971-1975.	570
1.2. La muerte de Picasso, 1973.	593
1.3. La recepción de Miró: las exposiciones y la crítica, 1971-1975.	597
1.4. La historiografía y la crítica, 1971-1975.	652
1.5. La colaboración biográfica con Melià, Gimferrer y Permanyer.	661
1.6. El compromiso de Miró con la oposición al franquismo, 1971-1975.	670
1.7. La polémica del Parc de la Mar en Palma, 1972-1976.	674
1.8. La promoción de la vanguardia en Mallorca.	682
1.9. El desarrollo de la idea de la Fundación de Barcelona.	691
1.10. El edificio Sert.	694
1.11. La colección y el archivo de la FJM.	697
1.12. La apertura no oficial de la FJM, 1975.	701
1.13. Los primeros problemas de la FJM.	703
2. LA OBRA ARTÍSTICA, 1971-1975.	707
2.1. Las cuatro pinturas de 1971.	707
2.2. Las pinturas individuales y los grupos, 1972.	709
2.3. La continuación de la serie de pinturas poéticas y celestes, 1972-1973.	721
2.4. La pareja poética de mujeres de 1972-1973.	723
2.5. Las pinturas individuales y los grupos, 1973.	724

2.6. La pintura <i>Mayo de 1968</i> , 1968-1973.	739
2.7. Las tres pinturas pompiers de 1973-1974.	741
2.8. La serie nocturna con varios grupos de 1973.	743
2.9. La serie nocturna <i>La esperanza del navegante</i> , 1968-1973.	745
2.10. La serie <i>Pintura</i> sobre tela lacerada y/o agujereada de marzo 1973.	747
2.11. La serie de cinco telas quemadas como transgresión, 1973.	748
2.12. Las pinturas individuales y los grupos, 1974.	753
2.13. La serie nocturna con varios grupos de 1974.	770
2.14. El tríptico de <i>Los fuegos artificiales</i> , 1974.	776
2.15. El tríptico de <i>La esperanza del condenado a muerte</i> , 1974.	777
2.16. La serie de nueve <i>Pintura</i> sobre masonita, 1941-1974.	785
2.17. Las cuatro pinturas de 1975.	786
2.18. Las pinturas inacabadas de la FPJM, 1971-1975.	789
2.19. Los dibujos, 1971-1975.	796
2.20. Las esculturas de bronce de 1971.	806
2.21. La serie de seis esculturas de bronce pintado de 1971-1973.	812
2.22. El segundo grupo de bajorrelieves de bronce, 1971.	814
2.23. La serie de esculturas de resina sintética de 1972.	815
2.24. Cuatro esculturas individuales de 1972.	818
2.25. Las esculturas de bronce de 1972.	819
2.26. La serie de bronces con zapato, 1972-1973.	820
2.27. Las esculturas de bronce de 1973.	823
2.28. Las esculturas pintadas de 1974.	825
2.29. Las esculturas de bronce de 1974.	827
2.30. La serie de esculturas de resina sintética de 1974.	830
2.31. Las esculturas de bronce de 1975.	831
2.32. La cerámica y la estética del muralismo, 1971-1975.	833
2.33. Los murales cerámicos, 1971-1975.	836
2.34. El grabado y la ilustración, y los carteles, 1971-1975.	842
2.35. La serie <i>Ubu Roy</i> y la significación de Ubú.	878
2.36. La obra textil de los <i>sobreteixims</i> y los <i>sacs</i> , 1971-1973.	882
2.37. La serie de 18 <i>sobreteixims</i> de 1971-1973.	887
2.38. La serie de 14 <i>sobreteixims-sacs</i> de 1973.	896

PARTE VII.

LA PLENITUD DE LA TRANSICIÓN, 1976-1979.	900
1.1. Miró en 1976-1979.	900
1.2. La recepción de Miró: las exposiciones y la crítica, 1976-1979.	921
1.3. La historiografía, 1976-1979.	947
1.4. El discurso del doctorado <i>honoris causa</i> en Barcelona, 1979.	959
1.5. Los problemas de la FJM, 1975-1977.	962
1.6. El compromiso institucional de la FJM, 1976-1977.	968
1.7. La recuperación de la FJM, 1978-1979.	971
2. LA OBRA ARTÍSTICA, 1976-1979.	974
2.1. Las pinturas individuales y los grupos de 1976.	974
2.2. Las pinturas individuales y los grupos de 1977.	1006
2.3. Las pinturas individuales y los grupos de 1978.	1014
2.4. Las pinturas individuales y los grupos de 1979.	1024
2.5. Las pinturas inacabadas de la FPJM, 1976-1979.	1025
2.6. La serie de pinturas inacabadas de la FPJM del verano de 1978.	1028
2.7. Un conjunto de pinturas no datadas de la FPJM de h. 1976-1979.	1033
2.8. Los dibujos, 1976-1979.	1051
2.9. La escultura, 1976-1979.	1060
2.10. Las esculturas en bronce de 1976-1978.	1063
2.11. Las esculturas del Arco de la Defensa de París, 1975-1978.	1066
2.12. Los murales cerámicos y el mosaico de Wichita, 1976-1979.	1069
2.13. El grabado y la ilustración, 1976-1979.	1075
2.14. La obra textil, 1976-1979.	1096
2.15. Los vitrales, 1976-1979.	1099
2.16. El teatro: <i>Mori el Merma</i> , 1978 y <i>Miró, l'uccello luce</i> , 1978-1981.	1107

PARTE VIII.

EL FINAL, 1980-1983.	1118
1.1. Miró, la lenta agonía, 1980-1983.	1119
1.2. La repercusión de su fallecimiento.	1155
1.3. La recepción de Miró: las exposiciones y la crítica, 1980-1983.	1159
1.4. La historiografía y la crítica, 1980-1983.	1190

1.5. Los cambios en la FJM.	1199
1.6. Los inicios de la FPJM.	1202
2. LA OBRA ARTÍSTICA, 1980-1983.	1210
2.1. La pintura, 1980-1981.	1210
2.2. Las pinturas no datadas.	1216
2.3. Los dibujos, 1980-1981.	1219
2.4. La escultura, 1980-1983, y últimas obras monumentales, 1981-1982.	1222
2.5. Las esculturas en bronce de 1981-1982.	1236
2.6. Las cerámicas y esculturas cerámicas de 1981, y las póstumas.	1249
2.7. Los murales cerámicos de 1980-1983, y los póstumos.	1252
2.8. El grabado y la ilustración, 1980-1983; los grabados póstumos.	1254
2.9. El diseño y la simbología institucional, 1980-1983.	1272
 CONCLUSIONES.	 1276
 BIBLIOGRAFÍA.	 1278
1. LIBROS ESPECÍFICOS.	1278
2. LIBROS GENERALES.	1295
3. ARTÍCULOS.	1320
4. CATÁLOGOS.	1506
5. DOCUMENTALES.	1637
 CATÁLOGO DE OBRAS 1968-1983. Con selección de ilustraciones.	 1645

PREFACIO.

Esta tesis doctoral se ha realizado en la Universitat de les Illes Balears, bajo la dirección de la catedrática Catalina Cantarellas Camps. La investigación ha abarcado toda la vida y obra de Miró, y alcanzó al final un tamaño tan excesivo que para facilitar su lectura como tesis doctoral se seleccionó el corte cronológico del último periodo, 1968-1983, tal vez el menos estudiado en la bibliografía, además de ser muy significativo porque consolida su trayectoria anterior. En el futuro quiero publicar tanto los materiales de esta tesis como el resto de la investigación en varios bloques.

La finalidad de esta tesis es el estudio de la evolución de la vida, el pensamiento y la obra de Joan Miró en el periodo 1968-1983 en relación dialéctica con su contexto histórico en sus vertientes política, económica, social, cultural y artística, con el hilo conductor de su compromiso personal respecto a la sociedad, marcado por cuatro influencias ideológicas: catalanista, católica, conservadora y progresista, a veces tan contradictorias que esto le produjo una escisión personal que superó sobre todo en épocas tan importantes como en 1918-1919 cuando afirmó su catalanismo, en 1934-1939 cuando consolidó su ideario democrático contra el ascenso del fascismo, o en este periodo que consideramos, el de 1968-1983, con su participación en la lucha antifranquista y luego en consolidación de la democracia y la autonomía. Estas vivencias e ideales tuvieron importantes efectos sobre su obra, marcada desde el principio por apertura a las vanguardias sin descuidar las raíces catalanas, el expresionismo de las “pinturas salvajes” que manifiesta en las épocas más trágicas y nuevamente al final de su carrera artística; y la propensión a crear obras de gran formato y cultivar muchos medios artísticos a fin de conseguir un mayor impacto público.

El principal planteamiento metodológico es la historia social del arte, utilizando también el método formalista en el comentario de las obras. He consultado exhaustivamente las obras del artista, la bibliografía y las fuentes de prensa, los documentos de archivo, cartas y telegramas, en las fundaciones, los museos y las bibliotecas de los principales lugares relacionados con Miró en Europa y EEUU, exceptuando el Japón. Se documentan cientos de exposiciones con sus correspondientes críticas de prensa, y se aporta una plétora de materiales que pueden servir para futuras investigaciones.

Los autores, vivos o fallecidos, con contacto directo o indirecto, que más han influido en esta investigación, con entrevistas, conferencias, libros, artículos y

catálogos, son Jacques Dupin, sin duda el mejor especialista sobre Miró, seguido por Vicente Aguilera Cerni, Maria-Josep Balsach, Yves Bonnefoy, Maria Lluïsa Borràs, Valeriano Bozal, Joan Brossa, Joao Cabral de Melo, Francesc Català-Roca, Alexandre Cirici, Juan-Eduardo Cirlot, Victoria Combalía, José Corredor-Matheos, Patrick Cramer, Walter Erben, Fèlix Fanés, Sebastià Gasch, Pere Gimferrer, Daniel Giralt-Miracle, Christopher Green, Clement Greenberg, William Jeffett, Alain Jouffroy, Rosalind Krauss, Rémy Labrusse, Carolyn Lanchner, Françoise Levailant, David Lomas, Robert S. Lubar, Rosa Maria Malet, Josep Melià, Joan M. Minguet, Gloria Moure, Charles Palermo, Roland Penrose, María Isabel Pérez Miró, Lluís Permanyer, Joan Perucho, Gaëtan Picon, José Pierre, Jean-Louis Prat, Raymond Queneau, Georges Raillard, Jaume Reus, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Barbara Rose, Margit Rowell, William S. Rubin, Rafael Santos Torroella, James Thrall Soby, James Johnson Sweeney, Joan Teixidor, Lilian Tone, Anne Umland y Guy Weelen. La lista es mucho más amplia, pero me remito a la bibliografía para completarla.

Aunque la tesis se ha redactado en español, en las citas se han respetado, salvo que se haya consultado una traducción publicada al español, los idiomas originales: catalán, inglés, francés... Las notas a pie de página y las citas con cinco o más líneas se han reducido al tamaño de fuente 10, en lugar del 12 del texto. Para los documentos se utiliza la numeración oficial de los correspondientes archivos de la Fundació Joan Miró de Barcelona (FJM), Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca (FPJM), Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence (FM), Pierpont Morgan Library de Nueva York (PML) y otras instituciones (cuyas siglas explico en las notas). Informo de las fuentes siempre que las haya consultado, aunque haya accedido personalmente a los documentos. En cuanto a las normas de estilo, citas, símbolos, etc., he adoptado soluciones usuales en Dupin y otros investigadores sobre Miró y arte contemporáneo, y algunas menos frecuentes las explico en las notas. He podido contemplar en directo cientos de obras, casi todas en colecciones públicas y exposiciones, pero la inmensa mayoría las he estudiado detenidamente gracias a los esenciales catálogos razonados.

Se inicia la tesis con un índice y un prefacio introductorio. La estructura en partes se inicia con dos cuestiones generales propias de una visión sincrónica de la investigación. La primera aborda la historiografía del compromiso político de Miró, y la segunda narra el planteamiento biográfico que hizo de su vida. Ambas tratan a menudo eventos muy anteriores pero son útiles como antecedentes imprescindibles

para entender el periodo 1968-1983. En cambio, no se incluyen tres cuestiones más, que en la investigación inicial ocupaban un millar de páginas y versaban sobre la estética, las relaciones con otros artistas, y las influencias del arte primitivo, oriental, etc., pues, aunque eran muy interesantes para comprender el periodo final, tenían un tamaño excesivo y su desarrollo se encabalgaba sobre varios periodos.

Continúa una tercera parte general que resume toda la vida y la obra de Miró, sirviendo así de antecedente e incluye así un extracto del periodo 1968-1983.

Se pasa luego a una cuarta parte con los aspectos que abarcan todo el periodo y que no se podían separar eficazmente en divisiones cronológicas menores. Se refieren a su vida más íntima, con énfasis en el carácter y la salud, la vida familiar y la amistad, el trabajo artístico y las inquietudes intelectuales, la situación económica con atención al mercado del arte y la herencia del artista, la relación final de Miró y su familia con los marchantes, la ideología y el compromiso del artista en este periodo, y la conformación pública del mito de Miró.

Se llega a las cuatro partes cronológicas, que estudian las etapas de 1968-1975 y 1976-1983, divididas a su vez en cuatro fases, 1968-1970, 1971-1975, 1976-1979 y 1980-1983. Estas cuatro partes abarcan los apartados para los temas nucleares: la vida del artista, las exposiciones y su recepción crítica, la historiografía y la crítica en general, la evolución de su compromiso, el desarrollo de sus dos fundaciones propias, la elaboración de su biografía oficial y la conformación pública del mito "Miró", etc. Cada parte cronológica acaba con el estudio de la evolución de la obra artística, en la que he comentado todas sus pinturas y esculturas, así como la casi totalidad de las otras obras conocidas, clasificándolas en su caso en series y grupos, y poniéndolas en conexión con los dibujos que les sirvieron de esbozos.

Finalmente, hay unas breves conclusiones; una amplia bibliografía, cuya introducción específica sigue más abajo; y un catálogo con las fichas de todas las obras estudiadas en esta tesis, con abundantes ilustraciones, y asimismo con una introducción específica más abajo.

La bibliografía es actualizada y exhaustiva, con cinco bloques: libros específicos sobre Miró; libros generales sobre historia y arte contemporáneo y en especial del surrealismo, para situarlo en su contexto; artículos de prensa, incluyendo reseñas de exposiciones, críticas más generales, noticias, entrevistas y declaraciones de Miró y otros, catálogos de exposiciones y documentales. En la investigación

inicial, que comprendía toda la vida y obra del artista, la bibliografía superó de largo el millar de páginas y se desdoblaba en una versión alfabética y otra cronológica tanto para los libros como para los artículos específicos, pero en la propuesta final de tesis he seleccionado las fuentes del período 1968-1983 más las de las cuestiones generales y las presento en un orden cronológico para facilitar la localización de las fuentes sobre los diversos eventos, lo que me parece más útil como base documental para los investigadores —es un tema a debate: las dos bibliografías de referencia de Lelong-Mainaud y Martí siguen el orden cronológico, mientras que la de Tone escoge el alfabético—. El resto de la bibliografía espero publicarla en el futuro en papel o en Internet.

En Palma de Mallorca se cuenta con la hemeroteca personal de Miró, guardada en la FPJM. Es una fuente esencial y la prepararon el propio Miró y en gran medida su esposa, que contó con la ayuda inestimable de su hermano Lluís Juncosa. Cuenta con siete volúmenes: Vol. I. 1918-1932. Vol. II. 1933-1937. Vol. III. 1947-1951. Vol. IV. 1951-1953. Vol. V. 1952-1955. Vol. VI. 1955-1957. Vol. VII. 1957-1958. Posteriormente se añadieron amplias carpetas para los recortes correspondientes a su estancia en Mallorca después de 1958, que se recibieron hasta e incluso después del fallecimiento del artista, pero ya no los organizó el matrimonio personalmente y son bastante incompletos debido a la vastedad de la documentación que aparecía sobre el artista. Tanto en los siete volúmenes iniciales como en la carpetas posteriores muchas referencias no tienen o se equivocan en los datos de fuente y fecha, pero se pueden datar por el contexto histórico y las referencias textuales.

En Barcelona la principal destaca la biblioteca de la FJM, con numerosas fuentes de catálogos, libros y revistas, incluyendo fotocopias, la mayoría bien fichadas, pero generalmente son las fuentes más conocidas y se hallan en muchas otras bibliotecas. En la Biblioteca de los Museos de Barcelona, hoy sita en el Museo Nacional de Cataluña, hay un pequeño archivo documental sobre Miró. En Vilanova i la Geltrú está la Biblioteca-Museu Balaguer, que guarda la importante correspondencia con Ricart, pero su uso es mínimo en esta tesis.

En Nueva York sobresale la biblioteca del MOMA, con un amplio archivo documental sobre Miró, abierto en 1939, y que incluye catálogos, reseñas, ilustraciones... que en los primeros años a menudo no tienen la fuente y fecha de proveniencia, pero en muchos casos se pueden contextualizar; hay una fotocopia de

gran parte de sus catálogos en la FPJM, aportada por Joan Punyet Miró. En la Pierpont Morgan Library hay numerosos documentos y misivas sobre la relación entre Miró y Pierre Matisse. La New York Public Library es un tesoro documental con abundantes monografías, grabados y libros ilustrados de Miró y otros artistas.

En París hay varios centros muy útiles, como el Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA); la biblioteca del MNAM, con su base documental; la Salle Labrouste, de acceso libre a sus 400.000 referencias; el Fonds Doucet, con sus importantes pliegos de correspondencia y documentación; y la Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux. En la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence he consultado catálogos y libros del área francesa, pero no los archivos documentales.

En otras ciudades europeas, como Londres, Oxford, Cambridge, Viena, Roma y Ginebra he consultado varias bibliotecas generales, de museos y de fundaciones, que contienen numerosas referencias, pero, salvo las de exposiciones británicas, casi todas están repetidas en los centros anteriores por lo que no es esencial su visita.

Las bibliografías más relevantes durante mucho tiempo fueron las de H. B. Muller (1948) y Bernard Karpel (bibliotecario del MOMA, 1959 y 1961), que aparecieron en las monografías de Greenberg (1948, por Muller), Soby (1959, por Karpel), y Dupin (1961, por Karpel), especialmente la tercera, que ha sido la más utilizada durante tres decenios. Para la española fue muy útil la realizada por Rosa M^a Subirana para el catálogo de <Miró>. Barcelona. Santa Creu (1968): 143-153.

La aparición de tres grandes libros con ocasión del centenario del artista en 1993 ha ofrecido unas bibliografías de referencia, aunque su alcance no es exhaustivo, debido a los problemas de espacio en las ediciones y a que se privilegiaron las exposiciones individuales y en el caso de los catálogos las referencias que se relacionaban con los cuadros expuestos. La primera es la concisa y útil revisión por Ariane Lelong-Mainaud de la anterior bibliografía de Karpel en la edición revisada del libro de Dupin. *Miró*. 1993: 468-472. La segunda, bastante completa, es la realizada por Teresa Martí, bibliotecaria de la FJM, en <Joan Miró. 1893-1993>. Barcelona. FJM (1993): 499-531. La tercera es la de Lilian Tone en <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 459-481; minuciosa en cuanto a las referencias norteamericanas y hasta 1945, pero no en cuanto a las europeas y las más actuales. Lo más conveniente para el investigador es la consulta comparada de las tres. Una fuente muy interesante sobre la historiografía española es el capítulo *Miró i la historiografia artística a Espanya*, de Minguet. *Joan Miró. L'artista i el seu*

entorn cultural (1918-1983). 2000: 119-141. Hay dos bibliografías especializadas en el surrealismo muy útiles en Biron; Passeron. *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*. 1982: 436-464 y, más actualizada, la de Isabelle Merly, *Bibliographie*, en **La Révolution surréaliste*>. París. MNAM (2002): 420-445. María Isabel Pérez Miró (2004) tiene en las pp. 326-340 de su tesis doctoral una excelente bibliografía sobre la crítica francesa en los años 30 y 40, que piensa ampliar en una publicación posterior. Hay que tomar con prevención la bibliografía italiana de <*L'ultimo Miró*>. Milán. Spazio Oberdam (1999): 135-136, porque padece errores.¹ El catálogo <*Joan Miró*>. Tokio. Grande Gallery Odakyu, Shinjuku (1984), incluye en las pp. 178-179 una selección de monografías y artículos sobre Miró editados en Japón en japonés (un idioma que no domino).

He consultado las bases de datos más usuales. El CD-ROM *Art Index* de H. W. Wilson, revisado mensualmente (su nº 1, aparecido en Nueva York en enero de 1929, incluía ya una selección de artículos sobre Miró), se centra en unas 120 revistas e incluye libros y artículos desde 1984, tanto generales como específicos. Otras fuentes generales son los de la biblioteca del MNCARS y el del CSIC (ISOC), el RAA (hasta 1939) y el RILA (International Repertory of the Literature of Art) que ha dado paso al BHA. En cuanto a las bases de datos en Internet, apenas las utilice en los primeros años de realización de esta investigación, pero su utilidad ha crecido últimamente, por la actualización y digitalización de los fondos de instituciones como el MOMA, Getty Museum... así que las he usado para completar la bibliografía y los catálogos de las exposiciones.

Se ha tomado como referencia principal, en los casos en que haya varias ediciones o reediciones en idiomas distintos, la consultada personalmente, y en general se ha preferido para la cita la edición española. En cuanto a las referencias específicas contamos con la ventaja de que la gran mayoría están en las dos fundaciones mironianas en Barcelona y Palma de Mallorca. En cuanto a las referencias generales es imposible relacionarlas todas dada la inmensidad del tema, así que opto por una selección de acuerdo a su utilidad.

En algunos títulos la información que figura en el volumen impreso es insuficiente, errónea o contradictoria, aunque es probable que yo también haya cometido

¹ Errores en los nombres de autores, títulos y fechas: apartados de libros figuran como revistas, la obra magna de Dupin en 1961, *Joan Miró*, se fecha en 1953; Lubar se convierte en Lubart, Amón en Armòn... e incluso el italiano Giulio Claudio Argan padece cambios en su nombre.

errores durante la consulta. Se referencia el número de páginas porque es uno de los indicadores del valor informativo de una fuente; además, en varios casos hay ediciones de distinta paginación, debido a revisiones y ampliaciones. La abreviatura s/p significa sin numeración de páginas, lo que es relativamente frecuente en los catálogos hasta los años 70 (e incluso en algunos recientes), aunque en varios casos las hemos contado manualmente y hemos incluido el número entre paréntesis.

He consignado la fecha de primera edición (entre paréntesis detrás de la fecha de la edición consultada; si hay una edición revisada se señala separada con coma; la abreviatura revis. significa revisada) y el idioma original en las traducciones al español. Se indica el idioma original en varios casos en que no está traducido al castellano, como en los que el título o el lugar de edición no indica claramente el idioma en que está escrito o cuando se edita a la vez en varios idiomas. Cuando el título del libro cambia notablemente en las traducciones, se ha ampliado la información, para evitar la confusión de que aparenten ser libros distintos. En los casos de ediciones dobles o sucesivas en castellano y catalán o de revisiones se procura dar toda la información posible para clarificar la fuente usada. En inglés y francés se nombra al artista indistintamente como Miró y Miro y en italiano como Miró y Mirò y en esta tesis se ha escogido hacerlo siempre como Miró, para evitar confusiones.

En algunas referencias se ha creído oportuno añadir al final unos breves comentarios sobre el tema, la estructura, los colaboradores o revisores del libro... y en varios libros generales se señala al final la paginación del fragmento e incluso de las citas importantes sobre Miró, salvo si hay un índice onomástico en el mismo libro.

La relación de catálogos es cronológica e incluye los catálogos de exposiciones individuales y colectivas con presencia de Miró y unas pocas sin ella pero que están relacionadas con él, tales como el surrealismo o el contexto político de los años 70. El orden de los datos es <Título de la exposición>. Ciudad. Centro (Fecha). Artistas (el primero es siempre Miró, a menudo con datos sobre sus obras). Editorial. Lugar. Año. Nº páginas. Si la exposición es colectiva se añade un asterisco [*<>], tal como hace Dupin. Se da especial relevancia a los lugares y fechas de las exposiciones, incluso en las itinerantes, para facilitar la consulta por lectores de otros países. No se indica la editorial y el lugar si el catálogo ha sido editado por la misma institución. Tampoco se menciona el año de edición si coincide con la fecha de la exposición o con el primer año de ésta (si se extiende sobre dos años). En los casos más interesantes se informa de los datos de los autores y los textos.

El apartado de documentales con que se cierra es inusual en las bibliografías de Miró, pero lo incluyo porque he utilizado profusamente esta fuente, habiendo transcrito las entrevistas al artista y otros participantes. Tras el nombre del documental o película se pone el nombre del director (si no consta se supone que es el realizador) y se señalan otros datos cuando el director es también guionista. A menudo doy una sinopsis de la información.²

En el catálogo de obras que aparece al final se fichan todas las estudiadas en esta tesis. Se sigue un orden cronológico por año, meses y días. En cada año se separa en apartados de las distintas artes: pintura, dibujo (engloba todas las técnicas sobre papel), collage, grabado, ilustración, cartel, escultura (bronce...), escultura en cerámica, cerámica, mural cerámico, textil, vitral. En el caso de los esbozos de las pinturas, esculturas... se sitúan inmediatamente detrás de cada obra mayor, pero los dibujos independientes se agrupan en el apartado de dibujo de cada año. A veces no se sigue un estricto orden cronológico, en los casos en que hay una serie o grupo que haga más conveniente no separar las obras.

El orden de la información es título en español (por coherencia con el idioma de la tesis; salvo si es un libro ilustrado y publicado en otra lengua, o en casos excepcionales en que es su título se pensó específicamente en otro idioma), año final de realización, títulos alternativos (en catálogos razonados, exposiciones y ventas el título usado por Miró o más frecuentemente por sus marchantes está en francés) que hayan aparecido publicados, técnica, medidas (hay bastantes divergencias entre los catálogos razonados, los de las instituciones y de los distintos autores, por lo que, salvo si las he medido personalmente, tomo como referencia los catálogos razonados, fichando en cm, poniendo en primer lugar la altura seguida de la anchura, y añadiendo el grosor en las esculturas), lugar de realización, fechas de ejecución (la final si sólo hay una), número de piezas (en escultura, grabado...), colección y lugar si se conoce (las col. de la Fundació Joan Miró, la Fundació Pilar y Joan Miró, y la Fondation Maeght se simplifican en FJM, FPJM y FM respectivamente), número de catálogo razonado (DL, FO...) y fuentes utilizadas (en bastantes casos las reproducciones y fichas de catálogos y libros son mejores que las de los catálogos

² En Youtube comienzan a aparecer videos informativos de exposiciones y eventos sobre Miró, destacando uno de 9'26" grabado por Santiago Amón para el programa "Espacio XX" de TVE sobre la antológica madrileña de 1978. Aunque hay rumores de que Miró protagonizó un programa televisivo de la famosa serie televisiva *A Fondo*, presentada por Joaquín Soler Serrano, sólo hay una noticia de que estaba previsto grabarle en los dos meses finales de 1976. [Redacción. *Mini-noticias*. "ABC" (28-X-1976) 118.]

razonados). Apunto que algunas obras de las colecciones estatales no se hallan en el museo al que están asignadas: el MNCARS ha cedido en depósito dos óleos de Miró para el despacho del presidente del Gobierno español y la sala del Consejo de Ministros en La Moncloa. Las agrupaciones por artes son flexibles porque Miró fundía dos o más artes en la misma obra: así, varias esculturas pueden catalogarse también como cerámicas y otras como pinturas. En ocasiones, debido a que algunas obras se realizan entre dos o más años o pertenecen a una misma serie, las he agrupado más libremente para que se puedan comparar mejor (por series, medidas, temas, fondos del mismo color, etc.).

Para una mejor visualización de las reproducciones en color o en blanco y negro los lectores se servirán mejor de los mejores libros y catálogos razonados, como Malet (1983), Weelen (1984), Malet (1988), Dupin (1993), Gimferrer (1993), Dupin y Lelong-Mainaud (1999 y ss.), catálogos de exposiciones como FJM (1993) y MOMA (1993-1994), las imágenes y textos de Malet; Montaner del CD-rom *Joan Miró* (1998), etc.

El catálogo razonado de las pinturas de Miró realizado por Dupin en 1961 se cita con la sigla D y el de Dupin-Lelong, realizado por Dupin y Ariane Lelong-Mainaud en 1999 y ss. con 6 vs. se cita con las siglas DL, según el criterio del catálogo <*Joan Miró 1917-1934: la naissance du monde*>. París. MNAM (2004). El DL es considerado de referencia; aunque faltan obras, como Dupin lamenta, debido a que algunos propietarios no contactaron con los editores, faltan reproducciones (como en dos obras que estuvieron en el Gran Palais de París en 1974) o por los inevitables errores en un proyecto tan ambicioso. Asimismo es importante señalar que el orden usado por DL mezcla a veces el criterio cronológico (años) con el temático (series) y el editorial (composición de las páginas).

Para los grabados es indispensable el catálogo razonado de Dupin, publicado en sucesivos tomos en 1984, 1989, 1991 y 2001 (éste a medias con Lelong-Mainaud).

Para el catálogo razonado de litografías Miró escogió a Mourlot (con distintos prologuistas: Leiris, Queneau, Joan Teixidor, el matrimonio Calas), que publicó los cuatro primeros tomos desde 1972, y lo concluyó Patrick Cramer con los quinto y sexto en 1992. Apunto que las litografías para carteles e ilustraciones de libros no las he repetido en los apartados de litografía. A destacar los numerosos errores, sobre todo de medidas, que cometió Mourlot, que en gran parte ha corregido Cramer en el

apéndice del tomo sexto, que nos alerta de errores en el catálogo litográfico: «Durante mis investigaciones pude comprobar que los primeros cuatro volúmenes de la serie, sin restarles el mérito que tienen, contienen numerosas imprecisiones y lagunas, (...)»³, aunque no comparto algunas de sus correcciones por lo que apunto a veces sus distintas mediciones y en el texto de la tesis en ocasiones aparecen sólo las de Mourlot.

Se toma para los carteles, el libro de Corredor-Matheos; Picazo (CP), realizado en 1988, y apunto que cuando en la cantidad específico X más Z ejemplares, la cantidad Z (normalmente de mejor calidad de papel y menor número que la primera en papel corriente) se refiere a la edición *avant la lettre*, en la que a menudo Miró introduce cambios.

Se usa para las ilustraciones de libros el libro de Patrick Cramer (PC) (*Joan Miró. Les livres illustrés*. 1989), pero hay que prevenir de algunos errores en fechas y otros datos.⁴

Se siguen para las cerámicas y esculturas cerámicas los libros de Pierre; Corredor-Matheos (PCM), Miralles (M) y el de referencia de Punyet; Gardy (PG) de 2007. Jouffroy; y se utilizan para las esculturas los libros de Teixidor (JT) y el de referencia de Fernández Miró; Ortega (FO), publicado en 2006, que incluye algunas piezas que también se fichan como pinturas; he incluido el número de ejemplares, pero sin distinguirlos en copias iniciales, pruebas de artista y nominativas (realizadas posteriormente con licencia).

Y, finalmente, el estudio de los dibujos independientes goza desde 2008 del primer tomo de la propuesta de catálogo razonado de Dupin y Lelong-Mainaud, citada como DDL, para evitar la confusión con la DL de pinturas en que cae el catálogo <*Joan Miró: Painting and Anti-Painting 1927-1937*>. Nueva York. MOMA (2008-2009): 232. El tomo publicado llega hasta 1937 y aporta numerosas novedades, pero no incluye varias decenas de dibujos independientes. No reproduce los cientos de esbozos, en principio excluidos de su objetivo declarado, aunque incorpora algunos muy notorios y esto crea cierta confusión.

Actualmente, en Internet hay numerosas imágenes de obras de Miró, aunque hay que desconfiar de algunas si no hay una clara autenticación, así que he utilizado

³ Cramer, P. *Joan Miró, litógrafo V, 1972-1975*. 1992: 8.

⁴ Por ejemplo, se incluye en el índice de autores de p. 673 a Pierre Loeb entre los autores de la *Création Miró* (1961) de Taillandier, un error no repetido en la ficha de p. 210.

este recurso para la mayoría de las ilustraciones aquí reproducidas, y también he escaneado varias decenas escogidas entre los catálogos razonados y otras fuentes. Se sitúan justo delante de su ficha y a veces hay dos, como en esculturas con varios puntos de vista interesantes, y en ocasiones se añaden los elementos que las inspiraron. Además hay algunas fotos de Miró, la FJM, etc.

ABSTRACT

This thesis proves that the evolution of life, thoughts and work of Joan Miró in the 1968-1983 period is deeply related with his historical context in its political, economic, social, cultural and artistic. A solid conductor is his social and artistic commitment, based on four fluent influences in ideological which were depositing from childhood to old age: Catalan nationalism, Catholicism, moral conservadurism and progressive political. Such influences were sometimes contradictory and this was a personal tension, that he resolve in this period of 1968-1983 with a greater involvement in the struggle for human rights and the Spanish democracy, which is manifested in his support for acts of opposition against Franco, with the milestone of his participation in the closure of Montserrat in 1970 and the aid to the oppressed victims, and his commitment to achieving the autonomy of Catalonia and the Balearic Islands, which eventually leads him, after moving Transition democracy in 1975, to become one of the leading artists of Catalonia and even Spain, as evidenced by the significant public commissions, the great exhibitions, the largest projects of two foundations at Barcelona and Palma of Majorca, and his excellent relations with the Kings of Spain, the Culture ministers of Spanish governments, the presidents of the Generalitat of Catalonia, and the mayors of Barcelona and Palma of Majorca.

And all this is reflected in an artistic response with a renewed openness to the latest avant-garde artistic movements, which are now the Arte Povera, especially the use of debris; ephemeral art in 1969 the murals of the College of Architects of Barcelona and the Expo in Osaka; brutalism as the “toiles brûlées” in 1973; the return to dramatic expressionism of “wild paintings” which had already manifested in the most tragic times of the Civil War; the growing predominance of black and gestualism, what had already experienced in the sixties; the alternation between thought and spontaneous styles; the approach of his work in series and groups both in painting and other arts; the highest propensity to make larger works; and the use of almost all artistic useful means to achieve more widespread popular. The painting was always his favorite art, which shaped and informed the other arts. The original Miro’s works are fertilized by his lively internal debate between tension to express universal ideas, with a tendency to abstraction, while his personal emotions, more prone to the use of figuration, using motives and methods of artistic tradition, the personal and collective subconscious, and the experimental will of the avant-garde transgression.

PARTE I.

LA CUESTIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL COMPROMISO DE MIRÓ.

En el núcleo de esta investigación surge continuamente el tema del compromiso social de Miró en casi todos los autores que han estudiado al artista, tanto de manera general como tangencial, lo que propicia escoger este tema para hilar la cuestión historiográfica.

Generalmente, los estados de cuestión previos a las investigaciones siguen tres criterios: el orden cronológico, la disgregación por corrientes o la división por ámbitos territoriales. Al principio, considere usar el segundo y estudiar las dos grandes corrientes interpretativas (sólo les dedico unos breves apartados introductorios), pero la confusión resultante era excesiva porque muchos autores evolucionan en sus opiniones por lo que encajan en ambas corrientes, como prueba el caso de Cirici, debido en parte a la mayor libertad de expresión desde la Transición política iniciada en 1976.

Así que la opción escogida es dividir la historiografía en cinco ámbitos fundamentales: francés, anglosajón, italiano, alemán, español, y desarrollar cada uno en un orden cronológico no estricto. Aparecen aquí tanto las obras especializadas, sean artículos o libros de los autores más importantes, como las generalistas en las que se hace una breve referencia al asunto puesto que éstas, debido a la censura o la prudencia, fueron durante largo tiempo las únicas conocidas por el gran público.

1. EL DEBATE SOBRE EL COMPROMISO.

¿Cómo han visto los historiadores y críticos el compromiso de Miró? Hay dos corrientes fundamentales: quienes aceptan y quienes niegan su compromiso, que en los últimos años confluyen en una síntesis. En cada corriente hay numerosas opiniones, coincidentes en lo fundamental pero que se diferencian en matices importantes, y es que muchos autores han evolucionado ideológicamente, como Breton, debido a la intromisión de una cuestión esencial: si un artista ha de asumir un compromiso y en caso afirmativo responder cuál debe ser. Está en juego, como vemos a lo largo de la historia del arte contemporáneo, el debate entre el arte “puro” y el arte “impuro”; entre, por un lado, la idea del arte ajeno a su entorno y que busca su esencia en la acción del artista, en las formas y en los colores de la obra (Greenberg) y, por otro lado, la idea del arte involucrado en la realización suprema del

espíritu (Hegel), en la liberación “desalienante” del hombre (Marx) o el arte *engagé* con la política de lograr la “existencia en libertad” (Sartre).

Resulta así que los partidarios de las dos corrientes, la positiva y la negativa, se reclutan en ambos lados indistintamente, lo que se explica por varias causas, como la riqueza de significados de su obra, la discreción y ambigüedad con que el artista trataba usualmente este asunto y la continua convulsión política e ideológica del siglo XX.

Así, entre los defensores de un arte “puro” tenemos la división entre Gasch, que considera que Miró, por su reivindicación de un arte libre, es el más revolucionario de los artistas catalanes y a eso añade su compromiso catalanista, y Cirlot, que sostiene que Miró sólo se compromete con el arte así que no es políticamente un revolucionario.

Y en las filas de los defensores de un arte “impuro”, tenemos esta misma división entre quienes niegan un compromiso de Miró, como el primer Breton, y los que le reivindican como uno de los mejores ejemplos de artista comprometido, como el último Breton, Bozal y Llorens.

Estas divisiones se evidencian ya en los años 20 en la crítica artística y de ella pasó sin discontinuidad a la historiografía, por lo que desde entonces se bifurcaron las dos grandes corrientes. Una afirmaba su compromiso, en especial con la nación catalana, siendo el primero en hacerlo Gasch y más tarde Cirici, Dupin... La otra negaba su compromiso a excepción del que tuviera con su propio arte (*l'art pour l'art*) o reconocía su compromiso político sólo en contados momentos, siendo el primero en sostenerlo Breton y después Kramer, Rubin...

Pese a su aparente oposición, las dos corrientes partían de una común perspectiva de fondo, una visión sociológica que debía mucho a Taine y Guyau, y así, hacia 1937, Breton aceptará que el compromiso del artista se ejerce plenamente desde el arte, aproximando así su posición a la de Gasch. Pero las dos corrientes ya se habían forjado y sus ideas discurrían por caminos propios y separados, hasta que con el tiempo se decantaron ambas visiones hasta surgir una síntesis, hoy ampliamente mayoritaria en la historiografía, que ve a Miró como un artista siempre comprometido con su arte y que en lo personal se decantaba por las ideas progresistas, catalanistas y democráticas, sin que llegase a destacar en la acción política, aunque ocasionalmente proclamase esas ideas y a menudo ayudase en eventos.

1.1. La corriente del no-compromiso.

La corriente del no-compromiso, sostenida por muchos y prestigiosos autores desde los años 20 hasta la actualidad, ha insistido en ver un Miró dedicado al cultivo de un universo onírico de formas, con el que huir de la realidad sin enfrentarse jamás a ella. Sería un genial creador de formas dentro del marco general del surrealismo y de otros movimientos artísticos hasta convertirse en artífice de extrañas y originales formas extraídas de su mundo subconsciente. Concluyen que fue un artista poco (o nada) comprometido, recluido en ese mundo inocente, ingenuo y celeste, propio de quien se consagraba por entero al deleite del arte, aunque sí aceptan que sea un eterno rebelde contra las normas académicas y además que no sea un artista perfectamente representativo de la teoría de *l'art pour l'art*.

Es la corriente más antigua, pues indicar el infantilismo de la obra de Miró era ya un lugar común en la crítica de los años 20, y no sólo entre sus primeros detractores, como Feliu Elias, sino también entre defensores suyos tan significados como Leiris y Desnos. Lo que hará Breton es dar a los historiadores y críticos que estudian a Miró a partir de los años 30 un contundente cuerpo doctrinal de autoridad, pues se razona que si el gran sacerdote del surrealismo y padre espiritual de Miró afirmaba el infantilismo mironiano entonces es que éste era indudable, por lo que no se precisaban otras confirmaciones. Fuera del ámbito francés, pero basando casi siempre en fuentes francesas sus juicios, entre los numerosos historiadores y críticos de arte que en un momento dado participaron o todavía participan de la opinión del no-compromiso pueden citarse a especialistas como Cirici, Read, Rubin, Weelen... y autores generalistas como Ades, Argan, Harrison, Micheli...

Esta corriente fue dominante en los países anglosajones y germánicos hasta los años 70, cuando la influencia de Benjamin, Marcuse y la Escuela Crítica de Frankfurt de los Adorno y Horkheimer comenzó a variar ostensiblemente el panorama historiográfico y crítico, aunque, por ejemplo, sus aportaciones no han sido seguidas en la escasa historiografía alemana sobre Miró, pues Erben, Düchting y Gassner siguieron la corriente del no compromiso. Hoy en día, en el ámbito anglosajón mantienen una mirada apolítica sobre Miró algunos críticos tan veteranos como Hilton Kramer y otros más jóvenes como Rosalind Krauss (incluso cuando ésta superó el formalismo en los años 70), Jeffett, Lanchner...

1.2. La corriente del compromiso.

La corriente del compromiso interpreta que la posición de Miró respondía a un concepto del arte vanguardista como medio para alcanzar la revolución del espíritu, pues al liberarlo abre el camino de las conciencias hacia nuevos valores políticos, sociales y culturales. No se trata, por lo tanto, de una violenta revolución de las clases sociales desfavorecidas, sino una pacífica evolución a través de una paciente liberación individual que trasciende lentamente a la liberación colectiva de los pueblos, un ideal éste cuya realización será probablemente muy lejana. En los años 20-30 compartían esta posición muchos artistas e intelectuales franceses como Soupault, Artaud, Vitrac, Bataille, Masson..., y era también la posición de Gasch, Prats y otros muchos intelectuales catalanes de aquel periodo de entreguerras, que la entendían como el vehículo de la realización nacional catalana, y es lógico, por lo tanto, que reivindicaran a Miró como uno de los suyos.

Gasch en 1925 será quien primero le presente como un artista profundamente comprometido y rupturista que abría en Francia nuevas vías al arte moderno en general y al catalán en particular, y, en este sentido, para la inmensa mayoría de los autores de la corriente, el compromiso mironiano se circunscribía a los imprecisos y estrechos límites de la defensa de Cataluña y de los derechos humanos. Se interpretaba que para que Miró resultase un artista comprometido le bastaba con ser un artista innovador en su lenguaje, con un estilo que estaría básicamente establecido hacia 1924-1925, y que ya no variaría en lo esencial, aunque las solicitudes de la sociedad le obligarían a actuar y participar en más ocasiones de lo que hubiera deseado. Se le mostraba, en todo caso, como un “liberador del espíritu”. Empero, algunos autores no remarcaban el razonamiento profundo de esta interpretación y se limitaron a afirmar que era un artista revolucionario porque sólo se dedicaba al arte.

En la posguerra la censura franquista y el miedo a la represión atenazaron los juicios críticos y por ejemplo vemos como el brasileño Joao Cabral, un comunista heterodoxo que fue uno de los adalides de la tesis del compromiso de los intelectuales, no se refiere por escrito a este tema en su notable estudio sobre Miró de 1950. Debemos esperar a que se abra paso definitivamente en la historiografía la tesis del compromiso en los estertores del franquismo, desde finales de los años 60 y, sobre todo, a mediados de los años 70, gracias a la recuperación de la democracia en España, la constatación de la participación de Miró en varias acciones de la oposición antifranquista, y el mejor conocimiento de su pensamiento, todo ello

coincidiendo con el auge de su fama mundial. Los historiadores y críticos en la línea metodológica del compromiso —que entonces parten de múltiples y distintos fundamentos ideológicos, desde el materialismo al idealismo de izquierdas—, ven entonces en el mundo onírico mironiano un enlace crítico e insatisfecho del artista con el mundo real. Esta corriente, de raigambre mayoritariamente sociológica, ha proclamado que Miró fue un artista plenamente comprometido con los acontecimientos del siglo XX. Entre los autores extranjeros destacamos, por encarnar posiciones de matices distintos, a Dupin quien en 1961 es todavía discreto, pero a partir de los años 70 es bien rotundo en su tesis del artista comprometido, aunque libre de partidismos y moderado en sus juicios y actuaciones, con la libertad y Cataluña; a Lubar con su idea del Miró comprometido sólo con una Cataluña mítica y rural; y a Hughes con su imagen del artista como un independentista radical. En España serían sus mejores exponentes el Cirici de los años 70 y, más recientemente, Bozal.

1.3. La síntesis.

En los años 70 el equilibrio entre las dos corrientes derivó en una síntesis basada en la idea de un Miró artista “puro”, pero que como persona está comprometido inequívocamente con las causas democrática y catalanista aunque sólo ocasionalmente lo exteriorice. Esta concepción separa las esferas artística y personal y rescata la plenitud de ambas, un ideal que comparten numerosos artistas contemporáneos, pues la tesis de la independencia entre las esferas política y artística se ha difundido con éxito en la segunda mitad del siglo XX, hasta convertirse en un axioma, por ejemplo entre la mayoría de los artistas de ideología nacionalista periférica en España, como el pintor y escultor vasco Agustín Ibarrola que afirmaba en 2000 que, pese a que el artista «siempre está comprometido», la creatividad debe «mantenerse libre, por encima de opciones políticas, incluso hacia las que se siente identificado», pues la actividad creativa «debe ser libre para no ser un artista mediocre.»⁵

La delimitación entre los partidarios de esta síntesis y los de la última etapa de la corriente favorable al compromiso es casi indiscernible, porque han fluctuado entre ambas opiniones casi todos los autores de los últimos 40 años: Argan, Combalá, Egbert, Gaunt, Gimferrer, Green, Hamilton, Lynton, Malet, Rubin..., movidos

⁵ Ibarrola, Agustín. Coloquio *Cultura de cambio de siglo*. Santiago de Compostela (7-VIII-2000). Reprod. “El País” (8-VIII-2000) 31.

por la lectura del libro de Dupin (1961), el mejor conocimiento de la obra de Miró de los años 1934-1941 y la evidencia de su mayor implicación en la lucha democrática desde 1966, además de que el propio artista ya no les disuadía de mostrarle como un artista comprometido.

Pero, pese a que la historiografía hoy pregone lo contrario, la versión edulcorada y amable de Miró, basada en las ideas de la corriente del no-compromiso (un concepto-obstáculo) es la que, filtrada por tantas versiones coincidentes, pervive en la mayor parte de la opinión pública. El “Miró de los niños” o el “Miró que pinta como un niño” se han convertido en lugares comunes, y es sintomático que jamás se haya pretendido una exposición monográfica que reúna su obra más comprometida políticamente. El peligro de esta interpretación suavizada es que Miró aparece como un pintor domesticado ante multitud de personas, como el escritor Vargas Llosa (quien le conoció en 1970), que escribe (2009) en términos muy duros después de una visita a la Fondation Maeght:

<<(…) Miró. Este último fue, al parecer, muy amigo de Aimé y Marguerite Maeght, los marchands de artes de Cannes con cuya colección de pintura moderna crearon la Fundación. Gran parte de los cinco pisos y los jardines que la integran está ahora consagrada a reseñar esta amistad. Las pinturas, grabados, dibujos, mosaicos y esculturas de Miró ocupan salones, pasillos, terrazas y sótanos del museo. El espectáculo me decepcionó profundamente. Miró fue un buen pintor en sus inicios, quién lo duda, e introdujo en la pintura moderna una inocencia juguetona, infantil y traviesa, que transpiraba poesía y buen humor. Pero que pronto perdió el ímpetu creador, el espíritu arriesgado, y comenzó a repetirse y a imitarse hasta convertirse en una industria cacofónica, artificiosa y falsamente naif. Mientras, entre aburrido y desolado, recorría la muestra, me acordé de una frase insolente sobre Miró de Juan Benet que leí en alguna parte en los años setenta —“un pintor adecuado para los consultorios de los dentistas” o algo por el estilo— que me pareció entonces muy injusta. Ahora, después de esta experiencia, ya no tanto.>>⁶

La mejor síntesis reciente sobre la historiografía mironiana corresponde a Rémi Labrusse (2008)⁷, que advierte la escisión actual en la recepción de Miró —del que define su compromiso político como anarco-catalanista—, entre por un lado un culto de una minoría de entendidos que le veneran como un artista difícil y arcano, políticamente independiente pero íntimamente comprometido con la transformación del arte y la sociedad, y por otro lado el gusto masivo del público que le contempla como un pintor de factura ingenua e infantil y de comprensión relativamente fácil; y

⁶ Vargas Llosa, Mario. Serie “La cuarta página”. *Pintores en la Costa*. “El País” (20-IX-2009) 35.

⁷ Labrusse, Rémi. *Miró: nouvelles données, nouvelles approches*. “Cahiers du MNAM”, París, 106 (invierno 2008-2009) 70-91. Un resumen de su propuesta en 71-72 y una conclusión en 86-87. Aborda en 74-76 las ideas de Krauss y Rowell, en 78-79 las de Tomàs Llorens sobre el tema de “la tierra”, en 79-81 las de Fanés y Balsach, en 81-86 las de Palermo, a quien Labrusse considera el autor más innovador. En 86 se refiere a su “engagement politique anarcho-catalaniste” en los años 70.

al respecto observa una barrera de separación temporal, poniendo a un lado la obra más “positiva” posterior a 1945, más monumental y alegre, sin duda la más difundida en la cultura visual popular, y poniendo al otro la obra más “transgresora o pesimista” de antes de la II Guerra Mundial, que encajaría mejor en el interés minoritario, y de ahí las tres grandes exposiciones recientes centradas en los años 20 y 30: <Joan Miró 1917-1934: la naissance du monde>. París. MNAM (2004), comisariada por Agnès de la Beaumelle; <Miró: la terra>. Ferrara. Palazzo dei Diamanti, Ferrara Arte (2008), comisariada por Tomás Llorens; y <Joan Miró: Painting and Anti-Painting 1927-1937>. Nueva York. MOMA (2008-2009), comisariada por Anne Umland. Es un movimiento revisionista cuyo origen Labrusse sitúa en el catálogo de Rosalind Krauss y Margit Rowell para <Joan Miró: Magnetic Fields>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973), una línea desde entonces reforzada por Krauss orientándose hacia la influencia más transgresora de Bataille mientras que Rowell enfoca más la influencia poética del grupo de la Rue Blomet. Labrusse aborda luego las nuevas aportaciones de Fèlix Fanés en *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934* (2007) desde una historia cultural, con raíces en Walter Benjamin, sobre la influencia de la cultura visual popular en los collages; y las aportaciones de Maria Josep Balsach en *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)* (2007) con una visión más lírico-cultural sobre la transmutación mironiana de la realidad a partir de la tradición iconográfica. Y Labrusse incide en que la historiografía reciente se inclina hacia una síntesis entre la lectura formalista de raíces anglosajonas que analiza la percepción y la lectura socio-cultural de raíces más europeas que analiza la recepción, y el mejor ejemplo de esta síntesis sería Charles Palermo en *Fixed Ecstasy: Miró in the 1920's* (2008), que se inspira en el aparato conceptual fenomenológico de Merleau-Ponty, además de los estudios de Michael Fried sobre la antiteatralidad en la pintura contemporánea, y los específicos sobre Miró de Rosalind Krauss, Caroline Lanchner o Anne Umland, pero que asimismo valora la aproximación iconográfica al insistir en que la pintura de Miró está cargada de recónditas alegorías sobre los procesos de creación y percepción.

2. EL ÁMBITO FRANCÉS.

Los críticos e intelectuales franceses de los años 20 le veían al principio como un simple epígono, poco innovador, de Picasso, y como un refugiado en un infantil

mundo de fantasías sin relación con los problemas sociales. Michel Leiris⁸ y Robert Desnos⁹ forjaron en sus primeros artículos críticos en 1926 (unas reseñas con forma de prosa poética) el inicio de esta corriente, pero el más significado de todos fue Breton, que influirá decisivamente sobre la historiografía francesa, en una cascada de interpretaciones, que, con matices, presentan un Miró pintor-poeta, anclado en su contexto histórico-cultural catalán y parisino. Pérez Miró (2004) comenta la escasa resonancia del formalismo en Francia, predominando la visión poética de Tzara, Breton, Leiris, Duthuit, Estienne, Dupin...¹⁰

2.1. La evolución de la opinión de Breton.

André Breton, tan pronto como en *Le Surréalisme et la Peinture* de 1928, cuando ya ha comprobado en el asunto del ballet de 1926 los límites del compromiso surrealista de Miró, y tras premiar a Masson con su reconocimiento especial, escribe sobre Miró un texto frecuentemente copiado fuera de contexto, lo que ha dado pie a un persistente error, que Miró era el más surrealista, «*le plus “surréaliste” de nous tous*», su favorito, cuando en realidad hacía entre líneas una dura crítica de su cerebralismo y de su sólo superficial entrega al automatismo.

Primero lanza una diatriba general contra los artistas (Chirico, Miró) que no siguen el automatismo puro de Masson:

«De telles considérations qui, pour Masson et pour moi, sont à la base de tout ce que nous évitons d’entreprendre et de tout ce que nous entreprenons ne sont pas faites pour nous rendre très supportable l’attitude de ceux qui, sans penser si loin, par indigence ou pour des raisons pragmatiques, tout au soin de leur petite construction, consentant à n’être que des “mains à peindre”, contemplent leur ouvrage d’un air de jour en jour plus satisfait. Comme s’il s’agissait de cela! Si invraisemblable que ce soit, je l’ai fait observer à propos de Chirico, cet esprit petit-bourgeois n’est malheureusement pas aussi étranger à tous les peintres surréalistes. (...)»¹¹

Se centra en Miró:

«(...) La question ne saurait, à propos de Joan Miró, se poser que d’une toute autre manière. Pour mille problèmes qui ne le préoccupent à aucun degré bien qu’ils soient ceux dont l’esprit humain est pétri, il n’y a peut-être en Joan Miró qu’un désir, celui d’abandonner pour peindre, et seulement pour peindre (ce qui pour lui est se restreindre au seul domaine dans lequel nous soyons sûrs qu’il dispose de moyens), à ce pur automatisme auquel je n’ai, pour ma part, jamais cessé de faire appel,

⁸ Leiris, M. *Joan Miró*. “The Little Review”, París, v. 12, n° 1 (primavera-verano 1926) 8-9.

⁹ Desnos, R. *Surréalisme*. “Cahiers d’Art”, París, v. 1, n° 8 (X-1926) 210-213.

¹⁰ Pérez Miró. *La recepción crítica de la obra de Joan Miró en Francia, 1930-1950*. 2004: 6.

¹¹ Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*. 1979 (1928, 1965): 36.

mais dont je crains que Miró par lui-même ait très sommairement vérifié la valeur, la raison profondes. C'est peut-être, il est vrai, par là qu'il peut passer pour le plus surréaliste de nous tous. Mais comme nous sommes loin de cette "chimie de l'intelligence" dont on a par! (...)>>¹²

Desliza luego un discurso poético en el que matiza cada vez más sus juicios, probablemente para demostrar que valora mucho sus concomitancias con Miró pese a sus diferencias, deslizando apreciaciones sobre su arte infantil:

<<(…) L'empirisme a, dans la guérison de certaines maladies de l'âme, quelque chose de providentiel. Derrière les incantations répétées en latin de campagne, dans l'ombre de la claudière à retours de flamme où par définition les produits de la combustion doivent revenir sur eux-mêmes avant de passer par la cheminée, il est permis de voir en chaque étoile une fourche, dans un corps même humain "une substance pleine de points, de lignes et d'angles" et cela sans plus, dans un animal à plumes les plumes, dans une autre animal les poils, de ne juger la France, l'Espagne que selon leur contour sur la carte et ce qu'il offre dans sa sinuosité de particulier, de ne demander au réel que le surexpressif, l'expressif au sens le plus enfantin, et de ne rien combiner au-delà de cet expressif. Mot pour oeil, dent pour mot. On peut, sous prétexte d'avoir à se jeter à l'eau, apprendre à nager en suspendant à son cou des pierres de plus en plus grosses. Personne, après tout, n'assiste au pesage. On peut aussi apprendre, par exemple, à fort bien tirer l'épée, ne serait-ce que pour dire quand bon semble: "Voici ma carte" et être sûr de choisir son terrain. Sur le sien je reconnais que Miró es imbattable. Nul n'est près d'associer comme lui l'inassociable, de rompre indifféremment ce que nous n'osons souhaiter de voir rompu.>>¹³

Aprecia sobre todo las imágenes de sus pinturas oníricas:

<<La cigale, qui ouvre sur les champs du Midi des yeux grands comme des soucoupes, accompagne seule de son chant cruel ce voyageur toujours d'autant plus pressé qu'il ne sait où il va. Elle est le génie infixable, délicieux et inquiétant qui se porte en avant de Miró, qui l'introduit auprès des puissances supérieures auxquelles les grands Primitifs ont eu quelque peu affaire. Elle est peut-être, à elle seule, le talisman nécessaire, l'indispensable fétiche que Miró a emporté dans son voyage pour ne pas se perdre. C'est à elle qu'il doit de savoir que la terre ne tire vers le ciel que de malheureuses cornes d'escargot, que l'air est une fenêtre ouverte sur une fusée ou sur une grande paire de moustaches, que pour parler révérencieusement il fait dire: "Ouvrez la parenthèse, la vie, fermez la parenthèse", que les coeurs, littéralement: "Nos coeurs pendent ensemble au même grenadier", que la bouche du fumeur n'est qu'une partie de la fumée et que le spectre solaire, prometteur de la peinture, s'annonce, comme un autre spectre, par un bruit de chaînes.>>¹⁴

Tras estas poéticas líneas sobre la obra mironiana, Breton vuelve a aconsejar a Miró que reflexione que el artista no es más que un instrumento de la imaginación (entendida como camino hacia la verdad y la belleza):

¹² Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*. 1979 (1928, 1965): 36-37. El subrayado es mío.

¹³ Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*. 1979 (1928, 1965): 37-40.

¹⁴ Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*. 1979 (1928, 1965): 40-41.

«J'aimerais, je ne saurais trop y insister, que Miró n'en conçut pas un orgueil délirant et ne se fiât pas à lui seul, si grands que fussent ses dons, si fidèle que lui demeurât jusqu'à ce jour l'inspiration, si originale qu'apparût sa manière, pour réaliser entre des éléments d'apparence immuable les conditions d'un équilibre bouleversant. Le délire n'a rien à voir en tout ceci. L'imagination pure est seule maîtresse de ce qu'au jour le jour elle s'approprie et Miró ne doit pas oublier qu'il n'est pour elle qu'un instrument. Son oeuvre, qu'on le veuille ou non, engage un certain nombre de notions générales à la révision desquelles d'autres que lui sont attachés. Il serait vain de tenir ces notions, dans l'état où elles sont, pour de simples concepts subjectifs incapables de prendre une nouvelle réalité objective hors de l'entendement qui les conçoit. N'en déplaise à quelques idiots, je donne ici pour imprescriptibles d'autres droits que ceux de la peinture et malgré tout j'espère que Miró ne me contredira pas si j'affirme qu'il a autres soucis que de procure à qui que ce soit un plaisir gratuit de l'esprit ou des yeux. "Tout dire se peut avec l'arc-en-ciel des phrases": souscrire comme je crois devoir le faire à cette maxime de Xavier Forneret, c'est ne pas s'attarder à la contemplation de cet arc-en-ciel et c'est, au-delà, s'instruire de ce que Miró dit.»¹⁵

Breton, en el trasfondo de estas críticas, le reclamaba un compromiso más fiel con el pensamiento surrealista y en especial con su radicalismo político. Podemos reconocer que pretendía conjugar una contradicción casi insalvable: que Miró practicase un estilo espontáneo y automático, pero que seleccionase una temática y actuase en su vida pública de acuerdo a un estilo meditado. Pero el artista, con buen criterio, no le hacía caso.

Un decenio después, en 1937, Breton se acerca a la visión trotskista de la libertad del artista y en su posterior *Gènesis et perspective du surréalisme* (1941), aunque todavía despechado por la inveterada resistencia de Miró a entrar primero en el partido comunista y a finales de los años 30 en el movimiento trotskista, acepta que su contribución es esencial para extender el surrealismo plástico, pero aún lamenta en él una detención de la personalidad en el estadio infantil (esta frase, también tomada fuera de contexto, ha influido en muchos juicios sobre Miró), que no le protege debidamente contra la desigualdad y la profusión en su obra, que aparece como un juego alegre e inocente, lo que, en el plano intelectual (entiéndase crítico y político), limita la fuerza de su testimonio. Teme que no le interesen los problemas políticos y sociales sino sólo el experimentar formalmente el método surrealista del automatismo:

«L'entrée tumultueuse, en 1924, de Miró, marque une étape importante dans le développement de l'art surréaliste. Miró, qui laisse alors derrière lui une oeuvre d'un esprit moins évolué mais qui témoigne de qualités plastiques de premier ordre, franchit d'un bond les derniers

¹⁵ Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*. 1979 (1928, 1965): 41.

barrages qui pouvaient encore faire obstacle à la totale spontanéité de l'expression. A partir de là sa production atteste une innocence et une liberté qui n'ont pas été dépassées. On peut avancer que son influence sur Picasso, qui rallie le surréalisme deux ans plus tard, a été en grande partie déterminante. Le seul revers à de telles dispositions, de la part de Miró, est un certain arrêt de la personnalité au stade enfantin, qui le garde mal de l'inégalité, de la profusion et du jeu et intellectuellement assigne des limites à l'étendue de son témoignage»¹⁶.

Breton consideraba que la liberación social debía preceder necesariamente a la liberación del espíritu y esta idea establecía una frontera clara entre los comprometidos y los no comprometidos. Esta era también la posición de sus partidarios más fieles (al menos durante un tiempo) como Aragon, Buñuel, Eluard, Ernst, Tanguy y otros muchos (algunos en distintas épocas, llegando a menudo a pasarse al otro bando, lo que pocas veces ocurría en sentido contrario). De esta idea nacerían las constantes exclusiones del grupo surrealista. Se produjo *a grosso modo* una variable división que establecía Breton, como resume William Gaunt, «entre los surrealistas auténticos y los que sólo habían adquirido fama de tales»¹⁷, concretada sobre todo en la ruptura de 1929 entre el grupo de Breton y el grupo encabezado por Bataille, un bando que se negaba a una acción política común y en el que Nadeau (1944) ha situado a Miró¹⁸, aunque considero que éste se puso al margen de la disputa porque no había reflexionado sobre las implicaciones estéticas y políticas de una tajante toma de partido y ante la duda optó por apartarse de la brega.

Breton siguió evolucionando después de la II Guerra Mundial, cuando comprendió que habían sido errores tanto la militancia comunista de 1927-1935 como el coqueteo posterior con el trotskismo. En 1952 afirma sobre la ambición revolucionaria del grupo surrealista original que había unanimidad sobre el fin de cambiar la sociedad, pero no sobre los medios, debido a los diferentes gustos y personalidades, o sea, acepta que Miró también era ya en los años de entreguerras un artista revolucionario aunque con otros métodos de acción que los del mismo Breton:

«Tanto si se trata de la firme intención de romper el racionalismo cerrado, como de la contestación absoluta de la ley moral en curso, así como también del proyecto de liberar al hombre mediante la utilización de la poesía, del sueño, de lo sobrenatural, o del afán de promover un nuevo orden de valores, en todos estos puntos nuestro acuerdo era total. Pero sobre los medios para lograrlo,

¹⁶ Breton. *Gèneses et perspective du surréalisme*. 1941, un texto en el que repasa la obra de Chirico, Masson, Ernst, Dalí, Miró... Reprod. en Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*. 1979: 70, y en Jouffroy. *Miró*. 1987: 20.

¹⁷ Gaunt. *Los surrealistas*. 1973: 22.

¹⁸ Nadeau. *History of Surrealism*. 1987 (1944): 156. Maurice Nadeau apenas estudia a Miró en este libro de referencia sobre la vida interna del movimiento surrealista.

no dejaron de presentarse algunas divergencias, derivadas de la complejidad psicológica de cada uno de nosotros.»¹⁹

Es más, reivindica que Miró es y será siempre surrealista en lo esencial, con lo que esto significa de compromiso profundo con la causa de la Humanidad. Le parece tan evidente que no merece la pena discutirlo, pues el tiempo ha emitido su juicio implacable: «De igual modo sería totalmente irrisorio preguntar, con respecto a nuestros amigos que quisieron navegar por su cuenta, como Miró o Prévert: ¿en qué medida son o no son surrealistas? Basta con trasladarse al romanticismo, o incluso al impresionismo o al simbolismo, para darse cuenta de la inanidad del problema...»²⁰ O sea, Miró es surrealista por la propia fuerza histórica de las palabras.

Finalmente, en su texto para la edición de las *Constelaciones* (1958), Breton se extasía ante esta obra magna de Miró, que asocia a la química pura del intelecto, a la absorción de la atmósfera de Varengeville en los meses iniciales de la guerra, al padecimiento de la huida de Francia en medio del horror bélico, que provocaría una tensión tal en Miró que este alcanzaría el «plein registre de sa voix». Una huida que Breton asocia a «les migrations de ces oiseaux», en un paso hacia las constelaciones, de transmisión hacia un cielo místico. Finalmente, proclama su extraordinaria repercusión en Nueva York, donde los gouaches mironianos supusieron el restablecimiento de la comunicación espiritual entre Europa y América tras la guerra y ofrecieron una muestra de la obra de Miró, a la vez canto de «l'amour et la liberté.»²¹ Breton, pues, glorifica como un acto revolucionario *per se* la apuesta personal de Miró por la libertad del arte.

2.2. El influjo de Breton.

No obstante, fue la primera opinión de Breton, la negadora, la que caló profundamente en la historiografía francesa de la posguerra (Ceysson, Daix, Nadeau, José Pierre...) y fue la tesis dominante hasta que en los años 60 pesó la influencia contrincante de Dupin. Apunto primero que muchos de quienes así veían a nuestro artista no eran antimironianos, sino que a menudo sentían una profunda admiración por su arte e incluso aplaudían que no se comprometiera. En una época en la que se

¹⁹ Breton. *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. 1970 (1952): 101.

²⁰ Breton. *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. 1970 (1952): 222-223.

²¹ Breton. *Joan Miró. Constellations*. 1958. Reprod. en Breton. *Le Surréalisme et la Peinture*. 1979: 257-264.

demandaba a los artistas un compromiso inequívoco y en la que el comunismo (con sus variantes estalinista, maoísta, trotskista...) se ofrecía como la definitiva solución a los problemas de la Humanidad, Miró, debido a su sólo temporal y parcial adscripción al grupo surrealista, parecía un independiente reacio a integrarse en su entorno social, en su “circunstancia” orteguiana. Miró se enfrentaba siempre a las componendas de los grupos organizados, si exigían una disciplina frustrante y empobrecedora, y detestaba lo que Adorno y Horkheimer han llamado la “personalidad autoritaria” de los conformistas contemporáneos, que prefieren obedecer órdenes antes que afrontar y superar las dificultades. Antes al contrario, prefería buscar los problemas y mantener una resuelta independencia.

Veamos cómo evoluciona esta corriente de opinión.

Durante la Guerra Civil española, cuando ya Miró había pintado *El segador*, Christian Zervos (1938) considera que los artistas contemporáneos sólo actúan bajo criterios formalistas y matéricos, de “arte puro” y Miró es uno de sus favoritos en tal sentido porque no obedece al pensamiento sino sólo a choques emotivos, con una pintura objetual, poética y automática.²² Su interpretación, pues, reduce la importancia del estilo meditado (rechaza en especial su versión en el realismo soviético, que, como Miró, considera un callejón sin salida) y resalta la del espontáneo, aunque no sugiera aún estos términos.

Ya después de la II Guerra Mundial, Raymond Queneau (1948) que entonces seguía fielmente las ideas de Breton, afirma que Miró, pese a su reputación, ya no es un surrealista. A lo más, sólo lo fue durante una cierta época, en 1924-1930, cuando utilizó métodos surrealistas e incluso dadaístas. Sólo el Miró transgresor de la época del “asesinato de la pintura” (especialmente en los años de la Guerra Civil) sería un artista comprometido. Queneau basa su exclusión en una afirmación voluntarista pero poética (y por lo tanto legítima en sí misma): que Miró cultiva la pintura y no la meta-pintura, ultra-pintura o no-pintura. Esto implica creer que un Miró ingenuo tiende hacia un no-compromiso: el arte debe ser puro e independiente de su contexto histórico.²³

Empero, mucho más tarde, ya liberado del influjo bretoniano, Queneau (1975) denegará la importancia del rasgo del humor infantil en Miró, de su

²² Zervos, Christian. *Histoire de l'art contemporain*. 1938: 415.

²³ Queneau. *Joan Miró ou le poète préhistorique*. 1948. Reed. en Queneau. *Joan Miró*. 2006: 27-36.

ingenuidad, e incluso llegará a precisar que Breton no invocaba este rasgo. Para el último Queneau, Miró incluso sería un artista trágico y taciturno, inmerso en la vorágine de su tiempo. Ha vuelto a concederle el estatus revolucionario de transgresor.²⁴

Jean Cassou (1960), excelente conocedor de Miró y alto cargo del MNAM parisino, le describe como artista de lo mágico, atento a descubrirnos los misterios de la creación y proclama que un artista se debe sólo al arte. Pero hay que situar esta afirmación en su contexto, puesto que, aunque Cassou era un hombre de simpatías comunistas muy comprometido con la República española, no podía ser muy diáfano sobre su amigo en esta época.²⁵

En la línea de la interpretación de Miró como artista ingenuo e infantil, y sosteniendo su propia idea espiritualista del arte como emanación auténtica del alma, René Huyghe (1968) escribe, comparándole a Dubuffet: «Tal vez Miró había sabido ver mejor qué partido podía sacarse de una equivalencia entre la visión pueril y su ingenuidad: sin descuidar divertirse con ello y estimular su fantasía inventiva, supo encontrar de nuevo grafismos doctamente elementales.»²⁶

Todavía en los años 70 Patrick Waldberg (1973), un crítico norteamericano pero afincado en el foco parisino, nos ofrece una visión poética del artista en su etapa surrealista, en eterna búsqueda de un paraíso perdido y al que le son ajenos los problemas políticos. Y téngase en cuenta que Waldberg es uno de los autores más citados en los libros generalistas sobre el surrealismo.²⁷

2.3. Dupin: Miró como artista comprometido.

Jacques Dupin, excelente poeta y narrador, es sin duda el referente de la corriente que reconoce el compromiso mironiano, por ser la máxima autoridad sobre el artista gracias a sus estudios biográficos, en especial su *Joan Miró* de 1961, ampliado en 1993. Jaume Reus (2004) celebra entre las virtudes de su libro el relato descriptivo de las obras y el minucioso del contexto vital del artista.²⁸

Dupin, en general, considera a Miró como un hombre que se involucra en los grandes acontecimientos del siglo XX en Cataluña (mucho menos en los de España),

²⁴ Queneau. *Miró y sus trampas* (11-27). en *Joan Miró, litógrafo II, 1953-1963*. 1975.

²⁵ Cassou. *Panorama des Arts Plastiques Contemporaines*. 1960: 568.

²⁶ Huyghe. *Los poderes de la imagen*. 1968: 257-258.

²⁷ Waldberg, *Surrealismo*, en Pijoan (dir.). *Historia del arte*. 1973: 2-45.

²⁸ Reus. *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*. 2004: 33.

un demócrata y nacionalista catalán que a veces podía ser muy radical, pero que por lo común era un moderado. En su libro construye la nueva visión oficial, sin duda siguiendo la opinión que le manifestó el propio artista y desde la misma presentación de las *sources* de la formación de éste, ya establece un paralelismo entre los ideales del artista y la lucha por la libertad del pueblo catalán, pese al riesgo de ser tan explícito en 1961, con menciones inequívocas: la «indépendance catalane», la «oppression castillane», la «autonomie dans le cadre de la République» y la «dictature franquiste».²⁹ Pero luego no va más allá de sugerir una vinculación de su obra con la lucha catalana por las libertades: «Ce farouche amour de la liberté enraciné dans l'âme populaire a toujours eu pour symbole le paysan catalan, coiffé de son bonnet de laine rouge, la baretina, et qu'on rencontre aussi bien dans les images populaires que sur les placards anarchistes et dans les peintures de Miró.»³⁰

En sus textos posteriores, las menciones de su compromiso son constantes, pero más insinuadas que proclamadas, pues, por otra parte, Dupin parece constantemente huir de los puntos más conflictivos: casi no menciona la participación de Miró en el encierro en Montserrat en 1970, pese a que lo presencié, y rehúye estudiar las obras más comprometidas de estos años, como si temiera que el radicalismo pudiera dañar a su amigo en la España franquista. Años después, en la intimidad explicaba que su opinión más arriesgada, y relativamente inocua, es que Miró era como un anarquista que no ponía bombas en las vías del ferrocarril, sino que combatía subido en el tren, buscando nuevos caminos, dando continuidad a la evolución de la pintura. Y cuando mucho después ya no hubo necesidad de callar sobre el compromiso político mironiano, entre las pocas menciones escritas en la completa revisión de su libro en 1993, destacan dos, la clara vinculación que establece entre la decoración de Miró para la obra teatral *Mori el Merma* y la crítica al régimen franquista: «*Ubu*, pero bajo las apariencias del rey grotesco y cruel de una Polonia imaginaria, el títere desarticulado, el tirano español todavía venenoso tras cincuenta años de opresión.»³¹ y una obra esencial de los últimos años, *La esperanza de un condenado a muerte*, que comenta como un cuadro casi expresionista con sus chorreones (¿de sangre?), sus puntos (¿agujeros de bala?), etc., y su duro título:

²⁹ Dupin. *Miró*. 1961: 12-13.

³⁰ Dupin. *Miró*. 1961: 13.

³¹ Dupin. *Miró*. 1993: 346.

<<1974, el horror, sentido por todo un pueblo, de la condena al garrote vil del joven anarquista catalán Puig Antich, en la hora de la agonía del franquismo, origina la realización del último tríptico, hoy en la Fundació de Barcelona. Fondos blancos, líneas más gruesas, más afirmadas y acompañamiento de manchas, de chorreos, de salpicaduras y puntos como balas. La línea describe un recorrido angustiado y se repliega sin cerrarse. La línea sufre, trayectoria endurecida por el dolor que respira... Y pese a todo, o por irrisión, la palabra Esperanza inscrita en el título: *La esperanza de un condenado a muerte.*>>³²

Ha sido en las obras dirigidas a un público minoritario, de especialistas y, sobre todo, después del fallecimiento de Miró en una España ya democrática donde Dupin se ha mostrado más explícito. Por ejemplo, retoma y transforma completamente el tema de la barretina, cuando escribe en 1984 acerca del pochoir *Aidez l'Espagne (Ayudad a España, 1937)*: <<Es la primera obra abiertamente política de Miró. Toda la tragedia de España estalla en esta figura de campesino catalán (reconocible en la barretina), que levanta un puño de color amarillo, desmesuradamente grande. La imagen es completada con una frase escrita de propia mano por el artista, toma de conciencia y toma de posición abiertamente antifascista.>>³³ En suma, los escritos de Dupin son un buen ejemplo de cómo la autocensura o la legítima prudencia en pro de la seguridad del artista han marcado la historiografía.

2.4. El influjo de Dupin y su pugna con el de Breton.

A partir de 1961 el influjo de la nueva interpretación oficial de Dupin se difundirá en la historiografía y la crítica francesas, aunque todavía costará superar la influencia del primer Breton, que veremos recidivar, pues si casi todos los autores se basan en los materiales biográficos y las informaciones estilísticas de Dupin, en las interpretaciones, en cambio, resiste el influjo bretoniano (especialmente en Pierre Cabanne y José Pierre). Los autores se escinden entre los que anotan tangencialmente el compromiso mironiano y los que lo dejan de lado.

Guy Weelen (1961, 1984) muy pronto ya sigue en lo esencial a Dupin. Sus páginas resumen incluso su exposición respecto a los periodos y a las series de obras, aunque procurando usar una poética personal en sus cuidados análisis críticos de las piezas, en los que introduce bastantes matices relevantes (como sus referencias a la poesía de Mallarmé) y consideraciones generales de historia del arte muy atinadas.

³² Dupin. *Miró*. 1993: 320.

³³ Dupin. *Miró grabador. Tomo I (1928-1960)*. 1987 (1984): 26.

La versión de 1961 era muy prudente, mientras que la de 1984 (mucho más completa, es la utilizada en esta investigación), introduce apenas un matiz político: relaciona la decoración ubuesca de la obra tratada *Mori el Merma* con una feroz crítica al régimen franquista.³⁴

Jacques Lassaigne (1963), prestigioso crítico de arte y conservador del MAMV de París, y promotor de las exposiciones anuales de jóvenes artistas, bajo el título genérico de *École de Paris*, en la Galerie Charpentier, publica su libro *Miró*, en la editorial Skira, una recopilación de los datos biográficos y críticos que manejaban Zervos, Weelen, Dupin..., con énfasis en la idea del Miró pintor-poeta que evoluciona en contacto siempre con las novedades francesas, sin mención alguna a un compromiso cívico de Miró.

Yves Bonnefoy (1964), que sigue fielmente a Dupin para los datos biográficos, centra toda su atención, al estudiar los años 30, en un Miró artista puro, aislado de su entorno, preocupado más bien por la violencia interior que surge de su alma, que no por el horror de su tiempo. Los monstruos no serían los que asolaban Europa, sino los propios del alma del artista.³⁵

Una línea semejante es la de Pierre Cabanne (1964), un crítico e historiador de arte que, sin ser un especialista en el surrealismo, resume la vida y obra de Miró basándose ampliamente en Dupin, y caracteriza al artista por el humor, la magia, el enraizamiento en la tierra catalana, y la dedicación total a pintar, ajeno al compromiso político: incluso sus obras de 1937 serían sólo obras puras.³⁶

Más tarde, ya en 1982, Cabanne todavía sigue en la misma línea y considera que los principales artistas surrealistas (Ernst, Miró, Tanguy, Masson, Dalí) conforman un movimiento pictórico no comprometido con causas exteriores (sean políticas o morales) al arte, lo que representaría un contraste a la postre insuperable respecto a las radicales ideas políticas de Breton y por ello todos le abandonarían tarde o temprano.³⁷ Su explicación, sorprendente dado lo que se sabe sobre la continuidad del compromiso de varios de estos artistas, se apoya en el desliz de suponer que en 1926 Ernst y Miró fueron expulsados definitivamente del surrealismo —cuando en

³⁴ Weelen. *Joan Miró*. 1984: 101 y ss.

³⁵ Bonnefoy. *Miró*. 1970 (1964): 22 y ss. Para una biografía que ayude a comprender la visión mironiana de este poeta, véase Reibetanz, J. M. *Yves Bonnefoy (1923-)*, en Leroux, Jean François (ed.). *Modern French Poets*. v. 258 de *Dictionary of Literary Biography*. A Bruccoli Clark Layman Book. Detroit. 2002: 62-71.

³⁶ Cabanne. *Miró l'enchanteur*. "Lectures pour tous", 123 (III-1964) 76-83.

³⁷ Cabanne. *El arte del siglo XX*. 1983 (1982): 114 para su opinión sobre Miró.

realidad fueron readmitidos a finales del mismo año y Ernst incluso será uno de los acólitos más firmes de Breton en los primeros años 30—:

«A pesar de esta difusión internacional, la más amplia, con la del arte abstracto, que ha conocido un movimiento artístico en el siglo XX, a partir de 1940 el surrealismo deja de representar la modernidad. Sus inmersiones en el subconsciente, su imaginación y su espíritu de rebelión dejan paso a otras inquietudes. Si Max Ernst, Miró y Masson siguen siendo grandes pintores —mientras Dalí se hunde en el academicismo y el exhibicionismo—, es al margen del surrealismo, del que André Breton había excluido ya a los dos primeros.»³⁸

Sarane Alexandrian (1970) no trata el tema de la política en los surrealistas, que para esta autora es ajeno al “gran Arte” y corresponde a otra esfera de la vida de los artistas. Incluso propone que Breton era de izquierdas sólo en el sentido de defender la libertad creativa.³⁹

Gaston Diehl (1974) dedica algunas de sus mejores páginas a la respuesta mironiana a la Guerra Civil, reflejando sus obras de un modo expresionista el infernal conflicto: «tandis que la guerre civile se déchaîne, il commence sa descente aux enfers»⁴⁰ y además menciona su participación junto a Tàpies en la protesta de Montserrat contra el proceso de Burgos de 1970.

El pintor informalista Jean Bazaine (1978), buen amigo de Miró, relaciona su estética y su compromiso con la idiosincracia de su tierra catalana, con el espiritua- lismo medieval y con la voluntad de resistencia ante la agresión —su texto es uno de los primeros escritos durante la Transición democrática—:

«(...) Hay más todavía. Sabemos que el drama tumultuoso del Apocalipsis a los ojos del ardiente monje Beatus y de sus contemporáneos fue símbolo e instrumento de resistencia; en aquella época, resistencia a la ocupación árabe. Hace años conocimos a un Miró en el que la ternura, la gracia, se imponían. Qué decir de su evolución, de la dimensión trágica que se instala y agranda en el corazón de su obra, sino que esta se hace eco del drama que tenía lugar en su país, drama que no dejaba de atormentarle, y con respecto al cual conocemos también la actitud valerosa, ejemplar, que fue la suya. Ahí está quizá la “tierra” más profunda, más secreta, de Miró.»⁴¹

El prestigioso profesor Jean-Luc Daval (1980), que se basa ampliamente en los textos de Dupin, considera *El segador* como su obra más emblemática de la fase de la Guerra Civil, en la que Miró exorciza el sufrimiento y el horror.⁴² Explica que

³⁸ Cabanne. *El arte del siglo XX*. 1983 (1982): 115. Como vemos, un error biográfico se eleva a categoría estética.

³⁹ Alexandrian. *Surrealist Art*. 1993 (1970): 94 y ss.

⁴⁰ Diehl. *Miró*. 1974: 52.

⁴¹ Bazaine. *La tierra de Miró*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (1978) 22.

⁴² Daval. *Journal des Avant-Gardes*. 1980: 195.

en estos años, al igual que Picasso, se vuelve hacia el expresionismo con figuras llenas de dramatismo, como *Cabeza de mujer*, de 1938, poco antes del estallido de la hecatombe mundial, y que estas obras de Picasso y Miró concluyen y resumen el dramático periodo de entreguerras:

«Les images que Picasso crée dans les contexte de *Guernica* restent parmi les plus fortes que la révolte et la douleur aient inspirées à un peintre. Ces figures humaines qui, en présence de la mort, cherchent une issue en se confondant en une régressive métamorphose avec des formes de règnes inférieurs, végétal ou animal, se retrouvent également chez Miró, lui aussi bouleversé par le même drame. Pour se défendre contre l’humanité, Miró invente un expressionnisme qui puisse être à l’unisson de son cri; ses figures se gonflent dans ses toiles, envahissent de leur gesticulation l’espace du tableau, clament leur désespoir dans l’intensité de leur réaction. Seule la dignité du geste peut répondre à l’égarement, réhabiliter la déchéance. Dans leur art —le dernier domaine où ils se sentent libres— Picasso et Miró plaident en faveur de la vie, expriment ce qu’elle a d’essentiel dans la lutte contre le temps.

Les circonstances forcent Miró à revenir à la figure et même au portrait. *Tête de femme* représente l’une des plus émouvantes expressions d’une protestation en faveur de la condition humaine; le sujet surgit comme une ombre enflammée dans un azur d’éternité que la tourmente ne peut embraser.»⁴³

Gaëtan Picon (1981), influido por su estrecha relación personal con el artista y por la influencia de Dupin, considera que Picasso y Miró son de los artistas que más cambian en los años 30 bajo el impacto del flujo histórico. Podemos suponer muy razonablemente que lo que sigue reproduce, a *grosso modo*, el pensamiento del propio artista en sus últimos años acerca de aquella etapa, pues Picon había conversado larga y profundamente con él:

«Miró, en esas fechas, es quien más cambia y oscila. La agresividad de los cuadros-objeto y la del “asesinato de la pintura” reaparece otra vez en 1933, aunque moderada por el humor, en la serie de dibujos encolados (*Homenaje a Prats*) y también en 1935 en *Cuerda y personajes*. Pero la *Mujer sentada* de 1932, entre otros, recupera el encanto de los colores y de los arabescos. El cielo, de nuevo, se ensombrece con los pasteles salvajes de 1934, como la *Mujer* de formas macizas, hinchadas y espectrales, o como en especial las sobrecogedoras obras *Hombre y mujer ante un montón de excrementos* (1932) —con el efecto dramático de la profundidad— y *Naturaleza muerta de un zapato viejo* (1937) en la que un tenedor, una manzana y un zoquete de pan —en una penumbra sangrienta y venenosa— igualan la intensidad trágica de *Guernica*. Y *El segador* (o campesino catalán sublevado, del que se reconoce su barretina roja) —pintura mural para el pabellón republicano español de la Exposición Universal de París de 1937— expresa en efecto, con los únicos medios de lo cotidiano, la misma angustia que Picasso a través de la atrocidad y el heroísmo. Pero con la *Escalera de la evasión*

⁴³ Daval. *Journal des Avant-Gardes*. 1980: 204.

(1939), Miró no oculta su alegría de pintar y de vivir: pronto se aclara y se organiza el cielo de las *Constelaciones*. “La noche, la música y las estrellas, dirá, empezarán a representar un importante papel en la sugerencias de mis cuadros”.>>⁴⁴

José Pierre (1983), uno de los últimos surrealistas ortodoxos, y en la misma línea de negar el compromiso mironiano que mantenía Cabanne, apunta de un modo implícito (por exclusión) que el compromiso de Miró en los años 20 y 30 se limitaba a una “revolución interior”, sin ejercerse en la política y la sociedad, porque no figuraba en el grupo comprometido de Breton y sus compañeros comunistas y ni siquiera participó en los manifiestos y las acciones contra el orden burgués, el clericalismo, el colonialismo...⁴⁵ Más tarde, Pierre, en *André Breton et la peinture* (1987) considera completamente acertadas las críticas de Breton de que a Miró sólo le importaba su pintura, aun reconociendo su talento poético; incluso considera que tenía mala conciencia por estas críticas, lo que explicaría sus constantes manifestaciones públicas acerca del poder emancipador de su pintura. Pierre insiste todavía en 1994 en el escaso compromiso mironiano con los objetivos revolucionarios del surrealismo, pero se ve impelido a aceptar el cambio crítico del propio Breton en sus últimos años, reconociendo que la Guerra Civil conllevó una mayor concienciación del artista, que culminaría en las *Constelaciones*.⁴⁶

Bernard Ceysson (1983), desde el comienzo de su breve capítulo sobre Miró, basándose en la autoridad que considera indiscutible de Rubin, sigue la pauta del no compromiso y en su planteamiento no hay margen para consideraciones político-sociales:

<<William Rubin designa a Miró como el pintor más importante de la tendencia “revolucionaria” [léase abstracta] del surrealismo, es decir la que se opuso a la ejecución gráficamente equívoca de las imágenes del sueño. Y añade que la obra de Miró, junto a la de Masson, es la que ha tenido más importancia para la pintura norteamericana, estimulando su radicalización y su afirmación formales. Por lo tanto la obra de Miró, al igual que la de Masson, recibe elogios por lo que se alejó de la ortodoxia surrealista.>>⁴⁷

Alain Jouffroy (1980), siguiendo en parte a Dupin, relee al último Breton (el de 1958) en una clave más abierta y afirma incluso que Miró tenía ideas propias del

⁴⁴ Picon. *Diario del surrealismo*. 1981: 161.

⁴⁵ Pierre. *L'univers surréaliste*. 1983: 143-147.

⁴⁶ Pierre. *La contribución española a la revolución surrealista*: 45, en <El surrealismo en España>. Madrid. MNCARS (18 octubre 1994-9 enero 1995): 57.

⁴⁷ Ceysson. *La pintura moderna. Del Vanguardismo al Surrealismo*. 1983: *Miró y los signos plásticos* (72-76). cit. 72.

socialismo utópico (precisa que en la línea de Fourier⁴⁸), opuesto a las reglas disciplinarias del marxismo. Lo mismo que para ese Breton maduro y definitivamente defensor de la total libertad artística, para Miró (al que considera un neo-futurista) no haría falta ser realista (y por lo tanto tradicionalista) para ser popular, siendo el arte más libre el más revolucionario:

«Miró participe sans doute davantage d’une vision fourieriste (utopique) du socialisme, plutôt que de la *vue* marxiste: cette dernière n’a jamais trouvé d’autres formes de communication que celles du réalisme le plus traditionnel, et n’a pas su établir de *rupture* avec l’histoire de l’art. Cela non plus, sans doute, n’est pas un hasard, si ce qu’on appelle “art d’avant-garde” a pu se développer dans les sociétés où la révolution sociale n’a pas pu s’accomplir. Il se définit en effet comme un néo-futurisme, dans un contexte particulièrement retardataire. Miró a imposé sa propre liberté, mais en luttant, en ne cédant jamais aux pressions idéologiques les plus rétrogrades, et sans adopter pour autant une attitude aristocratique de supériorité à l’égard des choses “triviales” de la vie. En tout état de cause, il n’a jamais prêté le flanc, jamais fourni le prétexte à une réduction idéologique réactionnaire.»⁴⁹

El mismo Jouffroy, más tarde (1986), especifica (y matiza prudentemente) respecto a los años de la Guerra Civil que «Son opposition au fascisme était totale, mais Picasso, *Guernica*, les déclarations antifascistes fracassantes ne correspondaient pas à la réponse —illimitée— qu’il cherchait à lui donner.»⁵⁰ Jouffroy considera que *Cabeza de mujer* (1938) es la obra más persuasiva de esa fase, porque en ella reivindicaba el poder poético, opuesto al poder político.⁵¹ Sobre el compromiso político del artista en sus últimos años, apenas reconoce que «Dans les derniers temps du franquisme, Miró soutient activement l’opposition à plusieurs reprises.»⁵²

Georges Raillard (1989), uno de los más directos conocedores del pensamiento de Miró hacia mediados de los años 70, considera que fue un artista comprometido (vigilante) políticamente, pero que sólo lo manifestaba a través de la aportación liberadora del arte. En las páginas de Raillard aparece un artista que se va

⁴⁸ Esta evocación del socialista utópico Charles Fourier (1772-1837) se fundamenta en que Breton le destacó sobre otros pensadores revolucionarios del s. XIX, como se advierte en dos de sus obras más comprometidas, *Arcane 17* (1944) y *Ode à Charles Fourier* (escrita en 1945; publicada como poemario en 1947), compuestas a partir de la lectura de sus textos en 1943, durante su exilio en EE UU, coincidiendo con el inicio de la relación con su esposa final, la chilena Elisa Bindhoff, o en su participación en un homenaje público ante su estatua (1955). Sobre todo le interesaban sus ideas sobre el “sens de la fête”, la liberación sexual, el esoterismo y el concepto de falansterio como modelo ideal de comunidad. [Clébert. *Dictionnaire du Surréalisme*. 1996: 279. / Rosemont, Franklin. *Introduction*, en Breton. *What is Surrealism? Selected Writings*. 2002: 138-141. / Bolovan, Margaret. *André Breton (1896-1966)*, en Leroux, Jean François (ed.). *Modern French Poets*. v. 258 de *Dictionary of Literary Biography*. A Bruccoli Clark Layman Book. Detroit. 2002: 90-91.]

⁴⁹ Jouffroy. *Le coin de la nappe*. en Jouffroy; Teixidor. *Miró Sculptures*. 1980: 48.

⁵⁰ Jouffroy. *Miró*. 1987: 75.

⁵¹ Jouffroy. *Miró*. 1987: 65.

⁵² Jouffroy. *Miró*. 1987: 115.

adaptando a los avatares de su tiempo y explica su ruptura en 1929-1930 con el disciplinado grupo de la revista “Le Surréalisme au service de la Révolution” de este modo:

«Otro foso, que le separa del grupo surrealista, el lugar dado a la política, subrayado por el título de la nueva revista. En ese mismo número 3, Aragon publica un artículo-manifiesto: “*El surrealismo y el devenir revolucionario: el materialismo dialéctico debe ser la filosofía de los surrealistas; el apoyo al Partido Comunista francés es el medio necesario de la acción revolucionaria*”. Entre el “transformar el mundo” de Marx por medio de los políticos y el “cambiar la vida” de Rimbaud, por medio de los poetas, Miró ha escogido. Definitivamente. Lo que no excluye por su parte una constante vigilancia política.»⁵³

Raillard trata con comedimiento incluso el póster *Ayudad a España* al que explica como una obra sólo artística, basándose en una afirmación anterior de Miró de que él se mantenía estrictamente en el ámbito de la pintura. Sus obras trascienden el momento concreto: «El tema, que es el movimiento de un trastorno en profundidad, se impone sobre el motivo, sobre la ilustración de una idea o de un momento de la historia». Y concluye que en estas dos obras se desvía sólo un tanto de esta norma suya, pues «En *Ayudad a España*, como en *El segador*, se observa la misma violencia conquistadora sacada del fondo de Miró, un fondo en perpetua rebeldía, sostenida por la fe en la revolución de los espíritus para la que trabaja el pintor.» Y cuando Miró se arroja nuevamente a una obra abiertamente comprometida, desde finales de los años 60, Raillard sigue con su frialdad objetiva.

Finalmente, sobre el cuadro *Mayo, 1968* (1973), y su contexto, considera que:

«En esta obra, donde se proyecta directamente sobre el lienzo el arrebato del cuerpo, se refiere abiertamente a la revuelta de los estudiantes parisinos. Miró y sus amigos no se inclinaban del lado de “las fuerzas del orden”.

En esta misma fecha [se refiere no a mayo, sino al 19-XI-1968], gracias a los mismos amigos, se organiza en Barcelona una gran exposición, en parte retrospectiva de la obra de Miró. El día de la inauguración, Miró y sus amigos, sabiendo que las autoridades franquistas habían decidido estar presentes, se abstuvieron de aparecer por el antiguo Hospital de la Santa Cruz.»⁵⁴

Se comprueba así que Raillard intenta salvar continuamente el criterio de la independencia entre arte y política, de modo que el compromiso político pertenece a la esfera personal, pero también entiende que, aunque la obra no es directamente política, el verdadero arte es siempre político en cuanto liberador del espíritu. Es en ese sentido en el que Miró sería un revolucionario comprometido, con la política del

⁵³ Raillard. *Miró*. 1993 (1989): 28.

⁵⁴ Raillard. *Miró*. 1993 (1989): 104.

día a día, no con los conflictos del presente, sino con la lucha por la libertad en su sentido más intemporal.

El sueco K. G. Pontus Hulten (1984), perteneciente al foco parisino como conservador y director del MNAM desde 1977 hasta su relevo por Dominique Bozo en 1981, es un buen conocedor de Miró, y con motivo de su fallecimiento hace un canto encomiástico del artista libre pero comprometido, del que resalta su rigor poético en la obra y político en la vida, un rigor «qui donne à l'oeuvre entière une qualité essentielle, un sens immédiat de la liberté». Opina que el compromiso de Miró se ha olvidado injustamente: «On a trop vite oublié son engagement, contre le général Franco, par exemple, ses prises de position exemplaires contre toute forme de totalitarisme, et mieux encore que par des déclarations passagères, par une peinture qui incarnait sur un plan de création pure son sens de l'éthique. (...)» Y lo considera especialmente patente en su obra pura y libre: «(...) L'engagement de Miró a toujours été si juste, si profond, si secret, qu'il se distingue, hors de toute mesure, de celui de ses contemporains, peintres, artistes ou écrivains. D'où la force d'une oeuvre qui n'est jamais, visuellement, simplement anecdotique ou littéraire, par référence, mais singulière dans sa liberté et son invention.» Añade que buscó en su refugio del taller la libertad absoluta del artista, el rechazo de toda componenda, la plena exigencia hacia sí mismo, pero también la solidaria relación con los demás: «Devant l'oeuvre de Miró, nous sommes devant l'oeuvre d'un peintre, d'un maître, qui se refuse à sa tour d'ivoire tout en vivant dans le calme secret de son atelier, de sa retraite: refus des compromissions, haute exigence de soi, vis-à-vis de soi mais aussi par rapport aux autres, para rapport à nous.» Este sentido riguroso de la exigencia artística es lo que explica que no haga concesiones a lo actual en su obra, que evite la politización abierta del arte, que busque una sublimación y un sentido trascendente:

«Et c'est ainsi que l'on peut expliquer sans doute, dans l'oeuvre de Miró, cette absence presque complète d'une actualité par trop visible bien que l'on puisse nommer certes oeuvres para rapport à certaine dates de sa vie privée ou de notre histoire. Miró ne s'est jamais laissé piéger sur l'étroit sentier de la politique où meurent les hommes, mêmes les valeureux, et jaunissent les premières pages de journaux et les oeuvres des artistes dont l'oeuvre ignore la sublimation.»

Se entiende en el contexto de esta sublimación la aparente concesión a las vicisitudes políticas que hizo en *El segador*:

«Et si *Le Facheur catalan* demeure pour nous le symbole du grand pavillon espagnol de l'Exposition de 1937, d'autant plus qu'il maintenant disparu, c'est d'abord parce qu'est une oeuvre

directement sortie, inspirée du sol: moissonneur de la violence, de l'espoir, figure historique née d'une atrocité historique, mais ouverture terrestre à la vie qui n'est pas reprise, dans le domaine de l'art, par une convention picturale, cercle ouvert et fermé qui circonscrit la mort.»⁵⁵

Jean-Louis Prat (1984), entonces director de la Fondation Maeght, no considera el compromiso como un elemento esencial en la obra de Miró. No podemos ignorar el estrecho paralelismo entre su juicio y el del marchante Maeght, quien prefería pasar por alto la vertiente política de sus artistas. Prat centra su mirada sobre el lúdico universo mironiano, caracterizado por la libertad formal, la metamorfosis, la fragilidad y la ingenuidad, el gusto por lo infantil y lo lúdico a partir de objetos cotidianos, aunque destaca en primer término su condición de hombre (artista) libre:

«L'univers de Miró est l'univers d'un homme libre. Ne se rattachant à aucune école, il a trouvé un langage qui a finalement correspondu à une forme de sensibilité qu'on croyait oubliée. Il a su donner à de multiples choses, qu'il a su métamorphoser, un regard neuf et nous a permis de retrouver une certaine ingénuité. Un art ouvert sur l'extérieur. Un monde onirique, un monde de l'au-delà, de ce qui nous entoure. Ce n'est pas par hasard si les plus grands poètes de ce siècle ont trouvé dans Miró leur propre univers. C'est vrai de Desnos, c'est vrai de René Char, c'est vrai de tous ceux qui l'on entouré. Il a métamorphosé ce qu'il regardait. L'art de Miró est essentiel au langage du XXe siècle car il lui apporte une fraîcheur, une nouveauté que peu d'artistes ont su imposer avec une telle maîtrise alors que chez Miró tout semble fragile; il y a une fragilité chez l'homme et ce trait qu'il dessine, cette étoile qui apparaît, ces fonds colorés, semblent à la limite de l'évanescence. Son oeuvre semblait venue de l'enfance. Pour le grand public, le contenu de son oeuvre était rattaché à quelque chose d'une extrême facilité. Mais ce n'est pas vrai, car la facilité de Miró c'est justement de transformer avec un rien quelque chose. Pour la sculpture, Miró part d'objets qui existaient et en superposant des objets différents, il leur a donné une autre fonction, leur a attribué des noms d'oiseaux lunaires, solaires. Ainsi, il existe à la Fondation Maeght une grande sculpture représentant une femme échevelée faite à partir d'éléments qui existent dans la vie courante. La chevelure représentée par une fourche, la figure, l'oeil, le regard par une lunette de water d'angle, et le corps par une planche à repasser. Tout cela a été fixé en bronze. Cette métamorphose donne un résultat étonnant qui est propre à l'univers ludique de Miró.»⁵⁶

Gildas Bourdais (1990) afirma que Miró está ausente de la problemática política del surrealismo, que reduce al mero ámbito organizativo de Breton, quien lleva a una parte del movimiento sucesivamente a afiliarse al PCF, a las publicaciones comprometidas con el comunismo, a la ruptura de 1935 y la afiliación al trotskismo en 1938, con las repetidas depuraciones internas.⁵⁷

⁵⁵ Hulten. *Hommage Miró*. "Beaux Arts", 10 (II-1984) 62.

⁵⁶ Prat. Declaración a Le Targat. *L'univers ludique d'un homme libre*. "Beaux Arts", 10 (II-1984) 64.

⁵⁷ Bourdais. *Les modernes et les autres*. 1990: 142-149.

Itzak Goldberg (2004), al reseñar el libro de Rémy Labrusse *Miró, un feu dans les ruines* (2004), resalta la voluntad mironiana de transgredir el arte clásico y liberar un arte nuevo, puro y primitivo, a guisa de sismógrafo de la revolución que las vanguardias han introducido:

«L'essai de Rémy Labrusse sur Miró (1883-1983) devrait faire date. Échappant au modèle biographique simplificateur, refusant de conduire sa réflexion à une analyse formelle ou iconographique traditionnelle, l'auteur tisse des liens solides entre la production plastique du peintre catalan et des champs culturels contemporains aussi divers que l'anthropologie, l'ethnologie, la littérature ou la philosophie.

Rémy Labrusse démontre, en effet, que, malgré les divergences entre des penseurs aussi différents que Leiris, Bataille ou Breton, tous partagent la fascination pour le mythe et s'accordent sur la nécessité d'une destruction profonde et systématique de la tradition classique. On assiste, selon lui, «à l'émergence d'un bloc magique constitué par des formes sans histoire, purement immergées dans l'affairement sacré, où la frontière entre arts primitifs et arts préhistoriques s'effaçait merveilleusement». Dans ce contexte, les tableaux et plus tard les «tableaux-objets» de Miró sont comme des sismographes, enregistrant le tremblement de terre artistique qui traverse l'art occidental. Sur ce «paysage en ruine», l'artiste construit des images fragiles qui forment, malgré ou grâce à leur désagrégation, un univers qui n'existe nulle part, d'une totale subjectivité. Dans un effort de création qui refuse la virtuosité, Miró n'a cessé de clamer sa volonté de «chaque jour faire un peu moins bien». Comme toujours, une dénégation trop appuyée éveille le soupçon. Malgré le souffle de chaos qu'il cherche à introduire dans ses oeuvres, les lignes parfaitement ciselées, les taches de couleur distribuées avec une justesse étonnantes, le raffinement (qui ne veut pas dire préciosité) de son trait font que si l'on admet que la peinture de Miró vise à son «assassinat», il s'agit alors de l'assassinat considéré comme un des beaux-arts.»⁵⁸

3. EL ÁMBITO ANGLOSAJÓN.

La consideración de Miró en la literatura artística anglosajona fue relativamente temprana. Desde los inicios de los años 30 su prestigio crítico fue creciendo inexorablemente y hacia 1940 era ya considerado entre los especialistas y otros artistas como uno de los grandes vanguardistas, y desde 1945 alcanzó este status también entre el público.

En Gran Bretaña la tesis dominante de autores como Gascoyne, Penrose, Read..., todos ellos comprometidos con la izquierda, le veía como un pintor de biomorfismos que relataba su drama interior frente a la Guerra Civil española y el ascenso del fascismo.

⁵⁸ Labrusse, Rémy. *Miró, un feu dans les ruines*. Hazan. París. 2004. 304 pp. Reseña de Itzak Goldberg. "Beaux Arts Magazine" 238 (III-2004) 104. Data el nacimiento de Miró en 1883.

En cambio, en EE UU la interpretación dominante de McBride, Barr, Greenberg, Rubin desde los años 40 y 50 era la formalista que le veía como un artista puro que buscaba sólo los valores plásticos, y poderosamente influyente sobre los expresionistas abstractos estadounidenses. Por su parte, Sweeney y Soby, aunque atentos a las aportaciones formalistas, se abrían más a las tesis dominantes en parte de la historiografía francesa sobre las raíces catalanas del artista, lo que conllevaba una mayor proclividad a aceptar el compromiso del artista; un caso excepcional era el de G. L. K. Morris, que afirmaba inequívocamente su compromiso. María Isabel Pérez Miró (2004) señala que la crítica norteamericana, fundamentalmente formalista en los primeros decenios, salvo la gran excepción de Sweeney, ha evolucionado a partir de los años 70, inicialmente gracias a Krauss y Rowell, y más tarde con Stich, Lubar, Jeffett, Lanchner... a una consideración más amplia de sus fundamentos catalán, dadaísta y surrealista de Miró.⁵⁹

3.1. Sweeney y los autores de los años 40-70.

El primer gran especialista anglosajón fue James Johnson Sweeney, quien guardó un prudente silencio sobre el compromiso del artista en su monografía aparecida en el catálogo de la primera antológica de Miró en el MOMA (1941). En ella se basa en las fuentes francesas, en particular en Breton, y tiende un tupido velo sobre la significación política de las principales obras de 1936-1939, de manera que las relaciona con Van Gogh en el caso de *Bodegón del zapato viejo* y con un decorativismo fantástico en el de *El segador*. Dado que el artista vivía entonces en una España franquista convulsionada por la reciente Guerra Civil, Sweeney no podía explicarse abiertamente sobre su compromiso político, así que no se puede interpretar enteramente su silencio como una negación de este compromiso.⁶⁰

Pero ¿era este juicio apolítico mera prudencia? Todavía años más tarde (1948), el mismo Sweeney, un defensor desde los años 30 de la teoría del *homo ludens*, estimaba la obra de Miró y Calder especialmente por su ingenuidad e infantilismo. Parece que el compromiso mironiano sea un error que apenas merece una nota a pie de página. La influencia de la autoridad de Sweeney sobre la historiografía y la crítica posteriores será muy notable y esto explica en cierto modo que su tendencia sea tan dominante durante tres decenios al menos.

⁵⁹ Pérez Miró. *La recepción crítica de la obra de Joan Miró en Francia, 1930-1950*. 2004: 5-6.

⁶⁰ Sweeney. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1941-1942): 68.

Clement Greenberg (1948), en su ensayo sobre Miró, se basa en Sweeney y en los catálogos de las exposiciones realizadas en EE UU hasta entonces, aportando una buena bibliografía (la mejor hasta entonces, obra de Muller) y un excelente análisis de su obra, pero lleva el agua a su molino teórico (de honda raíz hegeliana): el progreso del arte hacia la pureza. La posición de Greenberg es que es un artista independiente del grupo surrealista, al que sin duda estuvo relacionado en los años 1924 y siguientes, pero del que se apartó en 1930, rechazando toda disciplina de grupo para encontrar su propio camino de artista mágico, en un proceso muy semejante al que Klee había experimentado en 1919 tras el fracaso de la revolución de Múnich. Considera que si sus collages de los años 30 son obras poco conseguidas (por no ser bastante puras), en cambio su vuelta a la pintura pura en 1932 es particularmente lograda, excepto sus trabajos de la fase de la Guerra Civil, demasiado implicados en los acontecimientos de su época. Interesante es su idea de que el catolicismo y el provincianismo de su medio socio-cultural influyeron de modo fundamental en Miró, como asimismo ocurrió en los artistas catalanes e irlandeses de su tiempo.⁶¹ Es una posición teórica que el crítico aplica al surrealismo y en general a la modernidad. Ya en sus anteriores artículos en “Nation” (verano 1944) Greenberg había fustigado al surrealismo, al que consideraba un movimiento académico, literario, demasiado clásico y anclado en el pasado, del que sólo cabía rescatar su automatismo que le emparentaba con la pintura pura que representaba por fin la nueva pintura norteamericana, la escuela de la “Action Painting” (Pollock, Bazziotes, Motherwell). Para Greenberg (1948), Miró sigue el concepto de lo grotesco propuesto por Ruskin, «Compuesto de dos elementos, el uno ridículo, el otro horroroso»⁶², pero en su obra predomina el humor, la ingenuidad, salvo unos pocos rastros de horror. En suma, Miró encajaba entonces en el paradigma explicativo de la modernidad de Greenberg como un artista de tránsito entre las primeras vanguardias y la cima del expresionismo abstracto.

Josef Paul Hodin (1958), un conocido crítico británico de origen checo (aunque su texto fue publicado en italiano), sigue en parte esta línea, pero conecta sobre todo con algunas tesis de la crítica francesa y con una corriente psicológica. Afirma que Miró no es un surrealista, sino que pertenece, como Klee, a las filas del arte “fantástico” moderno.

⁶¹ Greenberg. *Joan Miró*. 1948: 7.

⁶² Greenberg. *Joan Miró*. 1948: 42.

Hodin rechaza la posición de Ribemont-Dessaignes y Frank Elgar⁶³ de un Miró plenamente surrealista y sigue la posición más escéptica de Raymond Queneau (1948), aunque intenta ir más allá que estos y propone que para Miró el surrealismo desde 1924 fue sólo una fuente de inspiración más entre otras, lo que se comprobaría en que no hay en su obra ni el automatismo de Masson, ni la locura subconsciente de los títulos de Ernst, ni tampoco el sensualismo obsceno o el humor negro. Sólo tendría, en fin, una ingenuidad alegre y fantástica, no exclusiva del surrealismo. Hodin llega a ignorar sistemáticamente las obras de los años 30, para no apartarse de su visión de un Miró infantil, jocoso y primitivo:

<<vedere Miró come un fanciullo gigantesco, che gioca con le apparenze del mondo come un bambino gioca con una palla. (...) Il mondo è per Miró un'abitazione felice e misteriosa, no una camera di tortura. Vi dominano la curiosità e una scherzosa gioia di vivere. La gioia squarcia le nuvole del mistico, attraverso le utilitarie idee degli adulti, attraverso quella loro assurda serietà che fa del mondo un inferno. È curioso che nel nostro tempo questa gioia di vivere sia sbocciata in strani fiori. Con Miró ha assunto una pagliaccesca forma primitiva.>>⁶⁴

Una interpretación muy radical y personal es la de Herbert Read (1959), un anarquista influido por el determinismo y muy interesado en analizar la relación arte-sociedad. Coloca a Miró dentro de una variante estéril del suprarrealismo, como concepción poética y automática del arte, junto a Ernst y Arp.⁶⁵ Esta concepción sería apolítica *per se*, y Miró sería además el más apolítico de todos ellos; por contra, el “verdadero grupo surrealista”, el acaudillado por Breton, sí sería político, es más, sería específicamente socialista marxista.⁶⁶ Read fundamenta su interpretación en que Miró no quiso participar en el manifiesto de compromiso del arte con la política que inspiró Breton en 1930, en la revista “Le Surréalisme au service de la Révolution”, mientras sí lo hicieron Dalí, Max Ernst y Tanguy. Pero no menciona las pruebas en contra, como la colaboración de Miró con dibujos en otras ediciones de revistas comprometidas, ni hace referencia a sus grandes obras políticas durante la Guerra Civil.

William S. Rubin, un gran conocedor de Miró, es uno de los autores estadounidenses que siguen la pauta del no-compromiso; presentaba al principio

⁶³ Elgar, en AA.VV. *Dictionnaire de la peinture moderne*. París. 1954. Artículo sobre Miró.

⁶⁴ Hodin, Josef P. *Surrealismo*, en AA.VV. *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Instituto Geografico de Agostini. Novara. 1983 (1958). v. XIII, pp. 455-478, cit. en 474. Hodin entonces era director de estudios del Institute of Contemporary Arts de Londres.

⁶⁵ Read. *Historia de la pintura moderna*. 1984 (1959): 133.

⁶⁶ Read. *Arte y sociedad*. 1977 (arts. años 40-50): 179-185.

(1959) a Miró sólo como un artista explorador de las formas, que no se vinculaba a una época concreta que restringiera su capacidad inventiva, de modo que el artista pudiera seguir descubriéndose su mundo imaginario.⁶⁷ Esa opinión variará en los años 60 a medida que la idea del potencial revolucionario del arte se extendía y caracterizará (1968) el surrealismo por su: «experimentation with automatism, accident, biomorphism, and found objects within the framework of an overriding commitment to social revolution»⁶⁸ y, aplicando esto respecto a la obra realista de Miró durante la Guerra Civil, acepta que refleja al menos una simpatía social, se entiende que no tanto hacia el bando republicano como hacia todo el pueblo que sufre.⁶⁹

Desarrollando esta nueva visión general del surrealismo, ya en 1973, aunque mantiene su tesis inicial de que Miró no se interesaba especialmente por la política, aceptará que tuvo que comprometerse al menos durante los años de la Guerra Civil: «Miró had never displayed an interest in politics, but the fratricidal Spanish Civil War forced him to take sides. The artist was “almost sick with anxiety”, and, as was the case with Picasso, the tragedy not only profoundly touched his consciousness, but momentarily redirected his art.»⁷⁰ Dos ejemplos evidentes de este compromiso son *El segador* y más aun el póster *Aidez l'Espagne*, pero la obra maestra es *Bodegón del zapato viejo*, en la que Rubin ve una excepción realista para facilitar la comprensión de su obra:

«Miró spells out his sense of “the people” by transfiguring a group of their humble possessions (...)

The almost disconcerting intrusion of realism into Miró’s style at this point in his career was a function of many concerns. Like other great modern painters, Miró had created a personal visual language that could be easily read only by those familiar with advanced twentieth-century painting. It seems certain that during the war that racked Spain Miró questioned whether his art, so beyond the comprehension of all but a few of his countrymen, was sufficiently in the service of their humanity. It was not that he was interested in particular causes or serving the ends of political propaganda; but the desire to communicate more readily, an aim that led some artists of his generation to Social Realism, was surely in his mind.»⁷¹

⁶⁷ Rubin. *Miró in Retrospect*. “Art International”, Zurich, v. 3, n° 5-6 (1959).

⁶⁸ Rubin. <*Dada, Surrealism, and their heritage*>. Nueva York. MOMA (1968): 63.

⁶⁹ Rubin. <*Dada, Surrealism, and their heritage*>. Nueva York. MOMA (1968): 132.

⁷⁰ Rubin. *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*. 1973: 72. La misma tesis ya estaba insinuada a lo largo de un texto anejo a un catálogo, en Rubin. *Dada, Surrealism and their heritage*. MOMA. 1968. Pero lo ocultaba dentro del contexto general del compromiso político de los surrealistas.

⁷¹ Rubin. *Miró in the collection of the Museum of Modern Art*. 1973: 72-73.

George Heard Hamilton (1967), aunque sigue casi textualmente a Rubin en algunos puntos (como la frase del alejamiento de la política), explora nuevos conceptos y engloba a Miró dentro de la línea del surrealismo abstracto, junto a André Masson, aunque el autor puntualiza que el catalán protestó, a menudo, «contra el arte totalmente no objetivo.» Su definición se apoya en citas del propio Miró, quien cuenta que el artista capta esencialmente «el mundo preconsciente donde las tensiones emocionales tienden hacia una realización visual formal» y que la pintura «nace siempre de un estado de alucinación provocado por alguna conmoción, objetiva o subjetiva, de la que me siento totalmente irresponsable.» Esta interpretación arrumba a un lado la vertiente catalanista de Miró: ni una mención a su arraigo en la tierra catalana, salvo como escenario de sus paisajes. Hamilton cae empero en una contradicción sobre su compromiso político, cuando afirma convencido que «Miró se ha mantenido siempre apartado de la política», pero de inmediato añade un largo discurso en contrario, que es una de las mejores síntesis del Miró comprometido de los años 30:

«*El segador* (perdido), un gran mural en su estilo “salvaje” de los años 30 para el pabellón español de la Exposición de París de 1937, y el cartel antifranquista relacionado con él, son ejemplos raros de preocupación extra artística, aunque vale la pena notar que el estilo “salvaje” se produce justo la víspera de la Guerra Civil. Las monstruosas metamorfosis que amenazan la estructura y la estabilidad de la existencia humana, habían aparecido ya en 1933, en sus collages de fotografías pegadas, prolongadas por dibujos de raras figuras alargadas, a menudo obsesivamente sexuales o escatológicas. En 1936 la figura humana se había transformado cruelmente en una imagen, a la vez de bestia e insecto, de ogro y hombre. Una de las más horribles imágenes, *Cabeza de mujer*, de 1938, es tan obsesionante como una pesadilla de Kafka o Kubin, y no menos trágica como testimonio de nuestra condición. Pintada a mitad de la Guerra Civil, cuando era imposible ignorar todos los horrores del conflicto, puede parangonarse, a pesar de su diminuto tamaño, con otras imágenes del siglo XX sobre la crueldad del hombre para consigo mismo, que son la *Construcción blanda con habichuelas hervidas*, de Dalí, de 1936 y el *Guernica* de Picasso, de 1937.»

De este modo, Hamilton nos presenta a un artista que no desea un compromiso político, pero que, impelido por la presión del contexto social, no rechazará ejecutar obras sobre la barbarie humana. Pero no serían obras de implicación en el combate, sino plasmación de un subconsciente torturado y temeroso, que ya antes de la Guerra Civil intuía lo que se avecinaba. Miró trascendería el mundo exterior a través de sus obras, buscando una elevación mediante el arte, una línea de fuga que

encontraría una propia confesión en las *Constelaciones*, reconocidas por Miró como «la manera de alejarse de los horrores de la escena contemporánea.»⁷²

Donald Drew Egbert (1969), un experto en la relación entre arte y política en el mundo contemporáneo, se basa en las mismas fuentes francesas de Read y Rubin y sobrevuela a Miró, mencionando apenas que colaboró con ilustraciones para la última edición de la revista “La Révolution surréaliste” (15-XII-1929), pero que ya no lo hará en su sucesora, más radical, la revista “Le Surréalisme au service de la Révolution” (VII-1930), disconforme con las consignas políticas demasiado extremistas (comunistas) del grupo que lideraba Breton. Egbert capta esta contradicción de Miró y explica sucintamente su colaboración con el grupo de Breton porque: «aunque siempre manteniéndose fuera de la política, ha insistido en su deseo de entrar en contacto estrecho con las masas, a las que siempre tuvo presente, mientras ha protestado a menudo contra un arte totalmente no objetivo.»⁷³

Lucy Lippard (1970) es un caso especial, pues reduce hasta la mínima expresión el papel de Miró en el surrealismo, cuya ideología centra en dos ideas: cada hombre es un artista y este es un médium, siendo la política un aspecto casi ínfimo de este movimiento.⁷⁴

El surrealista Roland Penrose (1971), un estrecho amigo del artista y un buen *connoisseur*, realiza en su libro una fusión de unas pocas y relevantes fuentes: Dupin y autores anglosajones como Soby, Sweeney y Read. Obvia, por falta de datos, el compromiso de Miró en los años de su juventud, pero en cambio comienza a hacerle mención cuando se refiere a los años 20 y, sobre todo, los 30:

«A distancia, Miró había aprobado la rebelde actitud de los dadaístas frente a la sociedad; pero la revolución surrealista, que le absorbió desde su llegada a París, hizo, principalmente, que se aventurase por el campo de los métodos de expresión personales. Sólo con relucencia se unió a veces a las actividades del grupo de sus amigos y únicamente cuando, a principios de la década de los treinta, empezó a deteriorarse gravemente el clima político, se produjo en el ánimo de nuestro artista una profunda y violenta reacción ante el giro que tomaban los acontecimientos.»⁷⁵

⁷² Hamilton. *Pintura y escultura en Europa 1880/1940*. 1983 (1967): 431-437. La página de la cita corresponde asimismo a las otras citas. Hamilton (1910-2004) fue un autor generalista que impuso en la metodología de la historia del arte el análisis de la crítica contemporánea del artista con su *Manet and his Critics* (1954).

⁷³ Egbert. *El Arte y la Izquierda en Europa*. 1981 (1969): 283. Es evidente que la idea de la “prueba” la toma tal cual de Hamilton (ver cit. arriba).

⁷⁴ Lippard. *Surrealists on Art*. 1970, en Kaplan y Manso. *Major European Art Movements 1900-1945*. 1977.

⁷⁵ Penrose. *Miró*. 1991 (1971): 77.

Sobre las pinturas salvajes, sigue fielmente el criterio de Dupin de que deben su inspiración al desasosiego de Miró ante los graves acontecimientos de su entorno. El mismo criterio, notablemente moderado, sigue para referirse a las obras más emblemáticas que realiza durante la Guerra Civil, que más que a un compromiso exterior obedecerían a la satisfacción de una necesidad íntima: «Todas estas manifestaciones públicas le ayudaron a Miró a vencer su desespero, presentando una imagen que es heroica, salvaje y no carente de amargo humor.»⁷⁶

Krauss y Rowell (1972)⁷⁷ asumen una posición deliberadamente apolítica, y se centran en los problemas formales y poéticos de la obra de Miró, un esteta comprometido únicamente con el arte.

A partir de entonces, Margit Rowell, durante su larga estancia europea, ha evolucionado hacia una comprensión del compromiso político de Miró durante la Transición y en 1988 explica la posición de Miró de oposición al franquismo y apunta a esto el retraso en la apertura oficial de la FJM, hasta 1976 o su negativa de viajar a Madrid, así como su relativo menor éxito respecto a Picasso:

«[Miró] era decisamente antifranchista, convinzione che ha sempre espresso e manifestato. Se è tornato in Spagna dopo la Guerra Civile lo ha fatto perché li aveva una famiglia e non voleva che sua figlia crescesse in esilio; e poi non poteva vivere veramente lontano dalle sue radici. Mentre Franco era in vita, Miró ha sempre negato il permesso di aprire ufficialmente la Fundación Miró che pure aveva creato, così come ha rifiutato premi e titoli ufficiali da parte del regime franchista, con il quale evitava ogni contatto, fino al punto di rinunciare a visitare Madrid per trentasei anni perché per lui, catalanista convinto, la capitale rappresentava il potere centrale. [Pero este separatismo no ha perjudicado su actual reconocimiento] Miró è oggi plenamente riconosciuto in patria, ma ciò non vuol dire che gli spagnoli lo amino e lo capiscano come capiscono Picasso. Paradossalmente, il fatto che Miró sia rimasto in Spagna, pur non rinunciando alle sue idee nazionaliste catalane, gli è forse nuociuto, mentre Picasso è stato recuperato più facilmente perché ha espresso il suo disaccordo con il regime tenendosi al di fuori. Per Miró è stato più difficile.»⁷⁸

La opinión de William Gaunt (1973) coincide en lo esencial con las de Rubin y Hamilton. Margina las consideraciones políticas en su estudio de los artistas surrealistas y Miró queda como un artista sólo interesado por reflejar un mundo fantástico y humorístico, salvo en la coyuntura histórica de los años 30, en la que la mayoría de los intelectuales y artistas se vieron forzados a tomar posición:

⁷⁶ Penrose. *Miró*. 1991 (1971): 91.

⁷⁷ Krauss; Rowell. <*Joan Miró: Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973).

⁷⁸ Mottola, Luciana. *Intervista con Margit Rowell: Miró*. “Vernissage. Il Fotogiornale del Arte” (VII-1988): 103.

«Miró, menos definido en opiniones políticas que Picasso, no se manifestó menos trastornado en sus pinturas por el advenimiento de las dictaduras europeas y especialmente por los acontecimientos de España. El considerar que la mente subconsciente, o inconsciente, reaccionaba ante los sucesos contemporáneos de una forma que contenía cierta actitud o “preocupación moral”, aun sin propósito deliberado, era una conclusión que se podía deducir de las producciones “salvajes”, las *peintures sauvages*, que pintó en el periodo comprendido entre el 1934 y el estallido de la segunda guerra mundial. La colorida alegría y el humor festivo que habían caracterizado sus obras anteriores, de tal modo que hasta las distorsiones resultaban jocosas, fueron sustituidos por tonos lívidos, groseras caricaturas sexuales y malformaciones de efecto brutal. El *Bodegón con zapato viejo*, pintado en 1937 lo mismo que el *Guernica* de Picasso, está lleno de cárdenas amenazas de tormenta e imágenes de objetos caseros en proceso de descomposición y disolución. Una *Cabeza de mujer* de 1938, monstruosamente alterada, parecía charlar con la cólera.»⁷⁹

No obstante, esta es la parte de la producción mironiana que Gaunt parece estimar menos, por ser la más alejada del sentido poético con que define al mejor Miró.

John Russell (1974), por su parte, reconoce la importancia de Miró como testigo de su época, y que las obras salvajes del tiempo de la Guerra Civil son una directa respuesta a la hecatombe bélica.⁸⁰

Sam Hunter y John Jacobus (1976, 1985), en una obra conjunta, coinciden en opinar que Miró es uno de los grandes maestros del arte del siglo XX, a la altura de Picasso, Matisse y pocos más, y que se le puede considerar legítimamente la figura capital del surrealismo, pero tienen una contrapuesta visión de Miró en cuanto a la política.

Hunter, profesor del Departamento de Arte y Arqueología de la universidad de Princeton y miembro de la dirección del MOMA de Nueva York, ya había estudiado a fondo los grabados de Miró en un libro de 1959 que no hacía mención alguna sobre el compromiso mironiano. Hunter (que prosigue su interpretación de 1959) considera que Miró se opuso a ser incluido oficialmente en las filas del surrealismo, para mantener siempre una completa independencia respecto a los *ismos*, y que su independencia y su cultivo de la pintura pura le acarrearían a la vez las críticas de Breton y la libertad para demostrar un talento genial, para desarrollar una obra alegre y prolífica. En suma, opina que el distanciamiento y la independencia son esenciales para el artista.⁸¹

⁷⁹ Gaunt. *Los surrealistas*. 1973: 39.

⁸⁰ Russell. *The Meanings of Modern Art*. 1974: 206-214.

⁸¹ Hunter; Jacobus. *Modern Art*. 1985: 179-181. Probablemente es Hunter.

Pero a continuación Jacobus desarrolla un discurso distinto al estudiar al Miró de los años 30 y le presenta como un artista en equilibrio entre los compromisos político y artístico, con obras llenas de detalles realistas, a medio camino entre las posiciones de Picasso y Matisse. Son las *Pinturas salvajes* con obras como *Personajes rítmicos* (1934) y las muy conocidas *El segador*, *Naturaleza muerta con zapato viejo* y *Cabeza de mujer*: «Miró joined Picasso in his angry reaction to the Spanish Civil War. Although never so outspoken as Picasso, Miró did use painting as an eloquent vehicle to express his feelings of wrath and dismay at the course of events in his homeland.»⁸² En cambio, siguiendo a Rubin y Dupin, opina que hacia 1939 ha abandonado este realismo trágico para realizar un arte más neutral, el de las *Constelaciones*.⁸³

Norbert Lynton (1980) procura enhebrar el hilo entre las dos corrientes y divide la obra de Miró en dos facetas, la automática psíquica y la racional, de modo que el pintor fluctuaría entre el no compromiso y el compromiso, según la exigencia del tiempo que le tocara vivir. Así, a esta última faceta pertenecería una obra emblemática como *Bodegón del zapato viejo* (1937), propia de unos años de crisis política y social, mientras que su obra más surrealista sería completamente apolítica.⁸⁴

En la línea apolítica insisten Dawn Ades y Charles Harrison (1981), que coinciden en una lectura formalista que margina todo factor social, entendido como irrelevante para una interpretación global del artista. La británica Ades nos muestra a un surrealista imbuido por la nueva técnica del automatismo, un artista apolítico que abandona el surrealismo cuando este deriva hacia el izquierdismo militante, mientras que Harrison hace hincapié en un artista puente entre el cubismo y el surrealismo, iluminador con su abstracción de nuevas corrientes artísticas y, en concreto, del expresionismo.⁸⁵

Por contra, Robert Hughes (1983) apenas bebe en las fuentes de Dupin y del formalismo anglosajón, sino en sus conversaciones con el propio Miró a finales de

⁸² Hunter; Jacobus. *Modern Art*. 1985: 227. Probablemente es Jacobus.

⁸³ Hunter; Jacobus. *Modern Art*. 1985: 228. Probablemente es Jacobus.

⁸⁴ Lynton. *Historia del Arte Moderno*. 1988 (1980): 175-178. Norbert Lynton (1927-2007) es un historiador del arte muy popular entre el público anglosajón y ha influido en muchos de los jóvenes investigadores de ese ámbito espacial.

⁸⁵ Ades y Harrison, en Stangos (coord.). *Conceptos del arte moderno*. 1987 (1974, 1981): Ades, 95-115. Harrison, 143-173. Especial importancia tiene la opinión formalista de la británica Dawn Ades, profesora de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Essex, y maestra de una generación de estudiosos mironianos y sobre el surrealismo en general.

los años 60 y a lo largo de los 70, en la plenitud del periodo más político del artista, y seguramente por ello le considera como el portaestandarte del catalanismo más militante y nacionalista de modo que resultaría ser incluso un independentista radical.⁸⁶ En años posteriores mantendrá, más matizada, esta versión, cuando opina (1991) que era el mejor artista del movimiento surrealista y que Breton y los suyos sólo soportaron su distanciamiento político porque le necesitaban: «unquestionably the best pure painter among the Surrealists. He resisted joining the movement; he would not sign its manifestos, and he took no part in its political entanglements.»⁸⁷ Centra su discurso en que es un artista que fusiona distintas influencias: el mundo infantil, la cultura popular catalana, el mundo rural, el erotismo, el humor, lo grotesco y lo absurdo, con el moderno contexto parisino, pero también unido al ambiente histórico, hasta el punto de que Hughes escogerá *Bodegón del zapato viejo* para simbolizar el horror de los artistas modernos ante el creciente horror que se avecinaba en los años 30.⁸⁸

Edward Lucie-Smith (1985) dará más relevancia al compromiso de Miró en los años 30, aunque resaltando siempre su voluntad de independencia, de no hacer un arte manifiestamente político.⁸⁹ A la luz de las fuentes posteriores, ha puntualizado (1999) mejor el compromiso con los problemas políticos que le tocó vivir en cada momento; así, afirma que se implicó en la acción artística relacionada con la Guerra Civil, que odió el nazismo y que no gozaba del favor del régimen franquista.⁹⁰

Sidra Stich (1990) explica que Miró realiza muchas de sus obras “salvajes” de los años 30 bajo el impacto de la Guerra Civil o como profecía de ésta o de la Guerra Mundial, pero su interpretación no acaba de superar las pautas de la ortodoxia formalista y a menudo aparecen menciones al influjo del arte primitivo en ese “salvajismo”.⁹¹

Robin Adèle Greeley (2006) apunta la inmensa influencia, aunque sin llegar a un determinismo, de la Guerra Civil en la creación coetánea de Miró, que manifiesta

⁸⁶ Hughes. «He’s a Catalan, you know, and he’s always been a voice for Catalan independence. That’s one reason he is very much a hero to young people». [Belden, Dorothy. *WSU Mural a Tribute to Spanish Artist*. “The Wichita Eagle” (1-XI-1978) 21. PML, PMG B 20, 27. Declaraciones de Pierre Matisse y Robert Hughes sobre Miró.]

⁸⁷ Hughes. *The shock of the new...* 1991: 231.

⁸⁸ Hughes. *The shock of the new...* 1991: 255.

⁸⁹ Lucie-Smith. *Art of the 1930s*. 1985: 144-148.

⁹⁰ Lucie-Smith. *Vidas de los grandes artistas del siglo XX*. 1999: Miró en 159-163.

⁹¹ Stich. *Anxious Visions*. **Anxious Visions. Surrealist Art*>. Berkeley, California. University Art Museum (1990): 160.

una indeterminación estilística (patente en los acusados contrastes en cuatro obras, *El segador*, *Aidez l'Espagne* y *La naturaleza muerta del zapato viejo* de 1937 y *Mujer sublevada* de 1938) que refleja la íntima ambivalencia del artista ante su identidad catalana, que retrotrae a 1924.⁹²

3.2. La historiografía reciente de Lubar, Jeffett, Lanchner, Green...

Finalmente, prestemos atención a los textos más recientes de Lubar, Jeffett, Lanchner, Green, Hammond y Palermo, lo más granado de la actual historiografía anglosajona especializada en Miró.

La prelación corresponde al profesor Robert S. Lubar, que evoluciona en su percepción del compromiso mironiano. Al principio es tal vez uno de los autores más moderados de la corriente del compromiso, pues en su tesis doctoral (1988)⁹³ centrada en el Miró anterior a 1922, le considera un artista unido al catalanismo cultural en los años 10 y 20, que Miró evoluciona en diálogo con las vanguardias barcelonesa y europea, con un estilo ecléctico y un creciente distanciamiento respecto al conflicto político, pese a que su obra acabó siendo utilizada por el catalanismo, como escribirá en 1993: «Purificando su visión en contacto directo con el paisaje catalán, desarrolló un innovador lenguaje de signos pictóricos con el que poco a poco construyó un mito moderno y populista para una emergente nación catalana.»⁹⁴ No extiende su estudio a los decenios posteriores, aunque se colige implícitamente que entiende que Miró no varió apreciablemente en sus ideas, ya que si aceptamos que la esencia del arte mironiano es la emoción, él cree que ya en «una de sus cartas más tempranas y reveladoras [carta a Ricart, VIII-1917], Joan Miró expresó un sentimiento que formaría el núcleo emocional de su arte durante las siete décadas siguientes: su profundo arraigo a la tierra, a la gente y a las tradiciones de su Cataluña natal.» y (muy acertadamente) comprende la pugna interior de Miró entre ser un artista-ciudadano, implicado en su sociedad contemporánea, o un artista-independiente, que «preparó su arquetípica visión de una Cataluña primitiva inalterada

⁹² Greeley. *Surrealism and the Spanish Civil War*. 2006: *Pictures and battlefields* (1-11, especialmente 2, 6 y 8); *Nationalism, Civil War, and Painting: Joan Miró and Political Agency in the Pictorial Realm* (13-49).

⁹³ Lubar. *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the Avant-Garde*. 1988. Consulta en FJM. Desgraciadamente, esta exhaustiva obra de referencia sobre esta época de Miró no ha sido publicada, por lo que no está al alcance de la mayoría y su influencia es escasa para lo mucho que merece.

⁹⁴ Lubar. *Vanguardias y nación*. Especial *Miró 100 años*. “La Vanguardia” (IV-1993) 6.

por el tiempo, la industrialización y las transformaciones políticas»⁹⁵, pero considera que «la formación de la estética de Miró se basaba precisamente en un alejamiento de la política.»⁹⁶, que sería coherente con la visión del propio Lubar del *Noucentisme* como movimiento de control social, cuando (en un texto posterior, de 1994) establece una vinculación entre la obra mediterránea y clasicista de Sunyer y la visión noucentista de una nación catalana moderna anclada en el paisaje rural, pues, basándose en parte en un estudio de Norbert Bilbeny⁹⁷, considera que «El modelo cultural “orgánico”, donde estaba inserto el discurso del “arte popular” dentro de la teoría estética del *noucentisme*, sirvió de fundamento para la construcción de un mito de orden social que venía a ser un intento de contener la actividad revolucionaria.»⁹⁸

Lubar remataba su tesis doctoral con unas fecundas conclusiones sobre el Miró joven, destacando su independencia respecto a los grupos catalanistas, su ideología nacionalista individualista y agresiva, y, sobre todo, su voluntad de desarrollar un estilo ecléctico marcado por la contradicción entre la apertura crítica hacia las innovaciones de la vanguardia parisina que tendía hacia la abstracción y el enraizamiento en el arte popular catalán anclado en la figuración.⁹⁹ En sus textos posteriores desarrolla estas ideas, pero ha ido evolucionando en su interpretación, hasta llegar a una posición de síntesis, con la que coincide en lo esencial. Desde 1993, a medida que explora la obra mironiana de los años 20 y 30, es más proclive a reconocer al artista revolucionario, comprometido sólo a través de su obra, un compromiso advertido bajo el velo de su rigor estético de pureza. Como la gran mayoría de los historiadores anglosajones desde Barr, Lubar asimila los conceptos de modernidad y vanguardia, pero sitúa a Miró en un lugar marginal y crítico dentro de la modernidad, en una postura ambivalente por su subversión tanto de los valores estéticos tradicionales como de los modernos. Lubar considera que han sido las retrospectivas de Miró en 1993 (más en concreto la del MOMA), las que han permitido mostrar el aspecto de Miró menos usual en la crítica y la historiografía, su

⁹⁵ Lubar. *El Mediterráneo de Miró: concepciones de una identidad cultural*. <Miró 1893-1993>. FJM (1993): 25-48, cit. 25.

⁹⁶ Lubar. *El Mediterráneo de Miró: concepciones de una identidad cultural*. <Miró 1893-1993>. FJM (1993): 44.

⁹⁷ Bilbeny. *Eugeni d'Ors i la ideologia del noucentisme*. Ed. la Magrana. Barcelona. 1988: 181-186.

⁹⁸ Lubar. “La carn del paisatge”: *Tradició popular i identitat nacional en el noucentisme*. *<El Noucentisme, un projecte de modernitat>. Barcelona. CCCB (1994-1995): 281-287, trad. 458-463, cit. 461.

⁹⁹ Lubar. *Joan Miró Before The Farm, 1915-1922: Catalan Nationalism and the Avant-Garde*. 1988: 249-253.

personalidad como artista rebelde, plena y conscientemente rupturista en lo formal respecto a las primeras vanguardias, y considera que su estilo de ruptura no se puede escindir de su ideal de cambio político, lo que se evidenciaría tanto en su obra plástica como en sus palabras.

<<the language Miró repeatedly invoked to describe his work —aggression, violence, terror, revolt and assassination— indicates that there was a social and moral project at the core of his art: Miró’s challenge to pure form was from the start an act of protest against the reified consciousness of bourgeois society.

In opposition to modernism’s emphasis on the sacrosanct autonomy of painting —its separation of art from life and its utopian withdrawal into a self-contained real of pure optical experience— Miró’s art is often marked by extreme stylistic discontinuities, sadistic and/or erotic explorations of the theme of vision, ironic inversions of inherited formal structures and radically heterogeneous techniques. Miró’s relation to modernism was ambivalent at best, subversive at its most extreme. One of the most significant contributions of the recent Miró retrospective at The Museum of Modern Art is that allowed the complementary aspects of Miró’s artistic personality —his position as a form-giver and as an aesthetic terrorist— to emerge after years of neglect by critics and historians, even if the full force of his artistic rebellion was diffused within a largely formalist reading of his work.>>¹⁰⁰

Lubar ha seguido profundizando en estos mismos criterios y destaca la significación político-artística del nacionalismo lingüístico de Miró, esto es la importancia que en la formación de su lenguaje visual tuvo la escritura de la lengua catalana a su vez conectada con la consolidación de una identidad nacional. Lubar explica, empero, que Miró no es un simple propagandista, sino que mantiene un doble discurso, afirmativo y crítico, de reconocimiento y de interrogación, respecto a la historicidad de la nación, pues defiende un ideal nacional-popular de la cultura — junto a vanguardistas tan distintos como Salvat-Papasseit, Junoy, Foix...—, en contra del ideal nacional-elitista del Noucentisme —que pregonaban entonces Ors, Prat de la Riba y otros líderes del catalanismo cultural—; no obstante, la suya fue una propuesta ambigua, a la vez tradicional y vanguardista, como muestran los temas de sus cuadros de 1915-1919, pues quiere ser un catalán universal. Todo esto implicaba unir estructuralmente lengua y arte, en el caso de Miró desarrollando un universo de signos propio, enraizado en su tierra catalana y al mismo tiempo trascendiéndola con un sentido universal. Lubar resume (2001):

<<Quizá Miró entendió mejor que ningún otro artista de su generación la manera de producir un mito colectivo que pudiera mantener la nación catalana moderna en el espacio de la lengua y

¹⁰⁰ Lubar. *Miró’s Defiance of Painting*. “Art in America”, 9 (IX-1994): 88.

proyectar su imagen al mundo. En pocas palabras, Miró fue el “hombre del *nou-cents*” por excelencia. A través de su pintura pudo articular el proyecto de un nacionalismo cultural íntegro y popular, que si bien se insertaba en el ámbito de la ideología burguesa también cuestionaba sus sectores políticamente más conservadores y represivos. Pero las representaciones culturales de la nación, por muy inclusiva y popular que fuera su base, jamás pudieron reparar las grietas de la fachada social catalana. Los hechos de 1917 y 1919, y más tarde los de la Guerra Civil, son un recordatorio trágico del fracaso de la generación de Miró a la hora de imponerse sobre una realidad volátil.

Hoy, nos vemos obligados a examinar la mitología de Miró de una manera crítica y a estudiar la forma y la estructura históricas concretas de su nacionalismo lingüístico. No podemos hablar de una Cataluña esencial de *seny* y *rauxa* o, pongamos por caso, de la *Ben Plantada*, sin recurrir al metalenguaje del mito. No obstante, también debemos preservarnos del grado de abstracción que este tipo de lenguaje impone. Como historiadores del nacionalismo moderno debemos distinguir entre nación catalana —que en realidad no es un objeto único y unificado, sino más bien un concepto dinámico y mutable— y nacionalismo propiamente dicho, es decir los lenguajes a través de los cuales la nación se identifica y a la vez habla al mundo. Miró intuyó que el mito proporciona las representaciones para un movimiento colectivo. Moviéndose entre el centro y la periferia del nacionalismo cultural catalán, Miró trabajó en el ámbito de la lengua para afirmar la identidad de la nación.>>¹⁰¹

William Jeffett (1992), un discípulo inglés de Green y Ades, considera que Miró se inscribe más en el contexto de vanguardia que en el de modernidad y que sus ideas se corresponden a las propias de un socialista utópico, al modo de Fourier, siguiendo una idea ya expresada por Jouffroy. Sin embargo, Miró, aunque hombre comprometido, no sería un artista comprometido.¹⁰²

La norteamericana Carolyn Lanchner (1993), una excelente analista formalista de Miró, sostiene que Miró jamás sostuvo las ideas políticas de los surrealistas, aduciendo que desdeñó involucrarse en sus campañas y manifiestos, por lo que considera irrelevantes las ideas políticas de Miró para explicar su obra; incluso

¹⁰¹ Lubar. *El nacionalismo lingüístico de Miró*. *<París-Barcelona. De Gaudí a Miró>. París. Grand Palais (2001-2002). Barcelona. Museu Picasso (2002): 398-421, cit. 413. En una nota final se informa que este estudio es una versión revisada de una conferencia en la Universitat de Barcelona del 22-IV-1993 con motivo del centenario de Miró y que posteriormente se publicó una versión ampliada en *Cent anys de Miró, Mompou i Foix: Doctors Honoris Causa*. Publicacions de la Universitat de Barcelona. 1994: 9-37. Una versión similar se publicó en Lubar. *Mediterráneo: los colores de una idea*, en Calvesi; et al. *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. De Chirico - Ernst - Miró - Magritte*. Carroggio. Barcelona. 2000: 133-157.

¹⁰² Jeffett. *Objects into Sculture...* 1992: v. I, pp. 27... En mi opinión, la idea de Jouffroy acerca de un Miró fourierista se basa sólo en que imagina que estaba sometido a la influencia de Breton, quien es autor de la *Ode à Charles Fourier*, una prueba de su anhelo de fundir la proclama de Marx (cambiar el mundo) con la aspiración de Rimbaud (cambiar la vida). No hay una sola prueba, sea declaración o anotación, respecto a una posible influencia ideológica de Fourier o de los socialistas utópicos sobre Miró, cuyas ideas sociales, sobre todo respecto a la familia, eran profundamente opuestas a las de aquél.

la historia aparece como un lejano marco vital, casi ajeno a la evolución de su obra, incluso en una época en que esto parecería imposible (1936-1939), en la que lo único significativo de las tres obras que cita, *El segador*, *Bodegón del zapato viejo* y *Auto-retrato I*, es que constituyeron una catarsis que ayudó a Miró a no pensar en las obras a medio hacer que había abandonado en Barcelona.¹⁰³

El profesor Christopher Green, tras unos años en los que no estaba interesado por la vertiente política de Miró, comenzará una revisión en la que resalta los componentes sociales de su obra para explicar algunos de sus símbolos. Así, en un texto de 1996 supone que en la pintura *Campesino catalán con guitarra* (1924) Miró pretendía manifestar sus opiniones políticas: «Por ejemplo, la barretina roja es un símbolo al que Miró vuelve después, en un momento muy preciso: para exponerlo en el Pabellón republicano de la Exposición Universal de París en 1937».¹⁰⁴ Se pregunta si ¿es este *Campesino catalán* con barretina roja una reivindicación política del nacionalismo catalán en plena dictadura de Primo de Rivera? ¿Es, por contra, una crítica irónica del nacionalismo urbano de comerciante pequeño burgués, cobarde y suave que tanto odiaba Miró? Sin embargo, Green no ha variado sus opiniones sobre Miró desde sus ideas de 1993¹⁰⁵ a sus últimas publicaciones (2000)¹⁰⁶.

Paul H. Hammond (2000) recalca la posición ambigua de Miró ante la política, entre el recurrente desdén por las ideologías y el compromiso de 1937:

«(...) Yet Miró, that quiet man with a mission, that solipsist with a visceral disdain for all ideologues and their milking of the credulity of the masses —marionettes, more like!— could, when cornered by events, act politically. However much he may have wished to stay *hors de la mêlée* —to remain the transcendental magus— he'd done enough antifascist politicking in '37 to be fearful of reprisals on his return to Franquista Spain three years later.»¹⁰⁷

¹⁰³ Lanchner. *Peinture-Poésie, Its Logic and Logistics*, en <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993- 1994): 15-82. Destaca el apartado *The Politics of Bafflement*, pp. 49 y 68-71, especialmente la 69.

¹⁰⁴ Declaración de Christopher Green en Mora, Miguel. *El viaje surrealista y rural de Joan Miró*. “El País” (1-X-1997) 35. Escrito en 1996 para catálogo de <Joan Miró. *Campesino catalán con guitarra*>. Madrid. Museo Thyssen (1997-1998).

¹⁰⁵ Green. <Miró 1893-1993>. Barcelona. FJM (1993): 49-82.

¹⁰⁶ Green. *Asesinar la pintura*, en Calvesi; et al. *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. De Chirico - Ernst - Miró - Magritte*. Carroggio. Barcelona. 2000: 159-181.

¹⁰⁷ Hammond. *Constellations of Miró, Breton*. 2000: 15. Hammond gozó para esta investigación de una beca Joan Miró de 1993 de la FJM de Barcelona, y funde las páginas sobre Miró de Dupin, Lanchner, Malet, Raillard, Rowell, Sweeney... con libros y catálogos sobre Breton y el surrealismo en 1940-1941. Faltan en la bibliografía autores como Rubin y Soby, o el cat. de Stephanie Barron, Sabine Eckman, Elisabeth Kessin Berman... *<Exiles-emigrés. *The Flight of European Artists from Hitler*>. Los Angeles. LACMA (1997). El libro interesa sobre todo por sus análisis individuales de *las Constelaciones*, en pp. 30 y ss.

Charles Palermo —excelentemente resumido por Rémi Labrusse (2008)¹⁰⁸— en *Fixed Ecstasy: Miró in the 1920's* (2008) se aleja de cualquier visión política, y explica que la experiencia inaugural de Miró sería una separación insoportable entre el yo, el mundo y la representación del mundo, y entre cada uno de los polos de este triángulo toda experiencia de continuidad no sería más que una medida de autoprotección; para el sujeto percibiente todo sentimiento de presencia en sí o en el mundo no sería más que un simple efecto de presencia, una ilusión, de modo que la actividad creativa consistiría en dar cuerpo a esta irremediable distancia entre el sujeto creador y el mundo representado, haciendo de la imagen una estructura de sentido radicalmente distinta a su creador y sirve a éste para intentar (y nunca satisfacer) su pulsión de continuidad entre sí mismo y sus representaciones, esto es, experimentar o teatralizar el “drama de la visión”, el intento imposible de fundir la interioridad subjetiva y la exterioridad objetiva. Así, las imágenes de Miró representarían la separación entre lo visible y lo táctil, entre la percepción representacional de lo exterior y la percepción carnal del yo interior, y el sentimiento de fundir la visibilidad en tactilidad, obedeciendo un deseo siempre insatisfecho del yo de extender su sustancia más allá de sus límites, en lo que Maurice Merleau-Ponty ha llamado “la carne del mundo”: «L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au coeur des choses, en me faisant mone et les faisant chair.»¹⁰⁹ Así, la iconografía mironiana sería esencialmente un conjunto de alegorías de la actividad artística, vivida como deseo utópico de fusión entre el yo y el mundo, siendo las alegorías las mediadoras entre ambos. Y Palermo añade dos ideas más: hay que investigar conceptualmente los motivos de las pinturas de Miró con significación alegórica; y que esta lectura ontológica, próxima a la de Michael Fried, obliga a oponer en conflicto a sujeto, mundo e imagen

Finalmente, empero, a pesar de las numerosas voces que alertan sobre el espíritu transgresor de Miró, persiste la visión de éste como un artista ingenuo, que se refugia en su torre de marfil, como comenta la viuda de Max Ernst, Dorothy

¹⁰⁸ Labrusse, Rémi. *Miró: nouvelles données, nouvelles approches*. “Cahiers du MNAM”, París, 106 (invierno 2008-2009) 70-91. Un resumen de su propuesta en 71-72 y una conclusión en 86-87. Aborda en 74-76 las ideas de Krauss y Rowell, en 78-79 las de Tomàs Llorens sobre el tema de “la tierra”, en 79-81 las de Fanés y Balsach, en 81-86 las de Palermo, a quien Labrusse considera el autor más innovador.

¹⁰⁹ Merleau-Ponty. *Le Visible et l'invisible* (1964), en Lefort, Claude (ed.). *Tel*. Gallimard. París, 1978: 176. Labrusse, Rémi. *Miró: nouvelles données, nouvelles approches*. “Cahiers du MNAM”, París, 106 (invierno 2008-2009): 82 y n. 52 de p. 91.

(Dorothea) Tanning (2002)¹¹⁰, y han reflejado tantas veces los comentarios de innumerables críticos y espectadores norteamericanos.

4. EL ÁMBITO ITALIANO.

La historiografía italiana ha dedicado escasa atención a Miró, en parte debido a sus pocas exposiciones en Italia y su casi nula presencia en las colecciones, así que no hay especialistas mironianos e incluso los pocos autores generalistas sobre las vanguardias que le dedican textos se basan sobre todo en fuentes francesas. Podríamos, por lo tanto, haberla situado, así como a la historiografía alemana, como un apéndice menor de la francesa, pero por la importancia de algunos autores y por mor de la coherencia de la clasificación por ámbitos, he considerado adecuado darles una relevancia propia.

Mario de Micheli (1966) contempla un Miró que adquiere los hilos de las corrientes artísticas de su tiempo y que los trenza de un modo innovador, no figurativo, en una huida del mundo, con un arte de trazos infantiles y alienados, exóticos y arcaicos. Es el pintor ingenuo, huidizo, apartado del mundo real, que tantos autores han aceptado.¹¹¹

Umbro Apollonio (1969) sigue la biografía de Dupin para explicar, con la libertad con que sólo podían publicar los autores fuera de España, la desazón íntima y la acción decidida de Miró ante la marea fascista.¹¹²

Giulio Carlo Argan, por su parte, nos presenta una versión más matizada, y más cercana al modo en que Miró y Gasch pensaban el concepto de compromiso. En un primer texto (1970), parte de definir al Surrealismo como un movimiento intelectual que revela el inconsciente, por lo que no tendría una función social, «a menos que su función consista precisamente en liberar al individuo y a la sociedad de la represión de la razón para devolverlo a la autenticidad de los instintos, a la capacidad de vivir en comunión mítico-mágica con el mundo.»¹¹³ En este sentido, para Argan,

¹¹⁰ Tanning, Dorothy. Entrevista concedida a Linda Yablonsky. *Surrealist Views from a Real Live One*. "The New York Times" (24-III-2002), sección 2, p. 35. Comentada en Laura Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): n. 14, p. 85. Coyle ha estudiado en Princeton University; en 2007 leyó su disertación sobre *The Still-Life Paintings of Vincent van Gogh and Their Context*.

¹¹¹ De Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 1987 (1966): 65, 69, 187.

¹¹² Apollonio. *Joan Miró. Vida y obra*. 1970 (1969): 8-9. Apollonio era entonces el conservador del Archivo Storico d'Arte Contemporanea de la Bienal de Venecia.

¹¹³ Argan. *El Arte Moderno*. 1970: v. II, 551-553.

Miró se caracterizaría por su absoluta falta de censuras, su total libertad, su ludismo, su naturalismo, su desprendimiento del mundo real. Es una bella síntesis del arte mironiano, aunque nos lo presenta otra vez como aislado de su contexto histórico-social.

En reflexiones posteriores, cuando se celebró el 80 aniversario de Miró (1978), ya en medio de la Transición, Argan varió ostensiblemente su interpretación y reconoció el compromiso del artista con Cataluña, entendiendo que así restañaba las viejas heridas de su patria oprimida:

«(...) Habiendo vivido en España en tiempos de Franco, sin concesiones pero también sin una rebelión manifiesta, Miró a menudo es considerado como un artista no comprometido, el “fantástico” de la quintaesencia. Nada menos cierto: Miró ha sido un artista altamente civil, para el cual la libertad no era liberación de fuerzas contrarias, sino condición primaria y esencial del hombre. Para él, el pensamiento libre es la imaginación y su momento práctico la pintura: incluso en el momento en el que los hombres andaban perdiendo su identidad, ha conservado como ningún otro el sentido auténtico del ser».¹¹⁴

Mario Bucci (1970) se centra en la profecía bélica que el artista manifiesta en sus “pinturas salvajes” desde 1934, sin otro compromiso que ser testigo de la barbarie: «(...) siente una tragedia fuera y dentro de él, una tragedia colectiva que va a estallar y de la cual se presentan ya los síntomas. (...) La tragedia de Miró, cuerda sensible en el arco del mundo, se hace cósmica; casi para expiar, para hacer pagar a los seres del mundo la expiación del mal que el propio mundo prepara para sí. (...)»¹¹⁵

Cesare Brandi (1973) considera que Miró es el pintor más revolucionario del siglo XX (más incluso que Picasso) desde sus comienzos trabajando una fantasía lírica, aunque en el sentido de “revolucionario del espíritu”, de liberador del espíritu humano.¹¹⁶

Carlo Munari (1977), al margen de algunos errores biográficos, acierta a reconocer en la obra de Miró (sólo junto a la de Picasso y Chagall) el carácter profético de los trágicos acontecimientos de los años 30. De Miró dice que si «su obra se entrega a inquietantes visiones, si el soplo de la pesadilla aletea por encima

¹¹⁴ Argan. *Dedicado a Miró*. Especial “Daily Bulletin”. *Miró a los 85 (XII-1978)* 13.

¹¹⁵ Bucci. *Joan Miró*. 1970: 40-41.

¹¹⁶ Brandi. *A cena con Miró* (1973), en *Scritti sull'arte contemporanea*. 1976-1979: v. I. 411-413. Cesare Brandi (1906-1988) es un importante filósofo, historiador y crítico de arte. En 1950 enunció unos principios fundamentales para la restauración del patrimonio artístico. Se le dedicó un congreso internacional en Roma (28 a 30-XI-2003), con el título *Brandi fora d'Italia*.

del encantamiento —lo cual sucede especialmente durante los años treinta— es para señalar que la psiquis de Miró se ve turbada por los acontecimientos que están precipitando Europa a la catástrofe. A partir de la posguerra su obra retornará a su “Stimmung” primitiva, traducción de un sueño alto y libre, metáfora de la nostalgia de una pérdida Edad de Oro.»¹¹⁷

Renato de Fusco (1989) opina que es un artista surrealista abstracto, primitivo e ingenuo: «Del tutto personale è il Surrealismo di Joan Miró (...) influenzato da Masson e forse da Arp, abbandonò i modi del suo esordio cubista, per approdare ad una pittura di liberi e fantastici segni di un gioioso astrattismo e di un infantile simbolismo.»¹¹⁸ e insiste en que parece primitivo y *naif* en contraste con sus más intelectuales compañeros, para completar y justificar su opinión con una sola cita de Breton (la tan repetida de *Le surréalisme et la peinture* en que, con salvedades por no seguir el automatismo, admite que puede pasar por el más surrealista de todos). Como vemos, el aliento del primer Breton llega casi hasta hoy mismo.

Lara-Vinca Masini, en una obra generalista (1989), salta directamente de los *Interiores holandeses* de 1928 a los murales cerámicos con Artigas, prescindiendo totalmente de la obra más comprometida de Miró en los años 30.¹¹⁹

El pintor italiano Valerio Adami (1993) comenta sobre el Miró “político” de estos años, comprometido en su vida pero no hasta el punto de cautivar su pintura:

«Quando ci fu l’ultima condanna a morte di Franco per i catalani [diciembre 1970, pero para los vascos], Miró si ritirò nel convento di Montserrat. Ricordo che a Parigi ne abbiamo parlato e tutti, intorno a lui, ci siamo resi conto di quale profonda sofferenza fosse entrata nella sua vita. Credo di avergli sentito dire que la pittura politica fa cattiva politica e cattiva pittura, e in questo sono assolutamente d’accordo con lui. Il caso di Miró era poi il caso un uomo non cinico, mentre il caso di Picasso —grande genio, ma allo stesso tempo genio cinico— era diverso, e quindi tutto il rapporto Miró/mundo político, avvenimento storici è completamente diverso da quello di Picasso. Picasso ha potuto, in un qualche modo, sopravvivere in una Francia occupata. Miró non avrebbe potuto farlo: infatti lasciò la Francia il giorno dell’arrivo del Tedeschi.»¹²⁰

Parlavecchia (1999, 2002) resume una visión italiana sobre Miró —en su caso no exenta de errores biográficos, como su nacimiento en Mont-roig, porque se basa

¹¹⁷ Munari. *Arte del mundo moderno. Del neoclásico al pop art*. 1977: 344.

¹¹⁸ Fusco. *Storia dell’arte contemporanea*. 1989: 208.

¹¹⁹ Masini. *Arte contemporanea. La linea dell’ “Unicità”*. *Arte come volontà e non rappresentazione*. 1989: Miró (491-496).

¹²⁰ Parmiggiani. *L’angelo sulla spada di Miró. Conversazione con Valerio Adami*. <Miró. Dalla figurazione al gesto. *Opera grafica 1983-1993*>. Reggio Emilia. Teatro Valli (1993): 31-32.

en fuentes muy antiguas—, en la que destacan su estilo, dos obras de compromiso político-social de 1937 y la importancia de su influjo sobre otros artistas:

«(...) Su lenguaje extremadamente personal, muy sutil y fascinante, si bien se puede comparar genéricamente al arte de Paul Klee, es completa y claramente individual. (...) En 1937 (...) Miró plasmó el trágico testimonio de sus sentimientos personales en torno a la Guerra Civil española, realizando la *Naturaleza muerta con zapato viejo* (1937), alusión melancólica y poética a la pobreza del pueblo español. (...) *Los segadores*, es una protesta atormentada y salvaje. (...) Miró ideó con lucidez un vocabulario de arte formalmente libre y basado en asociaciones, de gran colorido y decorativo, en el que espíritu y imaginación están siempre presentes en diversas proporciones; muchos otros artistas han explotado las posibilidades imaginativas y decorativas de este lenguaje, degradado por el canibalismo publicitario.»¹²¹

5. EL ÁMBITO ALEMÁN.

La escasa historiografía alemana sobre Miró ha dependido demasiado de la historiografía francesa hasta el punto de que a menudo resume traducciones de los autores franceses. Los trabajos iniciales en los años 30 de Carl Einstein, y Will Grohmann no tocaron el aspecto político de Miró y luego tampoco porque el primero falleció demasiado pronto, en 1940, y el segundo se especializó a partir de 1945 en la abstracción.

Walter Erben (1959) destaca sobre el resto, pues conoció directa aunque muy brevemente a Miró y su estudio es sugerente, pero sigue fielmente la doctrina francesa de su época, así que prescinde por completo de cualquier referencia a un compromiso político o ético de Miró respecto a la democracia o el pueblo. Sólo el Arte contaría para Miró.¹²²

El suizo Manuel Gasser (1965) afirma que sus obras de los años de la Guerra Civil muestran su «strong protest and accusation».¹²³

Janis Mink (1993) nos explica que en los años 30 Miró no se manifestó nunca en favor de las ideas radicales de la izquierda, porque vivía demasiado feliz en el seno de su privilegiado ambiente familiar, por lo que «La posición de Miró fue siempre la de un espectador; por ese motivo no se manifestó abiertamente sobre la crisis en España.»¹²⁴ Aparentemente toma de otros autores (probablemente Dupin, Sweeney o Rubin) que lo que sí haría Miró es producir una obra expresiva de su

¹²¹ Parlavecchia. *Enciclopedia del Arte*. 2002 (1999): v. 6, pp. 103-104.

¹²² Erben. *Joan Miró*. 1989 (1959).

¹²³ Gasser. *Joan Miró*. Barnes & Noble. Nueva York. 1965: 74.

¹²⁴ Mink. *Joan Miró 1893-1983*. 1993: 58.

desconcierto y horror ante el sufrimiento que le rodeaba, pero, para Mink, siempre relacionándola con temas intemporales, trascendiendo el presente. A Miró no le importaría lo social, sino lo individual:

«Miró proyecta a veces esa tensión sobre figuras desnudas de hombres y mujeres, de forma que parece tratar una problemática sexual en vez de los problemas sociales. Sin embargo, esas pinturas “salvajes” jamás se refieren a acontecimientos o temas concretos, con lo cual puede hablarse de un arte que se mantiene a una prudente distancia de la crítica política.»¹²⁵

Hubertus Gassner en su *Joan Miró* (1994), desde una perspectiva metodológica formalista aunque con atención a la inspiración poética del artista, realiza un estudio monográfico sobre Miró en los años 20 y 30 (su estudio termina en 1940), especialmente sobre su actividad en París, su relación con los poetas vanguardistas franceses y la influencia del teatro de Jarry. No hace referencias a un compromiso político durante estos decenios, ni siquiera en los años de la Guerra Civil.

6. EL ÁMBITO ESPAÑOL.

La historiografía española sobre Miró es un conjunto muy complejo. Encontramos a Gasch, un crítico que fue uno de los más tempranos admiradores del artista, cuyos análisis son imprescindibles para conocer su pensamiento estético en los años 20; a Cirici, tal vez el autor que más arriesgadamente haya relacionado a Miró con los temas sociológicos; y a una pléyade de autores que iluminan aspectos imprescindibles.

Pero también se observa la nítida separación que hay entre el foco barcelonés (mucho más próximo y documentado respecto a Miró) y el resto de España (en general más superficial en sus juicios, a veces muy discutibles), lo que tienta a subdividir este capítulo en dos. Y se contempla la abrumadora influencia de las fuentes francesas, Breton primero, Dupin después, hasta el punto de que el ámbito español a menudo —excepto en algunas ideas de sus figuras más prominentes— casi parece un mero apéndice del francés. Con todo, en los últimos años crece una historiografía más sólidamente documentada, que está desbrozando los grandes problemas mironianos.

¹²⁵ Mink. *Joan Miró 1893-1983*. 1993: 60.

6.1. Gasch y su tesis del compromiso con el arte.

Se puede apuntar a Sebastià Gasch como el principal iniciador y sostén de la tesis del compromiso de Miró con Cataluña. Será quien primero (1925) le presentará como un artista profundamente comprometido y rupturista que abría en Francia nuevas vías al arte moderno en general y catalán en particular, hasta el punto de afirmar que Miró era el más universal de los artistas catalanes.¹²⁶ Los artículos de Gasch en los años 20 y 30 iluminan y refuerzan la evolución mironiana hacia el arte puro y el compromiso con la creación, sin olvidar jamás las raíces catalanas. Su relación con el artista era tan estrecha que se puede considerar, a la luz de la correspondencia, que Gasch era casi su *alter ego* (y, a su través, del pensamiento estético de la vanguardia francesa), tomando muchas ideas a las que luego daba forma literaria. En las cartas se siguen las reflexiones de los dos amigos sobre la independencia del arte, que luego en gran parte pasaban a sus artículos. Hay una irreconciliable oposición entre los conceptos de compromiso según Breton y según Gasch, pues la idea recurrente de éste era que el artista sólo era revolucionario si en su frente de acción (el arte) rompía esquemas tradicionales, y que para ello requería una radical independencia del poder político.

Otros autores españoles que escriben sobre Miró en esta época anterior a 1936 son Feliu Elias, Llorens Artigas, Foix, Cassanyes, Benet, Dalí... pero todos obvian los temas político-sociales para centrarse en los formales y poéticos, por lo que no profundizaré aquí en sus juicios.

6.2. Los años de la Guerra Civil y la posguerra.

En los años de la Guerra Civil, como es natural, Miró fue ensalzado por la propaganda republicana como un buen ejemplo de artista comprometido, aunque tal vez el único escrito de entonces con cierta calidad estética fuera una prosa poética de Juan Larrea escrita durante los trabajos para el Pabellón de la Exposición de París (1937), en la que explica *El segador* en relación con el himno de Cataluña y de una iconografía religiosa.¹²⁷

En la inmediata posguerra española cayó sobre Miró un pesado silencio, sólo roto cuando dos destacados críticos e historiadores, Cirlot y Cirici, lanzaron sus

¹²⁶ Gasch. *Vida artística: Expansió catalana*. "La Veu de Catalunya" (12-VII-1929).

¹²⁷ Larrea. *A propos du "Fauqueur" de Miró au Pavillon espagnol de l'exposition de 1937*. "Cahiers d'Art", 4-5 (1937).

primeras publicaciones sobre Miró hacia 1949, que determinaron gran parte de los juicios posteriores, el primero como abanderado de la corriente del no compromiso, mientras que el segundo, al final, tras un periodo en el que parecía seguir la corriente anterior, encabezaba la del compromiso. ¿Cuál de las dos visiones de Miró esbozadas ha tenido más importancia en la historiografía española en los decenios siguientes? Con varias importantes excepciones, parece que la lectura apolítica de Cirlot y de los franceses hasta los años 60 ha influido más en los autores generalistas españoles, mientras que la de Cirici y Dupin ha dominado en la mayoría de los autores catalanes, los cuales abundan más en estudios específicos sobre Miró. Esta situación era hasta cierto punto normal, porque los primeros no sentían tan íntimamente la problemática catalana del artista y este se mostraba asaz prudente en sus manifestaciones al respecto, mientras que los segundos estaban mucho más próximos al artista.

Independiente de ambos, se inscribe en este ámbito al poeta y diplomático brasileño Joao Cabral en su monografía *Joan Miró* (1950), un marxista de imponderable influencia sobre los círculos intelectuales catalanes más progresistas hacia 1950 —Brossa, Puig y Tàpies entre otros—, por su teoría (explicada sólo oralmente en una época de falta de libertades) del compromiso del intelectual, aunque en su libro sobre Miró, clarividente desde el punto de vista formalista, no hace referencia alguna al compromiso.

6.3. Cirlot y la corriente del no-compromiso.

El gran crítico y poeta Juan Eduardo Cirlot presentó siempre a Miró como un artista puro, especialmente en su monografía *Joan Miró* (1949), en la que caracteriza su obra por su primordialismo. En el estilo mironiano se superan la descripción y la mímesis, de manera que lo primordial comporta un esfuerzo de suprema síntesis — enraizada en lo primitivo— que implica la destrucción del factor histórico-narrativo. La síntesis perfecta se asimila a pureza. En parte se reconoce en la rotunda aversión de Cirlot a reconocer la catalanidad de Miró y su correspondiente compromiso el trasfondo de su aversión a la lengua catalana (pese a vivir en Barcelona jamás escribió en este idioma) y de su permanente tibieza de pasiva aceptación del franquismo. Después de su marginal colaboración en “*Dau al Set*”, ello motivó su desaparición como crítico del arte catalán de los años 70, poco antes de su muerte, y

que Cirici le mostrara una enconada enemistad. Miró tampoco se lo perdonó y, probablemente influido por Prats, se distanció de él ya a finales de los años 50.

Considero que la idea de Cirlot sobre la pureza mironiana se asienta en la influencia de sus lecturas de Leiris, Desnos, Zervos, Foix y Queneau, autores que cita a menudo en esa época, aunque generalmente sin nombrarlos. Desde luego, Cirlot no podía en el primer decenio del franquismo sostener la tesis de un Miró comprometido, porque la censura se le hubiera echado encima, pero en su caso esto era innecesario, porque no creía en tal compromiso. Poco después, Cirlot insiste en su tesis (1954), y remarca tres rasgos del arte de Miró: «el esquematismo infantilista, la furia cromática y la fuerza rotunda de las formas, de tipo más orgánico que geométrico».¹²⁸ Podríamos interpretar que la censura no le permitía más, pero incluso en 1972, cuando era ya un coladero, sólo comenta que Miró desarrolló la «obra más realista del periodo de la Guerra Civil, animada por colores fosforescentes» y apenas añade a su análisis de 1949 unas líneas tan breves como ambiguas: «Hacia 1960, su obra parece más irracional, con fantasmas negros sobre las manchas de color, en *Personaje y pájaros*, o bien otorga lo suyo [sic] al espacialismo, dejando que unas cuantas manchas floten en un inmenso espacio celeste, como en *Azul I* (1961). En los años finales, un nuevo impulso de alegría y rejuvenecimiento se adueña de su obra».¹²⁹

Con todo, pese a que no era su artista favorito, es indudable que Cirlot profesaba por Miró una sincera admiración. En cambio, éste acabó por rechazar al crítico: no le invitaba a sus exposiciones o actos de homenaje, no le escribía, no le citaba jamás como crítico, etc. En el trasfondo aparece que Cirlot pertenecía al bando de Dalí, entonces una apuesta segura porque el régimen franquista le había adoptado en los años 50 como artista vanguardista oficial, recién convertido al catolicismo (1950) y al franquismo (en 1951 sus alabanzas a Franco fueron inequívocas). Esto implicó una división rotunda y una lucha implacable aunque soterrada en el seno de la intelectualidad catalana. Dalinianos (Cirlot, Tharrats y los críticos oficiales) y mironianos (Cirici, Prats, Tàpies...) se enfrentarían durante dos decenios, y en medio un numeroso grupo de críticos indecisos que veían la lucha de lejos, temiendo indisponerse con unos y otros. En cierto modo era un enfrentamiento entre los

¹²⁸ Cirlot, en Gudiol et al. *Historia de la Pintura en Cataluña*. 1954: 294. Como signo de que las preferencias de Cirlot estaban con Dalí le dedica el doble de espacio que a Miró.

¹²⁹ Cirlot, J. E. *Arte del siglo XX*. 1972: II. 357.

españolistas y los catalanistas. De resultas, por parte de Miró y su círculo se sabotó a Cirlot, denegándole materiales, ilustraciones... y éste sólo volverá a escribir un breve y anodino artículo sobre Miró en 1962, otro en 1965, y un último en 1972, con una escueta y casi helada referencia al artista, aparte de, en el transcurso de estos años, algunos textos laudatorios para catálogos encargados por los galeristas barceloneses, con una mínima libertad crítica. Desafortunadamente, Cirlot falleció en 1973 y no tuvo la oportunidad de vivir la Transición para escribir con mayor libertad sobre Miró.

La gran mayoría de los críticos de arte españoles de los decenios 50 y 60 seguirán esta misma línea interpretativa, utilizando básicamente los mismos argumentos de Cirlot: José Camón Aznar, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Rafael Santos Torroella... Incluso los catalanistas siguen durante mucho tiempo esta corriente, como prueban los ejemplos de Enric Jardí, Joan Teixidor y el mismo Cirici, pero, como veremos, en la mayoría de estos autores probablemente era determinante el problema de la censura así que sus escritos deben relativizarse.

Un ejemplo significativo es el de Enric Jardí, con un cambio evidente en sus manifestaciones. Católico catalanista, sigue al principio (1972) casi exactamente las tesis de Cirlot, por lo que no hay menciones políticas, sino que le presenta como un pintor de temática onírica y sexual, como el resto de los surrealistas, pero con una tendencia a la abstracción y la minuciosidad, y sólo considera que hubo un cambio en 1934, cuando «tendeix vers una major simplificació lineal —com la dels graffiti infantils—, amb uns pocs colors elementals: blau, roig, negre, que amb llur detonació, accentuen encara més la punyent essencialitat de la seva obra.»¹³⁰ Pero no comenta nada de un cambio de temática; ni siquiera la participación en el Pabellón de 1937 ni

¹³⁰ Jardí (dir.). *L'art català contemporani*. 1972: 178. Jardí, un hombre de vastísima cultura y amplios intereses, muy abierto y progresista pese a su formación católica conservadora, fue una de las mejores fuentes iniciales de esta investigación y su fallecimiento en octubre de 1998 fue una gran pérdida para el mundo cultural catalán. Durante los años 50, y al menos en parte de los años 60, estaba muy influido por Cirlot, aunque a la vez rechazaba algunas de las posiciones más excesivas de este. En esta cita su total similitud conceptual con Cirlot llega hasta el punto de imitar su distribución de espacio para Miró y Dalí: media página sobre Miró, una entera para Dalí. Miró recibe menos atención que decenas de otros artistas menores, pero figurativos, que aparecen en el libro, lo que indica cuán poco le interesaba entonces al autor. Aunque, por otro lado, Cirlot era considerado “españolista” por el grupo de la crítica catalanista, incluido Jardí, por lo que no se le cita ni una sola vez en todo el libro, en una omisión muy indicativa de cual era la situación. Cirlot podía ser el maestro y ser usado como fuente, pero con la restricción de no usar su nombre.

las *Constelaciones* (obra sospechosa para la crítica oficial del régimen), aunque sí cita los murales de la UNESCO y del aeropuerto de Barcelona.

Un decenio más tarde, ya instaurada la democracia, Jardí (1983) se muestra más atento a los problemas políticos y varía su posición, debido a que entonces consideraba factible explicar que un componente ideológico esencial de la vanguardia catalana era el compromiso con Cataluña, con matices evidentes que iban desde el conservadurismo hasta el progresismo, pero que no impedían aunar la respuesta contra los ataques del centralismo. En esa nueva visión, Miró se configuraba necesariamente como artista comprometido con la defensa de la catalanidad, lo que explicaría, para Jardí, la apasionada y constante campaña de Gasch en favor del artista, por lo que, en suma, el marco del compromiso mironiano sería la defensa, desde el arte, de la catalanidad.¹³¹

En cambio, un filósofo de la estética, Xavier Rubert de Ventós (1978) —no obstante ser un notorio progresista—, declara sin ambages que le gusta la facilidad y superficialidad de la obra de Miró porque sólo se dirige a los sentidos, sin pretensiones, sin complicaciones. Es otra vez el Miró ingenuo, infantil, que no despierta problemas ni tensiones. Rubert incluso considera que su obra no tiene mensajes, por lo que no es preciso estudiar sus causas.¹³²

Federico Torralba (1980) presenta a Miró como un pintor puramente formal, sin asomo de vinculación con una idea de compromiso. Sólo menciona brevemente (dos líneas) que Miró hace obra gráfica en la Guerra Civil y que pinta *Payés catalán* [*El segador*] para el Pabellón republicano en 1937. Consigue hacia 1940 crear el lenguaje Miró y desde entonces «se dedica a poetizar y fantasear con su empleo», en las *Constelaciones*. El formalismo es su único criterio de interpretación, por lo que no nos asombre que no mencione las pinturas salvajes o los collages de los años 30, ni la serie *Barcelona*, pues el dramatismo y gestualismo asociados a estas obras más comprometidas serían ajenos a Miró.¹³³

Gamonal (1987), extremadamente crítico en su estudio monográfico y documentalista sobre el arte republicano durante la Guerra Civil (su tesis es que el arte de propaganda apenas tiene valor), sólo cita a Miró en una línea, dedicada a su

¹³¹ Jardí (dir.). *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. 1983: 92.

¹³² Rubert de Ventós, en documental *Miró* de Paloma Chamorro, 1978, nº 53.

¹³³ Torralba, en Sambricio; Portela; Torralba. *El siglo XX*. 1980, en Buendía (dir.). *Historia del Arte Hispánico*: v. VI. pp. 264-265, 277 (obra gráfica en la Guerra Civil), 278 (*El segador*) y 293 (*Constelaciones*).

participación en la Exposición de París, de lo que se infiere que considera irrelevantes desde el punto de vista político sus otras obras de esos años.¹³⁴

Uno de los últimos autores que se ha manifestado en esta tendencia es García Felguera (1989), quien recoge esta línea de interpretación y define a Miró como un artista que explora la pintura como juego y cercano a la mentalidad infantil. Ni una sola mención a preocupaciones políticas ni sociales, ni siquiera en el periodo de los años 30, cuyas pinturas salvajes considera que se deberían exclusivamente a una preocupación por la pureza, aunque en su vertiente maligna.¹³⁵

Nieto, Aznar y Soto (1994), en una obra generalista en la que resumen la interpretación dominante, destacan nuevamente los rasgos más infantiles de Miró: «Por su parte, Joan Miró (1893-1983), un pintor mucho más afín a nuestra sensibilidad contemporánea [que Dalí], aportó al Surrealismo una libertad de espíritu y una inocencia que no ha tenido parangón, y en cuadros como *Interior holandés* recreó un precioso universo personal poblado de estrellas, notas musicales y pequeños animales para, en lugar de servirse del lenguaje del pasado, crear un nuevo lenguaje que nos ayude a mirar el mundo con ojos diferentes.»¹³⁶

6.4. Cirici y su evolución hacia la tesis del compromiso.

Alexandre Cirici es un protagonista fundamental para explicar el éxito final de Miró en Cataluña. Tal vez fue su mejor divulgador catalán, aunque no estudió — ni para su monografía de 1949 ni para las de los años 70— la documentación original sobre Miró, sino que aceptó los estudios ajenos de Gasch y Cirlot, y, al final y muy en especial, el estudio biográfico y estilístico publicado por Dupin en 1961.¹³⁷ Evidentemente, conocía muy bien su obra plástica (tenía una capacidad visual muy celebrada) y había conversado a menudo con el artista y los miembros más importantes de su círculo, como Prats, Artigas, Gasch... Pero sus fuentes escritas eran todas secundarias y muy incompletas, pues si era un atinado crítico en cambio era sólo un regular historiador del arte debido a su formación teórica muy básica y su carácter reacio a la investigación documental, por lo que tendía de un modo natural a

¹³⁴ Gamonal. *Arte y política en la Guerra Civil Española: el caso republicano*. 1987: 33.

¹³⁵ García Felguera. *Las vanguardias históricas* (y 2). 1989: 106-110.

¹³⁶ Nieto; Aznar; Soto. *Historia del Arte*. 1994: 180.

¹³⁷ Cirici acepta sin titubear incluso errores de Dupin tan fáciles de reconocer para un historiador catalán como fechar en 1916 la gran exposición de arte francés organizada por Vollard (se inauguró el 23 de abril de 1917). La causa de este error de Dupin y de Cirici es que fechan en 1916 las primeras lecturas que Miró haría de poesía y revistas vanguardistas francesas, que ahora sabemos ya realizaba en su época en la Academia Galí en 1912-1915.

reinterpretar y sistematizar las opiniones de otros. Al escribir sobre historia de arte era más bien un ensayista divulgador de la corriente sociológica, como explica Fernández Arenas:

«Cuando Cirici afronta la explicación de un periodo artístico no suele hacerlo como experto, como científico conocedor, ni siquiera como historiador documentado, sino que lo que él intenta es una articulación relacionando los hechos plásticos o artísticos con los fenómenos sociales y culturales del mismo periodo en un sentido amplio. No puntualiza, ni concreta y tampoco demuestra aportando datos; o, cuando los aporta, utiliza los que le convienen para su idea globalizadora.»¹³⁸

Su tesis básica es que el arte es un producto del grupo social, que expresa sus ideas a través de unas formas que son expresivas de unos significados. Pero Cirici no cae en un determinismo sociológico, sino que, como asimismo hará Francastel, lo atempera con la certeza de que el artista interviene con un grado variable de autonomía en el proceso de creación del modelo visual. Individuo y grupo social dialogan en la creación de las formas, aunque sin duda su supervivencia dependerá de su aceptación final por el grupo.

La similitud con Cirlot es manifiesta en las primeras obras de Cirici, quien desde su primer libro en 1949 y con una continuidad en sus postulados hasta los años 70, definía en sus clases a Miró como adalid de un surrealismo diagramático (del que participaría Juli Ramis), en oposición al surrealismo visionario de Dalí, Artur Carbonell y otros. Miró haría «de la pintura un diagrama automático, realizado al dictado de las solicitudes instintivas.»¹³⁹ En tal planteamiento, apasionadamente individualista y subjetivo, no cabía la menor mención a un artista comprometido con la sociedad y menos aun con la política. Cirici optaba entonces por ignorar esta faceta, probablemente debido a la opinión transmitida desde los años 20 de un Miró esencialista, infantil y alegre. También es muy probable que, aunque en los años 50 ya estaba involucrado en las tareas culturales del *redreçament* catalán y el enfrentamiento con el bando españolista, no pudiera explicarse con mayor libertad debido a la amenaza de la censura, pero nos faltan fuentes escritas para confirmarlo..

Es en los años 60 cuando su planteamiento público respecto a Miró comienza a cambiar, reevaluando su significación pública. En este sentido, siguiendo fielmente la vieja posición de Gasch, escribía en 1962:

¹³⁸ Fernández Arenas, José. *Alexandre Cirici, sociòleg de l'art*. "D'Art", Barcelona, 10 (V-1984): 11

¹³⁹ Cirici. *El arte catalán*. 1988: 380-382. El libro, póstumo, recoge sus apuntes de clases.

«Miró ha estat el primer pintor català que ha exercit una influència directa arreu del món. Quan l'art semblava abocat a la representació grotesca o a la geometria més morta; quan darrera els futuristes, Dada i el surrealisme havien cregut acabar l'art, Miró va donar una possibilitat per a un nou art vivent. Miró ha mantingut una O d'autenticitat incorruptible al seu nom i tot el que això significa.

Miró ha demostrat que el seu art podia tenir una gran transcendència humana quan fa saber-ne fer un crit de solidaritat universal en els anys de la crueltat. Miró no s'ha volgut salvar sol: on algú ha parlat de Miró ha calgut parlar de Catalunya.»¹⁴⁰

Más tarde, coincidiendo con el pleno rescate de Miró ya a finales de los años 60 y sobre todo en los 70, se expresa más radicalmente, gracias a la mayor libertad que permite el amparo de la Ley de Prensa de 1966, en la revista progresista “Cuadernos para el Diálogo”, donde explica en 1968 su visión de un Miró comprometido con la cultura catalana, la autonomía, los trabajadores...¹⁴¹ En su libro *Miró en su obra* (1970), se plantea una aproximación estructural a Miró, que representa una crisis del sistema burgués de valores, que en Barcelona había encarnado el arquitecto Gaudí. Pero es un libro en el que el tema que nos ocupa aparece de un modo muy tangencial.

A continuación, ya en los inicios de la democracia, aparece una obra esencial, *Miró mirall* (1977), auténtica pieza de clave en la interpretación social del artista en los años de la Transición e incluso después, pese a su estructura muy dispersa, la confusión y reiteración de ciertos conceptos, y la forzada aplicación de algunas ideas sociológicas de Durkheim y otros autores, como si Miró fuera sólo un pretexto; pero siempre es un excelente punto de referencia para el diálogo científico, sea para asentir o para disentir.

Le presenta no sólo como un artista comprometido sino como un ejemplo paradigmático para aplicar las diferentes metodologías de la sociología del arte, desde el estructuralismo, el marxismo, el psicoanálisis y el análisis formal. Surge así un «Miró como espejo de su tiempo»¹⁴² —la obra artística como reflejo del devenir histórico—, «en diálogo con la historia»¹⁴³, uno de los «grandes héroes de la Vanguardia del siglo XX»¹⁴⁴, junto a Picasso y Duchamp. En su estudio es significativo que plantee cinco partes, de acuerdo a la fórmula de Lasswell: *Quién habla, Qué*

¹⁴⁰ Cirici. *Joan Miró i el seu lloc*. “Serra d’Or”, año 4, nº 7 (VII-1962) 46-49.

¹⁴¹ Cirici. *Miró, pintor telúrico*. “Cuadernos para el Diálogo”, Madrid (XII-1968) 36-37.

¹⁴² Cirici. *Miró mirall*. 1977: 7. El juego de palabras con espejo, *mirall*, miró, nace en Prévert, quien había escrito que «Il y a un miroir dans le nom de Miro».

¹⁴³ Cirici. *Miró mirall*. 1977: 234.

¹⁴⁴ Cirici. *Miró mirall*. 1977: 8.

dice, *Por qué canal habla, A quién habla, Con qué efectos*. Plantea asimismo una sugestiva aunque discutible división en épocas, que traslada a la propia evolución del artista:

«Miró ha desarrollado su arte en unos encuadramientos históricos sucesivos. Primero en la Barcelona menestral, apéndice del capitalismo acumulativo. Más tarde, desde 1920, en el centro de la vida cosmopolita durante el periodo del capitalismo monopolista y del imperialismo. A partir de 1945, en el seno del capitalismo autorregulado y de las respuestas que provoca desde 1968.»¹⁴⁵

A continuación, desarrolla un largo estudio de la evolución de Miró, explicando por causas sociales su toma de posición y sus cambios estilísticos en los periodos más importantes: su formación en 1910-1915, su salto a la vanguardia hacia 1917, su inclusión en el grupo surrealista en 1925. Concluye con una gigantesca elipsis temporal, sólo explicable porque conocía poco la obra posterior a la que ya había investigado en su lejano libro de 1949, y es que en sólo unas breves líneas resume tres decenios (1940-1970):

«La toma de posición de 1937, la evasión hacia las constelaciones de 1940 y 1941, de hecho no aportan ya nueva luz sobre un personaje bien definido por la trayectoria anterior. La irradiación sobre los Estados Unidos, sensible desde 1941 e intensa desde 1947, la irradiación sobre el Japón, acentuada desde 1970, lo sitúan en un contexto mundial. Algunas de las formas de actuación que eran de rechazo respecto al mundo europeo originario pasan a ser formas de sintonía en relación con la tradición japonesa.»¹⁴⁶

En su opinión, Miró continuó siempre, desde su madurez adquirida en los años 30, una misma línea artística y estética sin rupturas apreciables. El único cambio sería exterior, ya que el mundo posterior a 1945 estaría dominado por otra modalidad capitalista: el neo-capitalismo o capitalismo autorregulado, con unos problemas nuevos, como la independencia de las colonias, la Guerra Fría, el pluralismo ideológico y cultural-artístico, la revolución científica, la explosión demográfica, los límites del crecimiento, la contaminación... La autorregulación del sistema consiste en un juego de equilibrios y contrapesas que permite integrar incluso los intereses más marginales o contrapuestos, y en el caso de las vanguardias acepta, deglute, hasta las propuestas más agresivas, vaciándolas así de su carga revolucionaria. Todo vale.

¹⁴⁵ Cirici. *Miró mirall*. 1977: 10.

¹⁴⁶ Cirici. *Miró mirall*. 1977: 40.

Otro tema de interés en este libro es la teoría de la crítica externa e interna en Miró.¹⁴⁷ Considera que el artista puede ejercer dos clases de crítica de la sociedad que le rodea, una externa (una negación de la negación, o sea, un ataque a los aspectos negativos que advierte en el arte de los demás) y otra interna (una consideración de las condiciones en que la obra propia responde a las verdaderas finalidades del artista, o sea una reflexión sobre la propia obra en su relación con el artista y la sociedad). La externa es la propia del artista joven, mientras que la segunda sólo es posible para el artista en su madurez (que a menudo no se da). La obra del Miró joven sería un modelo de la crítica externa, forjada en la oposición a la obra de otros artistas, en un debate dialéctico que la superase.

Plantea asimismo que Miró pertenece a las llamadas élites simbólicas, o sea, las que ejercen una influencia social desde su producción de símbolos.¹⁴⁸ Y relaciona este estatus con el carácter ideológico de su obra respecto a los consumidores (a los que comunica ideas sobre la libertad y la realidad), aunque precisa que no cree en el carácter ideológico de su obra a nivel de autor. Su obra, pues, es productora de ideología, entendida según la tesis de Rocher como el sistema de ideas y juicios explícito y generalmente organizado, que se inspira en unos valores y que sirve para describir, explicar, interpretar o juzgar la situación de un grupo o de una colectividad, a los que propone una orientación precisa de su acción histórica.¹⁴⁹

Tras lo anterior, resume el discurso del libro, a través de la exposición de la relación de Miró con los receptores (interlocutores sociales) en dos bloques:

<<A) Los receptores del punto del espacio social.

Ha trabajado en estrecho contacto con unas *élites*.

Las élites han hecho uso ideológico de Miró.

Miró representa un arquetipo.

El papel de Miró tiene carácter profético.

Para los intelectuales, sustituye al cambio.

Empezó siendo acogido por el arte burgués.

Continuó empleado por la mesocracia, para los intereses sociales y nacionales.

Ha puesto en evidencia contradicciones.

Lo han enmascarado los *lobbies*.

Lo han integrado los especuladores.

Ha actuado a nivel de los valores, no a nivel de las motivaciones.

¹⁴⁷ Cirici. *Miró mirall*. 1977: 41.

¹⁴⁸ Cirici. *Miró mirall*. 1977: 147.

¹⁴⁹ Rocher. *Le changement social*. 1968: 37. cit. Cirici. *Miró mirall*. 1977: 147.

B) Los receptores a lo largo del tiempo.
Ha tenido una multiplicidad de funciones entre los receptores.
Ha variado con la variación del contexto histórico.
Ha actuado por la imaginación sobre las imaginaciones.
Ha “dado el golpe”.
Ha encarnado vivencias colectivas.
Ha intercambiado su aportación con el contexto modernista y Noucentista.
Idem con el cosmopolitismo de París.
Ha pasado de postfigurativo a cofigurativo y de cofigurativo a prefigurativo.
Ha dado mitos en la época de entreguerras.
En la época del capitalismo autorregulado, ha replanteado la acción.
Se dirige hacia la crítica.>>

Esa es una visión bastante crítica de Miró —«Lo han enmascarado los *lobbies*. / Lo han integrado los especuladores»—, por lo que se siente obligado a suavizar y matizar su juicio, así que acto seguido advierte: «Después del transcurso de una larga carrera podemos medir la lucha y las grandes dificultades que ha representado el hecho de mantener una línea incorruptible en el propio discurso mientras la obra era utilizada por receptores diversos con finalidades diversas, a menudo contrapuestas a las de Miró.»¹⁵⁰

Y es que, prosigue, no podemos considerar características de un artista lo que son hechos sociales de su entorno, pese a que hayan enmascarado su obra. En definitiva, aunque su obra haya sido recibida sólo por una minoría, Miró se dirige a todo el mundo y en especial a los que luchan por el cambio, la modernidad, el progreso.

Poco después, en 1975, en su discurso de contestación en la investidura de Miró como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Barcelona —a nuestro juicio la breve y clara interpretación de Cirici en este opúsculo tan poco conocido es tal vez el más acertado y vigente de sus escritos sobre Miró— hace una rotunda afirmación de la profunda implicación política del artista, en siete puntos:

<<3.1. Haver sabut reflectir en la seva obra cada una de les èpoques històriques que ha travessat, tot donant a cada una d'elles el sistema d'imatges que li calia.

3.2. Haver obert de nou la porta de la pintura, quan aquesta semblava definitivament closa.

3.3. Haver contribuït a arrencar l'art de les vinculacions de classe.

3.4. Haver contribuït a donar a l'art una funció pública.

3.5. Haver exercit un mestratge directe sobre la joventut.

¹⁵⁰ Cirici. *Miró mirall*. 1977: 194.

3.6. Haver portat a tot el món un testimoni explícit de la cultura catalana.

3.7. Haver universalitzat l'expressió plàstica d'un sistema de valors que tradueixen estructuralment la nostra problemàtica nacional.>>¹⁵¹

Todo el discurso, desarrollando estos siete puntos, se basa en las mismas ideas expuestas poco antes en *Miró, mirall*, pero sistematizadas de un modo más coherente, pues en esta ocasión no aprovecha para insertar sus propias posiciones sociológicas. Así, destaca que en los años 30 proponía en su obra el contraste de la mitología del superhéroe: “Enfront de les mitologies inhumanes i coercitives, Miró era la mitologia humana i lliure”; valora que su contribución a dar al arte una función pública deriva de su dedicación a los murales, así como que era un gran divulgador de la cultura catalana alrededor del mundo mediante su apoyo a los poetas catalanes, siendo uno de sus objetivos lograr “una irradiació de la cultura catalana arreu del món”, un proceso acelerado gracias a la creación de la FJM.

Por último, considera que el código signico de Miró universalizaría la expresión plástica de unos valores cuya estructura reflejaría la problemática nacional catalana. Serían signos con una trascendencia simbólica catalana: los pies (la tierra catalana), los sexos (la rebelión, la transgresión), los brazos (el impulso ascensional, el progreso), las cabezas (la culminación del esfuerzo ascensional, en la razón), los ojos (la magia, la conciencia, la invocación casi cartelística a la acción histórica), los pájaros (el mediador en el contacto día-noche, luz-tiniebla, unidad-dualidad, tierra-cielo, idea-realidad) y las estrellas (la elevación y pureza extremas, el destino).

6.5. La corriente del compromiso.

La gran mayoría de los críticos y artistas catalanes (Gimferrer, Perucho, Permanyer, Tàpies, Teixidor, Vicens...) siguen el hilo de la versión de Dupin y de la del segundo Cirici, por razones que en nuestra opinión son en buena parte nacionalistas. La reivindicación de Miró se une a la de la nación catalana, de la que es uno de sus héroes contemporáneos.

Su influencia llega, sobre todo, al artista catalán Antoni Tàpies, que se reclama como “revolucionario en y del arte” y que descubre y confirma después de 1961 la imagen de Miró como hombre profundamente comprometido con Cataluña y como un fundamental referente ético contra el franquismo, cuando en los años 40

¹⁵¹ Cirici. *Discurs de contestació*. A discurso de Miró. *Lliçó introductòria sobre la concepció cívica de l'artista*. Acto Inaugural del Curso 1979-1980 (2-X-1979), Miró, Mompou, Vilar, Doctors Honoris Causa de la Universitat de Barcelona. Opúsculo de la Universitat de Barcelona.

sólo había visto en Miró al gran artista-puente con las vanguardias barcelonesas anteriores a la Guerra Civil.¹⁵² Tàpies (1974) precisará que lo que más le impresionó de Miró fue que encarnaba “el espíritu catalán” : «Se trata de un testimonio constante por el país, su amor a la tierra, y su creencia de que para hacer algo grande hemos de tener unas raíces lo más hondas posible.»¹⁵³ En realidad, Tàpies fue a su vez un gran acicate para el compromiso de Miró —fue, por ejemplo, de los que más le insistieron para que se solidarizase con el encierro de Montserrat en diciembre de 1970—, en los años 60-70.

Un ejemplo de la delicadeza con que se trataba al principio el tema del compromiso catalanista del artista es el escritor Joan Perucho, quien escribió su libro *Joan Miró y Cataluña* (1970) como un canto a la tierra catalana, donde explica, en la mejor tradición de Taine, cómo su naturaleza, sus campos, sus colores... han determinado la sensibilidad y la obra de Miró.¹⁵⁴ La redacción se realizó entre 1966 y 1967, y como primer párrafo de su libro repetía un texto escrito un año antes, a finales de 1966¹⁵⁵, sobre la fidelidad de Miró a Cataluña y en el que se sugiere la significación que tenía esto para los nacionalistas que comenzaban a soñar con un retorno de la soberanía nacional:

«Si hay algún hombre que esté estrechamente vinculado a la raíz física de una tierra o de un paisaje, éste es indudablemente Joan Miró y lo está tanto por una conexión de fatalidad biológica e irrenunciable como por una mantenida voluntad de que así sea. En efecto Joan Miró y Cataluña han estado unidos siempre y si Joan Miró ha extraído su fuerza del suelo y del pasado de Cataluña ésta, a su vez, se ha visto ensalzada y prestigiada universalmente por Joan Miró quien nunca ha olvidado de proclamar su origen poniendo contra viento y marea ante su apellido el luminoso y catalanísimo Joan.»¹⁵⁶

Sólo hay una diferencia entre ambos textos: en 1967, apenas un año después, incorpora la penúltima palabra, “catalanísimo”, como queriendo afirmar que el autor realza el grado de intensidad del sentimiento nacional de Miró. Pero en el libro no vuelve a aparecer el catalanismo y no hay mención alguna de un compromiso del artista con la sociedad o ideales políticos. Perucho lleva su voluntad de discreción de este aspecto hasta el punto de no citar en la cronología la participación de Miró en el pabellón republicano de París en 1937, aunque en la revisión y ampliación de su libro

¹⁵² Tàpies, que le conoció en 1948, también admiró su faceta de artista de lo sagrado y mágico, y del mundo rural catalán [Catoir. *Conversaciones con Antoni Tàpies*. 1989 (1988): 99, 101.]

¹⁵³ Tàpies. *L'art contra l'estètica*. 1974: 85.

¹⁵⁴ Perucho. *Joan Miró y Cataluña*. 1987 (1970): 30 y ss.

¹⁵⁵ Perucho. *La fidelidad de Joan Miró*. “La Vanguardia” (20-XI-1966).

¹⁵⁶ Perucho. *Joan Miró y Cataluña*. 1987 (1970): 8.

que aparece en 1987 ya lo hará con total tranquilidad. Lógicamente, no considero que desconociera o le disgustara ese compromiso, sino que consideraba más prudente silenciarlo por entonces. Era el mismo problema que sufrían tantos otros autores. Pero el régimen franquista daba sus últimos coletazos y en ese periodo de lucha contra el franquismo, la libertad de expresión ganará un terreno inmenso.

El pintor y gran amigo Antoni Tàpies (1973) alaba el compromiso de Miró con Cataluña, cuyo espíritu personifica:

«Luego hay el otro aspecto, tan emocionante para mí, importantísimo, por el cual Miró ejerció otra influencia definitiva, crucial, ratificando con su ejemplo muchas de mis convicciones. Es su testimonio constante por el país, su amor a la tierra y su creencia en que para hacer algo grande hemos de tener unas raíces lo más hondas posible. Miró, personificando el mejor espíritu de Cataluña, ha sido el primero en conseguirlo. Has plasmado como nadie el grito solar o angustiado de nuestro pueblo, nuestra exuberancia amorosa, libre, nuestra rabia, nuestra sangre... Y con ello, como nuestro espíritu, ha hecho una labor totalmente universal.»¹⁵⁷

Pocos años después, otro escritor, Josep Melià (1975), un mallorquín acérrimo, pancatalanista en los años 70, ya podía hacer una confesión sorprendente por sincera: «Si me interesa la pintura de Miró es como elemento definidor, a nivel de protagonista, de bandera o de testimonio, de la realidad catalana de estos últimos años.»¹⁵⁸ No hay, en esta consideración ni una estética innovadora ni progresismo de ámbito español, sino sólo una rotunda reivindicación de la catalanidad como valor cultural.

Un paso más. Ya en plena vorágine del inicio de la Transición, en la polémica exposición **España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*> presentada en la Bienal de Venecia de 1976, un texto conjunto de Pérez Escolano, Lleó Ceñal, González Cordon y Martín Martín presenta el Pabellón de la República española en la Exposición Internacional de París de 1937 como el gran compromiso del gobierno republicano con el arte de vanguardia y de los artistas de este con la causa republicana. Pero el compromiso de Miró es sesgado por estos autores hacia su componente catalán, pues consideran que *El segador* de Miró y la *Montserrat* de

¹⁵⁷ Tàpies, A. *La visita a Joan Miró*. “Destino”, Barcelona (21-IV-1973). Reprod. “Guadalimar”, 10 (II-1976) 52-53.

¹⁵⁸ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 53.

González eran «ambos homenajes a las peculiaridades y los valores del pueblo catalán».¹⁵⁹

En el mismo contexto de la Bienal de Venecia, Valeriano Bozal (1976) explica la significación política del sello *Aidez l'Espagne* como una contribución a la causa republicana que se caracteriza por ser un sello «popular, no populista», una obra rotundamente comprometida en «apoyo a ese puño cerrado que se alza y que con su mera presencia, con el simple gesto hace del pueblo clase, establece un nivel de conciencia, pone en pie la historia, se ayuda en una lucha que ahora, por otros caminos, todavía continúa. (...) / *Aidez l'Espagne*, es decir, luchar por las libertades y la democracia.»¹⁶⁰

A continuación, Bozal reconsidera uno de los asuntos más polémicos e irreverentes respecto a Miró: el artista Eduardo Arroyo, en 1966-1967, vertió sus críticas sobre aquél y las acompañó de una obra, *Miró rehecho* (*Miró refait* de 1967) en la que utilizaba imágenes mironianas para reprobar su escaso significado político-social y proponer a Miró como ejemplo de artista no comprometido, *de l'art pour l'art*.¹⁶¹ Arroyo (1967) declaró al respecto: «Creo que para el mundo burgués Miró es un ejemplo de libertad artística. Para mí, por el contrario, Miró y Duchamp son dos ejemplos de la coerción más grande, de la mayor impotencia coactiva, en cuanto representantes de una concepción mágica del papel del pintor».¹⁶² No obstante, Arroyo dejó atrás esta idea hace bastantes años excusándose en que aquella era una época de lucha. Sobre esta cuestión Bozal entendió que la polémica fue mínima y que la intención de Arroyo era más subversiva y de crítica a toda la vanguardia (entonces no suficientemente comprometida a juicio del artista) que de ataque a Miró, con lo que salva a este de la acusación de tibieza en su compromiso.¹⁶³

Hacia la segunda mitad de los años 70 la mención al mito Miró parece que ya era un lugar común, que no necesitaba prueba alguna. Pere Gimferrer (1978) escribe que «L'obra i la personalitat de Miró han esdevingut un dels principals mites —i un

¹⁵⁹ Pérez Escolano; Lleó Ceñal; González Cordón; Martín Martín. *El Pabellón de la República española en la Exposición Internacional de París, 1937*. en Bozal et al. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. 1976: 39.

¹⁶⁰ Bozal. *Cinco motivos iconográficos*, en id. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. 1976: 64-65. cit. 64.

¹⁶¹ El tema aparece extensamente en Dalmace-Rognon, Michèle. *Los años 60-70, años de contestación*. *«Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español»>. Madrid. Fundació La Caixa (1993): 51.

¹⁶² Arroyo, Eduardo. Declaraciones. “Gramma”, Nueva York (12-VIII-1967).

¹⁶³ Bozal. *Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo*, 111-135. en id. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. 1976: 118-119.

dels vertaderament fonamentats— de l'art del nostre temps.»¹⁶⁴ Este enaltecimiento conduce a Gimferrer a escribir un libro muy influyente, *Miró, colpir sense nafrrar* (1978), en unos de cuyos capítulos (*Miró subversiu*) procura¹⁶⁵, brevemente, relacionar la visión sociológica sobre Miró con el carácter subversivo, transgresor y crítico de su obra dentro del contexto del arte contemporáneo, en cuanto Miró afrontaría una crítica a la sociedad a través de la crítica de la noción habitual de la percepción y la organización de la existencia humana. Sería la experiencia del heterodoxo, del artista atípico, que despliega un nuevo universo, más libre, confrontado al opresor de la civilización actual, pues «el món de Miró es una resposta poètica al món civilitzat. Un mite cosmogònic que funda un altre univers, on s'expandeixen els impulsos fonamentals.»¹⁶⁶ Gimferrer opina, pues, que el verdadero y perdurable compromiso de Miró con la sociedad se realiza mediante la ruptura de su obra artística respecto a los valores estéticos establecidos por el mundo conservador. Ya en 1999 opina que, como acérrimo vanguardista, siempre procuró (y a menudo lo consiguió) superar el potencial integrador del sistema. Asimismo, considera que si sus obras todavía no son universalmente aceptadas es porque en apariencia sus obras no explican un argumento, cuando, de hecho, sí lo explican, pero ocurre que el espectador común no domina el lenguaje mironiano. Es el eterno problema de creer que el arte debe representar, ignorando que sólo debe existir. «La esencia del arte es crear una obra que lo sea por sí misma y que nos proporcione una experiencia que, sin esa obra, no existiría.»¹⁶⁷ Miró realizó esta tesis del arte puro (comprometido con el arte y, por ende, con el hombre) con especial éxito.

¹⁶⁴ Gimferrer. *Miró, colpir sense nafrrar*. 1978: 210.

¹⁶⁵ Gimferrer. *Miró, colpir sense nafrrar*. 1978: cap. *Miró subversiu*, 86-121. En especial 112 y ss. No hay ninguna cita de Cirici en esta obra y parece que, a lo más, es un lejano referente de negación, ya que la visión de Gimferrer es fundamentalmente poética y estética, no sociológica. Además, es probable que, habiendo escrito su obra en su mayor parte entre 1973 y 1976, no conociese a fondo el *Miró llegit* de Cirici, aparecido poco antes que su propia obra. Como ejemplo de esta radical contraposición compárense dos textos, de Cirici. *Miró mirall*. 1977: 40, y de Gimferrer. *Miró, colpir sense nafrrar*. 1978: 194. Mientras el primero considera que el retorno al mundo rural de Miró en los años 20 es una apuesta individual de este artista contra su entorno racional, por contra el segundo opina que Miró estaba inserto en una apuesta colectiva de gran parte de su entorno cultural-artístico contra un mundo urbano y tecnificado.

¹⁶⁶ Gimferrer. *Miró, colpir sense nafrrar*. 1978: 119.

¹⁶⁷ Navarro Ariza, J. J. Entrevista a Pere Gimferrer. "El Mundo", sup. El Cultural (31-X a 6-XI-1999) 14-17. cit. 17.

Daniel Giralt-Miracle (1978) no menciona al principio el tema del compromiso¹⁶⁸, pero en su libro *El crit de la terra, Joan Miró i el camp de Tarragona* (1994) sí reivindicará la catalanidad de Miró y su compromiso con su tierra.

Carlos Pérez Reyes (1979) explica que el artista no puede evitar en 19367 cierto compromiso:

«Aunque Miró ha procurado alejarse de la política, estas pinturas [salvajes] son presentimientos trágicos de la Guerra Civil española, como le ocurriera a Dalí, y es tal su vibración ante la lucha cainita, que colabora con un gran mural (*El segadors* [sic]) para el pabellón republicano de 1937 en París, así como un cartel *Aidez l'Espagne*, ambos de gran fuerza dramática.»¹⁶⁹

Joan Teixidor (1980) se alinea con la idea de un Miró profeta, que en los años 30 presagia el desastre, sobre todo en sus obras de 1937-1938, para, ya en los años 40, huir a un imaginario y utópico mundo de paz.¹⁷⁰ Pero en su concepción no hay compromiso explícito, sólo un fluir del tiempo a través del artista, siempre independiente, liberado de ataduras, volcado en la pintura pura y en la pasión creativa.

Cesáreo Rodríguez-Aguilera en *L'art català contemporani* (1982) presenta a Miró como un artista comprometido —como lo serían casi todos los vanguardistas catalanes— con la causa de la recuperación de la cultura catalana, pero, fiel a su concepción positivista de la historia del arte, lo esboza casi como un presuroso inventario de acciones, exposiciones, obras...

Rosa Maria Malet, en sus dos versiones de *Joan Miró* (1983, 1992), nos ofrece una visión del artista en precario equilibrio, que procura mantener las distancias respecto a su entorno a fin de poder realizar en calma su obra. Cuando se acerca a sus obras más declaradamente políticas parece escapar de la cuestión (como Dupin), como si considerase que esta enturbia una visión correcta del pintor. El compromiso político sólo asoma en momentos cumbre, ocasionalmente, como en el discurso del doctorado de 1979, en un apartado que subtitula *La concepció cívica de l'artista*.¹⁷¹ Para ella, Miró sin duda era un demócrata y un progresista, pero no un artista político ya que no se dejaba arrastrar a la pérdida de su independencia.

¹⁶⁸ Giralt-Miracle, D. *Tendencias del segundo tercio del siglo XX*, en Ainaud; et al. *Cataluña*, v. II. 1978: 285-330.

¹⁶⁹ Pérez Reyes, C. en Pascual, C. (ed.). *Grandes de la pintura*. 1979. v. X. *Futurismo, dadá y surrealismo*. *Miró*: 157-176, cit. 158. Pérez Reyes es profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid cuando publica este estudio, que se apoya fielmente en la obra de Dupin de 1961.

¹⁷⁰ Teixidor. *Miró sculpteur*. en Jouffroy; Teixidor. *Miró Sculptures*. Maeght. 1980: 96-99.

¹⁷¹ Malet. *Joan Miró*. 1992: 7-8. Pero este texto esencial lo coloca como entrada de su libro.

Victoria Combalía dedicó al principio poca atención evidente al tema político en Miró. Es significativo el silencio al respecto en su obra más extensa, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929* (1990). Durante mucho tiempo consideró que su compromiso político fue poco relevante y, así, en algunas publicaciones (1993) refiere que fue diplomático y tímido, siempre a dos aguas, y hace sólo brevísimas referencias a que en la Guerra Civil estuvo a favor del bando republicano y que en 1940 pudo haberse exiliado en EE UU y que fue su mujer quien le presionó para ir a Mallorca¹⁷², lo que serviría como ejemplo de que podía adaptarse con facilidad a su entorno y las presiones ajenas, un hombre artista por encima de todo, que procuraba alejarse siempre de la escena política, ajena a su ser, hasta que al final los acontecimientos le arrastraran a un primer plano. Combalía manifiesta empero en *Picasso-Miró. Vidas cruzadas* (1998) un perceptible cambio de opinión, al resumir la participación de Miró en la lucha contra la dictadura, explícita desde los años 60: siempre fue un hombre comprometido con los ideales, pero no con las organizaciones políticas, pues detestaba la disciplina grupal.¹⁷³ Precisaré incluso:

«El Miró veterano también fue un antifranquista declarado, manifestando su apoyo a iniciativas en favor de la democracia y en contra de la represión. Pero su figura pública nunca adquirió el peso de la de Picasso. Fue un catalanista acérrimo: en una ocasión se negó a inaugurar una exposición suya en un país escandinavo si no ondeaba la bandera catalana en lugar de la española.»¹⁷⁴

Maria José Corominas (1991) considera que la ideología de Miró es personalista:

«Siempre se habla de las ideologías de los artistas pero en el caso de Miró la suya puede entenderse como una corriente privada, particular, que con frecuencia se interesa por una libido colectiva surgida de la tierra reproductora y de la fuerza del sol con su carácter cósmico, que al artista le interesa no como un hecho colectivo, sino como a algo que interviene y afecta a los hombres y a las cosas.»¹⁷⁵

Carlos Jiménez (1993) plantea la necesidad de redescubrir a Miró, despojándolo de un máscara que ha recubierto su obra de rasgos como «inocencia y alegría infantiles (...) y poética», pues el Miró real que preconiza es el rupturista del

¹⁷² Combalía. Declaración en documental *Miró 100 años*, 1993. Resume la visión desarrollada en sus obras citadas en la bibliografía.

¹⁷³ Combalía. *Picasso-Miró. Vidas cruzadas*. 1998: 103-107.

¹⁷⁴ Combalía. *Picasso-Miró. Vidas cruzadas*. 1998: 12. Se refiere a <Joan Miró>. Estocolmo. Liljevalchs Konsthall (1972).

¹⁷⁵ Corominas Madurell, Maria José. *Joan Miró*. en Arnáiz, José Manuel; López Jiménez, Javier; Merchán Díaz, Manuel. *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. v. VI. 1991: 166-168.

“asesinato de la pintura”, en la línea reabierto por Combalá y que ya Waldemar George anunciaba en mayo de 1928: Miró «siempre aparece como el artista que liquida el capital clásico de Occidente» y si renunció después a estos planteamientos agresivos fue debido a «desfallecimientos propios de su avanzada edad»¹⁷⁶ y es que «Miró se opuso a la simplificación y a la fórmula *mironianas* sin conseguir, sin embargo, vencerlas.»¹⁷⁷

Juan Antonio Ramírez (1997) asume el carácter político revolucionario del movimiento surrealista desde 1929, e implícitamente lo acepta para la obra de Miró, aunque fijando su participación a una alternativa nueva y sugerente del arte.¹⁷⁸

El ensayista Jaime Padró (2001) hace un resumen esclarecedor al considerar que la mirada de Miró muestra una pureza infantil de gran riqueza onírica para reflejar un mundo propio inspirado en la naturaleza, sin mención a preocupaciones políticas o sociales:

«En las cualidades más puras de un niño ligadas a la fuerza de la atención a través de los sentidos. Fuera de esto, Miró es analizable, pero no es entendible. Es decir, que un experto puede aproximarse a su obra desde un punto de vista analítico y de estilo de pintura, pero para captar realmente a Miró hay que ponerse en su lugar y ver al Miró puro. La grandeza de Miró consiste en que era capaz de percibir cualquier cosa insignificante desprovista de sentido personal y volverla a contextualizar en sus cuadros. No se parecen en nada, pero Beuys hace algo parecido. Eran personas a las que cualquier objeto insignificante, cualquier animal, cualquier molusco o madera abandonada, les servía de inspiración y la contextualizaban. Miró fue el pintor más ecologista que conozco. Sobre todo, porque transforma la naturaleza en arte y, de ahí, traza un camino hacia las leyes sociales. Las leyes de la naturaleza interiorizadas por el ser humano se transforman en leyes sociales. A través de la interiorización de la obra de Miró pueden comprenderse leyes sociales que están en consonancia con la naturaleza.»¹⁷⁹

Yvars (2004) apunta que por esto no puede continuar haciéndose una interpretación descriptiva del arte de Miró:

«avui, una narrativa historiogràfica convencional, lineal, és impossible. Amb els criteris tradicionals, com s'expliquen les quatre ratlles de Fontana? La fabulosa imaginació de Miró? Per això jo tinc tendència a una certa poètica, no didàctica, de la reflexió artística; tinc tendència a recórrer al pensament, a la filosofia... Un pensament més aviat suggeridor, més evocatiu que descriptiu. Les interpretacions, les ha de fer el receptor.»¹⁸⁰

¹⁷⁶ Jiménez. *Redescubrir a Miró*. “Lápiz”, 93 (V-1993) 16-19, cit. 17.

¹⁷⁷ Jiménez. *Redescubrir a Miró*. “Lápiz”, 93 (V-1993): 19.

¹⁷⁸ Ramírez. *Historia del arte. El mundo contemporáneo*. 1997: 252-254.

¹⁷⁹ Ribal, Pilar. Entrevista a Jaime Padró. “El Día del Mundo”, Palma (3-VI-2001) 82.

¹⁸⁰ Yvars, J. F. *L'art, una necessitat humana*. “Serra d'Or” 533 (V-2004) 9-13, cit. 11.

Minguet (2009) considera, ecuánime, que:

«Miró mantuvo un claro distanciamiento respecto al régimen franquista y perseveró en la colaboración con artistas, escritores y agrupaciones sociales y culturales que luchaban contra la dictadura. Aunque en su tiempo no todos lo vieron así, la actitud del artista fue de resistencia, o de displicencia hacia el régimen dictatorial. Pero siempre desde el interior, sin optar por el exilio. Y ésta debió ser la causa de que algunos entendieran su actitud como una cierta debilidad. Ese debe ser el origen, por ejemplo, de la serie *Miró refait* de Eduardo Arroyo, expuesta en la galería André Weil de París en 1969, en la que se realizaba una parodia de los cuadros más emblemáticos de Miró. Es cierto que el artista catalán nunca optó por el protagonismo político activo a favor de la democracia que demostró Picasso. (...)»¹⁸¹

Por último, una breve mención (más periodística y humana que historiográfica) al círculo mallorquín de Miró, en el que hay una gran diversidad de opiniones sobre su compromiso en la madurez. Pere A. Serra, unos de sus mejores amigos en los últimos veinte años de vida del artista, opina que estuvo muy comprometido con sus ideales políticos y sociales.¹⁸² Los galeristas Josep Pinya¹⁸³ y Ferrán Cano¹⁸⁴, por su parte, que tanto le trataron en los años 70, reivindican el poderoso y permanente compromiso político y social de Miró. Y entre los críticos y estudiosos mallorquines destaca el juicio escéptico del escritor Llorenç Capellà que opina que si era un catalanista y un progresista, en todo caso lo era de un modo moderado, poco activo, jamás radical en sus opiniones.¹⁸⁵ Dos jóvenes investigadores han tocado el tema en sus tesis doctorales: María Isabel Pérez Miró (2003) realza la importancia del permanente compromiso político de Miró, frente al fascismo emergente en los años 30, en la Guerra Civil y durante la larga posguerra franquista, en apoyo de la democracia y la cultura catalana¹⁸⁶ y Jaume Reus (2004) considera que Miró tiene un compromiso personal y político en los años 30, patente en su correspondencia y sus obras, pero afirma que en los años 40 se distancia de la política.¹⁸⁷

¹⁸¹ Minguet Batllori. *Joan Miró*. 2009: 109-112. El autor prosigue con ejemplos del compromiso mironiano, como pueden ser su temprano rechazo a Dalí por franquista (113), su participación en el encierro de Montserrat en 1970 (112) o su negativa en 1966 a entrar en la Real Academia de San Fernando (113-115).

¹⁸² Serra. *Miró y Mallorca*. 1985. Hay referencias a su implicación personal en 62, 103...

¹⁸³ Pinya. Declaraciones a Boix (12 a 13-IV-1997).

¹⁸⁴ Cano. *La vida como provocación*. Especial Miró, "Gala", Palma de Mallorca, nº 6 (IX-1993) 59. También en declaraciones a Boix (I-1997).

¹⁸⁵ Capellà. *Miró*. "Balears" (26-IX-1994). Capellà tuvo escaso trato personal con Miró.

¹⁸⁶ Pérez Miró. *La recepción crítica de la obra de Joan Miró en Francia, 1930-1950*. 2003: 324.

¹⁸⁷ Reus. *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*. 2004: 135. También se explicó ampliamente en el debate posterior a la lectura de la tesis doctoral el 7-VII-2004.

PARTE II.

LA CUESTIÓN BIOGRÁFICA.

Trazo aquí una panorámica de cómo Miró y sus estudiosos construyeron, desde los años 20 y fundamentalmente desde finales de los años 50 y hasta el fin de sus días, sobre todo en los años 70, su biografía *oficial*, en la que el asunto del compromiso era central. Él, como muchos de los artistas de las vanguardias que han legado una memoria de sí mismos, procuró transmitir tres imágenes: hombre bueno en su vida privada, artista responsable y libre en su vocación artística, y personaje comprometido en su vida pública sin llegar a ser un militante partidista. Pero afirmar una imagen de perfección conlleva el problema de que a menudo más que cultivar se inventa la realidad, traspasando los límites entre biografía y arte. Paul Klee escribía en su diario: «Aunque sea muy interesante el tratar los problemas de la personalidad, como en el caso de Van Gogh o de Ensor, se mezcla una muy excesiva cantidad de biografía con el arte. Este es el defecto de los críticos, los cuales, al fin y al cabo, son hombres literarios».¹⁸⁸ La misma reticencia manifestaba Miró hacia sus biógrafos y quienes penetrasen en su pasado, pero esta renuencia tan generalizada entre los artistas e intelectuales también se explica por la discordancia entre su realidad y sus sueños. En el caso de Miró esta distancia fue notable, pues como decía George Bernard Shaw: “Todas las autobiografías son mentira. No me refiero a mentiras inconscientes o no intencionadas: hablo de mentiras deliberadas.”

1. La reescritura de su biografía desde la juventud.

Miró controló toda su vida lo que trascendía públicamente de su persona y su obra, como se concluye al consultar la correspondencia con sus amigos y marchantes Loeb, Matisse o Maeght, llegando al punto de consultar quiénes habían de ser invitados a los vernissages o los actos de homenaje, conceder entrevistas, mostrar sus obras antes de las exposiciones o enviar fotografías para ilustrar sus artículos. Por lo general, su actitud era de recelo, lo que redundaba en la escasez de entrevistas y la poca profundidad de casi todas, pues desde el principio se cerraba y sólo a veces se soltaba lentamente y a regañadientes hacia el final.

Muy pronto, acicateado por la vergüenza de depender de sus padres (hasta bien entrado en la treintena), se desliza por vericuetos biográficos. Por ejemplo, en

¹⁸⁸ Grohmann, W. *Paul Klee*. H.N. Abrams. Nueva York. 1954: 10, cit. Gilson. *Pintura y realidad*. 1961: 182.

las primeras cartas a sus amigos les da una información sesgada sobre sus ideas y su situación económica, y, por ejemplo, le escribe a Ricart de noviembre de 1919 que aún tiene ahorros provenientes de su breve trabajo (pese a que lo había abandonado en abril de 1911).¹⁸⁹ En los años siguientes, la escasa atención que le otorga la crítica no requiere mucha información, pero a partir de 1928 ya es un artista conocido en los círculos vanguardistas y comienza a conceder declaraciones y entrevistas (Ràfols, Trabal, Xuriguera), en las que se muestra transgresor y atrevido, muy atento a *épater* a los lectores con sus críticas a los grandes maestros clásicos como Cézanne pero sin tocar jamás a Picasso.¹⁹⁰ En una carta a Leiris del 25 de noviembre de 1929 aporta su primera y brevísima autobiografía, reducida a sus estudios de arte (con la sola mención de Galí como maestro), su lucha por dedicarse a la pintura contra los deseos familiares (con una invención sobre su despido del trabajo de contable), sus difíciles comienzos, la lista de las principales exposiciones, y ni un dato sobre amigos o amores, eventos públicos o siquiera el grupo surrealista.¹⁹¹

Durante la época de la II República concede unas importantes entrevistas a Melgar (1931) y Estivill (1936), más una declaración a Tériade, en las que se muestra como un artista comprometido con la vanguardia e independiente del grupo surrealista.¹⁹² En esta época se asienta su primera biografía considerada oficial, la del número especial de “Cahiers d’Art” de 1934, plagada de gruesos errores sin que haga nada por impedirlo. Y en plena Guerra Civil llega la hora de las declaraciones más progresistas y pacifistas, aunque no encontremos una condena taxativa del franquismo, y confiesa ya su sueño por poseer un gran taller.¹⁹³ Luego viene el largo

¹⁸⁹ Carta de Miró a Ricart. Mont-roig (Domingo, XI-1919) BMB 485. [Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 65-66. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 79. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 113-114.]

¹⁹⁰ Ràfols, J. F. Declaraciones de Miró. *Joan Miró en Madrid*. “La Gaceta Literaria”, Madrid, año 2, n° 37 (1-VII-1928) 6. / Trabal, Francesc. *Les Arts: Una conversa amb Joan Miró*. “La Publicitat”, Barcelona, v. 50, n° 16932 (14-VII-1928) 4-5. Col. FPJM, v. I, p. 87-88. / Miró, J. Declaración. “Variétés”, Bruselas, n° especial *hors série*, titulado *Le Surréalisme en 1929* (VI-1929). / Xuriguera, Ramón. *Les Arts: Una estona amb Joan Miró*. “La Publicitat”, v. 51, n° 17218 (15-VI-1929) 6. Col. FPJM, v. I, p. 113.

¹⁹¹ Carta de Miró a Leiris. Montroig (25-IX-1929). MS 43974. París, Fonds Michel Leiris, BLJD. Copia en FJM. [Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 110-111. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 122-123. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 170-171; no está completa en ninguna versión.]

¹⁹² Melgar, Francisco. *Los artistas españoles en París: Juan Miró*. “Ahora”, Madrid (24-I-1931) 16-18. Dos fotos de Miró (una con su mujer e hija en su taller) y cuatro de obras. Entrevista y comentario. Col. FPJM, v. I, p. 154-155. / Tériade, E. *Émancipation de la peinture*. Declaración de Miró. “Minotaure”, París, 3-4 (XII-1933) 9-20. Miró en p. 18, con ilus. / Estivill, Ángel. *Joan Miró, el pintor puro*. “La Noche”, Madrid, v. 13, n° 3.218 (18-II-1936) 17-18.

¹⁹³ Duthuit, Georges. *Où allez-vous Miró?* “Cahiers d’Art”, v. 11, n° 8-10 (1936) 261-266, texto en 261-264, con 6 ilus. El número, datado en 1936, apareció en mayo de 1937. / Miró, J. *Je rêve d’un*

impasse de la inmediata posguerra, hasta que en 1947 el viaje a EE UU le permite expresarse con mayor libertad y entonces (aunque algunas se publican el año siguiente) concede hasta siete declaraciones y entrevistas, tan importantes como las de Sweeney y Lee, en las que explica más pormenorizadamente sus maestros, formación y método de trabajo.¹⁹⁴ Por lo que sabemos, Miró apenas aporta datos biográficos a las monografías de Greenberg en 1948 y de Cirici y Cirlot en 1949, con lo que los errores anteriores se consolidan y transmiten a nuevas hornadas de autores. En los años siguientes y hasta 1955 menudean las entrevistas concedidas a franceses (Guilly, Charbonnier) y españoles (Del Arco, Santos Torroella, Gasch), en las que intenta modificar los errores más graves, pero en vano, porque la historiografía y la crítica los repiten una y otra vez.¹⁹⁵

Miró parece por fin consciente de la gravedad del problema hacia 1956, coincidiendo con su traslado a Palma, ya con 63 años, y la consolidación de su fama internacional. A partir de entonces será más locuaz con sus interlocutores, sobre todo si son amigos de máxima confianza, cuida más sus entrevistas y declaraciones

grand atelier. “XX Siècle”, v. 1, nº 2 (V-1938) 25-28 + 7 ilus. Reprod. “XX Siècle” 13 (XII-1959) 29-30, 32. / Duthuit, G. *Enquête. Texte de Miró* (o *Réponse à l’enquête sur l’influence de l’Histoire sur l’acte créateur*). “Cahiers d’Art”, París, v. 14, nº 1-4 (1939) 65-74, con ilus. Encuesta con respuestas de Braque, Laurens, Léger, Masson, Miró (texto en p. 73, 2 ilus. en 71, 73)...

¹⁹⁴ Miró, J. Declaraciones. *Joan Miró... atravessa Lisboa a caminho da America*. “O Seculo”, Lisboa (9-II-1947). Col. FPJM, v. II, p. 173. / “A. M.”. *Cinco minutos de palestra com o artista Joan Miró*. Entrevista en diario “O Primeiro de Janeiro”, Lisboa, suplemento de artes (12-III-1947). FPJM, t. III, p. 174. / Gómez Sicre, José. *Encuentro con Joan Miró*. “El Nacional”, Caracas (2-XI-1947). Reprod. Gómez Sicre, J. *Joan Miró in New York*. “Right Angle”, Washington, v. 1, nº 10 (I-1948) 5-6. / Del Arco, Manuel. *Ud. dirá... Juan Miró*. “Diario de Barcelona”, Barcelona (12-XII-1947). Col. FPJM, v. III, p. 12. / Lee, Francis. *Interview with Miró* (30-VI-1947). “Possibilities”, Nueva York, 1 (invierno 1947-1948) 66-67. / Redacción. *Documents: statement*. “Transition Forty-Nine”, París, 5 (1948) 116. / Sweeney, J. J. *Joan Miró. Comment and Interview*. “Partisan Review”, v. 15, nº 2 (II-1948) 206-212.

¹⁹⁵ Guilly, René. Entrevista a Miró. *En débattant avec Joan Miró ses sculptures et ses tableaux de terre cuite*. “Combat”, París (23-X-1948). Hay un recorte fechado erróneamente (25-X-1948), por la mujer de Miró, en la col. FPJM. / Descargues, P. *Joan Miró, céramiste est de retour à Paris*. “Arts”, París (29-X-1948). Dos líneas en un artículo. / Miró, Joan. Declaración a Soby. Reprod. en *Moral scrolls*. Katzenbach & Warren. Nueva York. 1949. Declaraciones de Calder, Matisse, Matta, Miró (p. 5). Introducción de J. T. Soby. 8 pp. planchas en color. / Miró, J. *Portrait of the artist*. “Art News and Review”, Londres, v. 1, nº 26 (28-I-1950) 1. Una plancha de ilus. / Wiznitzer, Louis. *Juan Miró fala a “Letras e artes”*. “Letras e Artes”, Brasil (2-VII-1950). Col. FPJM, v. III, pp. 84-85. / Charbonnier, Georges. Entrevista radiofónica a Miró, para Radio National de France (1951). Ed. en *Le Monologue du Peintre*. Julliard. París (VII-1960). 2 vs: v. 1, Miró (119-129). / Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Destino” (20-I-1951). / Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Destino” (III-1951) 6-7. Col. FPJM, v. III, p. 170-171. 9 fotos. / Santos Torroella, R. Entrevista a Miró. *Miró aconseja a nuestros pintores jóvenes. Huir de lo fácil y conservar el sentido racial español*. “Correo Literario”, Madrid, 2 (15-III-1951). Col. FPJM, v. III, p. 156. / Schiff, Gert. *Gespräche mit spanischen Malern: Dalí, Joan Miró*. “Kunstwerk”, Baden-Baden, v. 7, nº 3-4 (1953) 66, 71. / Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Revista”, Barcelona, 41 (I-1953). / Gasch, S. Entrevista a Miró. “Destino” (18-IV-1953). Sobre Jacques Viot, entonces en Barcelona. / Miró, J. Declaraciones. “La Vanguardia” (20-VI-1954). / Miró, J. *Une hirondelle*. Textos y facsímiles de dibujos de Miró. Ed. PAB. París. 1954. / Miró, J. Declaraciones. *Miró vous montre Barcelone*. “Vendre” (V-1955) 52-59.

(Bernier, Jouffroy, Verdet...) y procura no deslizar datos y opiniones contradictorios.¹⁹⁶ Y sobre todo se embarca en el proyecto de un *corpus* oficial de su vida y obra, en una colaboración de varios años con Dupin (contratado por Aimé Maeght, su marchante europeo) en vistas a preparar su gran libro *Miró* (1961), y paralelamente ayuda también a Soby (en este caso por mediación de Pierre Matisse, su marchante norteamericano) en la preparación de la antológica del MOMA de 1959, que iba a asentar su imagen en EE UU, su principal mercado, con el catálogo correspondiente. El proyecto de Dupin era el más ambicioso y será a la postre el que perdure en la historiografía, y desde 1961 las entrevistas y declaraciones siguen las pautas ofrecidas por este autor francés, salvo la revisión renovada en los años 70 por entrevistadores como Picon, Raillard y Melià que veremos más abajo.

Entre 1962 y 1967, sobre todo coincidiendo con su 70 aniversario en 1963, concede declaraciones y entrevistas con cierta frecuencia a los medios más importantes de España y el extranjero, pero sin ofrecer novedades biográficas

¹⁹⁶ Bernier, Rosemond. *Miró céramiste, interview par correspondance*. "L'Oeil", París, 17 (V-1956) 46, 49-53, con ilus. Fotos de Sabine Weiss. Trad. alemán en "Das Kunstwerk", v. 11, nº 12 (13-VI-1958) 13. / Jouffroy, A. (firma "A. J.". a veces fichada de autor anónimo). *Portrait d'un artiste, Joan Miró*. "Arts", París, 578 (25 a 31-VII-1956) 8, 25-31. Col. FPJM, v. VI, p. 94 (una página). / Scheidegger, Ernst. *Joan Miró: gesammelte Schriften, Fotos, Zeichnungen*. Arche. Zürich (1957). 111 pp. (no numeradas), con ilus. en color. Texto bilingüe, francés y trad. alemana en pp. 7-32, bibliografía en pp. 109-110, más lista de exposiciones, *Sammlung Horizont*. / Miró, J. Declaraciones a André Verdet. <Joan Miró>. Niza. Galerie Matarasso (1957). / Volboudt, Pierre. *À chacun sa réalité*. "XX Siècle", v. 5, nº 9 (1957) 24. Incluye declaración de Miró. / Ashton, Dore. *Miró-Artigas*. "Craft Horizon", v. 17 (II-1957) 16-20. / Cela, Camilo José. *La llamada de la tierra. Acta de un monólogo de J.M. "Papeles de Son Armadans"*, Palma/Madrid, año II, tomo 7, nº 21, especial dedicado a Joan Miró (XII-1957) 227-239. Trad. a inglés en Cela. *Out of the Earth: A Visit with Joan Miró*. "The Atlantic Monthly", Boston (I-1961) 87-90. Col. FPJM, v. VIII, p. 127. / Miró, J. *Ma dernière oeuvre est un mur*. "Derrière le Miroir", 107-109 (junio-agosto 1958) 24-29. Trad. a inglés, español y ruso en "Courier de l'Unesco", París, v. 11, nº 11 (XI-1958). / Roditi, Edouard. *Interview with Joan Miró*. "Arts", Nueva York, v. 33, nº 1 (X-1958) 38-43. Col. FPJM, t. VIII, p. 111-113. / Ramírez de Lucas, J. *Declaraciones de Joan Miró*. "Estafeta Literaria" (13-XII-1958). / Saarinen, Aline B. *A talk with Miró about his art*. "The New York Times" (24-V-1959). Col. FPJM, v. VIII, p. 62. / Miró, J. *Cómo hice los murales para la Unesco*. "Blanco y Negro", 2.457 (6-VI-1959) 3 pp. / Taillandier, Yvon. *Miró: Je travaille comme un jardinier... Propos recuillis par Yvon Taillandier*. "XX Siècle", v. 1, nº 1 (15-II-1959) 4-6, 15. / Guillén, Mercedes. *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*. Taurus. Madrid. 1960: Miró 19-23. / Miró, J. *Propos*. "Daedalus" Cambridge, v. 89, nº 1 (invierno 1960) 95. / Vallier, Dora. *Avec Miró*. "Cahiers d'Art", v. 33-35 (1960) 161-174. / Teixeira, Quirino. *Em Palma de Mallorca com Juan Miró*. "Diario de Noticias", Lisboa (18-II) 13,15; (3-III-1960) 13,17. Col. FPJM, v. VIII, p. 102 y 103. / Caldenty, Quinito. *Joan Miró en su estudio de Palma*. "El Noticiero Universal", Barcelona (18-VI-1960). / Miró, J. Declaraciones. "Daedalus", Cambridge, v. 89, nº 1 (invierno 1960) 93. / Cela Trulock, Camilo José. *Out of the Earth: A Visit with Joan Miró*. "Atlantic Monthly" (I-1961) 87-90. / Moulin, Raoul-Jean. *Un quart d'heure avec Miró*. "Lettres Françaises", París (V-1961). Col. FPJM, v. VIII, p. 147. Entrevista sobre la creación de grabados, realizada en el Atelier Maeght en Levallois poco antes del 28 de abril de 1961. / Bernier, Rosamond. *Propos de Miró*. "L'Oeil", París, 79-80 (julio-agosto 1961) 12-19. 24 ilus. (5 en color). / O'Doherty, Brian. Entrevista a Miró. *Miró Twinkles and Travels Through His Past*. "The New York Times" (10-XII-1961) X19. Col. FPJM, v. VIII, p. 152.

destacables, llamando más la atención que proliferan las referencias en la prensa mallorquina y catalana, un signo de que se está haciendo famoso en su tierra.¹⁹⁷

Y llega el decisivo 1968, cuando Miró da un paso más hacia la transparencia como explica en una entrevista con motivo de su 75 aniversario: «Se estaba preparando “el año Miró”, fecha muy importante para mí. Me propuse ser más asequible, más simpático... bien, digamos asequible. Además, debo reconocer que la propaganda me interesaba.»¹⁹⁸ Anuncia incluso una nueva etapa en su vida y su obra:

«Sí, presiento una nueva etapa muy importante. La época que corresponde a después de mis setenta y cinco años. Cuando cerré mi estudio de Son Abrines para trasladarme a Francia con la finalidad de asistir a los primeros actos de mi setenta y cinco aniversario, cerré también una época artística de mi vida. Ahora empezará otra.

Intentaré que surjan de mi interior todas las experiencias que he recogido de fuera, o sea de la naturaleza. Intentaré trasladar todo lo que llevo dentro ya que si lo llevo lo debo a mis experiencias en cosas de la vida, en las cosas del campo, del mar, del cielo. Será una nueva época que creo y espero sea importante; sí, tendrá que ser importante.»¹⁹⁹

Miró organiza a partir de entonces más metódica y minuciosamente sus entrevistas con fines biográficos, bucea en sus recuerdos personales, busca documentos

¹⁹⁷ Chevalier, Denys. *Miró*. “Aujourd’hui, Art et Architecture” París, v. 7, nº 39 (XI-1962) 6-13. / Del Arco, M. *Joan Miró salió de su escondite*. “La Vanguardia” (6-X-1963). / Del Arco, M. *Joan Miró*. “Gaceta Ilustrada” (23-XI-1963). / Schneider, Pierre. *Au Louvre avec Miró*. “Preuves”, París, 154 (XII-1963) 35-44. *At the Louvre with Miró*. “Encounter” (III-1965) 44 y ss. / Goldaine, Louis; Astier, Pierre. *Ces peintres vous parlent*. Les éditions du Temps. París. 1964. (Miró 72-75). / Lenz, Jean-Pierre. *Les six plus grands peintres surréalistes choisissent et commentent pour “Réalités” le tableau auquel ils tiennent le plus*. “Réalités”, 219 (IV-1964) 41-46. (Miró 46). / Urbarri, Rafael. Entrevista a Miró. *Miró habla a los lectores de Diario de Navarra*. “Diario de Navarra” (26-XI-1964). FPJM H-3378-3379. / Del Arco, M. *Joan Miró*. “La Vanguardia” (13-XII-1964). / Figueruelo, Antonio. *Joan Miró: el hortelano de la pintura*. “Diario de Mallorca” (19-XII-1964). Realizada para agencia Hispania Press (17-XII-1964), sobre la triple exposición de Barcelona. / Miró, J. *Une histoire de respiration*. “Le Nouvel Observateur”, París (20-V-1965). / Miró, J. *Memòria de Francesc d’A. Galí*. “Serra d’Or”, Montserrat, v. 7, nº 11 (XI-1965) 45. / Pizá, A. Entrevista a Miró. *Visita a Joan Miró*. “Balears” (13-III-1966). FPJM H-3393 y 3585. / Suau, Bartolomé. Entrevista a Miró. *Con “nuestro” Joan Miró, elegido “inmortal”*. “Diario de Mallorca” (26-III-1966). FPJM H-3400. / Del Arco, M. Declaraciones de Jacques Dupin. *Joan Miró*. “La Vanguardia” (1-IV-1966). / Del Arco, M. Declaraciones telefónicas de Joan Miró. *Joan Miró*. “La Vanguardia” (1-IV-1966). / Porcel, Baltasar. *Joan Miró o l’equilibri fantàstic*. “Serra d’Or”, v. 7, nº 4 (15-IV-1966) 39-50. Con descripción de Miró y su taller. / Lang, Jane. *Miró, le pape et le poète, fable orientale. Miró rentre de Tokio où le musée d’art moderne lui consacre une importante exposition. Il a été émerveillé*. “Arts Loisirs”, 55 (12 y 18-X-1966) 38-39. / Miró, J. *Un grand prince de l’esprit*. “XXe siècle”, París, 27 (XII-1966) 89-90. Número especial de *Centenaire de Kandinsky*. / Miró, J. Declaraciones en Redacción. *Miró está en Barcelona para preparar su exposición antológica, en la que ofrecerá obras inéditas*. “La Vanguardia” (22-XII-1967). FPJM-3448.

¹⁹⁸ Serra. Entrevista a Miró. “Majorca Daily Bulletin” (31-XII-1968). cit. Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 277.

¹⁹⁹ Serra. Entrevista a Miró. “Majorca Daily Bulletin” (31-XII-1968). cit. Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 278.

perdidos... Sus menudas entrevistas y declaraciones son tantas y sus contenidos tan similares que aquí sólo abordaré las referencias principales. Un ejemplo es su colaboración con Gaëtan Picon en los años 70, como muestran sus apuntes acerca de un repaso de su biografía: «Círcol Liceo. Pascó o Urgell»²⁰⁰, que traslucen que seguramente valoraba quiénes le habían influido más en su formación académica. Por estas mismas fechas, hay tres documentos que nos explican que también meditaba acerca de la naturaleza de su proceso de creación artística, pues reúne materiales de borrador para que los estudie Picon, como cuando escribe «Fulla carnet Löewe»²⁰¹, o «Textes meus publicats. Anar Mont-roig. Mirar atmosphère. Miró»²⁰² o rememora sus paseos en el campo y cómo estos influían en la inspiración de su obra, como en su apunte de «Passetjos nocturns camí mas Mont-roig. Fantasmes cerlines. Cel estrellat. Cant insects i granotes. Soroll rodes carros. Soroll patades matxos. Venus humanes».²⁰³ Picon le escribe una carta sobre el libro *Les Sentiers de la Création*, cuyo proyecto había discutido con Miró en Knokke (Bélgica), y le propone ir a Mallorca a discutir el proyecto.²⁰⁴ Miró mezcla en su mente la creación de nuevas obras con la recopilación de materiales para los estudios críticos sobre su trayectoria, y así escribe sobre la carta de Picon: «Picasso fa un gran àlbum amb dibuixos preparatoris. Mural Unesco. Pensar amb llibre Alechinsky. Buscar una nova fòrmula. Parlar-ne amb Dupin. Pensar amb el projecte de Dupin de fer un llibre sobre textos meus».²⁰⁵ En otro apunte hace una especie de inventario de materiales que aún están en su poder, bajo el epígrafe *Les Sentiers* (se refiere al mismo libro anterior; hay notas sobre sus dibujos en la pared de Son Boter, en la Grande Chaumière, del Cercle (escribe Círcol) de Sant Lluc y los preparatorios de las telas, sobre los «blocs notes escrites», carpetas preparatorias de cerámicas y pinturas, los «Albums infantesa. Carpetes infantesa. Carpetes joventut»). Menciona los objetos y hasta los «Paraigües infantesa».²⁰⁶ Nada puede ni debe quedar olvidado en esta recuperación de su pasado que debe desembocar en su conservación.

²⁰⁰ Doc. 3429 FPJM, sin fecha, pero por su contexto (se refiere a su obra en el pavimento de las Ramblas), se data hacia 1974-1975. Que es para una entrevista con Picon se infiere porque su nombre figura como encabezado del apunte.

²⁰¹ Doc. 3440 FPJM (18-I-1975).

²⁰² Doc. 3438 FPJM. Miró cambia a agudo el acento grave de *atmosphère*.

²⁰³ Doc. 3429 FPJM.

²⁰⁴ Carta de Gaëtan Picon a Joan Miró. Saint-Clément-des-Baleines (13-IX-¿1974?). Doc. FPJM. El año es dudoso, pero es más probable 1974 por el contexto.

²⁰⁵ Doc. 3437 FPJM. Se puede datar a finales de 1974 o principios de 1975.

²⁰⁶ Doc. 3439 FPJM, fechado seguramente a finales de 1974 o principios de 1975. Es probable que en este documento haya varias notas en fechas distintas.

Georges Raillard (1977), uno de los entrevistadores más afortunados de Miró, cuenta las dificultades que padeció para entrevistarle, comenzando por su discreción y por haber de acompañarlo toda una semana en su estudio. Miró le confiesa: «Usted me ha arrancado la piel. Me ha hecho descubrir sentimientos personales» y reitera su preocupación por la opinión pública y por reflejar inequívocamente su ideario político: «Espero que la gente más tarde verá que fui un tipo honesto», siempre trabajando por la liberación del espíritu, de los pueblos, y «Durante largo tiempo pensé que nunca vería libre a mi país». Se reivindica a sí mismo como artista-profeta, siempre comprometido con las causas de la razón y la democracia: «Quizá puedan presentarse otros problemas, pero como ve, he tenido razón en tener siempre confianza, como cuando yo escribí *l'Aidez l'Espagne* en 1937: “Les forces de la claredat acabaran sempre vencent a les forces de les ombres”».²⁰⁷

Otra confesión de sus objetivos cuando se acerca a sus entrevistadores se encuentra en 1978 en la entrevista televisiva que le hace Chamorro. Señala que la divulgación de su obra es muy importante, concretamente «La divulgación humana», lo que explica que le interese tanto la obra grabada, los murales cerámicos y la escultura, que le permiten acceder a mucha más gente que con la pintura. Miró lima los aspectos más controvertidos de su biografía: por ejemplo, se siente obligado a atemperar su tesis radical de los años 20 acerca del “asesinato de la pintura” y de inmediato asocia el término al asesinato del paisaje que le rodea en su casa, para quejarse de los nuevos edificios masivos: en estos años, pocas veces pierde oportunidades para hacer un alegato ecologista, pues teme que sus opiniones al respecto no estén claras ante la opinión pública. Tiene clara conciencia de la proximidad de la muerte y se lo toma con humor. Cree que ha de dejar «una huella en el mundo futuro», lo que es una proclama de acción exterior, pero la atempera, pues «Hago abstracción de la felicidad, sólo me dedico a mi trabajo y para el resto mi mujer, un ángel». Acaba y resume su plan de acción en su esfuerzo autobiográfico: quiere

²⁰⁷ Raillard cuenta que sólo tardó una semana (en concreto ocho días, seis entre el 3 y el 8 de noviembre de 1975, y dos más en diciembre, el último el 6 de diciembre), para reunir todas las conversaciones del libro (lo que parece muy poco tiempo), más un epílogo en mayo de 1977, en París. [Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 14-15.] Pilar Juncosa confirmó que su marido concedió largas entrevistas de trabajo a Raillard en diciembre de 1975, en Barcelona, donde residió las primeras semanas, al menos desde el 4 de diciembre, en su habitual Suite Miró del Hotel Colón (decorada con obras suyas y formada por las habitaciones 411 y 412, un dormitorio y un salón no muy grandes, pero sí suficientes para recibir visitas y hasta para dibujar apuntes), con motivo de una antológica en la galería Maeght.

quedar como un hombre «auténtico y honrado».²⁰⁸ En otras palabras verdad y compromiso con unos valores éticos y estéticos. Es su gran lema de estos años, y así recordando su antológica de 1974 en el Grand Palais señala que «Tuve la clara sensación de haber trabajado honestamente. No digo que haya logrado lo que quería, no, eso nunca; pero he sido un individuo honesto, sin más.»²⁰⁹

Con todo, las dificultades que Miró establecía incluso al final se advierten en otro gran proyecto ligado a su biografía oficial, el libro de Margit Rowell *Joan Miró: selected writings and interviews* (1986), que se inició en 1981. El artista primero opuso dificultades, diciendo que «Raramente hablo acerca de lo que realmente ocurre dentro de mí», pero finalmente aceptó colaborar a partir de un encuentro con la autora el 22 de junio de 1981, con la condición de que fuera «Auténtico, sin manipulación.»²¹⁰ Pero los resultados concretos fueron pobres, porque sólo le facilitó el acceso a los documentos ya conocidos por el público pero ningún dato nuevo de relevancia, lo que explica que ella haga de los cuatro últimos decenios de su vida un sucinto resumen, sólo una página, con lo que elude casi todos los puntos conflictivos.²¹¹ Además, su cronología adolece de numerosos errores que apenas han sido corregidos en las versiones francesa (1995) y española (2002), pese a que bastantes eran ya conocidos. La autora asimismo admite que las entrevistas al artista le presentan en muy diferentes perspectivas, porque los entrevistadores manifiestan su propio pensamiento y estilo, como ocurre siempre, pero más aun en su caso porque era siempre lacónico, y señala como inverosímiles los discursos que Duthuit y Taillandier ponen en boca de Miró.²¹²

2. Los principales errores.

La reescritura de su biografía implicaba necesariamente que todos los detalles se ajustasen perfectamente y esto era imposible. Es evidente que los datos que Miró aporta sobre su pasado son a menudo inexactos, aunque coherentes con la imagen pública del mito que se quería construir. Asombra la inexactitud y/o la falta de datos sobre sus recuerdos de la infancia, su formación religiosa, su trabajo en la droguería Dalmau, su relación intelectual con Picabia, su pensamiento político catalanista en la

²⁰⁸ Miró. Declaraciones en documental de Chamorro. *Miró*. 1978, nº 55.

²⁰⁹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 75.

²¹⁰ Rowell (ed.). *Joan Miró: selected writings and interviews*. 1986: xi.

²¹¹ Rowell (ed.). *Joan Miró: selected writings and interviews*. 1986: 14-15.

²¹² Rowell (ed.). *Joan Miró: selected writings and interviews*. 1986: xi-xii.

juventud, sus lecturas y gustos artísticos, sus relaciones comerciales, su situación económica... Es un ímprobo esfuerzo para el historiador desentrañar la verdad entre el marasmo de contradictorios datos aportados por él y su círculo íntimo, más las dificultades para consultar importantes fuentes documentales como sus diarios personales y correspondencia. En suma, aunque pueda parecer sorprendente si tenemos en cuenta la amplia documentación consultable, deberemos todavía esperar para tener una biografía rigurosa y completa de Miró.

En este contexto las versiones sobre su vida se multiplican, diversifican y difieren sin medida ni concierto y, como ejemplo, sobre lo que ocurrió en 1940 cuando huyó de Francia hay al menos una decena de versiones (varias del propio artista), todas diferentes al menos en parte. Por todo ello, una crítica de los errores biográficos es necesaria ante todo este material. Sin hacer un seguimiento completo, sí citaré algunos casos flagrantes de los errores que recorren la historiografía, los catálogos de exposiciones, los artículos periodísticos, las declaraciones y entrevistas... y sobre sus lamentables consecuencias en las interpretaciones de la historiografía, sobre todo la posterior a 1968.

En un ámbito bien acotado como los documentales, los errores comienzan en el primero, *Around and about Miró*, de Bouchard (realizado desde 1947 a 1955), que se abre con dos bastante graves en los dos primeros datos biográficos salvo el nombre del artista: Miró nació en Mont-roig, y Mallorca es la tierra del padre de Miró; y en el documental tardío de ineludible referencia, *Miró*, de Paloma Chamorro (1978), con sus densas tres horas de grabación, si nos centramos en los primeros años en París el artista cuenta que hizo en 1919 su primer viaje allí y que salió del grupo surrealista ya en 1924, en cuyo caso habría salido incluso antes de su entrada en 1925. En general, los sucesivos documentales repiten al copiarlos los errores de los anteriores y de los textos.

Los errores cronológicos y de otra índole en los libros y artículos son constantes y repetidos y su biografía acabó por convertirse en pasto de ficción. Probablemente el caso peor es el de un artículo de Castro de Beraza (1967), que relata que Miró se matriculó en la academia Galí en 1915, que pintaba indistintamente en la ciudad de Tarragona y Mont-roig, que expuso en Holanda en 1928 sus *Interiores holandeses*, que conoció a Artigas en Mallorca en 1940, que decoró el Terraza Hotel de Cincinatti en 1957..., y afirma que hubo un periodo fauve-

cubista en la época de juventud antes de 1924 y en la «época de Barcelona» (1924-1940), y un periodo surrealista desde 1940.²¹³

Un minúsculo texto de Chipp (1968), un experto en la teoría del arte contemporáneo, contiene hasta cinco errores —el nacimiento en Mont-roig aunque no cite el lugar, el viaje a París en 1919, el contacto con el dadaísmo en 1922, que será siempre un surrealista y que Breton le considera el más surrealista—:

«Joan Miró (1893-1983; nacido cerca de Barcelona) se había dejado influir por otros diferentes estilos antes de unirse al surrealismo: el fauvismo durante su juventud en España; el cubismo en 1919 una vez que hubo conocido a Picasso en París; el dadaísmo cuando la gran exposición de este movimiento en 1922. Sin embargo, su natural inocencia y sencillez acabaron por hacer de él y ya para siempre un verdadero surrealista, hasta el punto de que Breton llegó a decir de él que se trataba “posiblemente del más surrealista de todos nosotros”.»²¹⁴

Una obra de gran difusión en Italia, la de Umbro Apollonio en su *Joan Miró. Vida y obra* (1969), sigue la biografía de Dupin, y por ello repite los consabidos errores de fechas: la exposición francesa de Vollard en 1916, el trato con Picabia en 1917, el viaje a París en 1919 y el inmediato encuentro con Picasso, etc.²¹⁵

Enric Jardí, en su obra generalista *L'art català contemporani* (1972), desliza tantos y tan graves errores biográficos que resulta evidente que no había consultado la obra de Dupin de 1961²¹⁶ sino que se basaba todavía en los trabajos de 1949 de Cirici y Cirlot (aunque a éste no le cite) y tal vez el de Gasch de 1963. Empero, se atreve a enmendar un error cronológico de Miró «comença a treballar en una casa comercial fins que una greu malaltia, contreta el 1914, l'obligà a un període d'inactivitat» y es que Jardí intuye que no enfermó en 1910 y sabe que la gran epidemia de tifus ocurrió en 1914, aunque todavía no conoce que dejó el trabajo en 1911.²¹⁷

Un autor generalmente tan riguroso como Pierre Cabanne (1982) cae en dos errores en su brevísima nota biográfica: el viaje a París en 1919, por lo que interpretará que la obra de 1920-1921 está determinada por el primer dadaísmo más agresivo, y la inauguración de la Fundación de Barcelona en 1980. Incluso fechará en 1926 la radical separación de Miró y el surrealismo, basándose en el error biográfico de entender como permanente la expulsión temporal de ese año:

²¹³ Castro de Beraza, J. *El pintor mágico. Un niño de 74 años, Miró*. “Tiempo Nuevo” 10 (2-II-1967) 3-11.

²¹⁴ Chipp. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. 1995: 398-399.

²¹⁵ Apollonio. *Joan Miró. Vida y obra*. 1970 (1969): 5.

²¹⁶ Jardí le cita como Jean Dupin en la p. 181 de la bibliografía.

²¹⁷ Jardí (dir.). *L'art català contemporani*. 1972: 178.

«A pesar de esta difusión internacional, la más amplia, con la del arte abstracto, que ha conocido un movimiento artístico en el siglo XX, a partir de 1940 el surrealismo deja de representar la modernidad. Sus inmersiones en el subconsciente, su imaginación y su espíritu de rebelión dejan paso a otras inquietudes. Si Max Ernst, Miró y Masson siguen siendo grandes pintores —mientras Dalí se hunde en el academicismo y el exhibicionismo—, es al margen del surrealismo, del que André Breton había excluido ya a los dos primeros.»²¹⁸

William Gaunt (1973) es un buen ejemplo de la interpretación que se sigue de una errónea datación de la fecha del primer viaje, pues sugiere una relación entre el *Desnudo con espejo* (1919) y su primera visita a París ese mismo año, como si la influencia del cubismo en esta obra le llegase sólo a través de un encuentro directo con Picasso en la capital francesa y no la hubiera desarrollado en Barcelona.²¹⁹ Gaëtan Picon, en su obra póstuma *Diario del surrealismo* (1981), repite el mismo error de 1919 e insiste en la importancia de su visita de entonces a Picasso para explicar su obra de los primeros años 20.²²⁰

Lo mismo sucede con Edward Lucie-Smith (1983), uno de los autores más leídos por los estudiantes universitarios de Historia del Arte Contemporáneo en los países anglosajones, que en los años 70 todavía consideraba el influjo del cubismo en la obra de Miró en los años 20 como el más importante, citando como ejemplo un *Interior holandés*²²¹ y lo basaba, en una brevísima nota biográfica, llena de errores y además en un contexto engañoso:

«Joan Miró (Montroig, 1893). Pintor español, estudió en Barcelona. En París desde 1919, sufrió la influencia cubista, pero desde 1923 se volvió directamente al dadaísmo y el surrealismo (1924), de cuyo manifiesto fue signatario y que él interpreta en términos simbólicos, fabulosos, en una especie de concentración de experiencias culturales, todas filtradas por una trascripción que alude a una especie de “infancia recuperada”. En 1928 Miró estaba en Holanda, en 1940 volvía a España, a Palma de Mallorca. Se ha dedicado también a la gráfica, a la cerámica y a la escultura, manteniendo, también en estas, su lenguaje fabuloso, su fantasía gozosa»²²²

Es evidente que el autor no conocía las aportaciones de Dupin en 1961. Aparte de hacerle nacido en Mont-roig, de su texto se infiere que recibió la influencia cubista sólo desde su llegada a París en 1919, que estuvo en Holanda desde 1928 hasta 1940 y que vivió en Mallorca desde 1940. Lucie-Smith corrigió en 1999 algunos errores, aunque continuó datando en 1919 el primer viaje a París, lo que

²¹⁸ Cabanne. *El arte del siglo XX*. 1983 (1982): 115.

²¹⁹ Gaunt. *Los surrealistas*. 1973: 132 y 253.

²²⁰ Picon. *Diario del surrealismo*. 1981: 226. El resto de la nota biográfica es acertado.

²²¹ Lucie-Smith. *El arte hoy*. 1983: 56.

²²² Lucie-Smith. *El arte hoy*. 1983: 506.

incide en el primer error de interpretación ya citado, tan común en la historiografía anglosajona.²²³

Incluso sus amigos más cercanos reproducen errores chocantes, como cuando Pere A. Serra (1985) escribe «El primer viaje [a París] lo realizó en 1912, a los veinte años»²²⁴ o cuando da por cierta una de las numerosas variaciones que contaba el artista sobre la historia de la compra de *La masía*: «Por aquellos días, Hemingway recibió un premio literario consistente en un reloj de oro. Vendió o empeñó el reloj y así pudo conseguir los cinco mil francos.»²²⁵ No obstante, este autor es una fuente valiosa en lo que se refiere a sus charlas con el artista, familiares y amigos mallorquines, aunque deba contrastarse con otras fuentes.

El crítico francés Alain Jouffroy escribió entre abril y agosto de 1986 un pequeño libro de divulgación, *Miró* (1987), que no lleva citas de fuentes, aunque Dupin es la indiscutible autoridad en la que se basa, hasta el punto que casi todo el libro oscila entre el resumen y la paráfrasis de este autor; e introduce en las citas, incluso las más importantes, comentarios personales sin acotarlos, por lo que debemos tratar su libro con precaución. Está lleno de errores tan inusuales como datar en 1918 la llegada del artista a París y su inmediata visita al Louvre, y sostener que Miró tardará nada menos que diez años en repetir su visita, cuando en 1928 y 1929 pase todas las tardes en este museo, donde le impresionarían las obras holandesas que inspirarían sus *Interiores holandeses* (el viaje a Holanda sería sólo un refuerzo).²²⁶ Sin duda, para Jouffroy no son importantes esos datos biográficos para su ensayo, en el que sorprenden afirmaciones como considerar a Miró uno de los cinco artistas modernos del siglo XX, junto a Kandinsky, Mondrian, Duchamp y Klee, mientras que Picasso, Braque, Ernst y Dalí, serían unos artistas antiguos.²²⁷

Raillard, en su *Miró* (1989 en francés y 1993 en español), sigue en líneas generales la biografía y el análisis de Dupin, aunque entreverándolo de sus diálogos (realizados en 1975 y publicados en 1977) con el artista. Los errores son los usuales: las visitas para ver arte románico al museo de Montjuïc hacia 1901 (un cuarto de siglo antes de que se abriera el museo)²²⁸, el empleo entre 1910 y 1912 en la

²²³ Lucie-Smith. *Vidas de los grandes artistas del siglo XX*. 1999: Miró (159-163).

²²⁴ Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 33.

²²⁵ Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 38.

²²⁶ Jouffroy. *Miró*. 1987: 5. El error de datar el viaje en 1918 lo repite en la p. 47, y en la cronología final pone 1919, probablemente por advertirlo en la cronología de Dupin de 1961.

²²⁷ Jouffroy. *Miró*. 1987: 5.

²²⁸ Raillard. *Miró*. 1993 (1989): 9.

droguería²²⁹, la exposición francesa de Vollard en 1916²³⁰, la destrucción de las pinturas en el muro del Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1969 que fecha sólo tres días después de haberlas pintado²³¹, etc. Para cubrir las lagunas biográficas, Raillard incluso aventura paralelismos y extrapolaciones extraídos de las biografías y los poemas de Char, Reverdy, Picasso, Proust, etc. Pero ya parece advertir el error de datar el viaje a París en 1919 y hace una elegante elipsis: «A partir de 1920, Miró se instala en París.»²³²

Finalmente, insisto en unos cuantos errores especialmente notables:

Como resultado de la estrecha relación entre Miró y el pueblo de Mont-roig a partir de 1927-1928 se difunde la idea de que nació allí, probablemente porque le gustaba que se le llamase “el pintor de Mont-roig”. Maurice Raynal, que en los años 20 era reconocido como el máximo especialista en su amigo Miró y la pintura francesa de vanguardia, inició el error en su libro *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* (1927), traducido al inglés como *Modern French Painters* (1928): ya en la primera línea del fragmento de Miró cuenta que nació en “Mont-roig, Cataluña”.²³³ Miró mantuvo al respecto connivencia o al menos silencio—no aparece este tema en su correspondencia con Loeb en estos años, ni en la posterior con Pierre Matisse, pese a que eran muy detallistas en todo lo relacionado con los catálogos, desde la forma de su nombre a las fotografías—, y la historiografía francesa y anglosajona lo tomará como cierto y así vuelve a constar en el influyente catálogo del MOMA **Painting in Paris from American Collections*> (18 enero-16 febrero 1930), cuyo autor fue probablemente Alfred H. Barr Jr., que se basaría en Raynal y en las notas biográficas enviadas por Pierre Loeb. Repitieron el error otras publicaciones: catálogos individuales y colectivos²³⁴; los catálogos de las dos grandes retrospectivas en el MOMA, de 1940-1941 por Sweeney²³⁵ y de 1959 por

²²⁹ Raillard. *Miró*. 1993 (1989): 10.

²³⁰ Raillard. *Miró*. 1993 (1989): 14.

²³¹ Raillard. *Miró*. 1993 (1989): 138. También puede ser un figura retórica, un modo de decir “pocos días”.

²³² Raillard. *Miró*. 1993 (1989): 21.

²³³ Raynal. *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* (1927): 126. Idem en la versión inglesa de 1928.

²³⁴ El siguiente es <*Joan Miró, 1933-1934: Paintings, Tempera, Pastels*>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (1935). Luego viene *<*These, Antithese, Synthese*>. Lucerna. Kunstmuseum (1935). Barr difunde el error en dos importantísimos catálogos, que serán fuentes esenciales de la historiografía posterior sobre arte de las vanguardias, *<*Cubism and Abstract Art*>. Nueva York. The Museum of Modern Art (1936) y *<*Fantastic Art, Dada, Surrealism*>. Nueva York. MOMA (1936-1937).

²³⁵ Sweeney. <*Joan Miró*>. Nueva York. MOMA (1941-1942): 14.

Soby²³⁶, pese a que ambos se habían carteadado y entrevistado con Miró para documentarse; números monográficos de revistas, comenzando por el primordial en “Cahiers d’Art” (1934), a pesar de que su amigo Zervos le conocía muy bien²³⁷; monografías, como una con visos oficiales pues colaboró el propio artista, la de Cirici en 1949²³⁸ y también repite el error la monografía de Hunter sobre su obra gráfica en 1958²³⁹, mientras que, en cambio, Greenberg en su monografía de 1948 le hace nacido en Barcelona, probablemente directamente informado por el artista o sus amigos exiliados durante su estancia en Nueva York en 1947²⁴⁰; libros generalistas sobre arte, como los de Jean Cassou (ya en un artículo en 1934 y en un libro en 1935)²⁴¹, Marcel Jean (1959)²⁴²...; artículos en revistas y diarios, especialmente los referidos a los grandes premios que recibe como en la XXVII Bienal de Venecia (1954)²⁴³; en los grandes documentales, como el de Bouchard, *Around and about Miró* (1955)... La índole oficial del error se comprueba en la nota biográfica de la Galerie Maeght en 1959, firmada personalmente por Aimé Maeght, que le representaba desde hacía ya un decenio, que dice (obsérvese que las fechas de 1919 y 1956 también son erróneas):

«Né le 20 avril 1893 à Montroig près de Tarragona (Espagne). Entre à quatorze ans à l’École des Beaux-Arts de Barcelona, en sort pour devenir garçon de magasin. En 1912, revient à la peinture et étudie à l’Académie de Gali; architecte baroque. Expose pour la première fois à Barcelona. Vient à Paris en 1919, et, encouragé par Picasso, expose à “La Licorne” puis à la Galerie Pierre, sous le patronage surréaliste d’André Breton; compose des décors et costumes pour ballets; expose des tapisseries, des céramiques, des bois polychromés à la Galerie Maeght. Prix de la gravure à la Biennale de Venise (1956).»²⁴⁴

Durante los años 30 y 40 Miró parece aceptar sin problemas este dato, pero al fin comprenderá su magnitud, ya que le resta credibilidad en Cataluña, donde conocen la verdad (como Tharrats insinúa mordazmente en 1959²⁴⁵), y su primera

²³⁶ Soby. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1959): 7.

²³⁷ AA.VV. *Joan Miró*. “Cahiers d’Art”, v. 9, nº 1-4 (1934): apartado de biografía.

²³⁸ Cirici. *Miró y la imaginación*. 1949: 10.

²³⁹ Hunter. *Joan Miró. His Graphic work*. 1958: p. xiii.

²⁴⁰ Greenberg. *Miró*. 1948: 10.

²⁴¹ Cassou. *Le Dadaïsme et le Surréalisme*. “L’Amour de l’Art”, París, v. 15 (III-1934) 336-344, con ilus. Miró en p. 344. Reprod. en Huyghe, René. *Histoire de l’art contemporaine*. Ed. Alcan. París. 1935: 344. La importancia de Cassou y Huyghe como fuente de autoridad realza su difusión.

²⁴² Jean, Marcel. *Histoire de la peinture surréaliste*. 1959: 153.

²⁴³ Redacción. *Il Movimento surrealista in Europa sarà presentato all XXVII Biennale*. “Gazzetta del Veneto”, Padua (2-III-1954). Col. FPJM, t. V, p. 52. El error se repite en la mayoría de los artículos en la prensa norteamericana y europea que celebraron que le dieran el premio Guggenheim en 1959.

²⁴⁴ “J.-M. C.”. *Miró, Joan*. “Crapouillot” (I-1959). Col. FPJM, v. VIII, p. 27.

²⁴⁵ Tharrats, J. J. *Artistas de hoy: Joan Miró*. “Revista”, Barcelona (3-I-1959) 17. Col. FPJM, v. VIII, p. 24.

protesta pública la hace en una declaración a Del Arco en 1951, quejándose de que: «Todas las biografías dicen que yo nací en Montroig. (...) La confusión viene de que tengo una finca en Montroig y vivo allí media vida.»²⁴⁶ Poco a poco va corrigiendo el dato, como demuestra en otras entrevistas, como una de 1953 con Gaya Nuño, en la que precisa, ante una pregunta directa, que ha nacido en Barcelona²⁴⁷ o en el ejemplo de la rectificación de Verdet que pasa desde el error en 1956 al acierto en 1957.²⁴⁸ Todavía en 1959 tiene que precisar a Saarinen que nació en Barcelona, aunque reconoce que a Mont-roig le deba que volviera a la vida en 1910.²⁴⁹ No conseguirá deshacer con cierto éxito el entuerto hasta la biografía oficial de Dupin de 1961, aunque bastantes autores posteriores todavía repiten el error, como Lucie-Smith (1976, 1983), Ureña (1982), Joaquín de la Puente (1984), Brihuega (1996), Parlavecchia (1999, 2002), Caws (2004) o en el catálogo de una exposición en Génova (2001).²⁵⁰

Los meses del otoño-invierno de 1910-1911 en que trabajó en la droguería Dalmau, Miró los convierte en sus explicaciones a Dupin hacia 1956, en tres años se entiende desde el verano de 1910 hasta el de 1913, para remarcar la “opresión capitalista” que sufrió, lo que le dignifica en la época de lucha social de los años 60. Siguiendo la lógica del error anterior, tiene que atrasar su matriculación en la Academia Galí hasta 1914-1915, cuando fue en 1912; y de carambola atrasa a 1914, y a veces incluso a 1915, su entrada en el Cercle Sant Lluç, que fue realmente el 15 de octubre de 1913.

Asegura que ya durante su infancia (la fecha más antigua que proporciona es 1901) estudió detenida y apasionadamente los frescos románicos del museo de

²⁴⁶ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Destino” (III-1951) 6-7. Col. FPJM, v. III, p. 170-171.

²⁴⁷ Gaya Nuño. *Los sesenta años de Juan Miró*. “Insula” (15-IV-1953). Reprod. en *Entendimiento del arte*. 1959: 215.

²⁴⁸ Verdet comienza señalando en 1956 que Miró nació en Mont-roig. [Verdet. *Joan Miró*. 1956: 3]. Un año después, Verdet rectifica y precisa que nació en Barcelona. [Verdet. *Sortilèges de Miró: <Joan Miró: Peintures, lithographies, sculptures, céramiques>*. Niza. Galería Matarasso (1957): s/p.].

²⁴⁹ Saarinen, Aline B. *A talk with Miró about his art*. “The New York Times” (24-V-1959). La autora fue la segunda esposa del arquitecto finés-norteamericano Eero Saarinen.

²⁵⁰ Lucie-Smith. *El arte hoy*. 1983 (1976 inglés): 506. / Ureña, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. 1982: 232 / De la Puente, en Carroggio (dir.). *Historia del Arte*. v. VI. *La pintura. De Goya a las últimas tendencias*. 1984: 286. / Brihuega, Jaime. *El arte español entre 1900 y 1939*, en Barral, X. (dir.). *Historia del arte de España*. 1996: 448. / Parlavecchia. *Enciclopedia del Arte*. 2002 (1999): v. 6, p. 103. / Caws, M. A. (ed.). *Surrealism*. 2004: 290. / <*Joan Miró: L'armonia del fantástico*>. Génova. Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti (2001). Comisarios: Gianfranco Bruno, Malet, Baltasar Porcel. El error aparece en el folleto de una página.

Montjuïc²⁵¹, cuando estos se abrieron a la contemplación pública sólo en 1924, por lo que estas obras no pudieron influir en su primera formación artística, aunque sí pudo ver aisladamente diversas obras románicas en su juventud. Y en coherencia con el error anterior, su encuentro con Picabia lo adelanta a 1917 o 1918, cuando vieron juntos las obras románicas, e incluso puntualiza que «nos encontrábamos todas las tardes a las siete»²⁵², cuando lo cierto es que se conocieron a principios de 1927, según la correspondencia de Picabia, y los testimonios de su viuda, Olga Möhler, amén de que las primeras obras que manifiestan la influencia del arte románico en Picabia son de 1926-1927 (*Clytocibe, Barcelona*), cuando Picabia pudo por fin visitar al Museo de Arte Románico barcelonés.²⁵³

La gran mayoría (la casi totalidad de las anteriores a 1992) de las fuentes²⁵⁴ adelantan un año el viaje a París, situándolo en 1919, cuando lo hizo hacia principios de marzo y duró hasta fines de junio de 1920. En su entrevista con Trabal en 1928 Miró todavía explica que había ido por primera vez a París «hacia principios de 1920» pero en los años 30, a la vez y en los mismos medios que reproducían el error de su nacimiento en Mont-roig, ya se extiende la idea de que fue en 1919, lo que le ponía a tiempo justo en medio de los inicios del dadaísmo parisino, y más tarde parece que confunde ya inconscientemente la ficción con la realidad. Para datar correctamente el primer viaje a París, en 1920, hubo que esperar a que Rowell publicase en 1986 una selección de escritos y entrevistas, precedida de una pequeña monografía y una cronología basada en algunas fuentes escritas primarias.²⁵⁵ No obstante, el error de 1919 resiste en obras recientes de relevantes autores como Durozoi (1997, 2002), tal vez el máximo especialista en historia del surrealismo.²⁵⁶

²⁵¹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 25, 71.

²⁵² Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 24.

²⁵³ Borràs. *Picabia*. 1985: 294.

²⁵⁴ Entre los artículos es excepcional encontrar uno que lo feche correctamente en 1920. Entre los autores de libros hay más excepciones, pero se equivocan desde los primeros (el Sweeney de 1940), hasta los últimos, como en Junquera, Juan José; Morales y Marín, José Luis (dirs.). *Historia Universal del Arte*. 12 vs. Espasa Calpe. Madrid. 1996. v. X. redactado por Inmaculada Julián. *Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial*. p. 204. Este libro tiene varios y graves errores sobre Miró, porque sus fuentes son todavía de los años 60.

²⁵⁵ Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 9 y 23.

²⁵⁶ Entre las últimas dataciones del primer viaje en 1919 están: Julián, Inmaculada. *Arte del siglo XX. De principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial*. v. X, en Junquera, Juan José; Morales y Marín, José Luis (dirs.). *Historia Universal del Arte*. 12 vs. Espasa Calpe. Madrid. 1996: 204. / Fauchereau. *Miró*. Cercle d'Art. París. 1999: 8. / Calvesi; et al. *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. De Chirico - Ernst - Miró - Magritte*. Carroggio. Barcelona. 2000: 267. / Barral, X. *Retallar el blau. Assaig sobre l'art català del segle XX*. Pòrtic. Barcelona. 2001: 69. / Caruncho, Luis María. *París, París, París*, en **París, París, París. 20 Artistas Españoles de la Escuela de París*>. A Coruña. Fundación Barrié de la Maza (2001): 18. / Durozoi. *History of the surrealist*

La realización de *La masía* (que se proyectó en 1920, fue pintada casi toda en 1921 y terminada en 1922) fluctúa según los autores entre 1921 y 1924, nada sorprendente puesto que él mismo dudaba, tan pronto como en una carta de 1925, sobre si la había comenzado en 1921 o en 1922, y la compraventa del cuadro es emblecida por todos los que participaron, sobre todo por el artista y Hemingway. En general, las dataciones erróneas de sus obras conforman una larga lista y comienza incluso antes que la datación de *La masía*, y llega a detalles como que Malet atrase cuatro decenios los primeros tapices.²⁵⁷

Achacable a otros, en cambio, es el error de que firma el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924), lo que él desmiente muy temprano puesto que ni siquiera le propusieron que firmase porque no le conocían. Su mentís no impidió que se repitiera a menudo este dato.

Dupin presenta como fecha de su primera independencia económica la firma del contrato en 1926 con el marchante parisino Jacques Viot, pero durante muchos años Miró escondió la inmediata quiebra y huida de éste en julio del mismo año y la convirtió en un espiritual abandono del mundo para ser juez de paz a Papeete (Tahití), hasta que lo reconoció a Raillard en 1975, cuando la historiografía francesa ya lo había descubierto.

Se describe a Breton como su más inmediato valedor parisino, cuando en realidad tardó en apoyarle y mantuvo una severa actitud crítica, a la que Miró replicó con la misma desconfianza y prefiriendo siempre a Éluard y Masson.²⁵⁸

Miró se explaya numerosas veces sobre la determinante influencia en su obra onírica del terrible hambre que padeció en París hasta mediados de los años 20, y esta interpretación fue seguida por casi toda la historiografía, aunque lo desmientan

movement. 2002 (1997): 122. / Javier Pérez Rojas, *La arquitectura y el arte, 1900-1939*, en Bendala Galán, Manuel; et al. *Manual del Arte Español*. 2003: 901. / Preckler, Ana María. *Historia del Arte Universal de los Siglos XIX y XX*. Madrid. 2003: v. II, p. 235.

²⁵⁷ Malet considera que Miró comienza a trabajar con el textil en 1972 [Miró. 1992: 146], olvidando sus anteriores experiencias, comenzadas en 1932-1934 para el taller Myrbor con Marie Cuttoli. Dupin comenta la colaboración con Cuttoli pero no menciona otras experiencias de finales de los años 50, sin duda de un valor artístico menor. Miró tomó a mediados de los años 60 la decisión de volver a elaborar tapices, a través del prestigioso taller francés de los Gobelins, pero, al no gustarle los resultados, en 1969 se decidió por los tapiceros catalanes y así colaboró con Royo ya en 1970. La fuente del error de Malet es tal vez una lectura de Dupin [Miró. 1993: 465], quien refiere sólo las novedades que Miró aporta al arte textil en los *sobreteixims* y *sacs*. La misma autora nos proporciona otros ejemplos: así, data en mayo de 1969 [Miró. 1992: 120] la obra efímera de Miró en la calle del Colegio de Arquitectos de Barcelona, sin separar la realización del mural el 28 de abril de su destrucción el 30 de mayo; la fuente del error parece ser la prensa; Dupin, por su parte, se abstiene de fecharlo.

²⁵⁸ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 77.

tajantemente Artigas²⁵⁹, Prats y otros testimonios y datos inequívocos. Es probable que lo dijera para sorprender a la prensa con una imagen de artista pobre que encajaba mejor con el mito del bohemio o maldito, sin reparar en que alteraba una información fundamental sobre su inspiración.

Hay errores más nimios pero sintomáticos porque se extienden a casi todos los rincones imaginables de su biografía y muestran que gran parte de las anécdotas que cuenta el artista no se corresponden con los hechos o fechas exactos pues los deforma, a menudo poéticamente, o no recuerda bien los detalles. Así, sobre su hija Maria Dolors la mayoría de las fuentes atrasan un año el nacimiento datándolo en 1931 (fue el 17 de julio de 1930).²⁶⁰

Las exposiciones no se libran y un buen ejemplo de cómo evolucionan los errores y de cómo las fuentes secundarias (en este caso la prensa) pueden ser más fidedignas que las primarias (el propio artista) es la colectiva **<Exposition>* en la Galerie Pierre de París (23 o 28 mayo-15 agosto 1927), muy importante porque fue la primera muestra organizada por Pierre Loeb para el grupo surrealista. En este caso la duración ha estado sujeta a un recurrente error en la historiografía, que la ha reducido incluso a un solo día.²⁶¹

Los expertos a menudo han percibido estos errores, especialmente en las dataciones que se extienden incluso a los trabajos más especializados y que, en principio, deberían ser más fiables. Así, Gérald Cramer (1992) escribe en su volumen de la serie del catálogo razonado de litografías de Miró sobre los errores —que corrige en buena parte— de Fernand Mourlot en sus cuatro primeros tomos:

²⁵⁹ Por ejemplo, Artigas, inquerido sobre si Miró pasó hambre, precisa: «No es verdad. Aunque Joan lo diga, jamás pasó apuros. Siempre recibió dinero de su familia. Además teníamos muchos amigos. Y siempre se comía, de un modo o de otro... En todo orden le ayudaron, Picasso, Breton, Ernst...» [Picó, Manuel. Entrevista a Llorens Artigas. *El hombre y su idea: José Llorens Artigas*. “Última Hora” (18-II-1969). FPJM H-3562.]

²⁶⁰ Joan Brossa me contó que Miró apenas recordaba el año de su boda y menos el del nacimiento de su hija, y ésta misma en una entrevista concedida al diario “Última Hora” (7-VIII-1988) cuenta que nació en 1931 (en vez de 1930) y se casó en 1955 (en vez de 1953). Un detalle más nimio pero revelador de su desmemoria es que Miró afirma que durante su huida de Francia en 1940 su hija tenía escayolado su brazo, lo que repite su nieto Joan Punyet Miró [*Una mirada íntima*, en De la Cierva; et al. *Joan Miró*. 2007: 90], mientras que la hija refiere a Serra [*Miró y Mallorca*. 1985: 52] y la madre a Permanyer [*Miró. La vida d'una passió*. 2003: 130] que sólo sufría un ligero golpe en un tobillo e iba un poco coja.

²⁶¹ Dupin y Rowell [Dupin. *Joan Miró*. 1993: 455. / Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 25.] la fecharon en 1927 y puntualizaron que duró un solo día, apoyándose, al parecer, en un recuerdo erróneo de Miró y una tarjeta de su archivo (hoy en la FPJM), que sirvió como invitación de Pierre Loeb a una exposición de un solo día (sólo consta un viernes 13 de noviembre, sin el año), que se corresponde en realidad a *<Joan Miró>*. París. Galerie Pierre (13 noviembre 1936), bien documentada en la correspondencia.

«Durante mis investigaciones pude comprobar que los primeros cuatro volúmenes de la serie, sin restarles el mérito que tienen, contienen numerosas imprecisiones y lagunas, y los redactores quizás sean los menos excusables dado que se hallaban más cercanos a las fuentes. (...) [que] si bien deslucen los magníficos volúmenes ya publicados, son, sobre todo, perjudiciales para los especialistas que los consultan.»²⁶²

Mourlot tiene el mérito de ser el primer catalogador y anotador de las litografías, pero tiene errores tan graves como datar a finales de 1918 el primer viaje de Miró a París²⁶³; o datar la serie *Barcelona* en 1939 y acotar que fue «dibujada en Montroig»²⁶⁴, cuando en realidad es de 1939-1944 (aunque es posible que acabara los dibujos en 1943 para publicarla al año siguiente) y la comenzó a dibujar en Varengeville (donde vivió en 1939-1940) y la continuó entre Palma, Barcelona y Mont-roig (adonde volvió en el verano de 1941).

Pero no debemos criticar en exceso a los autores, pues nadan entre el marasmo de las contradicciones en las fuentes. Sin duda, Dupin, Rowell y Malet son los autores que más se acercan a la verdad biográfica del artista, y el primero es el más cauto y fiable en la datación, aunque a cambio renuncie a establecer un enfoque global de las etapas de los últimos veinte años de Miró (1963-1983):

«Resulta imposible definir etapas o aislar momentos en el trabajo de los cuatro últimos lustros. Ha cesado la renovación por oleadas sucesivas, los cambios de escritura repentinos o progresivos. Ya no es pertinente establecer períodos o ciclos. La cronología es insegura, el río no sigue ya un curso accidentado o caprichoso regido por la alternancia de crisis y pausas: se ha expandido por la compleja profusión del delta.»²⁶⁵

En suma, como apunta Dupin, la cuestión biográfica de Miró estará siempre abierta debido a la escasez o la subjetividad de las fuentes.

3. Las causas de los errores.

La multicausalidad de los errores es evidente. La principal causa común de la mayoría consiste en la apresurada lectura de las fuentes, sumando y amplificando sin fin los fallos, que pasan de unos a otros por la confianza en que el autor anterior ha comprobado los hechos. Las principales causas específicas achacables a Miró son su discreción, la mala memoria, el autoengaño, la pasión catalanista y la escasa importancia que otorgaba a la verdad biográfica. Añado las numerosas traducciones

²⁶² Cramer. *Joan Miró, litógrafo V, 1972-1975*. 1992: 8.

²⁶³ Leiris; Mourlot. *Joan Miró, litógrafo I*. 1972: 21.

²⁶⁴ Leiris; Mourlot. *Joan Miró, litógrafo I*. 1972: 37.

²⁶⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 326.

erróneas así como la deformación de la realidad debido simplemente a la falsedad o incluso, en un apartado final, la enemistad de algunos autores, de lo que Josep Pla es el mejor ejemplo.

Su natural discreción es un obstáculo formidable. Raillard (1977) avisa que «Los silencios de Miró son legendarios.»²⁶⁶ e Yvars (2003) resume:

«El caso de Miró es quizá excepcional. Abiertamente retraído hasta el ensimismamiento, tímido inducido a voluntad... pero audaz iconoclasta, siempre dispuesto al desahogo ante el papel mudo o la seguridad acreditada del interlocutor. (...) [Una pregunta que le hicieron a Adorno: ¿Es usted introvertido o extravertido?] A Miró la pregunta le sabría a azufre, puesto que asaltaba una intimidad que la mera educación debía proteger a niveles casi inconscientes, y sólo un esfuerzo titánico de autoclarificación, jamás indulgente, parecía autorizado a quebrar. Miró ha pasado así por un gran silencioso. Recuerdo que Octavio Paz relataba divertido, y un punto irritado, el mutismo atento del artista durante una circunstancial mesa compartida.»²⁶⁷

Su silencio no obedecía sólo a su natural timidez sino también a su experiencia personal, en su juventud de ser un artista casi desconocido y en su madurez de ser un artista solitario y marginado por el poder político y los medios de información. Su pertinaz mutismo no ayudaba mucho a la precisión de los datos. Su modo normal de proceder con sus entrevistadores era dejar que su interlocutor elaborase un arquetipo previo (de la persona y del artista) y que le preguntase si había hecho eso o aquello, y después, si le gustaba lo que escuchaba, si el resultado era coherente con la imagen que quería dar, Miró aceptaba satisfecho y, afable, soltaba un lacónico “Sí, això és”, o “Així és com va passar” o “Això és històric”, y a veces ni siquiera eso, sólo un gesto afirmativo con la cabeza, y entonces el entrevistador creía que por fin había encontrado la verdad. Cuando Sweeney escribe su *Joan Miró. Comment and Interview* (1948) ya advierte que «Las siguientes observaciones de Miró no pretenden estar tomadas al pie de la letra; se basan en varias conversaciones formales e informales con el artista».²⁶⁸ Rowell (1986) admite de entrada que las entrevistas le presentan en muy diferentes perspectivas, porque los entrevistadores manifiestan su propio pensamiento y estilo, como ocurre siempre, pero más aun en el caso del lacónico Miró. Así, son particularmente asombrosos los discursos que Duthuit y Taillandier ponen en su boca.²⁶⁹

²⁶⁶ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 11.

²⁶⁷ Yvars, J. F. *Magnético Miró*. “La Vanguardia” (28-VII-2002), en Yvars. *Los colores del hierro. Una aproximación al arte moderno*. 2003: 234-237, cit. 235.

²⁶⁸ Sweeney. *Joan Miró. Comment and Interview*. “Partisan Review”, v. 15, n° 2 (II-1948) 206-212.

²⁶⁹ Rowell. *Joan Miró: selected writings and interviews*. 1986: xi-xii.

Hay un ejemplo paradigmático aunque poco conocido: el escritor Camilo José Cela reconoce que inventó totalmente la entrevista, una de las más famosas que se hayan hecho en España a Miró, *La llamada de la tierra*, subtitulada *Acta de un monólogo de J. M.* (1957), que salió en el número especial de Navidad de “Papeles de Son Armadans”.²⁷⁰ En realidad Cela primero intentó que Miró hablara, pero, ante su reluctancia, decidió al fin escribirla como una ficción, aunque primero, para bien documentarse, leyó artículos y noticias de prensa sobre el artista, a quien se la pasó a continuación: Miró la ojeó un breve rato y dijo que estupendo, que muy bien, y desde entonces acudió a menudo a Cela para que le escribiese sus declaraciones escritas, a las que éste daba estructura y ritmo literario, aunque Miró a su modo también participaba repasando el conjunto así que no pierden todo su valor documental. No es de extrañar que en aquella entrevista surjan algunos rasgos del carácter y de las ideas de Cela opuestos a los de Miró, como su odio acérrimo a los deportes de masas, cuando la verdad es que le entusiasmaban, desde el fútbol al boxeo; o su admiración por Solana pese a que Miró sentía indiferencia por éste —parece que Cela asumió que en 1957 Miró también seguía los mismos patrones del “dramatismo español” que defendía el grupo El Paso, que había surgido justo entonces y del que preparaba otro número especial—. Cela incluso escribirá una nueva versión: *La llamada de la tierra (Nueva versión veintitantos años después)*, que se publicó como prólogo del libro de Pere A. Serra, *Miró y Mallorca* (1985), aunque ahora ya era tan obvio que la conversación era ficticia que no se presentó como entrevista. Otras veces Miró callaba porque no deseaba que se conociera la verdad, como cuando se negó a

²⁷⁰ Sobre que la entrevista de Cela a Miró fue una invención tenemos dos precisos testimonios. Camilo José Cela Conde, en un libro sobre su padre, refiere: «El número de homenaje a Miró en *Papeles de Son Armadans* [1957] debía incluir una entrevista al pintor, y Joan Miró era el ejemplo perfecto del personaje al que no se puede en forma alguna entrevistar. Ante cualquier pregunta, fuera la que fuese, se quedaba pensativo un buen rato y luego contestaba con un monosílabo, más bien inconcreto por lo general («Sí», «¡Ah!», «Uf...»). Pero cualquiera que lea la entrevista que le hizo CJC a Joan Miró pensará que miento. Miró se muestra en ella comunicativo, ingenioso y hasta brillante. Cuando CJC le enseñó las pruebas de imprenta, el pintor se quedó maravillado y contentísimo. Es una entrevista excelente. Y puede serlo, porque tanto las preguntas como las respuestas son del propio CJC. Mi padre le interrogaba, esperaba un rato, le sugería por dónde salir y Miró, muy aliviado, decía que sí afirmando vehementemente con la cabeza. La fórmula resultó tan eficaz que Miró le pidió a mi padre que le echara una mano alguna que otra vez con otras entrevistas pendientes. No sé en qué quedaron al fin.» [Cela Conde, C. J. *Cela, mi padre*. 1989: 200-201.] El mismo Cela confirmó esta versión en una entrevista por Manuel Leguineche en TV1 cuando le dieron el Premio Nobel [“Tiempo”, Madrid (30-X-1989)].

continuar escribiendo sus memorias con Permanyer y le contó: «Potser no tinc dret de contar totes aquestes coses contra la meva família.»²⁷¹

A pesar de que algunos autores, como Gimferrer, han alabado su “proverbial memoria”, lo cierto es que era calamitosa, tanto de joven como de viejo, tanto a corto como a largo plazo: por ejemplo, ya en una entrevista de 1925 no recordaba bien el año en que comenzó *La masía*, cuando sólo habían pasado tres años del final de la que él consideraba una obra maestra; en 1956-1960 proporcionó numerosos datos, sobre todo fechas, erróneos a Dupin para su monografía; y en 1969 llegará a decir que realizó las *Constelaciones* (1940-1941) entre 1944 y 1946.²⁷² Los errores se repiten y suceden desde el principio y parten del mismo artista, que trastoca fechas y hechos una y otra vez, pues cada error lleva a otros errores derivados, en una cascada imparable. No se salva nadie de sus interlocutores: Zervos, Duthuit, Leiris, Dupin, Penrose y, sobre todo, Raillard, que reproduce lo que el pintor, muy anciano y desmemoriado, le cuenta en 1975.

Para corregir tan notorios fallos los más avisados entrevistadores recurrían posteriormente a cotejar los datos con las monografías más prestigiosas, a partir de 1961 en especial con la de Dupin, por lo que los errores y las interpretaciones personales de ésta se reproducían hasta tomar rango de verdades indiscutibles de tanto ser afirmadas, pues incluso el propio Miró la leía para informarse y luego repetirla a sus interlocutores. Combalía (1998) resume la situación: «La mala memoria, incluso en épocas de juventud, fue un rasgo típico de Miró. Solía mezclar, en sus recuerdos, los deseos con las realidades.»²⁷³

Otras veces, realmente Miró se engaña a sí mismo en su pasión por rechazar ideas nefastas y odiosas sobre él y su obra, como su aparente colaboracionismo con el franquismo. Así, sostiene ante Raillard (1975) que el poder franquista nunca trató de atraerle: «Nunca. El poder franquista me ignoró por completo. Hasta ahora es como si yo no existiera. Si hago una exposición en Nueva York o París y tiene éxito, silencio. Ni la mencionan».²⁷⁴ Pero lo cierto es que fue posiblemente el artista, salvo Dalí, de la primera vanguardia al que el régimen más intentó seducir, con una notable persistencia. Su participación (mínima e involuntaria, eso sí) en el Salón de los Once,

²⁷¹ Recordant Joan Miró. *Conversa entre Lluís Permanyer i Francesc Català-Roca*. <Mirar Miró. El Joan Miró de Català-Roca>. Palma. FPJM (1993): 7.

²⁷² Friedman. *L'esprit créateur dans l'art et dans la science. Interview de Joan Miró*. “Impact: Science et société” v. XIX, n° 4 (octubre-diciembre 1969): 385.

²⁷³ Combalía. *Picasso-Miró. Vidas cruzadas*. 1998: 33.

²⁷⁴ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 39.

la presencia oficial en la Bienal de Venecia de 1954, las condecoraciones y nombramientos con que le tientan, las ofertas de exposiciones antológicas si acepta integrarse, las críticas bastante favorables que se le hacen en algunas ocasiones en los órganos adictos al franquismo, etc., desmienten ese demasiado rotundo “nunca”, aunque sí es cierto que jamás aceptó colaborar políticamente con el franquismo. Dora Vallier cuenta que en una entrevista que hizo hacia 1960 a Miró, lo primero que éste le contó fue sobre la guerra de España y «el compromiso revolucionario de su pintura en aquella época.»²⁷⁵ La impresión de Vallier fue que consideraba que al abordar un tema tan serio se afirmaba como adulto desmintiendo la imagen ingenua e infantil de su obra, pero también vemos su necesidad interior de resaltar la solidez de su compromiso político.

Otro error o más bien exageración proviene de su pasión catalanista, el ensalzamiento de su catalanidad inmaculada, que no cuadra con que Miró, ya en su juventud, había sido durísimo en sus críticas al ambiente cultural y artístico catalán y que llegó a despedirse de Barcelona: «aquestes aigües vils i pudents de Barcelona (...) aquest pot d'escombraries».²⁷⁶ Melià (1975) lo desconoce, más que oculta, cuando escribe: «Nunca, en todas las ocasiones que el pintor comunica sus dudas o intenciones, existe la más mínima referencia despectiva respecto a Catalunya.»²⁷⁷ Y este mismo autor, en un exceso admirativo llega a poner en las páginas centrales de su libro un encabezamiento de foto realmente surrealista, bajo una imagen de Miró echando un trago: «Bebiendo en porrón también quiso mostrar su identificación con Cataluña».²⁷⁸

Parece que a Miró no le importa ser fidedigno en su biografía. Ya transformó su biografía a finales de los años 20 y este problema creció en los años 30 y 40, de modo que la realidad se confundía con la ficción. Reconoce (1977) que lleva una máscara ante los demás: «El salvajismo es otra cara de mi personaje. Ya lo sé. Natu-

²⁷⁵ Vallier. *El arte por dentro. Conversaciones con Braque, Léger, Villon. Miró y Brancusi*. 1987 (1982): 23. Se refiere a la entrevista: Vallier. *Avec Miró*. “Cahiers d’Art”, v. 33-35 (1960) 161-174. En esta, por desgracia, Vallier eliminó las referencias al compromiso político, «pues eran completamente extrañas al contexto» [23].

²⁷⁶ Carta de Miró a Ricart. Mont-roig (14-IX-1919) BMB 471. [Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 64-65. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 75-77. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 112-113. / *<Miró-Dalmau-Gasch. *L’aventura per l’art modern, 1918-1937*>. Barcelona. Centre d’Art Santa Mònica (1993): 104-105.]

²⁷⁷ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 130.

²⁷⁸ La foto del porrón se basa en una antigua declaración de Miró: «Sóc molt més feliç anant en suéter i bevent en porró entre els pagesos de Mont-roig que no pas a París entre duqueses en grans palaus i amb smoking.» [Trabal, Francesc. *Les Arts: Una conversa amb Joan Miró*. “La Publicitat”, Barcelona, v. 50, nº 16932 (14-VII-1928) 4-5.]

ralmente, si estoy en sociedad no puedo hablar brutalmente y llevo, si usted quiere, una especie de máscara. La verdad está aquí, en Son Boter».²⁷⁹ Ante la sociedad se presenta como un hombre convencional y le hurta así su personalidad más compleja. Se oculta ante todos sus interlocutores y a veces se ríe tras las máscaras, cambiando el sentido de sus declaraciones con muy pocos días de diferencia, según la persona que tenga delante. Su archienemigo Josep Pla (1958) cuenta, y en esto sí lleva alguna razón (aunque también el narrador se autorretrata fielmente), que Miró es un pagés, mudo y tímido, del que no hay que fiarse del todo cuando habla porque: «No dice nunca nada y si dice alguna cosa para ser publicada es para hacerse el loco, para impresionar de una manera decisiva, lo que es un indicio casi seguro de su timidez.»²⁸⁰

¿Por qué era Miró tan poco fidedigno con sus datos biográficos? No lo hacía por hipocresía o deshonestidad intelectual. Los excesos a que le llevó la reivindicación de su catalanismo o de su vinculación al trabajo, se explican por múltiples motivos, como la situación política tan especial de la oposición al franquismo o el contexto del debate estético, pero no explican el problema de fondo, el rasgo que une las tergiversaciones en su biografía, que responden a una manera de ser muy inusual. Daré dos explicaciones concordantes:

Una primera respuesta es que Miró, sencillamente, pensaba que lo importante era la interpretación general, no los hechos concretos, sin pararse a pensar que así deshacía la fidelidad histórica. Pensaba sinceramente que su vida —que él juzgaba tan monótona, tan poco interesante para la gente— era otra obra de arte, y que, como esta, podía reformarse, modificarse, inventarse..., de modo que pareciese más bella y coherente, tal como hacía con sus pinturas. La vida era como un cuadro, que necesitaba notas de color para encontrar su equilibrio. Ciertamente, en procurar este embellecimiento Miró no es una excepción, como evidencian Picasso, Dalí o Cela.

Una respuesta aun más substancial en lo estético es que él no creía que su vida fuera determinante o importante para explicar su obra, pues salvo en algunas épocas particularmente dramáticas la juzgaba enteramente independiente de su biografía, y por lo tanto no necesitaba explicarla con una absoluta veracidad, sino que podía adornarla sin hacer daño a nadie ni afectar a la verdad sobre su arte. Miró desechó la pretensión de los antiguos griegos de una *ecfrasis* de la obra de arte, esto es, una descripción de la obra de arte, fruto de la explicación con palabras de lo que

²⁷⁹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 201.

²⁸⁰ Pla, Josep. *Miró y Dalí*. “Destino” (15-X-1958).

perciben los sentidos, debido a la voluntad del artista de justificar su intencionalidad. Sostenía, antes al contrario, que la obra de arte debe legitimarse por sí misma, tanto más cuanto que las reflexiones del artista hablando de su propia obra tienen un componente autobiográfico, como apunta Yvars (2004)²⁸¹, que trasciende la obra misma. Miró no comprendía que conocer su vida sí era importante para explicar su contexto creativo y su radical modestia íntima, que asoma aquí con toda sinceridad por debajo de la superficialidad de las apariencias, produce así un grave y en gran parte irresoluble problema a los historiadores.

Retomando las causas de los errores, otras veces proceden de las traducciones por no especialistas en arte. Los ejemplos son incontables. Comenzando con el libro de Penrose *Miró* (1971), escrito originalmente en inglés para la editorial Thames & Hudson, tenemos dos traducciones en la editorial Destino, la castellana (1991) de Mercedes Gimeno de García de la Mora, y la catalana (1993) de Esther Roig, y una francesa de la editorial Thames & Hudson (1990), sin indicar traductor. En el primer ejemplo, Gimeno traduce *flight* (la huida), de Miró en 1940, por un “regreso de París en avión, en 1940” [p. 124 en español; 125 en inglés], aunque las versiones catalana y francesa aciertan [124]. En el segundo ejemplo las tres fallan, pues si el original inglés [144] especifica correctamente que los hornos de Artigas están junto a su casa en Gallifa, las versiones castellana y catalana traducen que Miró estableció sus propios hornos en Gallifa, y difieren en que para Gimeno [144] están junto a los de Artigas, y para Roig [144] junto a la casa de éste; en cambio, la versión francesa indica que es Artigas quien instala sus hornos junto a la casa de Miró en Gallifa, al parecer confundiéndola con Mont-roig. Como vemos, todas las citas se habrían de consultar detenidamente con el original. Muchos errores se deben a que los traductores no son especialistas en Miró ni dominan los términos artísticos ni la historia del arte. Particularmente complejas son las traducciones interpuestas, y un ejemplo es el libro divulgativo de Janis Mink, *Joan Miró 1893-1983* (1993) —en esta investigación casi no lo he usado, pues se limita a resumir a Dupin—, cuyo original alemán es traducido consecutivamente al catalán, al francés, al inglés y finalmente al español dejando jirones de significado a su paso por cinco idiomas, de modo que el *mas* de Mont-roig se convierte al final en un simple corral [35 en español].

²⁸¹ Yvars. *L'art, una necessitat humana*. “Serra d’Or” 533 (V-2004) 9-13, cit. 10.

4. Un ejemplo de fuente poco fiable, Josep Pla.

Falta otra causa de los errores, esta vez ajena a Miró: la deformación de la realidad por intereses materiales o fantasías²⁸² o, más a menudo, por el rechazo de sus enemigos más acérrimos, que lo eran tanto más si habían sido amigos o conocidos suyos al principio de su carrera. Entre todos los que Miró tuvo que afrontar en distintas épocas, algunos esporádicos y otros permanentes como Junoy, Ràfols, Ricart, Dalí, Tharrats... destaca quien fue tal vez el más implacable, el gran escritor Josep Pla, un catalán conservador y franquista de primera hora, que rechazaba a los artistas e intelectuales de izquierdas, a los que presentó bajo el peor prisma cuando se dignaba escribir sobre ellos, aunque lo normal es que ni los citase: nunca mencionó a Joan Prats, uno de los más importantes activistas culturales en la Cataluña de la posguerra, ni a Josep Lluís Sert, el mejor arquitecto del país. Si los afectados gozaban de una fama que él juzgaba excesiva su rencor era incluso mayor, lo que explica su terrible odio a Picasso, su indiscutible bestia negra, o que aumente su inquina contra Miró desde finales de los años 40, justo cuando el nombre del artista se consolida en el ámbito internacional y se le conoce más en Barcelona, así que Pla utilizará todos los medios a su alcance para atacarle: engañar, inventar, deformar las citas y los testimonios... El ensayista valenciano Joan Fuster, bien intencionado, lo casi excusa en que Pla no sabía nada de arte o música y si defendía a Dalí era sólo porque también era ampurdanés como él.²⁸³ Pla jamás dedicó específicamente a Miró un texto largo, pero sí aprovechó algunos escritos sobre otros artistas para encarnizarse. Así, cuando le tocó escribir sobre Dalí (su preferido) le presentó básicamente en oposición a Miró, y cuando lo hizo sobre Artigas, otro conservador que también le merecía respeto, no aguantó las ganas de denostar de paso al pintor, en párrafos tan largos que desequilibra el texto hasta el punto de parecer más bien un ensayo antimironiano.

Pla, como muchos enemigos de Miró, se explayaba en la intimidad de sus diarios:

«Ara, en aquesta època de la cultura, la pedanteria és inenarrable. No oblidem al senyor Joan Miró, immensament ric, pintor mediocríssim i el decorativista més dolent de tota la història de l'art. Picasso copia l'art dels negres. Miró es basa en els seus somnis, en el que anomenen la cosa onírica.

²⁸² Redacción. *Constitución de la Universidad Internacional del Arte en Venecia y Florencia*. “La Vanguardia” (3-X-1969) 44. La agencia EFE informa que Miró ha aceptado ser profesor de arte de esa universidad, junto a los arquitectos Alvar Alto (sic), Lonis (sic) Kahn, Kenzo Fange (sic)...

²⁸³ Fuster, Joan. Necrológica de Josep Pla. *El homenot era él*. “La Vanguardia” (24-IV-1981) 15.

És un pageset introvertit, totalment mut, que no para mai de somniar. I endevina qui t'ha tocat. De tot els publicitaris, és que ho és més... i endevina qui t'ha tocat...>>²⁸⁴

Pero en los textos que se publicaban debía ser más comedido. Hay que precisar que los escribió o reescribió casi todos en los años 60-70, aunque oficialmente les ponga una fecha muy anterior. En 1975, al escribir sobre el Miró de los años 20, al que trató personalmente en París en 1920 y hacia 1926-1927, refundió esta relación en unos encuentros durante 1920 y los usó de pretexto para retratarle en lo que es tal vez la más larga y cruel descripción física en la inmensa producción literaria de Pla (un escritor de palabra acerada, sin adjetivos): le llama petimetre, astuto manipulador, vacío intelectualmente, que practica una pose de silencio y de elegancia en el vestir como un rebuscado recurso teatral para llamar la atención en París y abrirse camino en el mercado del arte parisino, porque por su ínfimo valor artístico no lo lograría de otro modo; y destaca que finalmente con estos recursos es como se abre camino con éxito. Comienza recordando que le conoció en 1920:

<<El surrealisme continental, i concretament el surrealisme francès, rebé de Catalunya dues importants aportacions: primer la de Joan Miró; després, la de Salvador Dalí. Cronològicament, Miró arribà a París abans que Dalí. Miró visqué els moments difícils del moviment; Dalí, qual el vent començà de bufar favorablement. Vaig conèixer Miró a la capital de França el 1920, o sia en la primera etapa de la meva actuació de periodista a l'estranger.>>

Pla se refiere primero a un encuentro en Montparnasse, con Miró (del que destaca su elegancia, aire campesino y mirada fría), Mercadé, Ricart y un tal Metzanov (aparentemente un ruso emigrado):

<<Amb els meus amics Lluís Mercadé i Enric C. Ricart, anava sovint a sopar en un *crèmerie* del boulevard de Montparnasse, barata, macilenta i trista. De vegades ens acompanyava Metzanov, un cre del Mar Negre, dibuixant de frivolitats, que Mercadé havia conegut a Munic. Un dia es presenta a l'establiment un xicot baixet, grassonet, rosat, enravenat, molt ben vestit amb una roba de color de fulla morta i corbata vermella, tendre i fi. Portava barret fort, presentava unes galtes admirablement afaitades i saludables, tot el que transportava era admirablement lligat, nou i ben posat, el rellotge de polsera li marcava l'hora exacta, les ungles eren uns glopets de rosada, la ratlla dels pantalons li queia verticalment sobre les polaines que cobrien les seves sabates lluints. Era Joan Miró, que feia molt poc temps que havia desembarcat a l'estació del Quai d'Orsay.

Vaig quedar agradablement sorprès de la semblança que Miró tenia amb determinats joves pagesos del nostre país, pagesos rossos, generalment presumits, rodanxonets i corpulents, una mica xirois, una mica babaus d'aparença, però de fet molt equilibrats, tossuts, impàvids i de gran resistència. La semblança augmentava encara en constatar que l'engavanyament que aquells rústics

²⁸⁴ Pla. *Obra completa. Notes del capvesprol.* v. 35. 1979: 381-382.

presenten en mudar-se, l'assenyalava també Miró exactament. Vaig preguntar-me en qui Miró em feia pensar. Era evident —vint anys enrera— vaig dir-me; Puig i Ferrer era exactament igual que aquest pageset tan fresc i tan bonic.

Després de les presentacions de rigor, Miró col·locà amb la més gran cura el seu barret en el penjador, s'acostà a la taula i s'assegué molt tocat i posat en una cadira després d'haver-se col·locat, amb dos dits, els pantalons de manera que se li hi conservés la ratlla impecablement. Tots aquests moviments em divertiren, perquè llavors vivia en un món perodístic més aviat atrotinat, assedegat i una mica deixat de la mà de Déu. Com que ja havia sopat, demanà un cafè amb llet. Tirà dos terrossos de sucre amb les puntes dels dits en el líquid mentre posava els llavis en forma de cul de gallina i les nines dels ulls blaus se li tornaven dues boletes d'una esfericitat perfecta. Aquells dos ulls m'impressionaren de seguida, fins a l'extrem que la seva presència em féu oblidar el restant del cos del meu amic. Semblaven dos perdigons ampliat, augmentats, dues bolletes glacials, d'una força interna obsessiva, que de vegades feien pensar en els ulls d'un pallaso, altres en els ulls dels maniquins dels aparadors de sastreries modestes, altres en els ulls d'un allucinat. Aquells dos ulls que de vegades s'aturaven en fixesa impressionant i tenien la immobilitat d'uns ulls hipnotitzats posats sobre un cos enravenat i rígid, enganyat lleugerament grotesc, feien un efecte de cosa estranya, pràcticament mai vista. Si la gent tingués els ulls que té aquest jove —vaig dir-me—, l'aspecte de la humanitat seria molt diferent. I el que sorprenia més, potser, encara, era l'absoluta perfecció de l'òrgan visual: la circumferència perfecta del cristallí, la simetria matemàtica de tots els elements, l'aspecte modèlic que tenien. Precisament perquè semblaven tan perfectes eren inquietants. Eren uns ulls expressament, mecànics, modèlics.>>

Apunta luego la relación de Miró con Ricart, aunque los sitúa en grupos rivales en Barcelona, pese a que eran de la misma Agrupación Courbet, y destaca otro rasgo del carácter de Miró, el mutismo, y pone en su boca que ya le interesa el surrealismo en 1920 (cuatro años antes de su aparición), lo que nos lleva a pensar que Pla mezcla un encuentro en 1920 con otro hacia 1926:

<<Miró venia a veure Ricart, a qui ja coneixia. Havien format part de no sé quines agrupacions artístiques rivals barcelonines. Havien freqüentat les Galeries Dalmau de la Portaferriça. Vaig veure de seguida que Ricart mirava Miró amb una gran curiositat, amb una subratllada deferència, no exempta, potser, d'una certa bondadosa ironia. Es digueren unes quantes paraules en veu baixa, i quan el diàleg s'acabà observàrem que Miró entrava en un mutisme absolut i perfecte. La primera tongada de silenci durà ben bé deu minuts, durant els quals Miró mirà fixament els vas de cafè amb llet buit que tenia davant la vista. Com que en una taula on hi ha algú que no diu res els altres acaben, també, en el mutisme, al cap de poca estona davallàrem tots en un silenci gairebé necrofílic. Enric Ricart tractà de salvar la situació fent una pregunta a Miró en l'esperança que s'interessaria. Miró contestà amb un monosíl·lab i recaigué en una altra tongada de mutisme. De seguida vaig comprendre que hi tenia molta pràctica i vaig sospitar si aquest no seria l'estat natural del seu esperit. Aquest xicot —vaig dir-me— ens deu haver passat molts anys sense dir res. (...)

(...) En el moment d'acomiarar-nos, Metzhanov preguntà a Miró:

- Vosté es pintor?
- Sí senyor.
- De figura? Paisatgista?
- He abandonat aquests temes. Ara pinto els meus somnis. Tinc simpatia pels surrealistes...
- Deu ésser endemoniadament difícil...
- Difícil? És clar que és difícil...
- Es poden pintar els somnis? És possible? Si ja pintar unes sabates, una corbata, les cuixes d'una senyoreta, és tan difícil, pintar els somnis... Deu pintar signes...
- Els somnis són una realitat, com les sabates, les corbates, les cuixes d'una senyoret...
- Ah! —digué Metzánov, somrient amb un aire trist.
- És que vostè em vol limitar les possibilitats com a artista? —digué Miró amb una violència amb prou feines continguda, el pit inflat, carregant-se d'espatlles, la cara injectada, amb una accentuada crispació vermella—. Jo pinto, com em sembla; si vostè vol, pinto signes... i què?

Lluís Mercadé, sempre tan ponderat, accelerà la separació. (...)>>

Y sugiere que el mutismo de Miró es tanto un rasgo de carácter como una pose para llamar la atención y facilitar su triunfo:

<<Tot caminant, Mercadé digué a Ricart:

- Aquest xicot no parla gaire, realment...
- És veritat, parla poc. Sempre ha estat així.
- Parla poc perquè no té res a dir —vaig preguntar— o perquè no domina gaire els mitjans d'expressió?
- Sospito que té moltes coses a dir. Em sembla que més aviat li costa de dir-les. És un home de frases molt curtes, donat principalment a les afirmacions i a les negacions i sobretot als monosíl·labismes... En el nostre país hi ha molta gent que són així...

- És cert. Ara, potser això, a París, per a fer una carrera, per a arribar, no és cap defecte. Per a un marxant de pintura, rebre la visita d'un venedor de quadres que no parla tot i no ser mut ha d'ésser un fet molt colpidor. A París, la qüestió és tenir alguna cosa especial que impressioni la gent. Anar, per exemple, a una festa de societat i no dir res a ningú tot mantenint la més exquisida correcció fa una impressió tremenda. Els francesos no són pas gaire humoristes, però els agrada que la gent es diverteixi, sobretot si són estrangers. Vull dir que la qüestió és fer-se inoblidable, i els silencis tan prolongats d'aquest xicot sobre el seu aire d'aturament hipnòtic, aire que encara els augmenta i en certa manera els dramatitza, el poden ajudar molt, en aquest sentit. No crec pas que vagi equivocat, i si no al temps...

Ricart ens parlà una estona de Miró. Ens digué la impressió enorme que li havia fet (a Miró) l'exposició (horrible) de Van Dongen, a les Galeries Dalmau, quan aquest holandès tornà d'Alger. Digué a més a més que l'etapa realista de la pintura de Miró estava agonitzant per creure l'artista que havia arribat a un cul-de-sac sense avenir. Ens parlà també de les dificultats de l'artista amb la seva família —les històries de sempre. I potser encara digué alguna cosa més, alguna cosa que no puc reportar perquè no ho vaig escriure a cop calent.>>

Y Pla acaba con una referencia a la elegancia de Miró, que enlaza directamente con un plan para alcanzar el éxito social y a partir de éste el artístico:

«Al cap d'un mes o un mes i mig, Miró tornà a la *crèmerie*. Arribà admirablement vestit: un abric flamant, un fulard de color de rajol i a sota un *smoking* perfecte, rígid (mudar-se llavors era entrar en la rigidesa), amb un coll d'aletes que de tan dur semblava d'acer i unes solapes enlluernadores, brillantíssimes. Barret fluix negre, una mica més francès que anglès —i aquest era l'únic defecte. Parlà una mica amb Ricart, demanà un cafè amb llet i entràrem tots en el mutisme, cosa que no em desplaqué pas, perquè feia quatre dies que plovia i m'envaïa la misantropia. No gosàrem pas demanar-li res, però tot semblava indicar que es dirigia a una festa, de valoració indiscernible però possiblement utilíssima.

Després d'acomiarar-nos, anàrem al Dôme a prendre cafè. Ja redossats, vaig mirar Ricart. Ricart mirà Mercadé i Mercadé em mira a mi.

- La cosa marxa... Aquest xicot camina. Hem de celebrar la versemblança de les profecies. (...)>>.²⁸⁵

La ignorancia y malevolencia de Pla sobre el Miró de los años 20 es asombrosa. Por ejemplo, considera que el Miró surrealista (o sea, el de la segunda mitad del decenio) fue sostenido económicamente por Giraudin, el galerista de La Licorne —pese a que la exposición de La Licorne en 1921, de la que Dalmau había sido el patrocinador, no había vendido nada y Giraudin no le pagó siquiera las obras, pues se las quedó para sufragar gastos y no las devolvió al artista—: «De seguida que els afiliats a l'escola [surrealista] trobaren clients rics (de vegades el client té un nom aristocràtic, cosa que augmenta la seva importància) es dispersaren i es posaren a menjar amb més lentitud i calma. Miró trobà en el marxant de pintura, Giraudin, de la Licorne, un client comprensiu, dintre de la displicència, és clar.»²⁸⁶

Sigue igual al tratar sobre el Miró de los años 30. Un texto de Enrique Lafuente Ferrari²⁸⁷, al que cita fuera de contexto, sirve a Pla para argumentar que Miró es un simple imitador de Dalí: «Els crítics han, sembla, establert que Dalí fou

²⁸⁵ Pla. *Homenots. Obra completa*. v. 29. 1975. *Salvador Dalí, una notícia*: 177-182.

²⁸⁶ Pla. *Homenots. Obra completa*. v. 29. 1975. *Salvador Dalí, una notícia*: 182.

²⁸⁷ Lafuente Ferrari. *Miró o los pintores en libertad*, en Cela; et al. *Joan Miró*. Nº especial “Papeles de Son Armadans”, Madrid-Palma, v. VII, nº XXI (XII-1956). Lafuente Ferrari escribe en 1956 que el mejor Miró es el pintor puro y critica los collages y el *Bodegón del zapato viejo* (1937): «El surrealismo fue, como una secta, una facción intransigente, dogmática, un partido obsesionado por la revolución social, por la reforma moral, la destrucción y otras cosas que no tienen nada que ver con el arte ni con la obra de un pintor auténtico. Todo eso es un lastre para un artista puro, y Miró lo es. Tenemos la prueba en su obra: hay, sí, en algún momento de su pintura una veleidad de descender a las descripciones de los cuadros surrealistas. Concretamente, bajo la influencia de Dalí, pintó su *Bodegón del zapato viejo* (1937). Es un Dalí mediocre. Lo mismo diríamos de sus collages mediocres que no llegan jamás a la gracia sabia, a la sorpresa refinada de Max Ernst.» [cit. Pla. *Homenots. Obra completa*. v. 29. 1975. *Salvador Dalí, una notícia*: 183].

un pintor surrealista millor que Miró; Miró sembla que fou, com a pintor d'aquesta escola, un simple imitador de Dalí. Així al menys ho he llegit en un publicació dedicada a aquest artista.»²⁸⁸ Y sigue la cita para que no quepa duda (remarco que es una de las pocas citas textuales en los 46 volúmenes de las obras completas de Pla). Tal vez el despropósito mayor es que reduce la decadencia del surrealismo y el triunfo de Miró como artista a un simple asunto de alcoba, pues al enamorarse Gala y Dalí, el despechado Eluard (al que Pla presenta sin prueba alguna como un hombre de inmenso poder) tomó partido por Miró y le encumbró:

«Dalí s'enamorà de Gala i Gala de Dalí. (...) El qual fet provocà una considerable conseqüència que consistí en això: que l'abandonat marit es dedicà a pistonar Joan Miró d'una manera sistemàtica, a tort i a dret. És Paul Eluard qui llançà, des de la seva magnífica posició, Joan Miró a París, i això el convertí en una espècie de geni universal indiscutible. Es posaren al costat d'Eluard les més grans figures del surrealisme. La mort de l'escola està directament relacionada amb aquest tripijoc sentimental pueril. Després dels esdeveniments de Cadaqués, ni Eluard ni Dalí ni Miró no volgueren sentir parlar més —*et pour cause!*— del surrealisme. El primer, per caritat; el segon, per discreció; el tercer, per no perdre's cap nota del pistó del clarinet. I aquest fou el *requiescat in pace* del surrealisme francès i en definitiva del surrealisme continental.»²⁸⁹

Además, Pla utilizará en 1971 su breve biografía de Artigas para intentar enfrentarle con Miró (Artigas estaba ya tan enfermo que no se enteró). Presenta siempre al pintor como un colaborador secundario del ceramista, que es quien pone el auténtico genio y soporta de mala gana a su compañero porque ganan mucho dinero (Pla no sabía que para Miró las cerámicas tenían una salida más difícil). Y de error en error hace de Maeght un próspero marchante en París y también en Nueva York (ignorando a Pierre Matisse), que está en Barcelona hacia 1943-1944 (cuando se conocieron en 1948) para ver las cerámicas de Artigas y que es gracias a éste que toma a Miró como artista de su galería (¿cómo, si no, Maeght se rebajaría a representar a Miró?), para rematar con un final de una atrocidad sin desperdicio:

«Aquesta llarga història de la col·laboració de Llorens Artigas i el pintor Miró sembla que hauria de provocar una conclusió. Jo ho crec almenys i ho dic, més per intuïció que per elaborada demostració. Des que aquesta col·laboració s'inicià al forn de Sant Gervasi, Joan Miró deixà de banda gairebé totes les seves idees pictòriques anteriors i es convertí en un decorativista molt personal, extremadament curiós, d'una ingenuïtat molt infantil i primària, que la gent normal discutí i probablement sempre discutirà. El decorativisme de Miró no crec que hagi provocat cap comentari

²⁸⁸ Pla. *Homenots. Obra completa*. v. 29. 1975. *Salvador Dalí, una notícia*: 182.

²⁸⁹ Pla. *Homenots. Obra completa*. v. 29. 1975. *Salvador Dalí, una notícia*: 187. Insistirà en en que hay una operación de exaltación de Miró y denigración de Dalí [op. cit. 192].

positiu i tradicional des del punt de vista habitual i plàstic, però ha donat origen a moltes especulacions filosòfiques, produïdes sobretot a la Suïssa alemanya, a Zuric concretament, on fou presentat quan féu l'exposició a la Kunsthaus, com un artista enjogassat per la ingenuïtat i una fenomenal imaginació, en el qual es combinen l'art de les pintures rupestres, el popular i l'infantil. Potser no tant; ara, quan es produeix alguna cosa insospitada, en aquest aspecte, la filosofia entra a veles desplegades perquè els fills dels filòsofos puguin estudiar el batxillerat. Fins ara, ens havíem pensat que la producció de l'art era inseparable de la intel·ligència, com a captació, sempre incerta, de l'enorme complexitat de la vida, però ara a resultat que les coses s'han tornat més fàcils.

Com a pintor figuratiu, Miró no fou pas un artista de gran producció. Tot el que féu és enganyat i no té gaire gràcia. Ara: com a decorativista, ha produït una obra extraordinària. És molt difícil de tenir-ne una idea clara i concreta, perquè una gran part de la seva producció es troba, dispersada qui sap on. En la producció d'aquesta obra, no es deuria pas poder negar que n'hi ha una bona part de la seva única activitat personal. Però després hi ha l'altra part: la de la col·laboració amb Llorens, en la qual el pes de les idees de Llorens i del seu cèlebre forn ha estat decisiu, inqüestionable. Des que Miró es convertí al decorativisme en el forn de Sant Gervasi, perdé la personalitat. S'hi convertí, perquè la seva pintura figurativa no tenia cap sortida immortal apreciable. (Tots els artistes treballen per la immortalitat.) Guardi'm Déu d'afirmar que la col·laboració d'aquests homes no donà grans resultats, per a l'un i l'altre. Crematísticament fou considerable —cosa que sempre és apreciada ací i fora d'ací. En la col·laboració, Llorens hi aportà coses essencials; el marxant (Maeght), les seves relacions socials, els seus coneixements de ceramista, que són tan grans. Miró hi deixà —fos la que fos— la seva personalitat. Tot el que ha fet aquest home des del 1950 sembla sortit de la concepció de Llorens i del seu forn, primer de Sant Gervasi i després de Gallifa. És gairebé segur que moltes coses que ha aportat Miró a Llorens li han més aviat desagradat. Però això és igual. Llorens ha bufat el vent de l'època, i és ell en definitiva, qui l'ha pistonat. I aquesta és, probablement, la conclusió que es podria treure d'aquesta col·laboració tan eficaç i tan vasta.>>²⁹⁰

Miró respondió ignorándole por completo: ni un solo comentario verbal en sus entrevistas, ni siquiera una obra suya en su biblioteca personal, e incluso le echó a la calle cuando, en compañía de Baltasar Porcel, le visitaron en Son Abrines hacia el verano de 1965.²⁹¹ Este rechazo fue una actitud bastante generalizada en los círculos progresistas catalanes, como advierte Teresa Amat en un artículo sobre el vacío que hicieron al escritor ampurdanés los redactores de la revista “Serra d’Or”, los mismos que apoyaban a Miró.²⁹²

²⁹⁰ Pla. *Homenots. Obra completa*. v. 29. 1975. *Josep Llorens Artigas*: 513-514. La animadversión de Pla hacia Miró la comentó Permanyer en *Pla: “sin bajar del barco”*. “La Vanguardia” (21-II-1976) 38. El título se refiere al rumor de que Pla escribía sus textos de viajes sin conocer realmente los lugares, y afirma que escribe de arte sin conocimientos.

²⁹¹ Porcel, B. *Una experiencia, una época*. “Diario 16” (11-VI-1986). / Porcel, B. *Secretos de Miró en Mallorca*. “Última Hora” (11-III-2009) 36.

²⁹² Amat, T. *Eixos turons... altius damunt del Pla*. “El País”, Quadern 1.163 (27-IV-2006) 4. Sobre el tratamiento a Pla en la revista “Serra d’Or”.

PARTE III.

RESUMEN DE LA EVOLUCIÓN DE MIRÓ.

Esta parte resume toda la vida y obra de Miró, e incluye los tres periodos anteriores a 1968 para facilitar una visión general de los antecedentes.

1.1. EL PERIODO 1893-1919.

El periodo 1893-1919 transcurre en Cataluña y se divide en tres etapas, 1893-1907, 1907-1915 y 1915-1919, con dos hitos de ruptura: el primero, el inicio de su educación artística académica en 1907; el segundo el fin de ésta en 1915 coincidiendo con el inicio de su dedicación profesional al arte.

1.1. La formación: 1893-1915.

Miró nació el 20 de abril de 1893 en Barcelona en el seno de una familia de tradición artesana, una típica representante de la clase media catalana, originada en la pequeña burguesía agraria catalana enriquecida desde 1875 en la llamada Segunda Revolución Industrial y convertida en propietarios rentistas gracias a que muchos de sus miembros habían establecido negocios en Barcelona y habían prosperado, pero sin perder sus raíces campesinas. La formación ideológica de Miró se corresponde con la ideología de esta clase media catalana, una conflictiva mezcla de ideas: entre el catalanismo y el españolismo, entre la República y la Monarquía, entre el laicismo y el catolicismo, entre el progresismo y el conservadurismo. Es el reflejo de una sociedad y una economía que viven un tiempo de profundos vaivenes históricos y sociales, de gran prosperidad, aunque marcada por varias crisis, como las de 1898, 1909 y 1917; una situación política en la que las fuerzas políticas catalanas se decantan y disgregan al socaire de las grandes líneas ideológicas del nacionalismo catalán, la conservadora y la progresista; la abrumadora presión ideológica del catolicismo catalán, predominantemente conservador; y el triunfo de los valores culturales de la *Renaixença* catalana. Como fruto de esa clase social, Miró vivió sus contradicciones, y su ideología sufrió dudas y crisis, y aunque el catalanismo, tanto ideológico como temático, estará siempre presente en su obra, hay, empero, la influencia moderadora que emana de las culturas castellana y francesa, especialmente en los campos de la poesía y el arte. En lo religioso el Miró juvenil era un católico fervoroso, por influencia de su educación, su familia y la mayoría de sus compañeros.

En los años 1900-1907 pasa una etapa de formación general relativamente pobre. Ya tiene conciencia de su vocación de artista, pero su familia no apoya sus deseos y le obliga a realizar estudios (1907-1910) de contable de Comercio, aunque también inicia su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja de Barcelona (1907-1910), donde es discípulo del romántico Urgell y del modernista Pascó. Trabaja insatisfactoria y brevemente como administrativo (entre finales de 1910 e inicios de 1911) en un almacén de droguería de Barcelona. En 1911 se juntan su vocación de artista, su fracaso laboral, una mejora de la situación del mercado del arte, una enfermedad y la inmediata convalecencia en Mont-roig, para convencer a su familia de que debe dedicarse exclusivamente al arte.

Miró se concentrará en mejorar su formación artística y sus primeros intentos artísticos de calidad. En 1912-1915 estudia con provecho en la Academia Galí, donde Francesc Galí es un verdadero apóstol del noucentisme, cuyo espíritu absorbe, aunque Miró se decanta formalmente por el cezannismo y el fauvismo. Frecuenta en 1913-1918 la academia del Cercle Artístic de Sant Lluc, una institución catalanista y católica, inspirada por Josep Torràs, obispo de Vic, en la que participaban los artistas católicos más afamados, como los hermanos Llimona, Baixeras, Hoyos, Gaudí, etc. La institución aceptaba una estética ecléctica (modernismo simbolista, noucentisme). En ella comienza su amistad con Ricart, Ràfols, Prats, Artigas, Gasch y conoce a Gaudí.

De este modo, recibe en esta etapa de formación de su juventud unas influencias variadas, que marcan un rasgo permanente, su eclecticismo estilístico: el noucentisme (*Campesino*, 1914), las primeras vanguardias venidas de Europa como el fauvismo con sus brillantes colores (*Playa de Cambrils*, 1915), el expresionismo (el color, el trazo libre) y el cubismo (con sus formas fragmentadas), junto a la miniatura persa y las formas bidimensionales de los frescos románicos catalanes. En suma, la formación de Miró, como en casi todos los artistas desde el Renacimiento, bebe en las fuentes de una formación académica (con Urgell y Pascó en la Lonja), un maestro particular (Galí) y, sobre todo, una intensa preparación autodidacta a base de contemplar obras en exposiciones, libros y revistas.

1.2. El artista: 1915-1919.

Tras una fase de modernidad en la que predomina la obra fauvista (1915-1917), en 1917 se orienta por el camino de las vanguardias europeas, a consecuencia

de su contacto con el marchante Josep Dalmau, la exposición en Barcelona del arte francés que organizó Vollard, las lecturas de poesía francesa y revistas de arte de vanguardia. Sus obras de esta fase, como *Nord-Sud*, *Ciurana* o *Prades*, son una síntesis espontánea y libre entre la descomposición cubista de la forma y la libertad fauvista en el color. Muestra ya su temprano dominio del color, aunque su dibujo es todavía tosco. Su proyecto personal es ahora el de un joven burgués, que intenta conseguir una difícil autonomía personal, mermada por su falta de independencia económica respecto a su familia; de ideología conservadora y católica, de moralidad casi integrista; que guarda escasas simpatías por la causa revolucionaria obrera, pero que manifiesta ya ciertas vetas progresistas, como lo demuestra que sea francófilo durante la I Guerra Mundial y algunas amistades anarquizantes hacia 1917.

En 1918 celebra su primera exposición individual, con un completo fracaso de ventas, en las galerías Dalmau, cuyo catálogo presenta (un caligrama) Josep M. Junoy. Poco después, participa en la breve Agrupación Courbet (1918-1919), que encuadra a jóvenes artistas católicos y conservadores: Llorens Artigas y los miembros del grupo de Vilanova (Ricart, Ràfols, Sala...) y Torres García, con los que celebrará tres exposiciones colectivas.

Todo esto le hace replantearse su estilo, en una fase muy ecléctica, en 1918-1919, de diálogo/reacción con la vanguardia (paralelo al “retorno al orden” que se da en el arte europeo), plasmado en un realismo detallista volcado hacia la tradición catalana, con un mayor peso de la influencia de estilos prevanguardistas (románico, gótico, primitivo), así como una visión cada vez más personal y mediterránea de la naturaleza, que se manifiesta en obras como *Molinillo de café*, *Retrato de niña*, *El huerto del asno* o *Calle de Prades*, de una pintura minuciosa, caligráfica y miniaturista, figurativa, plana, con influencias cubistas y futuristas, a veces de un expresionismo arrebatado, con una tendencia por la que el análisis de los conjuntos visuales lleva a la concreción de cada objeto como un ente separado, purificado, hecho más típico e intenso, como un signo. Va mejorando su dominio del dibujo. Los temas son cotidianos, paisajísticos, familiares, de un gusto *naif*, como en *Autorretrato* (1919).

Su proyecto vital es triunfar como artista en Barcelona, pero fracasa en el empeño. Su obra de estos años, aunque muy moderna en varios aspectos (fauvismo, Cézanne, cubismo, futurismo), se desliza todavía por carriles conservadores, propios del gusto noucentista, ya que su ideal es fundir el arte mediterráneo (el paisaje

clasicista) con el vanguardismo de su admirado París. La causa parece ser que Miró quiere triunfar en el mercado barcelonés, con un arte atento a los gustos noucentistas de éste. Pero su moderación será insuficiente, porque si es un estilo perceptiblemente catalán en sus raíces es en cambio demasiado moderno en sus aspiraciones, lo que le llevará a ser aislado por la crítica y el público. Ante el fracaso, en lugar de rendirse se radicalizará. Sólo su salida al extranjero es una puerta abierta a la esperanza. Cuando marche a París en 1920 Miró es un joven artista de 27 años recién cumplidos, dominador de una técnica asentada aunque mejorable, inquieto y abierto ante toda innovación. Los años de formación en Barcelona, pese a todas las desilusiones, han sido un excelente pedestal para impulsarse para la revolución que significará París. Como dirá siempre, las dificultades le han endurecido.

2. EL PERIODO 1920-1939.

El periodo 1920-1939 comienza con el primer viaje de Miró a París y se divide en dos etapas, 1920-1929 y 1930-1939, separadas por el hito de su matrimonio, coincidiendo con el inicio de la crisis de los años 30, que culmina en la última fase de la guerra civil (1936-1939), de crucial importancia para Miró por su intensidad vital y artística. Si en 1920-1922 Miró continúa y desarrolla las potencialidades del realismo detallista que ya seguía en 1918-1919, en cambio los años 1923-1929 son creativamente explosivos, de una sorprendente riqueza en ideas de nuevas formas y soluciones de construcción del espacio, con bruscas variaciones incluso en un mismo año (1925 y 1928 son especialmente significativos en este sentido), mientras que durante los años 30 hay comparativamente menos novedades estilísticas, compensadas porque se ejecutan buena parte de las ideas inconclusas del decenio anterior y porque el artista responde a los retos de la extrema simplificación de la antipintura, de la abstracción geométrica, de la experimentación con objetos y, finalmente, de los terribles sucesos del mundo exterior, con el resultado de la maduración a saltos de un estilo de madurez que se confirmará en los años 40 tras las *Constelaciones*.

2.1. El impacto parisino: hacia el surrealismo: 1920-1929.

En lo personal es una época de crecimiento y madurez en la independencia: su padre fallece (1926), se casa con Pilar Juncosa (1929) y nace su hija Maria Dolors (1930); vive alternando largas estancias en París, Barcelona y Mont-roig y se

convierte en un cosmopolita; en lo intelectual evoluciona hacia una cultura cada vez más francesa y menos catalana, pues percibe a Cataluña como un lugar provinciano; en lo profesional consigue el reconocimiento del público y de la crítica, e incluso un breve éxito comercial a fines de los años 20, antes de que llegue la crisis económica internacional de los años 30, durante la cual mantiene el reconocimiento crítico, pero apenas vende sus obras; en lo ideológico es un hombre lleno de contradicciones, pues sufre una profunda división de su conciencia, luchando entre sus ideas conservadoras y católicas sólidamente asentadas en su juventud y la fascinante influencia del mundo laico y ateo de la gran cultura en el que se desenvuelve casi toda su vida desde 1920. Junto a ese hombre conservador cuyas raíces pequeño-burguesas le podrían haber llevado fácilmente a ser un intelectual franquista (en el sentido en que se puede afirmar que lo fueron Josep Pla, Eugeni d'Ors, J. V. Foix o Salvador Dalí), nos encontramos igualmente a un demócrata sincero, que no renunciará a oponerse, implícita o explícitamente, a las dictaduras y al fascismo. Es el suyo un progresismo tanto social como democrático. En lo religioso, durante los años 20 en París su fervor mengua, alejado de la familia y sumido en un ambiente ateo e irrespetuoso, pero tras la boda con Pilar Juncosa regresa al cumplimiento riguroso del culto católico (nunca abandonó sus creencias), aunque mantendrá siempre una gran tolerancia religiosa y será más bien crítico con el conservadurismo de la Iglesia en cuestiones sociales.

En marzo de 1920, tras largos preparativos, viaja a París, donde se sumerge en la vanguardia europea: contacta con el grupo Dada y conoce a Picasso, Raynal, Max Jacob, Reverdy, Tzara... Su objetivo es revolucionar el lenguaje del arte. Su apuesta será absoluta, el camino durísimo, el triunfo lejano... El viaje a París en marzo de 1920 no supondrá un inmediato corte estilístico sino sólo temporal en su producción. Miró, tras descender en Barcelona al infierno del fracaso y carente de un referente político catalán que fuese a la vez progresista en lo político y en lo cultural, se decidirá en estos años por un arte absoluto, hecho en París. ¡París o muerte!, es su lema. Pero tardará todavía un tiempo en evolucionar estilísticamente, en madurar su estilo en contacto con el dadaísmo, el cubismo y el purismo. Desde 1921 marcha cada invierno a París, en la que realiza ese año su segunda exposición individual (otro fracaso de ventas), organizada por Dalmau y presentada por Maurice Raynal. Su combinación del análisis cubista con la encendida coloración fauvista produce en esa época obras complejas, profundas derivaciones del estilo de la fase detallista iniciada en 1918, en un arabesco compacto, como *La mesa* (1920), la *Bailarina es-*

pañola (1920), el simplificado *Gran Desnudo* (1921), *La masovera* (1922) y *La espi-ga de trigo* (1922), lo que desembocará en la obra maestra de *La masía* (1921-1922), cima y fin de esta fase.

En París, hacia 1920-1923, durante sus ya largas estancias (alternadas con sus veranos en Mont-roig) se relaciona con las vanguardias en el activo grupo de la Rue Blomet impulsado por Masson. Es a este influjo que se le deben la mayor parte de los cambios de su estética en esta época, pues no entra en el grupo surrealista de Breton hasta principios de 1925. Es en el verano de 1923, en Mont-roig, cuando se opera la más trascendental transformación artística de la vida de Miró, cuya pintura asume la concepción que ya guardaría en lo esencial para siempre. Su pintura evoluciona hacia la creación de un lenguaje propio, el llamado “onirismo esquemático”, con tintas planas y signos esquemáticos y poéticos. Es un surrealismo abstracto, opuesto al posterior surrealismo figurativo de Dalí. Su estilo cambia de un modo trascendente: el énfasis pasa del realismo a la imaginación, de la representación del mundo exterior a la penetración en el mundo interior, de la inspiración en la naturaleza a la entrega a la poesía. El realismo detallista y el cubismo son superados por una progresiva sencillez, una depuración de los elementos secundarios. Las obras de 1923-1924 le conducen a una evasión de la naturaleza como modelo inmediato, para mostrar las «espurnes d’or de l’anima» como Miró le declaró a Dupin. El artista se introspecciona y madura un lenguaje pictórico que abandona la figuración fantástica para entrar de lleno en la pintura del sueño. Las alucinaciones autoinducidas (más que el hambre) y el trabajo sin tregua le llevan a superar el límite entre lo ordinario y lo imaginario.

Miró se basa entonces en el método del automatismo psíquico (la anulación de la consciencia para que brote la inconsciencia) y quiere un arte tan directo y puro como la poesía surrealista (1924 es el año del primer manifiesto surrealista). No contempla el paisaje con ideas preconcebidas (para encontrarlas en él), sino que deja que el paisaje llegue al pintor y le transforme. Crea ahora un universo pictórico nuevo, con símbolos que repetirá siempre (estrellas, palomas, sexos abiertos), de formas y colores en movimiento, rezumando libertad y alegría. Miró arranca de la memoria, de la fantasía y de lo irracional para crear obras que son transposiciones visuales de la poesía surrealista. Abundan los cuadros-poema, con una asociación literaria a poetas surrealistas (la poesía será siempre una de sus grandes pasiones, destacando los franceses Jarry, Rimbaud, Baudelaire y Apollinaire, los poetas

catalanes y los místicos castellanos). Sus obras maestras de esta fase son *Tierra labrada* (1923), *Paisaje catalán* (1924), *El carnaval de Arlequín* (1924-1925), *El campesino catalán* (1925), *El campesino catalán de la guitarra* (1925), y *El perro que ladra a la luna* (1926). Estas visiones oníricas a menudo comportan una visión humorística o fantástica, conteniendo imágenes distorsionadas de animales jugando, formas orgánicas retorcidas o extrañas construcciones geométricas. Las composiciones de estas obras se organizan sobre neutros fondos planos (campos de color monocromo, precedentes de los fondos de Rothko) y están pintadas con una gama limitada de colores brillantes, especialmente azul, rojo, amarillo, verde y negro. En ellas se disponen sobre el lienzo, como de modo arbitrario, siluetas de amebas amorfas alternando con líneas bastante acentuadas, puntos, rizos o plumas. Posteriormente, Miró producirá obras más etéreas en las que las formas y figuras orgánicas se reducen a puntos, líneas y explosiones de colorido abstractos.

El invierno de 1924-1925 Miró lo comienza en el grupo de la Rue Blomet y lo termina ya en el seno del grupo surrealista. Miró vuelve parcialmente a la complejidad iconográfica del invierno anterior, en obras como *Paisaje*, *Campesino catalán*, *Cabeza de campesino* (un fondo azul plano, insectos...), hasta el extraordinario *Carnaval de Arlequín*, un abarrocado festival surrealista y *Retrato de la señora K*. La exposición individual de Miró en 1925 en París, en la Galería Pierre, apoyada por los surrealistas, constituye, por fin, un sonoro éxito y Miró adquiere una fama internacional. Más tarde será considerado como el mayor pintor surrealista, por encima de Dalí, André Masson o Max Ernst, basándose en una interpretación sesgada de unas palabras de Breton: «Miró es probablemente el más surrealista de nosotros», cuando, en realidad, Breton criticaba que Miró estudiaba demasiado racionalmente la composición de sus obras. Es cierto que hizo en su vida miles de dibujos preparatorios ya que siempre vivió dos pulsiones: una pintura de impulso irracional e inmediato en la inspiración, y una ejecución muy elaborada y meditada, que podía durar muchos años. Es su conocida dicotomía entre un estilo “espontáneo” y otro “meditado”. Sus obras maestras de la etapa declaradamente surrealista que se abre en 1925 son *El campesino catalán* (1925) y la lírica *El perro que ladra a la luna* (1926). Inicia su experiencia en el mundo del teatro con los decorados con Max Ernst de *Romeo y Julieta* (1926), para los Ballets Rusos, una colaboración que le ganó el rechazo temporal del grupo surrealista. En lo político la influencia surrealista le radicaliza un tanto; sin abandonar del todo su catalanismo conservador, se abre a un

internacionalismo progresista aunque se abstendrá de un compromiso militante y en 1929 se distanciará definitivamente del grupo comunista de Breton, aunque mantendrá una buena relación personal.

Comienzan unos años de crisis recurrentes, en los que Miró defiende su concepto del “asesinato de la pintura” (desde 1927, al menos), una interrogación sobre el sentido de los materiales, las fórmulas y los fines del arte. Miró, nunca bastante satisfecho de lo que ha logrado, intentará siempre nuevos caminos artísticos. Se decanta generalmente por el juego ambiguo y la poesía, pero todavía sufrirá varias crisis que penetran en su obra, alternándose con sus periodos de optimismo. En 1926-1927 se produce un cambio en su obra, hacia una fantasía más inteligible, más accesible para el público, lo que pasa necesariamente por signos más austeros y conectables con el imaginario popular, en obras como *Desnudo* (1926), *Perro ladrando a la luna* (1926) y la serie *Fratellini* (1927). Pasa al grafismo de los temas de circo reducidos a leves esquemas en 1927, para volver a la gozosa acumulación de objetos en la serie de *Interiores holandeses* (1928). De las numerosas exposiciones celebradas en París hay que destacar la de 1928, organizada por Pierre Loeb, su marchante durante muchos años, que le introducirá en los mercados internacionales: el MOMA le compra en 1929 dos cuadros y hace su primera exposición en Nueva York en la Galería Valentine (1930).

2.2. Hacia el estilo expresionista “salvaje”: 1930-1939.

En lo personal es una época de felicidad familiar, aunque económicamente sufra penurias y en lo político padezca los conflictos de estos años. La crisis del mercado del arte le fuerza a reinstalarse en Barcelona (1933-1936), aunque sigue exponiendo en las galerías parisinas Bernheim y Pierre, y en la neoyorquina de Pierre Matisse. Durante la Guerra Civil española (1936-1939) vive en el exilio, entre París y Varengeville-sur-Mer en Normandía. Durante los años 30 se radicaliza notablemente en política y llega a un compromiso bastante directo con la República española, especialmente en 1937, pero, desencantado, acabará por desvincularse hacia 1938, sin abjurar empero de su progresismo.

En lo artístico madura su estilo hacia un realismo vanguardista, que guarda una estrecha relación con el expresionismo, en cuyas obras emprende una búsqueda de las verdades espirituales bajo las apariencias de la naturaleza vegetal y animal; un surrealismo automático en el que crea un mundo onírico; un despojamiento de las

obras del periodo del “asesinato de la pintura”. Comienza sus experiencias con la escultura en 1930-1931, inspirado por la estética surrealista del objeto. En 1931 expone en la Galerie Pierre sus esculturas-objetos, *Construcciones*, antecedentes de una actividad escultórica que reprenderá sobre todo en los años 70 con gran fuerza. Estas esculturas son importantes en la comprensión de su evolución porque reflejan una profunda crisis del artista, en la que cultiva el expresionismo y nuevas técnicas (collage, dibujo, escultura) y materiales (objetos reales), que ensambla para sugerir ideas. En el mismo estilo, destacan los decorados y los figurines teatrales de *Juegos de Niños* (1932) para los Ballets Rusos de Montecarlo. En 1932 elabora una serie de pequeños cuadros en los que reaparece el tema femenino, y vuelve a la representación del espacio. Una *Pintura sobre papel Ingres* (1932) es el máximo compromiso posible de Miró con la abstracción geométrica que en aquel entonces impulsaba el grupo Abstraction-Création.

Sin perder algunos atributos de las fases anteriores, llega su fase más expresionista con las “pinturas salvajes”, a partir de 1934, que reflejan su profundo rechazo a la crisis política y social, su desazón espiritual, premonitoria de los terribles desastres de las guerras que pronto vendrán. Sobre sus obras de estos años Miró explica: «Comprendía que el realismo, un determinado tipo de realismo, constituye un excelente medio para vencer la desesperación». Miró capta el espíritu desasosegador de la Historia y lo plasma en obras de materiales duros e impactantes y en grandes pasteles de colores violentos, de figuras de formas retorcidas, que acrecientan obra tras obra su sensación de claustrofobia y claroscuro. Sus obras de 1937-1938 son de un angustiado compromiso, de un feroz realismo, de colores tensos y tenebrosos, que describen un mundo de violencia trágica poblado por seres deformes y hostiles, que nacen de la tierra en la que se asientan con pies enormes (un motivo que se repite en sus obras). Destacan la perdida pintura *El segador* para el Pabellón de la República en la Exposición Universal de París, el cartel de propaganda *Aidez l'Espagne*, y obras tan expresionistas como *Bodegón del zapato viejo* y *Cabeza de mujer II*. Las mujeres, monstruosas figuras pilosas, se han relacionado con las mismas figuras que aparecen en la obra *Sueño y mentira de Franco*, de Picasso. Al final de la guerra, busca un arte menor temporal y dramático, que prefigura las *Constelaciones*, y experimenta con el grabado.

3. EL PERIODO 1940-1967.

El periodo 1940-1967 comienza con la vuelta de Miró a España y se divide en dos etapas, 1940-1956 y 1956-1967, separadas por el hito del cambio de domicilio, desde Barcelona a Mallorca, coincidiendo con el escenario del nuevo taller y una crisis creativa.

3.1. El exilio interno y el retorno al mundo: 1940-1956.

En lo personal es un periodo de feliz madurez: lo comienza con 47 años y lo termina ya con 63, habiendo decantado la mayoría de sus ideas: un catolicismo aperturista, un conservadurismo moderado en lo social, un liberalismo político, un catalanismo moderado e inquebrantable en los principios. Tras una breve temporada de sosiego al inicio de la II Guerra Mundial, en el verano de 1940 huye de la invasión alemana y, aunque identificado con la causa republicana, vuelve a España, donde llevará una vida retirada durante toda la dictadura franquista. Primero se refugia en Palma de Mallorca (1940-1942), para residir más tarde en Barcelona entre 1942 y 1956, salvo algunos viajes al extranjero y Mallorca.

A partir de los años 40 Miró crea un nuevo lenguaje: elimina las referencias espaciales y la figuración pasa a tener valor de ideograma. Esto se advierte primero en la serie de gouaches *Constelaciones* (1940-1941), un evidente escape imaginativo de la guerra, nacida en la paz de Varengeville-sur-Mer y reanudada en Mallorca, en la que contemplamos un microcosmos de nocturnos imposibles lleno de figuras indefinibles, que corresponden a su mitología particular: luna, sol, estrellas, pie, mujer, elementos fálicos y femeninos.

Su fama crece. En 1941 el MOMA de Nueva York le brinda su primera gran retrospectiva, que le consagra allí. Pero en España son años de oscurantismo y de exilio interior. Al final de la Guerra Mundial vuelve al mercado internacional, destacando en 1945 la exposición de sus *Constelaciones* en la galería de Pierre Matisse, su marchante en Nueva York, y en 1948 su exposición en la galería de Aimé Maeght, su marchante en París; desde esta época alcanzará el nivel deseado de bienestar económico, gracias al apoyo de sus marchantes y el éxito comercial. En estos años es manifiesta su influencia sobre los movimientos artísticos de posguerra: el expresionismo abstracto en EEUU y el informalismo en Europa, así como en el futuro será patente la de estos en la renovación de su propia obra, en un fecundo diálogo.

Su obra artística está marcada por la preocupación por los materiales y la fusión de las artes, lo que le llevará a experimentar en los decenios siguientes con casi todos los medios artísticos: pintura al óleo o cobre, acuarelas, pasteles, collages, grabados, litografías, cerámicas, murales cerámicos, esculturas, escenografías teatrales, cartones para tapices, diseños de moda... En pintura produce numerosas obras, muchas de gran tamaño, en las que madura los dos estilos de su madurez, el “espontáneo”, muy rápido y gestual, y el “meditado”, más lento y trabajado. En grabado, en 1944 acaba su primera gran obra maestra (sus primeras experiencias son de 1928), las litografías de la serie *Barcelona*, de clara evocación antibelicista; en 1947, gracias a su colaboración con Hayter, retorna al grabado con nuevas técnicas (aguatinta, grabado al azúcar, barniz blando), mientras la figuración evidencia un retorno a las fuentes de la expresión del arte primitivo, pues quiere alcanzar un arte anónimo y colectivo, con obras como *Álbum 13* (1948); sus éxitos gráficos son reconocidos con el Premio Internacional de Grabado de la Bienal de Venecia de 1954. La escultura cerámica la comienza a cultivar en 1944 (con su colaborador Josep Llorens Artigas), primero con pequeños objetos, como la magnífica serie de 1953-1955, que expone en 1956 en París y Nueva York. La escultura a partir de 1944 describe los personajes del imaginario mironiano, utilizando a menudo la técnica del ensamblaje de *objets-trouvés*, con obras tan famosas como *Pájaro solar* y *Pájaro lunar*. El muralismo cerámico le permite engarzar la cerámica con la pintura, destacando grandes conjuntos murales, en los que, con su universo simbólico, trasciende el muralismo realista mexicano; sus máximas obras son la pareja *Muro del Sol* y *Muro de la Luna* para la sede de la UNESCO de París (1958), por la que en 1959 recibe del presidente norteamericano Eisenhower el premio Guggenheim.

3.2. La etapa mallorquina y el nuevo cambio de lenguaje: 1956-1967.

En lo personal es tal vez la mejor época de su vida en los aspectos familiar, profesional y financiero. El éxito económico de estos años le permitirá satisfacer su sueño de un “gran taller”, que su amigo Josep Lluís Sert le realizará en su nueva residencia de Son Abrines, en Palma de Mallorca, lo suficientemente lejos de Barcelona y de los circuitos internacionales del arte como para poder concentrarse en la creación. Desde los años 60 su fama es mundial por su aparición en los medios de comunicación y las grandes exposiciones antológicas en los mejores museos de París, Londres (Tate Gallery), Nueva York (MOMA y Guggenheim), Tokio o la

Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence. El impacto psicológico del taller sobre Miró es el mismo que el que le produjo París en 1919: una crisis de desconcierto ante su magnitud y un profundo replanteamiento de su obra. Es una oportunidad para conocer el nuevo arte contemporáneo, con el que confronta toda su obra anterior, para superarse en este diálogo. Durante cuatro años (1955-1959) al menos no pintará ninguna obra, pero abre sus carpetas largo tiempo abandonadas, recapitula sobre sí mismo y su arte, redefine su estilo y se dedica a otras artes. Cuando en 1959 vuelve a pintar con intensidad lo que surge es “un Miró nuevo a fuerza de ser viejo”: es otro de sus “regresos” estilísticos, marcado por un progresivo despojamiento de lo no esencial, dominado (o dejado dominar) por la materia, en una especie de panteísmo de lo anecdótico, del microcosmos.

Su obra artística de los años 60 es de un estilo crecientemente espontáneo, más gestual, pues la representación cede ante la pulsión subjetiva, sugerida a menudo por la materia y los utensilios que usa. Se inspira en el expresionismo abstracto norteamericano, en especial en Pollock y en la caligrafía oriental. El artista ha recuperado el sentir de la infancia del mundo, un lenguaje espontáneo y desenvuelto, alegre y libre, en el que dominan las grandes superficies de color, aunque con un predominio del gesto sobre la construcción del espacio pictórico. Pero todavía se pueden encontrar en su pintura de los años 60 y 70 muchos ejemplos del estilo “meditado” y con el paso del tiempo su obra a menudo se oscurece, con el color negro estructurando el cuadro. Se interesa aun más por la litografía y el grabado, como en *Rojo y azul* (1960), una serie de grabados en los que destaca la influencia de la caligrafía oriental. Cultiva la escultura, utilizando como materiales unos bronce que surgen de la reflexión sobre cosas encontradas (los *objet trouvé* del dadaísmo y surrealismo), así como materiales cerámicos, con los que obtiene texturas y matices inéditos para sus esculturas monumentales, como el gran conjunto del *Laberinto* de Saint-Paul-de-Vence. Y confecciona murales cerámicos, como el de la Universidad de Harvard (1960).

4. EL PERIODO 1968-1983.

El periodo 1968-1983 se divide en dos etapas, 1968-1975 y 1976-1983, separadas por un acontecimiento fundamental: el cambio político a la muerte del dictador Franco, con la consecución de libertades democráticas y nacionales para España y Cataluña.

4.1. Contra el franquismo: 1968-1975.

En lo personal, Miró goza de una ancianidad vital, plena de optimismo, en la que su salud atraviesa una apreciable bonanza y el erotismo vuelve a su obra. Las exposiciones son un éxito de público y crítica. Su prestigio en España se acrecienta. El segundo viaje a Japón (1969) acelera un nuevo cambio formal y temático en su obra, y Miró profundiza en la filosofía oriental con pasión, aunque nació, vivió y murió como auténtico católico practicante. Pero comienzan a fallecer los amigos (Breton, los Zervos, Prats, Picasso) y presiente la proximidad del fin, por lo que ha de aprovechar el tiempo al máximo.

En lo político Miró toma progresivamente conciencia del proceso de descomposición interna del régimen franquista, que se aproxima a un punto de crisis — estallan las primeras luchas masivas en la Universidad española contra el régimen y aparece ETA—, en medio de un contexto internacional de graves acontecimientos — 1968 es el año del Mayo francés y de la Primavera de Praga—. En 1968 Miró cambia radicalmente sus prioridades vitales y artísticas, en el sentido de evolucionar de lo privado a la preeminencia de lo público. Esto se plasma en varias facetas: “reescrive” su biografía, se compromete en causas públicas más concretas, reorienta su obra artística, su pensamiento estético evoluciona, y acepta que su entorno planee la creación de su mito e incluso que le utilice como bandera ideológica, como icono de la lucha en los nuevos tiempos. La crítica acude a él, reverenciándole como uno de los últimos grandes pintores vivos de las vanguardias. En 1968 comienza el proyecto de crear una fundación en Barcelona, impulsada por sus amigos Prats y Sert, y el alcalde de Barcelona, Porcioles; se abre en junio de 1975, como un Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, como culminación de su esfuerzo para perdurar en instituciones.

Su compromiso político y social durante los años finales del franquismo se evidencia en su participación en muchas acciones que reforzaran ante la opinión pública su imagen catalanista y progresista, sobre todo en el encierro de Montserrat (12-14 de diciembre de 1970), con ocasión del proceso de Burgos. Confecciona carteles propagandísticos para instituciones catalanas o defensoras de los derechos humanos, como el *I de Maig* (1968) y el *Unesco-Droits de l'homme*. Mantiene las distancias respecto a los dirigentes franquistas y, junto con Sert, se implica en la larga lucha ecologista del Parc de la Mar de Palma. Pinta obras con mensajes tan

polémicos como el *Tríptico para la celda de un solitario* (1968) y el gran tríptico *La esperanza del condenado a muerte* (1974). En Mallorca, en los momentos más difíciles de la represión de 1975, participa en la exposición **<Amnistia i Drets Humans>* de la galería palmesana *4 Gats*, para sufragar las fianzas de los detenidos.

Su obra artística progresa del ámbito privado hacia la vertiente pública. En la pintura, desde 1960 domina el gran formato en los cuadros, los colores son de una paleta más austera y reducida con un creciente predominio del negro, los signos de su vocabulario plástico se simplifican en número y dificultad de abstracción con abundantes signos y técnicas orientales, por influencia de sus viajes a Japón, aunque sus maestros son Picasso y el arte rupestre; en la escultura la decantación de su estilo es completa y definitiva hacia el ensamblaje de objetos y coloca esculturas monumentales en parques y jardines públicos; desde 1969 trabaja en grandes tapices (*sobreteixims* y *sacs*) con Josep Royo; multiplica los grandes murales cerámicos en centros públicos como en un pabellón de la Exposición Universal de Osaka (1970) o el aeropuerto del Prat en Barcelona (1970); diseña vitrales en la mejor tradición del color para iglesias y centros culturales franceses; practica el arte efímero en su pintura mural del Colegio de Arquitectos en Barcelona (1969); ilustra más libros que nunca y cultiva la obra gráfica en numerosas series, en la que busca la reproducción múltiple de la obra y la experimentación en nuevas técnicas.

Su pensamiento estético cambia: el ideal del arte puro, propio de los largos y oscuros años del franquismo, se reconvierte ahora en un ideal del arte puro pero que sea revolucionario en la liberación de los sentidos y el espíritu del individuo, para transformar la sociedad hacia un mundo utópico de felicidad. El parentesco de esto con la obra teórica radical que su amigo Tàpies desarrollaba justo entonces es evidente, pero descansa también en los ideales radicales del joven Miró.

Miró se dedica a un programa biográfico de “reinvención de sí mismo”, a concluir una imagen pública de su personalidad que esté imbricada con sus ideas. En lo biográfico, su vida será “reescrita” mediante un aumento extraordinario del número, extensión y profundidad de las declaraciones y entrevistas que concede, marcadas todas ellas por una voluntad de marcar una coherencia de su imagen pública como hombre honesto, antifranquista, artista-trabajador, radicado en Cataluña y en Mallorca. Esto implicaba necesariamente que todos los detalles biográficos se ajustasen perfectamente, lo que no se consiguió, produciéndose una alteración de los hechos que perjudicará el cabal conocimiento de su figura, al resaltar muchas

lagunas y contradicciones en su vida y en su evolución artística. En 1977 se publica el libro de conversaciones con Raillard, *Ceci est la couleur de mes rêves*, que se había completado a finales de 1975; es casi una autobiografía, pero una fuente menos fiable de lo deseable, porque es la interpretación que un Miró de 82 años hace de toda su vida.

Su mito también lo transforman ahora políticos, artistas, intelectuales, marchantes, críticos, historiadores del arte... que asumen que tiene una imagen conveniente como bandera de los ideales democráticos y nacionalistas catalanes. Incluso políticos aperturistas del régimen franquista, como los alcaldes Porcioles en Barcelona y Alzamora en Palma, le apoyan. En España comienza a ser reconocido por el público, gracias a que en Barcelona se celebran grandes exposiciones en 1968, 1969 y 1973. Se asienta como uno de los tres artistas más famosos del país, junto a Picasso y Dalí, y la muerte del primero en 1973 le permite deshacerse de su sombra y gozar de la gloria de ser el más prestigioso pintor vivo del mundo.

4.2. En la Transición democrática: 1976-1983.

En los últimos años sufre un lento declinar. Una primera fase de cuatro años (1976-1979) es de menguante pero muy interesante creatividad. Una segunda fase de otros cuatro años (1980-1983) es de casi total inactividad, que llega hasta la inanidad total del último bienio, cuando su penosa salud física (hasta llegar casi a la invalidez) y sus recurrentes depresiones le impedían incluso dibujar.

Durante la Transición profundiza su compromiso en causas públicas. En 1976 el rápido advenimiento de la democracia le sorprendió, como a tantos otros demócratas en su tiempo. Él esperaba que la monarquía franquista se hundiese rápidamente en medio de un conflicto revolucionario, tal como había pasado al salazarismo en la Revolución de los Claveles en Portugal el 25 de abril de 1974. Pero, en contra de la opinión de los partidarios de una “ruptura”, la Reforma política resulta rápida, moderada, pacífica, exitosa en una perspectiva histórica. Y el proceso le encanta pues goza de una libertad nueva para expresarse, después de la larga dictadura que le había oprimido. Intenta recuperar la vida pública que había soñado y que el franquismo le había sustraído, y lo consigue en buena parte. En el extranjero su imagen es la de un gran símbolo de la lucha de Cataluña por la libertad y la soberanía. En Palma participa en exposiciones en la galería *4 Gats* tan comprometidas como las organizadas en favor de **<Per l'autonomia>* y la **<Obra*

Cultural Balear> y acepta el nombramiento como vicepresidente de honor del Congreso de Cultura Catalana. Realiza carteles para *Amnesty International*, de 1976, el del *Congrés de Cultura Catalana*, de 1977 y el de *Volem l'Estatut*, del mismo año y claramente comprometido con el nacionalismo catalán; manifiesta su compromiso catalanista y, así, invita al exiliado presidente de la Generalitat, Josep Tarradellas, a una exposición de su obra en Céret en julio de 1978 y mantendrá después una relación privilegiada con él. Pero su apoyo no es tanto hacia la izquierda como al catalanismo cultural, como lo demuestra que el mismo año 1978 rehúsa dibujar un cartel para el PSC, y a la democracia, tanto en España como en el extranjero, como prueba su donación de obras para el Museo de la Resistencia “Salvador Allende”. Su aportación escenográfica a la obra teatral *Mori el Merma* es esencial para atestiguar la radicalidad de su pensamiento político: acepta colaborar con la compañía teatral La Claca en 1976 en un proyecto de representar su imaginario universo artístico y político, e impone la condición de «que l'espectacle sigui la festa de la celebració de la mort de Franco. L'argument em dóna igual. Jo participaré plàsticament i és prou», siendo el tema escogido el *Ubu Roi* de Jarry y su corte de personajes grotescos, una parodia de los valores burgueses, convertida ahora en un trasunto de un Franco ridículo y bestial.

Miró continúa su programa biográfico al llegar la democracia, facilitando entrevistas y libros que completen su “reinención”, siendo sus declaraciones ahora diáfanos. En estos años da varias entrevistas a la televisión, destacando dos de 1978, de Paloma Chamorro para TVE y de Penrose para la BBC. En una entrevista de Permanyer en 1978 especifica *Hombre y mujer frente a una pila de excremento* (1936), *Aidez l'Espagne* y *Bodegón del zapato viejo* (1937) y *Campesino catalán a la luz de la luna* (1968), como obras fundamentales de su evolución estética y muestras de su fiel vinculación política con Catalunya; meses después mitifica en sus declaraciones a Amón los años de la Guerra Civil y los últimos acontecimientos del régimen franquista, en especial la ejecución del anarquista Puig Antich.

Su obra artística persevera en cultivar el carácter público y monumental, aunque hace sólo unas pocas y pequeñas exposiciones, debido a la escasa producción original de los últimos años. Su lenguaje vuelve a una amplia gama cromática — aunque sigue dominando el negro— en la mayoría de las obras, sobre todo las gráficas, después de la etapa casi totalmente “negra” de los primeros años 70. Admira ahora la sencillez del arte rupestre, Turner y Cézanne. La fuerza liberadora

del arte es lo que quiere resaltar, pero con complacencia, sin un espíritu tan radical de lucha. En todo caso, las pinturas son mucho más pequeñas, porque le falta la salud para acometer los grandes formatos que exigen mayor agilidad. Intensifica, basándose en dibujos anteriores, la producción de esculturas para espacios públicos. Supervisa tapices, como el inmenso para la National Gallery de Washington, y más murales cerámicos para monumentos, como el mosaico *Personajes y pájaros* de la universidad de Wichita. Produce sus vitrales, en colaboración con Charles Marc. Continúa las series gráficas, con una tan excelente como *Gaudí* (1979), hasta su última obra, *La marchande des couleurs* para la serie *Allegro vivace* (1981). Diseña carteles, ilustraciones de numerosos libros y portadas para diarios y revistas de poesía catalana.

Su pensamiento estético se equilibra. En línea con todo lo anterior, evoluciona desde la vertiente casi revolucionaria de la etapa anterior hacia un mayor compromiso entre la búsqueda del arte puro y la función social del arte. Manifiesta en 1978 que si el artista tiene un compromiso con un arte que se ha de crear libremente puede convertirlo después en símbolo de un pueblo. Es lo que expresa en la lección magistral que Miró escribió en 1980 con motivo de su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universitat de Barcelona.

Crece el mito: los políticos exaltan definitivamente la gloria de Miró como un luchador del interior contra el franquismo, los artistas jóvenes le estudian, la crítica y la historiografía del arte prosiguen su apología, pese a algunas aisladas acusaciones de infantilismo o agotamiento. Miró se ha insertado plenamente en el arte oficial, no por renuncia a sus ideales estéticos, sino debido a que el mismo poder ha extendido sus límites. Abundan las exposiciones antológicas, sobre todo coincidiendo con su 85 aniversario (1978), destacando la primera gran exposición oficial en Madrid, y después con su 90 aniversario (1983), en Barcelona, Madrid, Palma, París, Londres, Nueva York, Milán, Viena... Los honores y homenajes públicos florecen: el rey Juan Carlos I le inviste en 1978 con la Gran Cruz de Isabel la Católica y en 1980 con la Medalla de Mérito de las Bellas Artes en la categoría de oro; para quien se había significado en los años 20 y 30 por su republicanismo era un cambio asombroso, pero lo cierto es que hasta su muerte Miró no se abstuvo de mostrarse como admirador del monarca. Negocia el futuro de su colección privada y de los talleres de Palma. La Generalitat de Catalunya le otorga la Medalla d'Or (1981) y el ministro de Cultura de la UCD, Pío Cabanillas, le encomienda un gran mural cerámico para el frontispicio

del Palacio Nacional de Congresos (1980). Las relaciones con la Fundación Joan Miró de Barcelona mejoran desde 1979, con la llegada al poder en el Ayuntamiento de Narcís Serra y el cambio del equipo ejecutivo cultural. En octubre de 1978 se inician los trámites para constituir la Fundación Pilar y Joan Miró en Palma, donando los talleres para que sean un centro cultural.

A su alrededor se encona la lucha mercantil entre familia, coleccionistas y marchantes por controlar sus obras, cuya cotización sube, sobre todo en los años 80 y más todavía después de morir. Las galerías pugnan por hacer exposiciones de Miró, un valor comercial seguro, tanto durante las subidas generales de 1969-1979, como durante la crisis del mercado de 1979-1985. Su muerte fue el impulso final para su valoración económica y el aldabonazo para la lucha por su legado, cuando instituciones y herederos, marchantes y coleccionistas, pugnaron en defensa de sus intereses tanto como en pro del prestigio y la obra de Miró.

El final había de llegar. En los últimos años la vejez reduce la cantidad y calidad de su obra, pero debido a su voluntad de hacer un arte popular para toda la sociedad aún consigue ultimar grandes proyectos monumentales de murales y esculturas cerámicas que se emplazan en grandes espacios públicos. A este hombre de más de 80 años, que aún pintaba diariamente, sólo el desfallecimiento físico le frenó: desde 1978 menudean las enfermedades; a finales de 1979 la debacle fue absoluta debido a una apoplejía de la que no se repondrá del todo, a unas cataratas que le dejan casi ciego, y a una creciente depresión debida a las muertes de los amigos — como la de Sert en 1983— y la incapacidad para crear.

Cuando Miró expira, el 25 de diciembre de 1983, es el gran artista de la España democrática. Será enterrado en la montaña catalana de Montjuïc, mirando al mar y al cielo. El color azul, la belleza que le envolvió en vida, le acompaña más allá de la muerte. Había conseguido cumplir la mayoría de sus ideales juveniles y, sobre todo, ser un artista genial con su lenguaje innovador que había abierto nuevos caminos hacia en el mundo de los sueños.

PARTE IV.

EL CONTEXTO VITAL Y LA IDEOLOGÍA, 1968-1983.

La parte cuarta es una introducción general con los aspectos que abarcan todo el periodo 1968-1983 y que no se podían separar eficazmente en divisiones cronológicas menores, como son su contexto vital de carácter y salud, la vida familiar y la amistad, más su modo de trabajo e inquietudes intelectuales, la situación económica con especial atención al mercado del arte y la herencia del artista, la relación final de Miró y su familia con los marchantes, la ideología y el compromiso del artista, y la conformación pública del mito de Miró.

También avanzo aquí la estructura de las cuatro partes siguientes, desde la quinta a la octava. El periodo 1968-1983 se divide en dos etapas, separadas por el fin del franquismo.

La primera etapa, 1968-1975, todavía marcada por una dictadura agonizante, la divido en dos fases. La primera fase (1968-1970) se caracteriza por un compromiso político más abierto de Miró y el triunfo de sus antológicas de 1968-1969. La segunda fase (1971-1975) se define por la creciente politización y la antológica de 1974 en París que marca su estilo final.

La segunda etapa, 1976-1983, es la de la Transición en una democracia naciente, y está igualmente dividida en dos fases. La primera fase (1976-1979) se corresponde con los años finales de su creación, que son de una gran actividad pública y fecundidad artística, y goza de un indiscutible prestigio nacional e internacional. La segunda fase (1980-1983), al final de su vida, coincide con la culminación de la Transición y se puede subdividir claramente en dos bienios. En el primero (1980-1981) Miró asiste a un rápido declinar de sus fuerzas y apenas trabaja, pero todavía puede dibujar, controla las últimas obras monumentales y esboza algunas obras (parte de las inconclusas de la col. FPJM). El segundo bienio (1982-1983) está marcado por un rápido declinar público y artístico, muy profundo desde diciembre de 1981 debido al hundimiento de su salud, pues apenas traza unos esbozos; es el largo final, hasta la agonía de sus últimos días.

1. La situación personal de Miró en 1968-1983: el carácter y la salud.

El estudio de Miró en estos años se beneficia de la abundancia de información, aunque nos ofrece contradictorias visiones del artista: viejo y vitalista, distante y abierto, frío y apasionado, oculto y carismático... Una semblanza fiel

puede parecer casi imposible ante el choque de tantas fuentes. Se puede concluir que era como un camaleón que cambiaba según las horas del día y sus interlocutores, o un actor que siempre lleva consigo una máscara impenetrable que acaba por fundirse con el personaje. Factores decisivos son los vaivenes de su salud, los retos de sus exposiciones, la estrecha relación que disfruta con muchos jóvenes (en particular, sus nietos), y su feliz vida familiar, en cuyo seno es la encarnación del perfecto *bonhomme*.

La descripción de su físico y su carácter nos ha llegado en multitud de textos y fotos (destacan en esta época las de su amigo Català-Roca). Baltasar Porcel le describe en una de sus famosas entrevistas en la revista “Serra d’Or” (1966):

«La figura. Joan Miró, cuyos ojos son de un azul difuminado y frío, inexpresivo, mira con el rostro un tanto crispado, como si escondiera un dolor lejano y latente. Sus cabellos son blanco-grisáceos, ralos. El cutis, anaranjado, claro, con manchas oscuras, como de campesino que trabaja bajo el sol. Su rostro y sus manos son cuadrados pero redondeados en los ángulos. Miró es un hombre de baja estatura, pero robusto y bien proporcionado.

A sus setenta y cuatro años [tenía 73] se conserva todavía ágil. Camina erguido, ligeramente envarado. Si descendéis tras él por una escalera, os parecerá ligeramente encorvado. Cuando habla, las manos en los bolsillos y la cabeza erguida, un pie más adelantado que el otro, tiene un aire entre juvenil y jactancioso, de campesino nuevamente, orgulloso, como un payés joven que contempla en silencio el baile y bebe a pequeños sorbos un vaso de vino. Habla con frases breves, a veces cautelosas, frecuentemente con monosílabos, las terminaciones cortadas en seco. El acento es duro... Pero cuando sonrío, una alegría pura, incontaminada e infantil se refleja en su rostro. Y sus ojos parecen más azules. En el trato conserva una corrección extrema que lo distancia de las demás personas. Excepto cuando habla de objetos que le gustan, de la obra que está creando: entonces se entusiasma, gesticula.

Por su parte, su amigo y colaborador Llorens Artigas nos avisa de su faceta más oculta: “Miró es muy tozudo. Cuando quiere llegar a un sitio, no hay quien le haga desistir. Él no ve otra cosa. En casa a veces discutimos. Si está en un error intento disuadirlo con mis mejores medios. “Ves eso, Joan, pues es así, o asá”. Él parece convencido. Nos vamos a dormir. A la mañana siguiente se me acerca: “Verás, Pepito...”. Y vuelta a empezar. Yo me agoto y le doy la partida por ganada. ¿Qué vas a hacerle?” a continuación Artigas destaca como lo más importante, en contraste con Dalí, de la personalidad de Miró: “Su habilidad y su autenticidad. Dalí no es auténtico. Dalí tiene un espíritu crítico muy fuerte. Sabe cogerle al de al lado lo que interesa cogerle. Miró es auténtico.” Pero no rehúye un leve matiz crítico, como de envidia (no olvidemos que en los años 20 llegaron a estar enemistados): “además, es muy hábil para estar de moda. Sabe cómo hacerlo”.>>²⁹³

²⁹³ Picó, Manuel. Declaraciones de Baltasar Porcel. “Última Hora” (18-II-1969). Porcel conoció a Miró cuando trabajaba para Cela en la revista “Papeles de Son Armadans” [Porcel, Baltasar. *Visita a Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (24-VII-1958). / Porcel. *Una experiencia, una época*. “Diario 16”

Fernández-Braso (1983) intenta una breve prosopografía muy similar una docena de años después, hacia 1978, cuando tenía 85 años:

«Cuando Joan Miró sonreía, su cara se iluminaba, se perdía la noción de su edad, los ojos se le poblaban de una alegría infantil. No ha jugado el pintor a la apariencia de artista: le bastaba con serlo. Vestía como lo que era, un payés pudiente. Su pelo era de una blancura apenas sombreada de gris, y su piel clara, con manchas oscuras, como si le quedaran huellas de soles antiguos. Sus manos cobraban una sorprendente vivacidad cuando conversaba de un tema propio, de algo que le apasionaba o le dolía. Hablaba con frases breves, como cortadas a ras en sus finales, pero siempre vivaces por su tono de sorpresa o de fuerza convincente.»²⁹⁴

Su carácter apenas varió estos años. Joan Prats, el amigo que tal vez más le conoció, nos hace una esencial etopeya a fines de los años 60, apuntando parte de sus costumbres, gustos e intereses, y enfatizando su elegancia:

«Miró es un hombre ordenado, irreprochable, con una apariencia exterior completamente normal. Siempre le ha gustado vestir bien, y lo hace en casa de un sastre de Reus, Queralt, quien le profesa una delicada fidelidad. Siempre he admirado su buen gusto en los sombreros; por cierto, recuerdo una anécdota sobre estas características, que tuvo lugar en ocasión de la boda de André Masson, en París. Asistió con su esposa, y tan impecablemente vestidos los dos, que por poco los vuelven a casar confundiéndonos con los novios. Es un hombre de infinita bondad e inusitada generosidad. Siempre le han gustado los deportes e, incluso, ha boxeado en alguna ocasión. Le gusta el cine y el circo le apasiona. Ama la lectura, le entusiasma la música, en especial las últimas tendencias de la música moderna. Escribe poesías, toda esa poesía que se refleja en sus cuadros. Sus modales son siempre perfectos, inalterables. Contesta a todas las cartas y escribe con una caligrafía limpia y rotunda. Asimismo, trabaja con un método impecable: en su estudio cada cosa está en su lugar y es, en cualquier clase de trabajo, tremendamente ordenado. Pinta diversas telas simultáneamente: cuando trabaja en una de ellas, vuelve las demás, cara a la pared. Pero su creación es siempre múltiple y con una especie de pasión reflexiva e intensa. Es muy sensible al paisaje, pero todavía más respecto a los elementos naturales en los que inmediatamente ve una calidad y una significación.»²⁹⁵

(11-VI-1986).] y durante unos años le consideró como el mejor artista catalán, con un punto culminante de su relación en 1966. [Porcel. *Joan Miró o l'equilibri fantàstic*. "Serra d'Or", v. 7, n° 4 (15-IV-1966) 39-50.] Pero los dos artículos siguientes fueron bastante críticos sobre el pintor, que no se lo perdonó. [Porcel. *La ambigüedad de Joan Miró*. "La Vanguardia" (18-V-1969). / Porcel. *Modas, modernismo, Miró*. "La Vanguardia" (29-VIII-1970).] De resultas, acabaron enemistados y sus siguientes artículos fueron todavía más vitriólicos. Acabó por definirlo como un «hombre pequeño, de carácter absoluto e irascible (...) muy sensible al halago, en verdad sólo le interesaba hablar de su arte (...). Y si su pintura me embelesa, su persona me resultaba de escaso interés. Para él el arte casi sólo empezaba consigo mismo, aunque admiraba a Picasso, y detestaba a Dalí.» [Porcel. *Secretos de Miró en Mallorca*. "Última Hora" (11-III-2009) 36.]

²⁹⁴ Fernández-Braso, M. *El abuelo payés*. "El País" (31-XII-1983).

²⁹⁵ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 83-84. Sobre su gusto por ir bien vestido podemos añadir, según las fuentes familiares, que incluso en sus últimos años, cuando ya estaba muy viejo y enfermo de muerte, rehusaba las zapatillas para andar por casa —lo juzgaba poco elegante— porque deseaba ir siempre impecablemente vestido. Era una actitud estética ante la vida, que hundía sus raíces en la bohemia catalana de los primeros años del siglo, siempre tan atildada.

Para su hija Maria Dolors Miró (2001) el principal de sus caprichos era la elegancia en el vestir.²⁹⁶ Era como un arte, que nos ayuda a entender su aprecio por las obras textiles. Su sastre favorito era Lluís Queralt, el afamado propietario de una sastrería de Reus con varias generaciones de antigüedad, entre cuyos clientes estaban otros artistas, como los escultores Rebull y Fenosa. Queralt destaca sus méritos personales y su elegancia innata:

<<De Joan Miró, encantador com a persona, és digne de remarcar, des de la meua òptica, la importància que donava al vestir. Era un home ordenat, extraordinàriament polit. Per a escollir un teixit s'hi mirava moltíssim, ho meditava a consciència, tot i que quan entrava a casa ja duia les seves idees concretes, les quals portava consignades en unes notes on tenia especificades el com i de quina manera havien de ser els encàrrecs que venia a fer-me.

Loava molt el nostre art, tot i que ell sabia vestir-se i sabia el que volia. Estava satisfet d'un comentari del "New York Tribune", del qual em va portar el retall, on elogiaven la seva manera de vestir, tan clàssica, deien, i no gens rutinària: d'una gran distinció. Però, en definitiva, Miró tenia aquella subtil elegància personal que ni els millors sastres no saben injectar sinó és un do consubstancial del client. Oblidant-me del seu renom universal, fins on això és possible, el cert és que em dol vivament haber perdut el seu tracte i la seva relació, perquè Joan Miró era un home d'un relleu humà elevadíssim, una personalitat excepcional tan capaç d'amar-te amb la vastitud dels seus coneixement com de sorprendre't pel fet que sabia, en qualsevol moment l'amplada exacta, el mil·límetre, que havia de tenir una solapa segons els darrers cànons de la moda.

Ultra el retall esmentat del "New York Tribune", em va dur molts altres retalls de periòdics de diferents països (fins a poder-ne fer una breu però, per a mi, preuadíssima col·lecció) en la qual els periodistes feien esment de la seva forma de vestir. Ell deia sempre que es vestia a Reus.>>²⁹⁷

Permanyer (1993) recuerda sobre todo la puntualidad y el orden de su agenda diaria, un preciado instrumento de trabajo e información, y menciona su disciplina física y su sencillez, aunque podía parecer excesivamente riguroso:

<<El orden presidía su vida: en la agenda minuciosamente llevada personalmente al día y, lo que es más, cumplida hasta los detalles más nimios; en el taller, con pinceles siempre limpios y alineados como si de un instrumental de quirófano se tratara; en horarios espartanamente seguidos.

Así las cosas, no era de extrañar que no le importara ser esclavo de la puntualidad. Llegaba a las citas un minuto antes de la hora, ni más ni menos; y al convocado no le otorgaba más que un margen de unos mal contados cinco minutos, después de los cuales desaparecía (...). Tampoco era de extrañar, pues, que procurara imponer orden físico en su cuerpo. Tenía el prurito de mantenerse en forma; no fumaba ni bebía, no cafeteaba ni trasnochaba, y en tiempos castigaba el músculo, ya en el gimnasio (...), ya en la playa de Mont-roig. Era sencillo hasta extremos que sorprendían incluso a los amigos; se aplicaba a ser bondadoso con cuantos distinguía con el aprecio y el amor. No era, en

²⁹⁶ Miró, M. D. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys.* 2001: 167.

²⁹⁷ Queralt, Lluís. *Els retrats de Ramon Casas vistos per un sastre.* "Avui" (26-IV-1985).

cambio, condescendiente con cuantos merecían pasar inadvertidos, olvidados o despreciados, para quienes reservaba un rigor inflexible. La austeridad que se dedicaba con exigencia, a veces la hacía extensiva a los demás, quizá sin percatarse.»²⁹⁸

Jean Cassou, otro gran amigo suyo, pregona el silencio como su característica principal, incluso más que la disciplina y la austeridad.²⁹⁹ Lo corrobora Joan Barbarà (1993), uno de sus últimos colaboradores, que estuvo en Palma para trabajar en la *Suite Gaudí*, y le define como «un hombre muy reservado, ordenado y que se concentraba extraordinariamente en su trabajo». Incluso en esta última etapa vital «solía decir que había que estar en forma. Cuidaba mucho la dieta y daba largos paseos.»³⁰⁰ Otro buen testigo es Pere Serra (1998), quien resume que «en los últimos años de su vida le visitaba todos los sábados por la tarde para charlar, era un hombre tímido, cordial, de una gran naturalidad y profundamente enamorado de su mujer.»³⁰¹ Miró había aprendido a aceptar la vida tal como viene, la belleza de la sencillez tanto como la amargura que esconde y al respecto Juan Cruz cuenta una anécdota:

«Otro día le preguntamos en el mismo sitio lo mismo [en un restaurante de Tenerife, en una serie de comidas con intelectuales (Neruda asistió antes) y artistas; la pregunta era ¿qué es la vida?] a Joan Miró y nos explicó su teoría de la cebolla: su simetría interna no tiene igual en la naturaleza. Cuando le pedimos que explicara más, se hizo con una cebolla en el restaurante y la partió en dos: “Así es la vida, perfecta. Y cuando la cortas, te hace llorar”.»³⁰²

Su salud, con altibajos, declinó inevitablemente durante este último periodo, aunque al principio vive un desbordamiento de su vitalidad creativa gracias al impulso de las exposiciones homenaje de 1968-1969, cuando parece gozar de un notable optimismo y quiere olvidar los problemas de salud (sobre todo de la circulación sanguínea, agravado por su vicio de fumar, que habían sido una constante preocupación para su esposa y sus médicos) acrecentados en los primeros años 60.

Hacia 1968, pese a sus 75 años, disfrutaba de un vigor físico que aplica generosamente en su obra. Como Pollock, pintaba en las posturas más inverosímiles; se agachaba, se retorció, se subía a alturas que un anciano juzgaría temibles; estaba horas y horas inclinado sobre los papeles... Y tras sus interminables sesiones de

²⁹⁸ Permanyer. *Joan Miró*. “La Vanguardia” Magazine (3-I-1993): 19.

²⁹⁹ Cassou. Declaraciones. Documental de Chamorro. *Miró*. 1978. nº 53.

³⁰⁰ Barbarà, Joan. Declaraciones. “Tribuna de actualidad” 285 (17-V-1993). Número especial sobre Miró.

³⁰¹ Redacción. Entrevista a Pere Serra. “El Periódico del arte”, 17 (XII-1998) 5.

³⁰² Cruz, Juan. *A la vida*. “El País” (6-I-2000) 64. Probablemente el acto fue en 1974, cuando se instaló en Tenerife una escultura callejera de Miró, *La mujer botella*.

trabajo, acostumbraba pasear, como en años anteriores, en las últimas horas de la tarde, por el barrio de la Bonanova y por la zona de Génova (todavía no se había construido la autopista que la separaría de la ciudad), para hacer ejercicio corporal, recibir nuevas sensaciones que incorporar en su obra, y comprar tabaco. Perucho (1966) le describe en esas largas caminatas, provisto de un bastón, siempre vestido con sencillez, pero con su inalterable y elegante pulcritud:

«Tanto si se halla en Mont-roig como en Palma, a Miró le gusta sentarse en la paz de la tarde y contemplar el ir y venir de los pequeños insectos, oír el rumor cristalino del agua en las acequias, el ruido de un carro en la lejanía, cuando regresa de las labores del campo. A veces, se levanta y escoge un sendero bordeado de maleza y, entonces, Miró examina la hierba, las hojas caídas de los árboles, el paso de una oruga moteada de negro. Hay también las mariposas, el vuelo rasante de los pájaros, la corteza herida de un gigantesco eucaliptus. Entorna los ojos y examina atentamente las calidades de una piedra cubierta de musgo o de un pedazo de ladrillo abandonado a la acción del viento y la lluvia. Luego regresa despaciosamente a los huertos y, como que se ha levantado un poco el fresco del atardecer, se cubre con un tibio jersey de lana que ahora le da su esposa. Al filo del crepúsculo todavía le es dable reseguir el contorno de las calabazas y de los pepinos, la roja turgencia de los tomates, el verdor oscuro de las berzas y de las acelgas. El aire deviene en este instante puro y diáfano. Muy pronto crecerán misteriosamente los nocturnos rumores de los campos, las vibraciones de las cosas y, de un momento a otro, surgirá la machacona voz del grillo mientras en lo alto lucen, como puntas de diamante, las primeras estrellas.»³⁰³

Como atestigua Serra en sus visitas, en estos años seguía cuidando su jardín, como un hortelano, pues había asumido en su jardín de Palma y en el campo de su querido Mont-roig³⁰⁴ el ritmo biológico de la tierra, transmitido al hombre en su eros. El Miró-artista bebía del Miró-naturaleza, tal como le había declarado a Taillandier en 1958. Decía entonces de su amor por su jardín y de su estrecho paralelismo con su obra:

«Considero mi taller como un huerto. En él hay alcachofas. Aquí patatas. Es necesario podar las hojas para que los frutos se desarrollen. En un momento dado resulta preciso cortar. Trabajo como un hortelano o como un vinatero. Las cosas vienen lentamente. Mi vocabulario de formas, por

³⁰³ Perucho, J. *La fidelidad de Joan Miró*. Serie sobre *Cataluña y sus hombres*. “La Vanguardia” (20-XI-1966) 15. FPJM H-3435.

³⁰⁴ El alcalde de Mont-roig recordaba que Miró, en las numerosas ocasiones en que iba a su pueblo, paseaba por las calles, y acudía a misa los domingos. Tenía unos parientes en el pueblo y pasaba largas horas hablando con ellos. Bajaba muchas veces a la playa y entraba en las fincas para hablar con los payeses. [Redacción. *Declaraciones de Francisco Aguiló Ferré, alcalde de Mont-roig*. “Última Hora” (29-IV-1983).]. Otra prueba de cuán firme era su apego a la masía de Mont-roig es que en 1973 Miró escribió un guión de siete páginas sobre la masía y sus alrededores. Lo dividió en tres partes: Interior, Exterior y Paisaje. Lo redactó para el cineasta Pere Portabella, que lo sacó a la luz pública, lo desarrolló en los años 90 para hacer un cortometraje de 20 minutos y lo publicó en la revista “Cave canis”, n° 2 (III-1996).

ejemplo, no lo he descubierto de una vez. Se formó casi a pesar mío (...) Las cosas siguen su curso natural. Crecen, maduran. Es preciso injertar. Hay que regar, como con la ensalada. Así maduran en mi espíritu. Por eso trabajo siempre en muchísimas cosas a la vez. E incluso en dominios diferentes: pintura, grabado, litografía, escultura, cerámica.»³⁰⁵

Sólo su optimismo le permitía mantener este intenso ritmo vital —hay casos excepcionales de vejez activa: Goethe escribió *Fausto* con 80 años y a esa misma o mayor edad todavía realizaban grandes obras Miguel Ángel, Haydn, Goya, Humboldt, Jünger (ya centenario todavía escribía ensayos), Picasso, hoy Saramago...—, pero necesitaba largos periodos de descanso. Tras cada viaje su cuñado y médico de cabecera Lluís Juncosa le prescribía varios días de reposo. Su mujer comentaba los excesos de su marido en 1975: «Ha sido un año muy duro, pero él no quiere dejar el trabajo. Sólo piensa en eso. Ahora han montado en Son Abrines un estudio de grabado y es preciso forzarle para que lo deje, para que coma, descanse o atienda a sus amistades. No tiene en cuenta el desfase entre sus deseos de hacer y la edad que lleva encima. No, sólo su trabajo.»³⁰⁶ aunque le cuenta a Bazaine que su marido, pese a su enorme esfuerzo, «felizmente duerme bien.»³⁰⁷ Él, por su parte, explica en 1974 que duerme profundamente, sin soñar, aunque sí se deja llevar por las ensoñaciones durante el día: «Écoute, moi je ne rêve jamais, je dors comme une taupe. Mais quand je suis réveillé, je rêve toujours, mais pas en dormant. En dormant, je dors.»³⁰⁸

Lluís Juncosa (1993) informa que se cuidaba mucho: no fumaba, sólo bebía vino y de forma moderada, le gustaban las comidas sanas e hizo gimnasia a diario hasta pasados los 80 años.³⁰⁹ Pero lo cierto es que padecía de una gran variabilidad en sus estados de ánimo, fumaba demasiado (y lo ocultaba a su médico) y comía demasiado, tanto para rendir en sus largas jornadas de trabajo como para calmar sus nervios. Notorio hiperactivo, desde niño le atraían los dulces, como recuerda su hija Maria Dolors Miró (1988): «Golosinas. Golosinas y pastelería, pero tenía que llevar cuidado, puesto que tenía tendencia a poner peso»³¹⁰ e insiste (2001) en que era uno

³⁰⁵ Taillandier. Entrevista a Miró. *Miró: Je travaille comme un jardinier... Propos recuillis par Yvon Taillandier*. "XX Siècle", v. 1, nº 1 (15-II-1959) 4-6, 15. Reprod. Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 250. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 271-272. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 338.

³⁰⁶ Juncosa, Pilar. Declaraciones. "Diario de Mallorca" (4-II-1975).

³⁰⁷ Bazaine, Jean. *La tierra de Miró*. Especial *Miró a los 85*. "Daily Bulletin" (XII-1978) 22.

³⁰⁸ Miró, Joan. *Miró parle*. Declaraciones a Carles Santos y Pere Portabella en 1974, para film *Miró un portrait*. 2003: 22.

³⁰⁹ Juncosa, L. Declaraciones. "Panorama" (26-IV-1993).

³¹⁰ Miró, M. D. Declaraciones. "Última Hora" (7-VIII-1988).

de sus pocos caprichos.³¹¹ Era un esmerado *gourmet*: se conocía muchos de los mejores restaurantes de Mallorca, Barcelona, Tarragona y París, y la gastronomía tenía pocos secretos para él. Para moderarse, se controlaba el peso cada día, anotando el resultado en sus diarios justo al lado de los apuntes creativos. El nieto Joan Punyet le contó a Manresa que, hacia los primeros años 70 «Al ir a Barcelona, los Miró invitaban a comer en el agut d'Avinyó a los dos nietos mayores [David y Emilio] (...), con sus amistades y compañeros de piso José Rullán, Guiem Soler y Paula Massot. Doña Pilar calibraba las raciones de solomillo, habitas y fricandó que tomaba el genio, longevo y activo por frugal, austero y gimnasta. A veces David y Emilio eran cómplices del abuelo y le aportaban a escondidas un plus al plato.»³¹²

Pero sufría graves recaídas en su salud, con recurrentes crisis ciclotímicas, tan comunes entre los creadores.³¹³ En 1970 vuelve por la artritis y una terrible depresión, aliviada algo a finales de año, pero que recidiva durante casi todo el año 1971, en el que sólo realiza cuatro pinturas. Está ensimismado, apagado e inactivo, se siente atrapado y yermo ante el lienzo en blanco. Afortunadamente, siempre le motivan los retos artísticos y como había ocurrido durante la preparación de las grandes antológicas de 1968, le reanima la de 1974 en París, por lo que en 1973-1974 retornan algunos momentos de euforia creativa.

Su nieto Emili Fernández Miró (2006) resume su ánimo ciclotímico en sus peores épocas, de dos de las cuales fue testigo directo, una a principios y otra a finales de los años 70: «Durant els estats anímics més crítics de l'artista, en les diverses èpoques de la seva vida, com ja havia passat a començament dels anys setenta, Miró va tenir alteracions que arribaren a preocupar la seva esposa Pilar, i que ella definia dient: "El Joan està una mica deprimit." En aquella època, els estats emocionals no eren tan comprensibles ni atractables" com avui. La veritat és que la constant en la seva vida va ser la revolta enfront de tot i d'ell mateix.» y más abajo añade que sus estados de ánimo eran fluctuantes: «En un home artista tan místic com

³¹¹ Miró, M. D. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 167.

³¹² Manresa, Andreu. *La huella de la "cega"*. "El País" Cataluña (24-II-2008) 10.

³¹³ El psiquiatra y antropólogo francés Philippe Brenot, en *El genio y la locura*. Ediciones B. Madrid. 2000. 250 pp., explica la estrecha relación entre la creación y la demencia. Estudia cómo grandes creadores (Sócrates, Petrarca, Goethe, Víctor Hugo, Baudelaire, Proust, Virginia Woolf, Sartre...) han vivido en el filo de navaja de la locura y otros (Van Gogh, Nietzsche...) la han cruzado. Considera que el talante maniaco-depresivo (estados alternativos de alegría y tristeza), en toda su gama de intensidades, es el más presente entre los creadores. Ya escribía Aristóteles: «¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres excepcionales, en lo que respecta a la filosofía, la ciencia del Estado, la poesía o las artes, son manifiestamente melancólicos?».

Miró, també hi aflorava amb certa intermitència la malaltia. L'abaltiment no podia allargar-se gaire i aquests anys Miró cohabitava amb una crisi encoberta que l'obligava a una incursió rere una altra en la transgressió.»³¹⁴

Su salud física se debilita sobre todo desde el otoño de 1974, coincidiendo con el fin del ilusionante reto de la antológica de París: «Antes me bañaba todo el año, en invierno y en verano. Ahora me aconsejan que no lo haga, tengo un poco de miedo. Y también caminaba mucho, solo, por las montañas. Aquí y en Montroig».³¹⁵ Como resultado de sus achaques, espaciará sus paseos y hacia 1975 apenas sale ni cuida el huerto, porque aunque todavía tiene fuerzas se agota demasiado y su energía la reserva para el arte. Está castigado por los años, pero con la cabeza aún llena de proyectos.

La decadencia física y mental de Miró continúa año tras año, plasmándose en la decreciente producción de sus pinturas, grabados, correspondencia... En septiembre de 1978 sufre una grave caída y parece recuperarse poco a poco durante el año siguiente, pero justo entonces, en noviembre de 1979, sufre un ataque al corazón, que se mantiene en secreto para el público (se comunica sólo un acusado cansancio físico), que le obliga durante dos años a un reposo casi completo: deja de bajar a su estudio y dibujará en una pequeña habitación situada cerca de su dormitorio, e incluso abandonará la idea de un último y octavo viaje a EE UU. El peor golpe llega la noche del 22-23 de diciembre de 1981, cuando sufre una trombosis, derivada de inmediato durante el 23 en una apoplejía que pone punto final a su capacidad creativa. Sólo le quedará esperar a la muerte durante dos largos años.

2. El trabajo artístico y las inquietudes intelectuales.

1968 es un año especial para Miró, el de su 75 aniversario, el de su consagración como personaje público gracias a las exposiciones antológicas de Saint Paul-de-Vence, Barcelona y Zúrich. Pleno de optimismo, se decanta por un arte más expresamente comprometido y aprovecha sus múltiples relaciones con artistas y intelectuales como Tàpies, Chillida, Guinovart, Brossa, Prats, Català-Roca, Gimferrer... Comenta en 1968 que comienza ahora una nueva etapa en su vida y su obra:

³¹⁴ Fernández Miró, E. *Joan Miró: una violència elegant. <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>*. Barcelona. FJM (2006- 2007): citas en 21 y 22.

³¹⁵ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 69.

«Sí, presiento una nueva etapa muy importante. La época que corresponde a después de mis setenta y cinco años, cuando cerré mi estudio de Son Abrines para trasladarme a Francia con la finalidad de asistir a los primeros actos de mi setenta y cinco aniversario, cerré también una época artística de mi vida. Ahora empezará otra.

Intentaré que surjan de mi interior todas las experiencias que he recogido de fuera, o sea de la naturaleza. Intentaré trasladar todo lo que llevo dentro ya que si lo llevo lo debo a mis experiencias en cosas de la vida, en las cosas del campo, del mar, del cielo. Será una nueva época que creo y espero sea importante; sí, tendrá que ser importante.»³¹⁶

Viaja con frecuencia, pero sólo debido a su intenso trabajo, como su hija Maria Dolors (2001) acota: «Només viatjava i anava als llocs per raons de feina, mai per esbarjo personal. (...)».³¹⁷ Dupin (1993) explica esta pasión viajera y creativa del anciano artista:

«Durante los años a que nos estamos refiriendo, Miró no viajó sólo al Japón. Le gustaba dejar de cuando en cuando su isla y su taller. Lo vemos así en Nueva York, Zúrich, Dusseldorf, Roma, Londres y Milán, donde le reclaman importantes exposiciones, París y Sant-Paul-de-Vence son ahora puntos de paso obligado. Permanece en ellos varias veces al año para trabajar la litografía, el grabado y la escultura en sus talleres. Pero también necesitaba viajar, según decía, “para ver lo que pasa en otros siglos, para oír otras campanas, para cargar las baterías”. Pues quiere escapar, mientras esté vivo, de las garras mortuorias de la “gloria”, que significa para él esclerosis e inmovilismo. Quiere moverse, sentir, trabajar hasta el último aliento, anotar sin cálculo ni precauciones lo que pasa y vuela por la tierra en que respira, lo que le pasa por la cabeza y por los ojos de “aprendiz en el sol”. Llevar en suma, con los medios de a bordo, el diario donde se inscribe según la hora, el día, la época del año: todo lo que, en las inmediaciones de la muerte, se juega en su vida...».³¹⁸

Dupin alerta, sin embargo, de que siempre vuelve a su taller, el único lugar donde puede realizar sus grandes formatos:

«Viaja para volver. Y en el taller esta solo. Trabaja al mismo tiempo en decenas de telas, centenares de hojas, proyectos de esculturas o libros; lee poemas, los que le gustan, los que le ofrecen, los que le piden que ilustre... Trabaja con paciencia, “como un jardinero”, pero el jardín es vasto y el semillero apretado. Solo en el taller. Debería decir los talleres. Añade a su moderno taller de Sert “un espacio de trabajo asombrosamente semejante a su obra: vuelo onírico por los tragaluces del tejado y enraizamiento en la tierra gracias a muros de fuerte textura”³¹⁹, Son Boter, una magnífica mansión mallorquina del siglo XVII que linda con el jardín. No podemos imaginar más afirmado contraste. En Son Abrines, un volumen espacioso, líneas puras, muros blancos. En la austera mansión de Son Boter, la penumbra de quince habitaciones con los postigos cerrados. La planta baja está reservada a las esculturas, a los objetos dispuestos en el suelo, dibujos al carboncillo en las paredes. En las restantes

³¹⁶ Miró (1968). cit. Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 278.

³¹⁷ Miró, M. D. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 169.

³¹⁸ Dupin. *Miró*. 1993: 324.

³¹⁹ Jaume Freixa, en Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: 12-13.

salas, telas tendidas de gran formato, vírgenes, esbozadas o parcialmente pintadas. Y como siempre, clavado en la madera del bastidor, el minúsculo croquis titulado y fechado, signo anunciador más que dibujo preparatorio. Años más tarde, establo y dependencias se transformarán en talleres de grabado y litografía perfectamente equipados, a donde acuden, desde Barcelona o París, los colaboradores familiares.>>³²⁰

Es indudable que la proximidad de las magnas exposiciones de 1968 alentó en 1966-1968 su capacidad de trabajo: trabajaba doce y hasta catorce horas diarias, en una compulsión sin más trabas que sus menguantes fuerzas, muy bien apoyado por su esposa, que entendía su desasosiego pero que le moderaba. Él es plenamente consciente de que trabajar le proporciona estabilidad emocional y así confiesa en 1969 que:

<<No me arrepiento de nada, no me arrepiento nunca. ¡Alabado sea Dios! Lo que me gustaría es tener un margen de vida lo suficientemente grande, disponer de tiempo para poder realizar lo que ahora me preocupa, todo lo que estoy pensando. Si no trabajo, pierdo el equilibrio de una manera física. Si mi trabajo no me absorbe totalmente, ¡clac! (...) Si no trabajo, ¡clac!, pierdo el equilibrio y lo veo todo trágico. Aunque me repongo pronto.>>³²¹

Así atravesó fases de relajación, breve actividad e incluso graves crisis, hasta que se recuperó gracias a la preparación de la antológica de París de 1974. En los dos últimos decenios de su vida sin duda las retrospectivas o antológicas eran sus mayores retos vitales, que le forzaban a acudir al taller cada día, para aportar obras nuevas.

En una entrevista de 1973 se explaya sobre su continua obsesión por el trabajo y proclama que es esa constante inquietud creativa la que le da vigor:

<<Trabajo mucho. El año próximo, en el Grand Palais de París se efectuará una exposición de telas. Mucha obra retrospectiva, una antología, pero yo quiero presentar obra nueva, mucha obra nueva, por eso estoy trabajando tanto, sin recibir a casi nadie, encerrado aquí, en el estudio. (...) [El trabajo le fortalece] ¡Naturalmente!, claro que sí, me siento bien, me siento fuerte, con ganas de trabajar, con ganas de pintar. A mí me gusta pintar en lugares incómodos. No puedo sentirme cómodo para pintar. Y para esto se necesita mucho vigor. Tengo que subirme a una escalera para pintar estos grandes cuadros. O tengo que agacharme continuamente, eso me ayuda a sentirme bien.>>³²²

³²⁰ Dupin. *Miró*. 1993: 325.

³²¹ Ramírez de Lucas, J. *Con Joan Miró, en su retiro laborioso de Palma de Mallorca*. "Arquitectura", 126 (VI-1969) 49-53. Se repite en Ramírez de Lucas, J. Entrevista. *Joan Miró, ochenta años*. "Blanco y Negro", Madrid (5-V-1973) 96.

³²² Planas Sanmartí, J. Entrevista a Miró. *Los ochenta años de Joan Miró*. "Diario de Mallorca" (20-IV-1973).

Miró, desde joven, siempre repetía que el trabajo era una de sus grandes obsesiones y nunca insistió tanto como en estos años de continua exigencia por sí mismo y sus marchantes. Parece que se alimenta del trabajo, hasta forzar su cuerpo al límite:

«Yo no sé estar inactivo. Trabajo más cuando no trabajo. Laboro ininterrumpidamente. El homenaje me absorbe. A Barcelona se lo debo todo. Quisiera hacer algo por esta ciudad. Por eso trabajo más que nunca. El temperamento y la vocación me lo exigen. Casi diría que es una necesidad física. No tengo un horario fijo. Todo el día trabajo. [...] Todo lo que hago me preocupa. Y no me preocupo de su posible cotización. No me importa la valía económica de mi obra. Sólo cuando me muera dejaré de trabajar.»³²³

Los pocos apuntes de su diario nos informan de su frenética actividad, como su programa para una visita a Barcelona a finales de 1972, justo al acabar su peor crisis anímica: «28-XII-1972: Veure: Colònia Güell. Orfeó. Hospital St. Pau. Col. Zoològic. Museu Ciutadela. Montserrat. Museu Romànic. Josep Viñas. Corberó. St. Cugat. Terrassa. Dr. Raventós»³²⁴ Todo esto cuando sólo le quedan tres meses para cumplir los 80 años.

Parece muy justo pues que en 1977 el Gobierno español le conceda la Medalla de Oro del Trabajo. Su ética laboral en estos años debe mucho a las ideas que valoran el esfuerzo personal por encima de los bienes, pero también a su desasosiego por el transcurrir del tiempo. Miró pensaba que había perdido muchísimo tiempo en el pasado, que la arena de su reloj se agotaba, en lo que se comparaba desfavorablemente con Picasso, que había producido mucho más. De este modo, se aplicó a producir incesantemente en cantidad, a veces en obvio detrimento de la calidad. Esta hipervaloración de la actividad física por el artista está a nuestro juicio muy relacionada con su pulsión por crear y por sus ideas sobre la especial dignidad de la artesanía y apenas tiene conexión con sus ideas sociales y aun menos con la teoría marxista del trabajo y la alienación, como le hubiera gustado probar a Cirici.

En definitiva, en su ambiente de trabajo, en el taller, nos parece muy fresco y pimpante a los 80 años. Se encuentra a sí mismo «Mejor que nunca, y en plena forma física y creadora. Y con muchas ganas de trabajar. No concibo mi vida sin el

³²³ Miró. Declaraciones. “La Vanguardia” (22-XII-1967).

³²⁴ FJM 2447. Corberó es casi seguro el escultor Xavier Corberó, que en 1972 había inaugurado en Esplugues de Llobregat su Centre d’Activitats i Investigacions artístiques de Catalunya, para apoyar a los jóvenes artistas catalanes.

trabajo».³²⁵ Pinya le visitó entonces, a finales de marzo de 1973 (poco antes de su 80 cumpleaños) y, literalmente asombrado por el ritmo creativo a que se sometía, le preguntó si no le cansaba trabajar tanto (estaba preparando la antológica de 1974). Miró le contestó: «No, Pepe, tengo que trabajar mucho ahora, que cuando sea viejo ya no podré».³²⁶ Este frenesí justamente le tranquiliza.

Le cuesta despegar en la creación cuando se rompe el ritmo, pero cuando entra en él es un artista concentrado y prolífico. Hay una preciosa anécdota de Antonio Saura que recuerda en 1978 una comida a la que asistió pocos años antes, a mediados de los años 70 (posiblemente en el verano de 1974), en la casa de Georges Raillard en París, con Miró y Alechinsky, en la que hablaban sobre si al dibujar o pintar se apoyaban las manos en la mesa y descubrieron que no se apoyaban en la mesa sino que el pincel lo apoyaban directamente sobre el papel, con trazos más limpios, inconcretos. Y entonces Miró, sentado en un rincón, se puso a dibujar en el aire (la evocación de la “pintura en el aire” de Picasso es inmediata), ensimismado, mientras los demás callaban, admirados de su inmensa capacidad de abstraerse, de escapar del mundo real.³²⁷

A menudo proclama ante los periodistas su ilusión juvenil, que él achaca a su mente despierta y su atención a los intereses de los jóvenes. Es seguro que un factor esencial es la estrecha relación con sus nietos, que viven con él desde que en 1964 su yerno falleció en un accidente de tráfico. Comparte con ellos gustos musicales y literarios, conversa largos ratos, recibe encantado a sus jóvenes amigos... El poeta mallorquín Guillem Soler, buen amigo entonces de David Fernández, recordaba que «Joan Miró de verdad vibraba y se emocionaba recitando de memoria a Paul Eluard; hablando de literatura y de sus amigos escritores ante su nieto (...) David Fernández».³²⁸ El artista (1973) cuenta su admiración por la juventud: «Cuidado con la palabra juvenil, porque no hay que usar inadecuadamente el término. Una cosa es la juventud y otra el término juvenil. No es lo mismo una mente virgen, una mente en blanco ante un cuadro, que una mente juvenil... no, no... ¡ah, la juventud!... ¡y cómo la admiro! (...)» y que gracias a sus nietos conoce a muchos jóvenes: «(...) Yo estoy siempre rodeado de jóvenes. De muchachos. Mi nieto les trae a casa y se interesan...

³²⁵ Pizá, Antonio. Declaración de Miró. *Los ochenta años de Joan Miró*. “Balears” (20-IV-1973) 4. FPJM H-4022.

³²⁶ Pinya, Josep. Declaraciones. “Ya”, Madrid (12-VIII-1990).

³²⁷ Saura, A. Declaraciones. Documental *Miró*, de Paloma Chamorro, 1978, nº 53.

³²⁸ Manresa, A. *El nieto de Joan Miró desempolva joyas de Picasso y Braque en la biblioteca de su abuelo*. “El País” (20-VIII-1997) 22.

y yo les escucho. Aprendo mucho con ellos... les dejo que hablen. La juventud de hoy es excepcional. Saben lo que quieren, les gusta el estudio, tienen sensibilidad y se señalan metas concretas... Sí, admiro mucho a estos muchachos de hoy... mucho.» Y extiende su admiración a los movimientos juveniles, como el de los hippies, con los que comparte sus ilusiones, pese a que ya entonces parezca un movimiento a punto de sucumbir: «¿Muerto? Sí, sí, muerto... Ahí está. Hay que entender a los hippies y no juzgarlos por su apariencia. Su actitud pacifista ha sido extraordinaria y es un fiel reflejo de lo que piensa la juventud actual de todo el mundo».³²⁹

Su vida intelectual era muy intensa pese a esta vorágine. Melià cuenta que Miró se aburría en estos años (siempre, en realidad) con los libros de arte, incluso cuando versaban sobre él, pero que leía con fruición la literatura de creación, el ensayo y los periódicos y revistas de información general, que vivía al día los problemas mundiales y se interesaba y pedía detalles de toda clase de temas.³³⁰ Con su mujer acudía al cine a ver casi todos los estrenos de películas, normalmente la primera sesión del mismo día en que aparecían en la cartelera³³¹ y le encantaban sobre todo los filmes de Charlot.³³² Pasaba largas horas escuchando música, siempre por las noches, cuando ya no había luz en su taller; y le gustaban especialmente los clásicos: Bach (por la estructura de sus piezas), Mozart (por su pureza y amor), Beethoven, Falla, Stravinsky, Ravel... En sus viajes se llevaba bastantes libros y revistas, que devoraba en las esperas en los aeropuertos, y visitaba a menudo los museos y las exposiciones, donde pasaba largas horas pensativo admirando las obras maestras. Su interés por la cultura en general era inagotable, pero tenía un límite: el tiempo que dedicaba a la creación, de modo que cuando estaba enfrascado en sus obras rechazaba otros estímulos, como especifica en 1975: «Cuando he terminado de trabajar, todos los días, más que leer por leer, leo o escucho música para conservar y mantener mi estado moral y espiritual, como un boxeador se entrena para mantener su forma física. Leo poemas y escucho música, como he hecho siempre. Pero no mientras trabajo, porque me apartaría de mi camino.»³³³

³²⁹ Planas Sanmartí, J. Entrevista a Miró. *Los ochenta años de Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (20-IV-1973) 8-9. FPJM H-4018.

³³⁰ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 87.

³³¹ Planas Sanmartí. *Joan Miró. El mestre*. “Diario de Mallorca”, Dominical La Almudaina, 28 (21-X-2001) 5.

³³² Pizá, A. Entrevista a Miró. *Visita a Joan Miró*. “Balears” (13-III-1966). FPJM H-3393 y 3585.

³³³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 57-58.

Busca un equilibrio vital entre largas temporadas de frenética laboriosidad y regulares descansos que dedica a la meditación y a acumular energía psíquica e ideas, en una actividad artística e intelectual muy reglada. Permanyer (1983) describía retrospectivamente su intensa jornada de trabajo de estos años en el taller, perfectamente ordenado y preparado para ser un espacio de creación.³³⁴ Al respecto, Miró declara en 1978 a Chamorro: «Trabajo continuamente, con muchos cuadros entre manos a la vez. Tengo un primer impulso instintivo, y luego medito cada paso. Leo literatura, poesía, escucho música, como un entrenamiento espiritual».³³⁵ Ese mismo año le concreta a Amón más prolijamente sobre la alternancia de momentos de laboriosidad y descanso reparador:

<<P. ¿Cómo se compagina esa violencia, ese signo provocador, subversivo, de su obra, con el carácter metódico, retirado, casi anónimo de su vida?

R. La placidez de mi vida no es más que un ahorro, una reserva de energía; aquella energía que quiero centrar de lleno en mi obra. No se deben derrochar tontamente las fuerzas. Esto lo sabía muy bien Picasso. Recuerdo que allá, por los años 20, desaparecía los viernes, sin que nadie le volviera a ver el pelo hasta el lunes siguiente. ¿Adónde iba Picasso?, se preguntaban muchos de sus amigos. ¡Adónde iba a ir! a reservar energías, a recuperarse, para entregarse de nuevo al trabajo.

P. Usted suele denominar *trabajo* a su actividad creadora. ¿Equivale su quehacer a una jornada laboral?

R. El trabajo, no la idea preconcebida, es el medio natural de la creación. Aquello que decía Machado: “Se hace camino al andar”. Ya lo creo que mi quehacer diario es una jornada laboral, hasta tal extremo que cuando pierdo una hora (a causa, por ejemplo, de una cita imprevista), la recupero luego en el taller. Trabajo como hay que trabajar y me concedo algún premio si creo que me lo he ganado. Incluso en los difíciles años cuarenta, cuando estaba plenamente entregado a mis *Constelaciones*, si algo me salía bien y no sin esfuerzo, me decía a mí mismo: “Joan, te has ganado un café con una ensaimada”. Y dicho y hecho: me iba a la calle, lo tomaba y volvía al taller.»³³⁶

Miró insiste el año siguiente (1979) sobre su intensa jornada de trabajo y preparación cultural:

<<Siento la misma ilusión creadora que toda mi vida, mi aportación a la pintura ha sido trabajar y luchar día a día, sin descanso, todo lo que he hecho ha sido trabajar como un jardinero..., me suelo levantar [lo dice por despertar, pues se quedaba en la cama pensando y trabajando, como le cuenta a Raillard en sus *Conversaciones con Miró*] a las cuatro de la mañana, entonces las imágenes vienen a mi cerebro. Muchas veces aprovecho estos momentos para hacer esbozos y dibujos. Me le-

³³⁴ Permanyer, L. *Una jornada de trabajo en el estudio*. AA.VV. *Joan Miró*. “Los Cuadernos del Norte”, Oviedo, v. 4, n° 18 (marzo-abril 1983): 46-48.

³³⁵ Miró. Declaraciones. Documental de Chamorro. *Miró*. 1978. n° 55.

³³⁶ Amón, S. *Joan Miró: “Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España”*. “El País” (4-V-1978) 26-27.

vanto a las nueve y desayuno. Bajo a mis talleres y trabajo hasta las dos. Almuerzo, descanso diez o quince minutos en mi butaca y luego leo correspondencia y periódicos. Sobre las cinco bajo otra vez a los talleres y me quedo trabajando hasta las nueve, en que subo a casa a cenar. Leo poesía, y sobre la medianoche me acuesto. (...) [Sigue buscando] lo que es puro, poético, sincero y libre (...) [y sigue] cuidando la máquina para que dure el mayor tiempo posible.»³³⁷

En su último viaje a París, en octubre de 1979, su agenda está repleta de actividades: ver exposiciones y museos (Pompidou, Picasso, Louvre), conocer el emplazamiento en la Défense de un conjunto escultórico en el que trabaja, visitar talleres de grabado, fundición (con Joan Gardy Artigas) y vaciado (Haligon), así como el vidriero Charles Marcq, su marchante Maeght y el equipo de la galería, comer con su amigo el crítico Sweeney, e incluso tiene tiempo para pensar en suscribirse a un diario francés porque sigue interesado en la actualidad: «Imprenta. Senlis. Reims. Défense. Picasso. Pompidou. Foinet-Odom. Haligon. Praticiens [¿para recibir sus inyecciones?]. Fondeurs. Joanet. Miró-Louvre. Gandena. Maeght-Lelong. Cité Fusains» (FJM 11196a). «dinar Sweeney. Anar Galería. Suscriure a un diari francès. Pensar plana, cartró taques color vista casa La Moigne» (FJM 11196b). Y los testimonios nos corroboran su estado de lucidez y afán de estos años.

Y dos años después (1981), muy cerca del final, ya casi sin fuerzas físicas, muestra la misma obsesión por el trabajo:

«Me vuelco apasionada, obsesivamente, en mi trabajo. Es mi evasión, mi gran y segura victoria de una realidad que demasiado a menudo detesto por la cantidad de quebraderos de cabeza que en tantos sentidos me asedian.

¿Qué le aconsejaría a un artista que empieza? Pues..., muy sencillo: que bajo ningún concepto deje jamás de trabajar con honradez, y que todo lo demás le tenga absolutamente sin cuidado.»³³⁸

3. La vida familiar y la amistad.

La familia es su principal refugio, como siempre, y con los años, sobre todo en la etapa de 1976-1983, se fue recluyendo más y más en su ámbito familiar más restringido, el escenario ideal para que Miró pudiera entregarse a crear su arte con todas sus ya menguantes fuerzas. Los testimonios de su esposa, hija y nietos abundan en esta paz familiar aparentemente sin otros contratiempos que el deceso de su

³³⁷ Miró. Declaraciones. cit. Galbete, Charo. *Los primeros 90 años de Joan Miró*. “Los sitios”, Girona (20-IV-1983). FPJM H-4487.

³³⁸ Permanyer, L. Entrevista a Miró. *El arte ha de volver a la pureza de sus orígenes*. (Fechable entre mayo y diciembre, 1981). Sirvió de prólogo de *Historia del arte*, ed. Carroggio. 1987.

hermana Dolors en Barcelona el 15 de mayo de 1980 a los 83 años. El centro de su vida afectiva era su esposa Pilar.

El primer nieto, David Fernández, fallecido el 13 de enero de 1991, declara (1983) que su abuela ha sido “el ángel de la guarda”: «Es el cerebro. La responsable de las pequeñas y de las grandes decisiones. Su tino es proverbial. Es la perpetua vigilante. No recuerdo ni un solo momento en que no haya estado ella presente».³³⁹ Ella se preocupaba de todo: la economía doméstica, la alimentación y la salud de su marido, la limpieza del taller, la correspondencia con los amigos, la recopilación y ordenación de las críticas... Miró lo reconocía sin ambages y al respecto su cuñado Lluís Juncosa explica algunas anécdotas sobre el cariño del pintor hacia su esposa:

«Miró escribió en el menú del banquete de bodas: “A la meva esposa, per a mai més no separar-me’n i estimar-la infinitament més cada minut de la vida. Joan.”. Pilar escribió al dorso de una foto tomada en el banco de la Xineta en Villa Enriqueta: ¿Veus, quina cara més de satisfeta que faig? Es perquèestic al teu costat i així tota la vida seré ben feliç, per estar ben a prop teu, perquè t’estimo tant! (23-VIII-1929)”. En el cincuenta aniversario de Pilar le envió un ramo de flores, con la dedicatoria: “Amb milions de besades a la meva doneta” (18-VII-1954), y el 12 de octubre de 1955, día del Pilar, le envió un regalo con la dedicatoria: “Estimant-te cada dia més”. Cuando estaba a punto de morir, pidió papel y lápiz para escribir: “Pilar, t’estimo molt”.»³⁴⁰

Su única hija, Maria-Dolors Miró (fallecida el 26 de diciembre de 2004), ofrece en sus frecuentes entrevistas un calidoscopio muy rico de la personalidad del artista. Declara (1988) que «Era un hombre muy sensible, emotivo, sentimental, cargado de buena fe. Vivía un poco en la luna».³⁴¹ En otra (1988) precisa:

«Era un gran hombre y un gran artista. Vivía muy tranquilo, porque era muy burgués y sosegado, nada bohemio. Recuerdo su forma de proceder, que era ordenada y metódica, como un director de banco y todo lo contrario de como uno se imagina un artista.

Con sus amigos era muy abierto; con los que no conocía o con los que no le gustaban, era tímido, ensimismado, apenas pronunciaba palabra.

Estábamos muy unidos, teníamos los mismos gustos y aficiones. Era muy buen padre, muy serio y muy conservador. También era muy buen marido, la idea del divorcio [se refiere al divorcio de su segundo marido, Teodor] hubiera sido dramática en su casa».³⁴²

Añade (1993):

³³⁹ Baltasar, Basilio. Declaraciones de David Fernández Miró. *El nieto de Miró explica cómo transcurre la vida del artista después de la enfermedad*. “El País” (20-IV-1983). FPJM H-4460. Lo atestigua un álbum familiar color sepia que los nietos hojean con frecuencia.

³⁴⁰ Juncosa, L. *Apunts per a una petita biografia*, en *Estel*. 2000: 42.

³⁴¹ Miró, M. D. Declaraciones. “Última Hora” (7-VIII-1988).

³⁴² Miró, M. D. Declaraciones. “Lecturas” (6-VII-1988) 30-33.

«Era un hombre que me intimidaba un poco, porque era muy serio. También era muy sensible e introvertido; hablaba poco. Sólo me regañó una vez, ¡y fuerte!, pero es que estaba muy nervioso porque estaba a punto de estallar la Guerra Mundial y eran tiempos muy difíciles.

De bohemio, nada. Tenía ideas muy conservadoras y usaba dos personalidades: una como artista y otra como hombre. Se levantaba muy temprano para pasear por el campo, hacer gimnasia y jogging, sobre todo cuando era joven. Le encantaba leer y escuchar música, estar con buenos amigos y con la familia.

Mis hijos cuando eran pequeños pintaban pero luego no hubo manera. Yo les animaba, pero era inútil. Y mi padre no se metía en eso nunca; decía que era una cosa muy particular, que cada cual era como era y eso venía o no venía.»³⁴³

Recuerda (1993) el afecto paternal tanto en la infancia como en su madurez, su discreción en el seno familiar sobre los temas artísticos, su perfecta relación de convivencia burguesa con Pilar...:

«C'était un très bon père, à tous les points de vue. Il était très affectueux, et il s'est beaucoup occupé de moi.

[Los mejores momentos fueron] Quand j'étais enfant, il avait beaucoup de patience avec moi, il m'emmenait le dimanche visiter les musées et il m'expliquait le contenu des tableaux, ou au cirque ou chez le dentiste, il était là près de moi.

[Sobre la relación de sus padres] Comme ils étaient très différents l'un de l'autre, cela marchait très bien. Elle a vécu un mariage très bourgeois et conventionnel, à l'ancienne. Cela n'arrive pas très souvent dans le milieu de l'art.

[Sobre la discreción en el ámbito familiar respecto al arte] Il était très réservé, naturellement, plongé dans son travail. Il n'en parlait jamais en famille. Seulement avec Jacques Dupin ou Daniel Le-long, je crois. Les artistes sont ainsi, un peu énigmatiques. Mais il avait toujours du temps pour moi et pour ma mère.»³⁴⁴

En 2001 apunta su carácter idealista, modesto y generoso y menciona dos de los más conocidos rasgos de su carácter, la elegancia y el buen apetito:

«(...) Era un catalanista convençut que Barcelona aniria endavant. (...) Era molt generós. Sempre ho va ser, i molt idealista. Va ser una gran persona, un bon pare i un bon marit. Els seus únics capricis eren vestir bé i les l·laminadures. Era molt llaminer. No l'interessaven els diners, ni els bancs, ni les cases luxoses. Es conformava tenint les necessitats cobertes i no tenia ambició de diners (...).»³⁴⁵

³⁴³ Miró, M. D. Declaraciones. "TELVA", Madrid (III-1993).

³⁴⁴ Lafaye. *Miró, la constellation de Majorque*. "Connaissance des arts", 501 (XII-1993): declaraciones de M. D. Dolors Miró en 58.

³⁴⁵ Miró, M. D. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 167.

Ya se ha comentado su estrecha relación con los nietos, que además le traen sus jóvenes amigos. Su segundo nieto, Emilio Fernández Miró (1993), explica la relación con sus abuelos:

<<Por la muerte de mi padre [1964] mi hermano David y yo pasamos a vivir con los abuelos. Yo estuve en su casa de los diez a los dieciocho años. [Pero nunca fue un padre para ellos, sino] Un abuelo. En cambio la abuela nos ejercía de madre, tanto a nosotros, como a él. El control de los gastos dependía de la abuela. La buena marcha de nuestros estudios, también. Joan Miró vivía en una nube. Se preocupaba de su mundo pictórico, de sus cosas, de nada más.

[Se dejaba mimar] Claro que sí... (Se comportaba como un egoísta, porque era consciente de la importancia de su obra y no quería distraerse ni con nada ni con nadie... A medida que envejecía, más y más se ensimismaba en su mundo creativo. La vida acabó siendo un diálogo entre las telas y él.

[Nunca le narró cuentos infantiles] No. Y no lo recuerdo porque jamás me los contó. No le veo en ese papel...

[En la mesa hablaban] De pocas cosas. Mi hermano David y yo hablábamos, y él nos escuchaba. Nos observaba, más bien. De todas formas, no era esa persona taciturna que mis palabras pudieran dar a entender. Pasaba que nosotros dos apenas sabíamos de pintura. A David le gustaba la literatura y a mí la música, y el hombre asistía a nuestras conversaciones como si fuera el convidado de piedra. No obstante, la música le interesaba. No le digo cuando se subía a mi cuarto... Que igual nos estábamos cuatro o cinco horas escuchando música barroca o rock. No se cansaba. Sentía una enorme curiosidad por todo...

[Niega que Miró fuera un genio con mentalidad de *botiguer* para resolver los problemas cotidianos] Ya lo creo. De tener este tipo de mentalidad que usted cita hubiera solucionado multitud de pequeñas cuestiones. Y fíjese, era tan inútil para enfrentarse a los aspectos prácticos de la vida, que dudo que supiera cuáles eran las monedas que estaban en circulación. La abuela no le dejaba ni dar propina, porque igual daba una ridiculez como el billete más grande. Prescindía del valor material de las cosas.

[Admite que se preocupaba por las pequeñas cosas que conforman el orden social establecido o por concepciones morales que debieran quedar fuera de su mundo de abstracción] Bueno, en cierto modo es así. Lo que pasa es que paralelamente a este hombrecito, surgía el otro, el creador, el inconformista. Al morir, sus concepciones artísticas seguían siendo absolutamente revolucionarias. De otra forma ¿cómo se entiende que sus últimas telas hayan sido tildadas de *burotatxos* por un concejal [Nicolau Llaneras] del ayuntamiento de Palma?

David y yo fuimos de los pocos que tuvimos ese privilegio [verle trabajar en su taller]. Admito que fuimos dos niños muy afortunados. [Pero no le ensuciaban las telas] ¡No nos hubiéramos atrevido...! Bien sabíamos que, cuando él trabajaba, no podíamos hablar, ni casi movernos... De todas formas, contemplarle era, ya de por sí, todo un espectáculo. Se sentaba en un taburete, ante la tela, y se pasaba horas y horas pensativo, sin mover un músculo. A veces transcurrían semanas enteras sin hacer ni un pequeño *burotatxo*...

(...) Miró está por encima de las celebraciones, y si yo participo en los actos de este centenario es porque contraí una deuda moral con él. Al margen del pintor, al cual admiro, Joan Miró

es el abuelo con el que conviví. Una vez, que acepté someterme a una operación sin lloriqueos, me regaló un dibujo con la siguiente dedicatoria: “Per a Emili. Per la seva valentia el dia que li tragueren les amígdales”. Y eso no se olvida. Lo guardo como un tesoro. Ni él ni yo éramos personas de besos. Pero eso sí, nos dimos un abrazo, un gran abrazo...>>.³⁴⁶

Emilio Fernández Miró explica en otra entrevista (1993) que Miró solía jugar con sus nietos al fútbol en el patio de su casa, le gustaba que jugaran al escondite mientras él dibujaba grafitis en Son Boter e incluso les permitía el acceso al estudio mientras trabajaba, algo que siempre les había prohibido a su mujer y su hija. Y recuerda los viajes al extranjero con sus abuelos: a París, al sur de Francia o a otros lugares de Europa, aunque no le acompañaron a EE UU. Su vida junto a ellos comenzó realmente cuando su padre murió a los 38 años, el 19 de agosto de 1964 en un accidente de coche.

<<Un año después mi madre se volvió a casar [en 1966]. La casa en que habíamos vivido hasta entonces le traía malos recuerdos y decidió irse a vivir a un ático en el centro de Palma. Pero yo odio el asfalto y preferí quedarme a vivir aquí con mis abuelos [apunto que es dudoso que a su corta edad lo decidiera]. De aquellos años conservo miles de horas de conversaciones. Miró era una persona muy normal. Introverso y reservado con quien no le interesaba y alegre y dicharacho con las personas que eran de su agrado. De todos modos, él prefería escuchar y preguntar. Hablábamos de todo, de caza, de política, de música... Pasábamos horas metidos en una habitación escuchando discos de todo tipo, desde Schubert hasta Jimmy Hendrix. Era un hombre muy abierto.>>³⁴⁷

El tercer nieto, Joan Punyet Miró, vivió toda su infancia junto a él (tenía 15 años cuando su abuelo murió) y recuerda (1994) que era <<alguien que nos miraba y reía mientras jugábamos, pero casi nunca participaba en nuestros juegos, manteniéndose siempre distante, absorto en sus pensamientos, en su trabajo. La suya es para mí una presencia constante, pero no tanto por el reconocimiento universal a su obra, sino por el papel definitivo que, a la postre, ha jugado él en mi formación.>>³⁴⁸ Y en otra ocasión Punyet añade que estaba siempre obsesionado con su trabajo, durante el cual no quería que le molestasen: <<No tenía un contacto real con la vida cotidiana. Estaba en su mundo, y totalmente ausente del mundo que le rodeaba.>>³⁴⁹

³⁴⁶ Capellà, Llorenç. Entrevista a Emili Fernández Miró. “Última Hora” Brisas, 299 (10-I-1993) 20-23.

³⁴⁷ Fernández Miró, Emilio. Declaraciones. “Panorama” (26-IV-1993). Emilio había nacido en 1956 y tenía 8 años cuando su padre falleció pero la revista le pone 9.

³⁴⁸ Punyet, Joan. Declaraciones. “Diario de Mallorca” (19-I-1994).

³⁴⁹ Ros, Cristina. Entrevista a Joan Punyet. “Diario de Mallorca” Cultura (21-I-1994).

Las relaciones de amistad constituyen una imprescindible fuente de energía vital para Miró. Maria Dolors Miró (2001) explica: «(...) Ell era un amic dels seus amics i en tenia pocs i molt bons. De bo, de bo, dos o tres, com en Sert o en Joan Prats, que era com un germà.»³⁵⁰ Hasta el final guardará inquebrantable fidelidad a sus mejores amigos, pese a la distancia que podía separarles, salvo cuando le decepcionaban, pues entonces reaccionaba con una creciente frialdad hasta que ya sólo quedaba la cortesía de unos saludos. Sobre su relación con Prats, Sert y tantos otros abundan las pruebas en la correspondencia, pero también se vale de sus obras de arte para agasajar a los amigos. Por ejemplo, tenemos un dibujo dedicado hacia 1973: «A l'amic Foix. Miró». Les dedica también su tiempo, como le demuestra al poeta Rafael Alberti visitando una muestra suya en Roma.³⁵¹ Y su generosidad llega a presionar a las instituciones financieras, como cuando exigió a La Caixa, para la que realizaba su logotipo, que concedieran a Glòria Rognoni un préstamo que le habían rechazado para pagar una casa adaptada a su invalidez; o incluso a dar dinero subrepticamente, como cuando el bailarín Vicente Escudero le solicitó una intercesión ante el rey para conseguir una subvención para sobrevivir, y Miró le ayudó económicamente sin decirle que era él quien pagaba.³⁵² En septiembre de 1974 aparece una entrevista al eminente doctor Josep Trueta, en la que explica que comprende la obra de Picasso y Miró, los dos grandes artistas del siglo XX, y muestra un cuadro regalado y dedicado por Miró, su “Guernica”: «Miró inició un arte nuevo, revolucionario. Es como si un niño genial hiciese renacer la pintura.»³⁵³

Por eso es tanto más duro que en estos años desaparezcan en rápida sucesión sus amigos. La muerte se hace omnipresente, a veces por causas naturales, otras por suicidio.³⁵⁴ Ya había fallecido André Breton el 28 de septiembre de 1966 en París. Luego hay un cierto paréntesis hasta que fallece Marcel Duchamp el 2 de octubre de

³⁵⁰ Miró, M. D. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys.* 2001: 169.

³⁵¹ Por ejemplo, hacia el 25 de enero de 1973 visitó Roma para clausurar una exposición suya y entonces asistió a una exposición de su amigo Rafael Alberti, que exponía entre sus dibujos y gouaches dos o tres obras regaladas por Miró. [Redacción. “Diario de Mallorca” (1-II-1973) FPJM H-3998.]

³⁵² Miró envió dinero regularmente en los años 60-70 para ayudarle, a través de amigos. [Redacción. *Vicente Escudero, enfermo de gravedad.* “La Vanguardia” (28-XI-1980) 51.] Permanyer cree que Escudero murió en la creencia que era el rey Juan Carlos quien le enviaba el dinero. [Permanyer, L. “La Vanguardia” Magazine (3-I-1993) 18.] En cambio, Serra explica que sí sabía que era Miró. [Serra, Pere A. *Vicente Escudero.* “Última Hora” (29-VII-1999) 66.]

³⁵³ Zamora Terres, Juan. Entrevista a Josep Trueta. *Picasso enterró una forma de arte y Miró inició un arte nuevo.* “Athena” (1-IX-1974) 53-56. FPJM H-4077.

³⁵⁴ Sobre la significación del suicidio para los surrealistas, entendido como proclama de libertad frente a la vida y la muerte, a Dios y el destino, véase Clébert. *Dictionnaire du Surréalisme.* 1996: 548-549.

1968 y otro lapso hasta que el músico Robert Gerhard, uno de sus amigos de los años 30, muere el 5 de enero de 1970 en Cambridge, y desde entonces se suceden las dolorosas bajas. Sigue Yvonne Zervos el 20 de enero de 1970, codirectora (desde 1929) con su marido de la emblemática revista “Cahiers d’Art” y muy querida en el mundo del arte español, pues era una experta en Picasso y durante la Guerra Civil española estuvo trabajando en Cataluña para salvar obras de arte; Miró enfatiza que «Yvonne fue para los hombres de mi generación un símbolo de entrega y de eficaz actividad hacia todo aquello que nos unía, al tiempo que una compañera y una camarada que queríamos entrañablemente».³⁵⁵ El 12 de septiembre del mismo año muere su viudo, Christian Zervos, todavía más unido personalmente a Miró, para quien además sus excelentes ediciones de arte prehistórico y de las primeras civilizaciones fueron un material esencial para las obras más relacionadas con el primitivismo y la magia.

La pérdida más penosa de estos primeros años 70 es sin duda la de su mejor amigo, Joan Prats el 14 de octubre de 1970. Este mismo año redacta su testamento, en la forma de última voluntad escrita de puño y letra.³⁵⁶

Picasso morirá en 1973; había sido su gran referente desde los años 10 y ahora Miró asciende al primer lugar entre los artistas famosos. El bienio 1974 y 1975 es de relativa tranquilidad, pero 1976 será un año trágico en el que en rápida sucesión se van Max Ernst, Raymond Queneau, Man Ray, André Malraux y, sobre todo, su más íntimo amigo norteamericano, Alexander “Sandy” Calder. En 1980, el mismo año en que desaparece su hermana Dolors y cuando Miró ya ha padecido un ataque de corazón, mueren dos de sus mejores amigos catalanes, con sólo dos días de diferencia, Sebastià Gasch (9 diciembre) y Josep Llorens Artigas (11 diciembre). Le sigue su gran marchante europeo Aimé Maeght, el 5 de septiembre de 1981, a los 75 años; sólo lo queda ya Pierre Matisse de todos los que le ayudaron en los tiempos más difíciles. Finalmente, el fallecimiento el 15 de marzo de 1983 de uno de los

³⁵⁵ Declaraciones de Miró, en Gich, Joan. *En Aviñón: exposición Picasso. 217 obras que resumen un año de trabajo*. “La Vanguardia” (10-V-1970) 49. Miró escribió una carta de pésame a Christian Zervos. Palma de Mallorca, Son Abrines, Calamayor (31-I-1970). Col. Centre Georges Pompidou, BK [Derouet. *Cahiers d’Art. Musée Zervos à Vézelay*. 2006: 117.]: «Mon cher ami, a notre retour de voyage, Pilar et moi venons d’apprendre la triste nouvelle qui nous a profondément bouleversés. Yvonne fut pour les hommes de ma génération un symbole de dévouement et d’efficace activité pour tout ce qui nous était cher, et une compagne et camarade que nous aimions tant. / Soyez courageux, cher Zervos, pour surmonter ce coup si pénible et dur. / Pilar et moi vous embrassons bien affectueusement. Miró»

³⁵⁶ Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 133.

últimos supervivientes, Josep Lluís Sert, le daña mucho más, porque coincide con una terrible depresión que se ahonda y perdura hasta su propio deceso en diciembre. En 1975 decía: «A mí no me importa, no me preocupa en absoluto. No pienso en ello»³⁵⁷ y en el terrible 1980 repite que no piensa en la muerte: «No, no me interesa. Me interesa el nacimiento de una obra, no el desarrollo ni la muerte. A Picasso le obsesionaba la muerte: es un sentimiento muy español. A mí no me preocupa, no me importa. No pienso en el tema. Pienso en trabajar.»³⁵⁸ Negarlo era un modo de huir de su miedo. Lo exorcizaba con humor, con bromas, sobre todo con un trabajo obsesivo y vitalista, pero siempre está en su pensamiento en estos años. Su misma desesperada voluntad de trabajo es significativa: «Si yo no puedo trabajar, la vida deja de interesarme.»³⁵⁹ Y le confiesa a Tàpies que ya la siente cerca: «Respecte a la mort, com un dia em va dir Miró, ja vas sentint que estàs en primera línia.»³⁶⁰

Como único contrapunto a tanta muerte de los amigos, está la del dictador Franco, el 20 de noviembre de 1975. Miró, que está en Barcelona, la verá como una oportunidad de liberación, un acontecimiento decisivo que abre una nueva etapa. Serra (1993) precisa: «aunque nunca se decantó públicamente, Miró tenía un gran respeto al Rey y odiaba a Franco».³⁶¹

4. La situación económica de Miró: el mercado y la herencia.

La situación económica de Miró es excelente en este periodo. Desde los años 50 su obra y la de las primeras vanguardias se difundió crecientemente entre los coleccionistas, cada vez a mejores precios hasta que su cotización subió rampante en los años 60 y primeros 70, cuando los coleccionistas más importantes de los mercados artísticos de EE UU, Europa y Japón pugnaban por tener alguna obra suya, adivinando que no le quedaban muchos años de producción y que cuando falleciera su valor subiría como la espuma. Poseer obras vanguardistas daba una pátina de modernidad, que proclamaba que su propietario era un prohombre abierto a las nuevas ideas, al cambio, al futuro. Los nuevos museos se afanaban en lograr una buena representación de sus obras, como el Centro de arte Henie Onstad de

³⁵⁷ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 132.

³⁵⁸ Fernández-Braso, M. *En el taller de Miró*. “Guadalimar”, 54 (XI-1980) 17.

³⁵⁹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 201.

³⁶⁰ Combalía. *Dues Converses amb Antoni Tàpies*. 1980 y 1988. <*Tàpies: els anys 80*>. Barcelona. Fundació Tàpies (1988): 55. Tàpies lo dice en febrero de 1988.

³⁶¹ Serra. Declaraciones. “Panorama” (26-IV-1993).

Hoevikodden (Noruega) en 1968³⁶² y algunos museos, movidos por las prisas de adelantarse a una subida de precios, incluso compraron falsificaciones, como la Galleria dell'Arte Moderna de Roma.³⁶³

Pero su mercado en España y Cataluña siguió siendo escaso, como lo demuestra que cuando Victoria Combalá y Tomás Llorens comisariaron en 1987 la exposición <Joan Miró en las colecciones privadas españolas> se frustró por la dificultad de encontrar suficientes coleccionistas y además que prestasen las obras. El sociólogo Salvador Giner considera que los apoyos sociales de Miró se centraban en una burguesía profesional y catalanista, no en la de los grandes negocios:

<<Miró va ser un home d'una gran dignitat i d'una altíssima respectabilitat que va trobar el suport de la millor gent que té el país: una burgesia no patrimonial sinó de professionals, de patriotes i de menestrals, que són el millor del país. Catalans de tota la vida amb fidelitat al seu país, el Barça, els cors de Clavé, els centres excursionistes, la cultura dels barris, els cercles culturals de Reus, de Figueres o de Balaguer... Respon a un perfil de gent molt cosmopolita (...). No cauen en pecats d'exhibicionisme, fan coses, construeixen dinàmiques. És una generació nascuda abans de la guerra civil i que va patir l'exili exterior i l'exili interior i que va fer el que va poder. (...)>>.³⁶⁴

Sólo lo compensó algo que una institución financiera tan poderosa como La Caixa se asociará desde los años 70 a la imagen de su obra, pues de este modo se aseguraba que calara en el imaginario inconsciente del pueblo catalán una doble imagen: que era una empresa abierta al mañana y a la vez que estaba íntimamente unida a las raíces de Cataluña, a través de un artista que representaba, tan bien y al mismo tiempo, el dinamismo del progreso y el apego a las mejores tradiciones de la tierra catalana.

Él, lógicamente, se benefició de su elevada cotización. Pierre Matisse y Aimé Maeght, sus dos marchantes exclusivos en EE UU y Europa respectivamente, se repartían cada uno la mitad de las obras, salvo en grabado y textil que dependían mayormente de Maeght, y le ingresaban con bastante regularidad grandes sumas de

³⁶² Este museo, cercano a Oslo, se inauguró a finales de 1968. Es una fundación de Sonja Henie —la famosa campeona de patinaje sobre hielo— y su marido Niels Onstad —un gran naviero y coleccionista—. Tiene numerosas obras de los maestros contemporáneos: Munch, Picasso, los más conocidos pintores franceses, el grupo Cobra y el resto de movimientos vanguardistas, hasta los actuales Luis Feito, Tàpies... Destacan cuatro mirós, que se pagaron muy caros: *Mujeres en la noche*, *Personaje torbellino*, *Composición azul*, *Personaje desatado* (1949). [Minola de Gallotti, M. *El "Centro de arte" de Hoevikkoden (Noruega)*. "La Vanguardia" (5-XI-1969) 51. FPJM H-3580.].

³⁶³ El pintor David Stein reveló que había falsificado un cuadro atribuido a Miró, *La mujer sentada* (75 x 105). La Galleria dell'arte Moderna de Roma lo había comprado a la galería Marlborough en 1970. [Arias, Juan. *David Stein revela ser el autor de un Miró expuesto en Roma*. "El País" (18-XII-1988).].

³⁶⁴ Giner. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 156.

dinero, aunque a veces se atrasaban en los pagos por las fluctuaciones de las ventas. En la correspondencia de Matisse se informa detenidamente de sus acuerdos y de cómo iba el mercado³⁶⁵, mientras que Maeght, con cierta autopublicidad, se jactaba en estos años que Miró vendía tan caras sus obras, que no podía ni calcular aproximadamente la cuantía de su cuenta bancaria.³⁶⁶ Y en 1971 alcanzó un nuevo y más ventajoso acuerdo comercial con ambos. A pesar de los crecientes ingresos mantiene sus austeras costumbres, utilizando el dinero sólo para ofrecer a su familia el bienestar burgués que juzga indispensable, pero, más que dinero, prefiere dejar una buena colección de obras que se revalorizasen. Su hija (2001) destaca que «(...) No l'interessaven els diners, ni els bancs, ni les cases luxoses. Es conformava tenint les necessitats cobertes i no tenia ambició de diners (...)».³⁶⁷ Desatiende el control personal de sus finanzas, para concentrarse en la creación, mientras su patrimonio aumenta bajo el cuidado de sus abogados y representantes —sobre todo su abogado Ramon Viladàs que desde Barcelona negociaba sus contratos, y su administrador financiero en Mallorca, Joan Tortella³⁶⁸—, aunque, según estos, Miró confiaba en exceso en sus marchantes, que tendían a pagarle tarde y poco.

³⁶⁵ Por ejemplo, una carta de Pierre Matisse a Miró. (4-II-1969) PML, PMG B 19, 35. Para liquidar la cuenta de 1968 le envía 32.201 \$ y le añade otros 32.000 por los dos *Pájaro lunar y solar*. Falta el asunto de las pinturas del verano de 1968, que Lelong y Miró han acordado en 544.700 pagables en cuatro años. Pierre Matisse le propone a su vez 500.000 en cuatro años, a 125.000 por año e incluso podría llegar a 52.500 cada semestre. / Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (9-II-1969) PML, PMG B 19, 35. En cuanto a las cuentas le propone por todo 545.000 \$, aunque faltan todavía los bronceos y el pago a los Artigas. / Carta de Miró a Pierre Matisse (17-II-1970) PML, PMG B 21, 4. Se queja de que el Pasadena no le haya pagado todavía los 10.000 \$ de la litografía para el cartel y de no haber recibido el cheque de Pierre Matisse correspondiente a octubre. / Carta de Pierre Matisse a Miró, en Palma. Nueva York (18-III-1970) PML, PMG B 21, 4. Le envía el cheque de octubre (68.125) más el pago de Pasadena (9.000) por un total de 77.125 \$. En abril le enviará el tercer pago de 68.125. / Carta de Pierre Matisse a Miró. (21-XII-1971) PML, PMG B 20, 17, y PML, PMG B 21, 4. Le envía un cheque de 9.000 \$ por la litografía del Waker art Center (se ha quedado 1.000 por la comisión). Ha tenido que retrasar los pagos de septiembre y el otoño, porque los asuntos van desastrosamente mal.

³⁶⁶ Maeght, Aimé. Declaraciones. “Triunfo” (17-VIII-1968).

³⁶⁷ Miró, M. D. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 167.

³⁶⁸ Tortella, Joan. Declaraciones. “Panorama” (26-IV-1993). Tortella, gerente del Polígono industrial de Son Castelló, director general y luego presidente de ASIMA (Asociación Sindical de Industriales de Mallorca), fue entre 1963 y hasta al menos 1993 el administrador de los bienes de la familia Miró-Juncosa. Explica que empezó con el pintor y su esposa cuando sólo tenía 25 años, una moto Gucci y un trabajo de contable en una empresa de muebles de un cuñado de Miró, y que todavía en 1993 acudía semanalmente a rendir cuentas a su viuda. No tiene siquiera un cuadro de Miró, ni ha ganado mucho con este trabajo, pero sin embargo, «que una persona de su talla artística me tratara como a un amigo, compensaba todo. Su patrimonio lo tenía en cuadros y en otros productos financieros que yo le aconsejaba. Gozaba de su total confianza. Él sabía que yo jamás le defraudaría.»

Así, su marchante neoyorquino, Pierre Matisse, padeció fuertes problemas en la mayor parte de los años 70³⁶⁹, mientras que su marchante parisino, Maeght, acumuló preocupantes atrasos coincidiendo con una fuerte ralentización del mercado europeo a causa de la primera gran crisis del petróleo, iniciada en 1973. Los contratos que le unían con sus marchantes estaban documentados por escrito pero su aplicación era flexible porque se basaban en la mutua confianza, y de ello sobrevendrán a su fallecimiento graves problemas. Otra cuestión es la de los crecientes robos³⁷⁰ y, sobre todo por su implicación económica, las falsificaciones³⁷¹ de sus obras, que habían comenzado ya en los años 40 pero que se convierten en epidemia desde los años 60 hasta hoy.

Finalmente, al fallecimiento de Miró en 1983 se repartió la herencia en tres porciones: una para la viuda Pilar Juncosa; otra para la hija, Maria Dolors Miró; y la

³⁶⁹ Ponemos un solo ejemplo, escogido en carta de Pierre Matisse a Miró. (29-IV-1971). Copia en PML, PMG B 20, 16 y 17. Es una respuesta a una carta de Miró a Matisse de (22-III-1971). Una copia de la carta se envía a Viladàs el 30-IV-1971.

Matisse le envía de entrada un cheque de 68.125 \$ por el pago del octubre último, así como el dossier con los documentos que envía a Viladàs, para que compruebe la situación de las cuentas. Le informa que todo ha comenzado por unos infundios de Aimé Maeght difundidos en Nueva York y que le han llegado a través de Ralph Colin, de que Matisse no pagaba a sus artistas y que Miró, Chagall y Riopelle habían nombrado un abogado para atacarle. Colin le ha enviado una carta a Maeght manifestándole que es un mentiroso. En cuanto a las esculturas la impresión que tiene se debe sin duda a Maeght también, y le garantiza que le interesan mucho, porque las dos exposiciones de esculturas en la PMG han tenido mucho éxito aunque no hayan vendido mucho. Lelong y Matisse han convenido sin embargo que el precio de 421.493 \$ por las esculturas, teniendo en cuenta además que sólo hay dos copias, es muy elevado en estos tiempos de crisis económica que hace vulnerables a las galerías, y le propone a Miró que espere a cobrar a medida que se vayan vendiendo. En cuanto a los gouaches y dibujos le propone pagar un 25% ahora y planificar el pago del resto.

En la carta enviada a Viladàs, de la que sigue copia, Matisse propone pagar la deuda reconocida en una carta de IV-1969 —545.000 \$ a pagar en cuatro años, al ritmo de 68.125 cada medio año— en un pago el 15-VI-1971, junto a los pagos de octubre de 1970 y abril de 1971, y seguir pagando el resto según el contrato vigente. Explica que la crisis económica se extiende desde hace dos años y ha alcanzado al mercado del arte el otoño pasado (en 1970), con una agudeza que nunca había visto.

³⁷⁰ Para estrenar el periodo nada peor que un par de grandes robos multimillonarios: una caja de esculturas fue robada en las oficinas de la KLM en Bourges delante de los empleados y vigilantes, y un camión con 12 pinturas de Miró desapareció en pleno día en Nueva York. Miró deseó que Pierre Matisse encontrase otras telas de la misma época e importancia para su exposición. [Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (6-II-1968) PML, PMG B 19, 33.]

Un resumen relativamente actual del problema de los robos en García-Osuna, Carlos. *En busca del arte...¿perdido?*. “El Mundo”, Cultural (13 a 19-IV-2006) 36-38. En p. 37 para las 356 a 373 obras perdidas de Miró, según distintos informes actualizados de Interpol en abril de 2006, de acuerdo al CD-ROM de Interpol *Stolen Works of art*, y al Registro de Pérdidas artísticas (Art Loss Register, ALR), con sede en Londres, cuya relación no se publica para evitar dar información a los delincuentes. Destaca el cuadro *Mujer y perro delante de la luna*, robado en Grecia en 1994, y una serie de aguafuertes que desapareció en 1980 de una galería parisina. Miró es el segundo artista en cantidad de robos padecidos, sólo detrás de Picasso, que se mueve entre 562 y 700 obras por las mismas fechas.

³⁷¹ Por ejemplo, se informa de la detención en Madrid de un falsificador de Miró de origen canario y 24 años de edad, que había fusionado varios elementos de obras de 1933 en un cuadro que pretendía vender por 7 millones de euros; Joan Punyet Miró destacó que era de pésima realización. [Redacción (EFE). Noticia. “El País” (27-VIII-2005) 41, 45.]

última a dividir entre los cuatro nietos: Emili y David Fernández Miró, Joan y Teodor Punyet Miró. Al respecto, su nieto Emilio Fernández declara que no hubo problemas de herencia³⁷², lo que corrobora el albacea testamentario, Lluís Juncosa (1993):

<<Mi cuñado dejó el grueso de la herencia en cuadros. Yo informaticé toda la obra y la dividí entre los tres grupos de herederos: su mujer, su hija Dolors y sus nietos. (...) Miró no llegó a amasar nunca una gran fortuna. Pero creó un mundo tremendo de intereses comerciales en torno a él. Vivía bien pero sin lujos. Lo único que compró fueron dos pisos en Palma que se los dejó a los nietos. Lo que legó a sus herederos fue cuadros, muchos cuadros.>>³⁷³

Cuando a su vez la viuda murió en 1995 su parte se repartió entre su hija (fallecerá en 2004) y los nietos (David falleció en 1991, pero dejó sucesores), que constituyeron la Successió Miró para controlar los derechos de la herencia, constituida por un importante fondo privado de arte y los multimillonarios derechos de reproducción de las obras, que durará hasta 2063 (según el derecho español a los 80 años del fallecimiento), y que gestionan la agencia francesa ADAGP, con sede en París, y la norteamericana artists Rights Society (ARS), con sede en Nueva York.

La “Association pour la défense de l’oeuvre de Miró” (ADOM; con sede al lado de la Galerie Lelong) tiene el poder de autenticar las obras de Miró; presidida por Dupin, participan otros seis miembros: sus nietos Emili Fernández y Joan Punyet, su marchante Daniel Lelong y Ariane Lelong-Mainaud, Rosa Maria Malet y Joan Gardy Artigas; su labor es muy importante, porque cada año aparecen falsos mirós (una media anual de 300).³⁷⁴

La cuantía y complejidad de la herencia originó largas y duras negociaciones entre la Successió Miró y la Hacienda española, que acabaron con un acuerdo, entre cuyos puntos estaba que aquella cedía en dación al MNCARS una gran parte de la colección, cuyo inventario hizo la comisaria Ana Beristain Díez. No se dio, al parecer, el frecuente problema en las herencias de artistas de que una parte importante de su patrimonio escape al control del fisco, esperando el plazo legal de 10 años de prescripción de las sucesiones.

³⁷² Fernández Miró, E. Declaraciones. “Panorama” (26-IV-1993).

³⁷³ Juncosa, L. Declaraciones. “Panorama” (26-IV-1993).

³⁷⁴ Stolz. *Joan Miró. The Methodical Revolutionary*. “Art News”, v. 102, n° 4 (IV-2003): 112-117. Para los datos sobre ADAGP, ARS y la ADOM. / Bosco, Roberta. *El universo del “verdadero o falso”*. “El País” (8-I-2010) 32. Incluye declaraciones de Malet sobre la autenticación de los mirós.

Legar cuadros y no dinero será a la postre una buena decisión: el valor comercial de la obra de Miró se triplicará entre 1975 y 1989³⁷⁵, lo que, si bien dentro de un periodo de auge especulativo en el mercado del arte no parece una gran subida, quedará compensado por un descenso sólo muy leve cuando llegue la crisis en los años 90.³⁷⁶ En su momento culminante antes de esta crisis los óleos de mayor tamaño y calidad llegaron a valer cientos de millones de pesetas: *El pájaro con plumaje desplegado vuela hacia el árbol plateado* (1953) récord durante doce años por su venta internacional en 1989 por un importe de 1.887 millones de pesetas, o *Pintura mural para Joaquim Gomis* (1948), récord en España con 380 millones en junio de 1989; y en ese mismo mes en la casa Drouot de París un dibujo, *Personajes* (1934), se vendió por 258 millones³⁷⁷; mientras una *Pintura* (1953) de gran tamaño (95 x 377), fue vendida por Sotheby's en 1992 por 170 millones. Y las obras de mayor importancia histórico-artística, se valoraron incluso más, como la *Bailarina española* de la colección Greta Garbo, vendido por 5,94 millones de dólares, en la subasta de la colección en noviembre de 1990; una pintura de 1937 que alcanzó los 1.100 millones de pesetas en la Feria arco 90 (una obra de Picasso llegó a los 1.300 millones); y además muchos de sus óleos pequeños y dibujos coloreados, así como aguafuertes y collages, se situaron en esta época en los 2 millones de pesetas.³⁷⁸ Estos precios descendieron durante la crisis de 1990-1995 y se recuperaron lentamente desde entonces. En 1997 la cotización de Miró mostraba los mejores precios para la obra anterior a 1939 y los menores precios para la escultura, cerámica —por ser compartida su autoría— y grabados.³⁷⁹

Iniciado el siglo XXI los precios remontan, en parte por la escasez de sus obras en el mercado y en parte por la confirmación mediática de la posición de Miró en las vanguardias del s. XX. Así, hay nuevos récords en 2001³⁸⁰ y 2003³⁸¹; es según

³⁷⁵ Redacción. Noticia. "Expansión", Madrid (22-I-1989).

³⁷⁶ Con motivo de la Feria arco 93, dedicada a Miró, la revista "Inversión" dedicó un reportaje (1993) a la valoración económica de su obra, y la consideró un valor bastante estable y seguro, que no subió mucho con la especulación de los 80, ni bajó mucho con la crisis de los 90. [Redacción. Noticia. "Inversión" 4 (12-II-1993) 56-60.]

³⁷⁷ Redacción. Noticia. "Baleares" (18-VI-1989).

³⁷⁸ Redacción. Noticia. "Diario de Mallorca" (16-XI-1990).

³⁷⁹ Redacción. *Miró l'incontournable*. "Connaissance des arts", París, 541 (julio-agosto 1997) 123.

³⁸⁰ El 7 de noviembre de 2001 se venden las tres obras de la col. Gaffé, entre ellas *Retrato de madame K* (1924), en 12,6 millones de dólares (tras una estimación previa en 4-6), o sea 2.331 millones de pesetas, seguido de *Bailarina española* (1924), en 8,9 millones (previa en 5-7) —1.646 millones de pesetas—; y *Paisaje (A la vera del río amor)* (1927), en 11 millones (previa en 4-6) —2.035 millones de pesetas—. [Redacción. Noticia. "Diario de Mallorca" (25-VII-2001) 44. /

la Artprice el décimo artista por ventas en 2004³⁸²; alcanza nuevos récords en 2006³⁸³; toca su mayor nivel en 2007 con la pequeña pintura *El gallo* (*Le coq*, 1940) vendida por 9,78 millones de euros³⁸⁴; y es el duodécimo artista por ventas en 2009³⁸⁵.

En suma, las obras de Miró han gozado en los últimos decenios de una apreciable estabilidad en el crecimiento de sus precios, con regulares revalorizaciones sin grandes saltos y retrocesos, por lo que los mejores marchantes especialistas de Acquavella (Michael Findlay), Sotheby's (David Nash, David Norman, Marc Rosen) y Christie's (Christopher Eykin), le consideran un valor seguro como inversión a largo plazo.³⁸⁶ Todo esto implica un fuerte crecimiento del valor de los patrimonios artísticos de los herederos de Miró y de sus marchantes, que conservaron (y todavía lo hacen) gran parte de la obra y la han ido vendiendo con tiento. Actualmente aparecen en el mercado cada año unas cien obras, comprendidas pinturas, esculturas y dibujos, aparte de numerosos grabados, constatándose que las más apreciadas son las de los años 20 y 30 y las *Constelaciones*.

Fue justamente en los años finales de Miró que comenzó a gestarse la mayor colección privada de sus obras, la del empresario japonés Kazumasa Katsuta, ampliada con 530 obras en 1991 cuando compró el fondo surrealista de la viuda del

Combalía. *Tres obras maestras de Miró se subastarán en noviembre en Nueva York*. "El País" (17-X-2001) 45. / Otras noticias en prensa: "El País", "Diario de Mallorca", "Última Hora", "El Mundo"... (8-XI-2001).]

³⁸¹ En una subasta de Christie's en febrero de 2003, en una época de estancamiento de los precios, se vendieron obras de Miró a precios altísimos: la acuarela y tinta sobre papel *Composition à l'étoile* (1944) (23,3 x 18,3) por 23.000 euros, el goauche *Oiseau volant vers le soleil* (1944) (28,5 x 77,8) por 73.600 euros, el goauche *Personnage, oiseau II* (1969) (44,5 x 57,2) por 69.000, el goauche *L'Oiseau nocturne* (1962) (69,9 x 99,1) por 191.650, el goauche *Femme oiseau III* (1976) (84,5 x 70,5) por 168.000, el goauche *Souvenir de Mont-roig* (1937) por 122.600, el óleo, pastel, lápiz y *grattage* en papel *Femme I* (¿1937?) (51,5 x 33,9) por 69.000 [Redacción. Noticia. "Última Hora" (7-II-2003) 73. He mantenido los títulos en francés, porque no he identificado algunas obras.]

³⁸² La lista de Artprice la componen en sus diez primeros lugares: Picasso, Monet, Warhol, Renoir, Modigliani, Matisse, Gauguin, Sargent, Degas y Miró. [www.artprice.com / Serra, Catalina. *Los precios de las obras de arte rozaron en 2004 el récord de 1990*. "El País" (5-IV-2005) 41.]

³⁸³ Venta en Christie's del cuadro *Femmes* (1944) [DL 740] por 5,616 M de dólares (con impuestos unos 6 M de euros), una copia de *Torse* (1969) por 1,08 M de dólares (con impuestos algo menos de 2 M de euros) y un dibujo, *Métamorphose* (1936) por 0,4 M de dólares (con impuestos 0,42 M de euros) ["R. C.". *¡Mil millones por un pequeño Miró!* "Última Hora" (15-XI-2006) 75.]

³⁸⁴ Venta de *El gallo* en la casa de subastas Christie's de Londres el 17-VI-2007. [Redacción (EFE). *"Le coq", casi diez millones de euros en la subasta más cara de un Miró. La obra, un récord mundial para el artista, supera con creces la estimación de los subastadores*. "El País" (18-VI-2007).]

³⁸⁵ La lista de Artprice la inicia, como casi siempre, Picasso, mientras que Dalí es el nº 65 y Sorolla el nº 93, entre los españoles, lo que realza el nº 12 de Miró. [www.artprice.com / Serra, Catalina. *Arte contemporáneo, arte a la baja*. "El País" (14-IV-2010) 37.]

³⁸⁶ Kinsella, Eileen. *The Miró Market: Interest in Every Period*. "Art News", v. 102, nº 4 (IV-2003) 117.

marchante Pierre Matisse, y comprende ahora pinturas, esculturas, grabados y dibujos. Se guarda en la Gallery KAG de Suiza, que bajo su nombre alberga una sociedad instrumental con ventajas fiscales, aunque una parte importante por su calidad (23 obras) está depositada en la FJM.³⁸⁷

5. La relación final de Miró y su familia con los marchantes.

En los años 70 Miró divide la nueva obra que realiza en tres partes, dos para sus dos marchantes a partes iguales, y otra para la Fundació Joan Miró de Barcelona, mientras que reserva una selección para su familia.

La relación con Pierre Matisse se mantuvo esencialmente en los mismos términos de años anteriores, o sea una gran amistad y un bastante adecuado cumplimiento de los tratos comerciales. No tuvo problemas destacables con los herederos de Miró y después de su muerte en 1989 su enorme colección privada se vendió en pública subasta en 1991, pasando la parte surrealista al coleccionista japonés Katsuta.

Muy distinta fue la relación en esta época de Miró y sus herederos con la Galerie Maeght. Aimé Maeght (al que Brossa llamaba “marxant Soleil”³⁸⁸ por su hegemonía en el mercado europeo en la posguerra), que controlaba siempre de modo centralizado en París sus actividades, incurría en fuertes gastos por su costosa gestión, su tren de vida y su fundación de Saint-Paul-de-Vence, por lo que en los últimos años no liquidó sus ventas en el tiempo convenido, atrasando sistemáticamente los pagos a artistas y colaboradores. Llegó a deber a Miró en los años 70 hasta 1.500 millones de pesetas, aunque parece que hacia 1979-1980 casi logró ponerse al día, para recaer muy pronto en nuevos atrasos. Creció así un grave

³⁸⁷ Entre las obras de Kazumasa Katsuta depositadas en la FJM destacan un óleo sobre cartón, *Paysage de Mont-roig* (1914), los óleos sobre tela *Peinture* (1927), *Le rouge des hirondelles et le rose irisé* (1947), *L'aile de l'alouette encerclée du bleu d'or rejoint le coeur du coquelicot endormi sur la prairie parée de diamants* (1967) y *Cheveu poursuivi par deux planets* (*Cabello perseguido por dos planetas*, 1968), *Le sourire d'une larme* (1973), *Paysage dans la nuit* (1974); uno de los *Dessin-collage* (*Dibujo-collage*, 1933) y el pastel y lápiz sobre papel *L'homme à la pipe* (*El hombre de la pipa*, 1934). Sobre esta colección véase: <Joan Miró. *Equilibri a l'espai*>. Barcelona. FJM (1997). 36 pinturas (1949-1981) de col. Katsuta. Cat. Textos de Malet (comisaria) y Kazumasa Katsuta. 121 pp. / *<Klee, Tanguy, Miró: tres visiones del paisaje>. Barcelona. FJM (1999-2000). Viena. Ludwig Museum (2000). Budapest. Szépművészeti Múzeum (2000). 101 obras (24 de Miró) de pequeño formato de la col. de la Gallery KAG. Cat. Textos de Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, Dawn Ades, Vicenç Altaió (*Una mujer no es una mujer*, catalán 127-135, español 178-181). 195 pp. / Serra, Catalina. *Kazumasa i Heikichi Katsuta. Fundació Miró. Una fascinació japonesa pel surrealisme*. “El País”, Quadern 941 (26-VII-2001) 2.

³⁸⁸ Permanyer. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 147.

problema económico que empañó más tarde las relaciones de los sucesores de Maeght con los herederos de Miró.

El primer *coup de grâce* para la galería llegó cuando Aimé Maeght murió el 5 de septiembre de 1981, a los 75 años, lo que causó una profunda crisis interna, y sus colaboradores en la misma París, y en Nueva York, Zúrich y Barcelona se aprestaron a dividirse el negocio, separándose de su hijo Adrien Maeght. Daniel Lelong anunció su ruptura ya a finales de 1981, aunque tardó un par de años en concretar todos los detalles de la separación y de resultas se hizo cargo de la sede en París en la rue Téhéran, de modo que, bajo la dirección inicial de Jacques Dupin y luego de Jean Frémont, se convirtió en Galerie Maeght Lelong y finalmente en Galerie Lelong, de la publicación “Repères”, así como de la sucursal de Zúrich. Miró, por su parte, seguirá colaborando con el grupo de sus amigos Lelong y Dupin, con los que había desarrollado una estrecha relación de confianza, lo cual explica que en 1982-1983 Lelong surja como su marchante en París con monopolio sobre toda Europa, aunque con una cláusula de excepción a favor de pequeñas galerías que Miró quiera apoyar (como las de sus amigos mallorquines Ferrán Cano y Josep Pinya, o la Sala Gaspar de Barcelona). Lelong conseguirá superar los problemas jurídicos y financieros de la caída del grupo y en los años siguientes incluso se expandirá con una nueva sede en Nueva York.³⁸⁹ Su relación con los herederos de Miró será excelente hasta hoy, pues la Galerie Lelong es la base para la “Association pour la défense de l’oeuvre de Miró” (ADOM) y tanto él como Ariane Lelong-Mainaud han demostrado su compromiso con la salvaguarda y difusión de su obra, como prueba la reciente edición de sus catálogos razonados.

Por su parte, Adrien Maeght abrió una nueva galería en París, en la Rue du Bac, bajo la dirección de su hija Françoise, asumiendo el patrimonio (la mayor parte del fondo de obras, entre ellas muchas de Miró, y la librería Matignon) pero también las deudas de su padre. Pero pronto fracasó en la gestión del negocio, por la escapada de sus colaboradores más cercanos y de muchos de sus artistas, la mayoría de los cuales se fueron con Lelong.

El siguiente golpe decisivo a la Galerie Maeght fue el deceso de Miró en 1983, sobre todo porque sucedía sólo dos años después del fallecimiento de su primer propietario, como explica Muñoz (1995), su director en Barcelona —de un

³⁸⁹ Dagen, Philippe. *Galleries / automne: La crise. Daniel Lelong, “Situation inénable...”*. “Le Monde” (5-XI-1992).

modo confuso, porque debe entenderse que el conflicto sucesorio se debe más a Aimé Maeght que a Miró y sólo podemos conjeturar por qué fue tan dañina la desaparición de Miró, que hacía ya años que no creaba obra nueva así que esto no supuso pérdida alguna, e incluso subió el valor del gran fondo comercial de la galería—:

«La muerte de Miró creó un gran terremoto dentro de la organización de Maeght y no hay que olvidar que en esos momentos difíciles se produjeron situaciones de oportunismo y de descontrol que hizo que ciertos artistas abandonaran la organización y que otros galeristas también se aprovecharan. Es normal que muchos artistas se fueran al no ver un futuro claro delante de una sucesión problemática.»³⁹⁰

En los años siguientes el negocio de la galería de Adrien Maeght apenas se recuperó, y aún sufrió nuevos desastres, como la terrible “primavera negra” del mercado del arte en 1990³⁹¹, lo que aumentó las deudas, acumuladas las que heredó y las nuevas que contrajo con Miró y otros artistas, que se elevaron en apenas dos años a una cantidad desorbitada:

«Adrien Maeght contrajo una deuda con Miró de cerca de 12 millones de francos (unos 240 millones de pesetas). En su testamento, Joan Miró especificó que cuando se cobrara dicha cantidad quería que siete millones de francos fueran para la familia y los cinco restantes, destinados a la Fundación de Barcelona. En marzo de 1984, Maeght anunció la intención de celebrar una subasta en París para enjugar sus deudas. Hizo la venta, pero no pagó a sus acreedores. Tras un largo proceso de embargos y pleitos (en parte suavizados por la intervención benevolente de Pilar Juncosa), se ha resuelto el caso. Los Miró confían que en un plazo corto cobrarán una primera parte del dinero.»³⁹²

La situación devino muy confusa en sus detalles. Por ejemplo, la familia de Miró exigió ya en 1983 la devolución de 27 obras que estaban en depósito en la galería Maeght, pero ésta no pudo devolverlas porque las había vendido lo que implicó un nuevo y espectacular aumento de la deuda.³⁹³ En 1988 el albacea de Miró, Lluís Juncosa, reconoce que los herederos no colaboran con la Maeght: «porque hemos roto las relaciones debido a un pleito por impagos que se remonta a hace cinco

³⁹⁰ Gil, Joan. Entrevista al director, José Muñoz. *Galería Maeght Barcelona: veinte años de trayectoria*. “Arte”, Barcelona, 16 (XII-1995) 17.

³⁹¹ Roux, Emmanuel de. *Photo. Adrien Maeght parle sur l'image*. “Le Monde” (5-XI-1988). Adrien Maeght informa sobre la caída de negocios de su galería, de 70 millones de francos en 1989 a 35 en 1990 y a 37-38 en 1991.

³⁹² Casals, Montserrat. *Joan Miró, dos fundaciones “fraternales”. La institución mallorquina inicia su andadura con un optimismo del que carece su homónima barcelonesa*. “El País” (3-IV-1989).

³⁹³ Redacción. Noticia. “El Sol” Madrid (21-IX-1991).

años».³⁹⁴ Una sentencia de 1990 estableció que Adrien Maeght debía pagar 2.000 millones de pesetas a los herederos de Miró —aunque estos lo negaran en público³⁹⁵—, lo que desencadenó otra crisis en la galería, que tuvo que cerrar en París su sede y la librería Matignon. El galerista tuvo que vender parte de su colección de arte y de una colección de coches antiguos, para poder hacer frente a la presión de los acreedores. Pero la pugna con los herederos continuaba:

«Adrien Maeght tiene también dificultades con los herederos de Joan Miró. La galería francesa, que tiene un importantísimo fondo de obra mironiana —parte de la cual es propiedad de la familia Miró y está en depósito—, no ha podido responder a las reclamaciones de los Miró acerca de esas piezas. Una fuente de la galería afirmó que algunos de esos cuadros fueron vendidos hace tiempo sin el conocimiento de la familia Miró y ahora existía un cuantioso desfase entre los precios obtenidos y la cotización actual de las obras, con arreglo a la cual la familia Miró ha formulado su reclamación. Fuentes consultadas en Mallorca —donde los herederos de Miró mantenían un absoluto silencio sobre el asunto— indicaban que este desfase podía ser de centenares de millones de pesetas (hasta los 2.000 millones al parecer reclamados por la familia). Además, un libro editado por Maeght sin autorización de los herederos de Miró tuvo que ser retirado».³⁹⁶

Otro frente de problemas abierto al morir Aimé fue la Galería Maeght de Barcelona, que fue traspasada en franquicia en 1981 a una nueva sociedad participada por las familias Maeght y Miró³⁹⁷ y dirigida por su antiguo director, Francesc Farreras, uno de los principales contactos de Miró en los dos años siguientes. Farreras se retiró después de la muerte de Miró y le sustituyeron primero Narcís Verdaguer y Chantal Blandin, hasta que en agosto de 1990 se nombró un nuevo director, José Muñoz. Con el tiempo, sobre todo a partir de la crisis de 1991 del mercado del arte, la situación de la Galería Maeght de Barcelona devino desesperada, con muchos gastos por la librería y el mantenimiento del palacete

³⁹⁴ “J. M.”. *Dolors Miró: La Fundació tiene preferencia*. “La Vanguardia” (25-XII-1988) 51. Declaraciones de Maria Dolors Miró y Lluís Juncosa.

³⁹⁵ Redacción. Noticia. “Última Hora” (24-IX-1991).

³⁹⁶ Navarro Arisa, J. J. *Deuda, fuga de artistas y caída de ventas ponen en crisis las galerías Maeght de París y Barcelona*. “El País” (1-XI-1991).

³⁹⁷ La estructura jurídica era muy compleja, como es usual en el secretista mundo del arte. El capital de la empresa era de 12,2 millones de pesetas: 2 millones para cada uno de los cónyuges Maeght (se entiende que de la herencia de sus hijos) y 7 millones de Fibeau (una opaca empresa suiza). Las acciones del matrimonio Maeght y las del Fibeau Holding sumaban 11 millones, el 90% del capital social. 1,2 millones para el resto: la viuda de Joan Miró y sus nietos David y Emilio Fernández Miró también participaban del capital, junto al escultor Xavier Corberó, Francesc Farreras y el abogado Ramón Viladàs, amigo y abogado de Miró en Barcelona. Pero había una empresa holding — Promoción de actividades artísticas SA— de la galería Maeght de Barcelona, participada por el nieto David, fallecido en enero de ese mismo 1991, socio con 100 acciones de 100.000 pesetas, seguido por el matrimonio Aimé y Marguerite Maeght, también fallecidos. [Redacción. Noticia. “El Independiente” (23-X-1991)].

gótico de la calle Montcada, y deudas a proveedores y personal, mientras que apenas vendía, carecía de recursos financieros, el dueño se había desinteresado y Muñoz había fracasado en integrarse en el mundo cultural y artístico barcelonés. Como consecuencia abandonaron pronto la galería Tàpies, Chillida, Saura y en 1991 Broto, seguidos por el mallorquín Joan Bennàssar que retiró su obra y renegoció con la galería sus relaciones comerciales. Sin embargo, la galería se recuperó bastante desde mediados de los años 90, aunque con unos planteamientos más modestos.

6. La ideología y el compromiso de Miró entre 1968 y 1983.

Miró era en 1968 un hombre viejo en años, pero con mucho quehacer por delante como artista. Un hombre complejo y contradictorio, vitalista, apasionado por sus ideales, muy consciente del papel socio-político del arte, con un prestigio personal que podía ser utilizado ante la opinión pública, que vive un periodo histórico importantísimo, en los años de la lucha, al principio clandestina, al final abierta, contra el régimen franquista, y luego en los primeros años de retorno de la democracia.

Miró mantuvo siempre una continuidad notable en su ideología católica, catalanista y una mezcla de elementos conservadores (fueron fundamentales en su juventud) en lo social y, en cambio, progresistas (fueron predominantes en su madurez) en lo político. Y ahora, en sus últimos años, la congruencia es máxima y sus ideas se entreveran con su compromiso, tanto en actos como en declaraciones, respecto al catalanismo, que se funde con el progresismo político y la vanguardia artística, a la vez que sigue fiel a la religión católica.

En lo religioso, al final su catolicismo y la influencia intelectual del budismo y de la filosofía zen acrecentaron su espiritualidad y la relación de ésta con la práctica artística, lo que explica, por ejemplo, su interés por decorar iglesias (que ya se había manifestado en 1947-1949) y más concretamente en 1978 en su oferta de diseñar unas vidrieras para la Catedral de Palma.

Sufrirá las crisis religiosas propias de un católico jamás fanático, fue crítico en privado contra las jerarquías y demasiado moderno para ser integrista, pues era admirador de Juan XXIII y de los renovadores conciliares, y de tanto en tanto no podía menos que rebelarse contra una Iglesia que juzgaba excesivamente dominante de las conciencias de sus feligreses, que él deseaba libres, excepto en los temas del

divorcio o del aborto, en los que era un conservador casi decimonónico. Tenía numerosos amigos eclesiásticos, siempre cumplió con todos los preceptos del ritual católico³⁹⁸ como asistir a misa con perfecta regularidad, y murió devotamente.

En la esfera política el mundo se convulsiona en estos años problemáticos, pero goza también de extraordinarias esperanzas de cambio, como en el Mayo Francés de 1968. El comunismo marxista o maoísta se asocia con el nacionalismo en el Tercer Mundo y en este contexto las dictaduras europeas se resquebrajan en Turquía, Portugal y España. El final de Franco el 20 de noviembre de 1975 y su inmediata sucesión por el rey Juan Carlos permitieron iniciar el difícilísimo pero exitoso proceso de tránsito a un régimen democrático, primero con arias Navarro y luego con los gobiernos centristas de Suárez (impulsor de las primeras elecciones democráticas y de la Constitución de 1978) y Calvo Sotelo, y del socialista de González, el último que vivirá Miró.

La situación política en Cataluña en esta época es especialmente importante en la evolución vital y artística de Miró. La oposición se organiza en los ámbitos del exilio y el interior. El exilio está representado por Tarradellas, el presidente de la Generalitat, a quien los dirigentes de la oposición interior ninguneaban en la práctica, entendiéndolo que era un irrecuperable hombre del pasado y se citaba como muestra de ello que Tarradellas se había prometido volver sólo como presidente de la Generalitat o morir en el exilio; pocos imaginaban que iba a cumplir su sueño, pero entre sus contados apoyos se hallaba Miró. En el interior, la Coordinadora de Forces Polítiques de Catalunya se organizaba alrededor de los núcleos comunista y catalanista, con el apoyo de los sindicatos, intelectuales y artistas, como Miró, siendo la mejor prueba de su compromiso su participación en el encierro de Montserrat en diciembre de 1970.

En suma, Miró, hacia 1968-1975, era consciente del proceso de descomposición interna del régimen franquista, que se aproximaba a una crisis radical, que él, como tantos demócratas entonces, suponía que tomaría la forma de una ruptura revolucionaria. Unos versos de Salvador Espriu sirven para exponer el cambio de mentalidad que se opera en el país hacia 1968: «Amb la cançó bastim en la

³⁹⁸ Miró cumplía escrupulosamente los ayunos rituales: celebra su 80 cumpleaños «En familia, con mi única hermana, sus hijos, mis hijos y nietos. Y además con la frugalidad que impone el que coincida con el Viernes Santo.» [Pizá, A. Declaración de Miró. *Los ochenta años de Joan Miró*. “Balears” (20-IV-1973) 4. FPJM H-4022.].

fosc / altes parets de somnis a recer d'aquest torb. / Ve per la nit remor de moltes fonts: / anem tancant les portes a la por.» (en castellano: «Con la canción construimos en la oscuridad / altas paredes de sueños al abrigo de la ventisca. / Llega a través de la noche un rumor de muchas fuentes: / vamos cerrando las puertas al miedo»). O unos escritos de Antoni Tàpies que se publican en 1971 junto a un texto que es casi un manifiesto de compromiso progresista:

«Así, pues, tener conciencia de nuestro espíritu, combatir para que se mantenga y ponerlo como símbolo y guía de todos los hombres en general, nos parece una causa plenamente progresista y una misión universal para todo artista. No es por casualidad —las pruebas están al alcance de todos— que, precisamente, sea nuestro arte —más aún y cuanto más empapado esté de nuestros ideales y más evidentes los tenga— el que, habiendo huido de todo casticismo, haya causado actualmente más impactos y más éxito haya tenido en todo el mundo. Y que al mismo tiempo, los mejores artistas y escritores del mundo —la lista sería inacabable— hayan comprendido y amado a los catalanes, solidarizándose con ellos tantas veces como ha sido necesario.»³⁹⁹

Un excelente modelo humano y artístico de este discurso teórico podía serlo (a condición de superar su ocultamiento) Miró, que desde los años 40 había seguido siendo un punto de referencia artístico y humano para su amigo Tàpies:

«(...) Jo li tenia una gran admiració com a artista, perquè havia sabut mantenir una cosa que, per a mi, és essencial i que és un guany que tenim els artistes moderns, que és ser independents. No dependre dels encàrrecs com passava abans amb els reis, l'església i l'aristocràcia. I fins i tot una independència respecte als poders polítics i respecte als mateixos grups d'artistes. Que és el que li va passar a ell amb el surrealisme. El surrealisme tenia coses molt interessants, però segurament que hi havia moltes coses amb què Miró no estava d'acord, i al final se'n va apartar. Cosa que també va passar a Foix respecte a Dalí. Miró ha estat, en aquest sentit, un model artístic. I també em va obrir molt els ulls respecte a algunes idees polítiques i respecte a la cosa catalana. En aquell moment anàvem molt desorientats, els joves, es feia tanta propaganda antidemòcrata que al final estàvem desconcertats. Ja no sabíem ben bé què era la democràcia, i si les democràcies eren vàlides o no. El fet que hi hagués algunes personalitats, encara que molt poques... Això ens va fer obrir els ulls i ens va ajudar a anar evolucionant. Pau Casals mateix en el camp de la música, que va testimoniar tant també per Catalunya. Hi havia tres o quatre figures que ens servien de model per a anar comprenent el que passava al voltant nostre.»⁴⁰⁰

Justamente la generación de Tàpies, la de la posguerra, la aparecida en los años 40 y confirmada en los 50, sería la que serviría de puente entre Miró y las

³⁹⁹ Tàpies, A. *L'art d'avantguarda i l'esperit català*, "Serra d'Or" (XI-1971). cit. Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 56.

⁴⁰⁰ Serra, Montse. Entrevista a Antoni Tàpies. "El Temps" (3-V-1993) 76-79.

nuevas generaciones de los años 60 y 70, y junto a ella, y también gracias a ella, Miró superará su relativo ostracismo.

A lo largo de esta época crucial, manifiesta continuamente su ideología progresista y catalanista, dos aspectos a menudo inseparables. Las referencias documentales son mínimas en los primeros años 70, porque todavía existía la censura, pero se colige de su participación en numerosas actividades de la oposición democrática catalana y en sus constantes referencias a Cataluña en esta época, y en cambio abundan más las fuentes durante los primeros años de la Transición, con lo que se produce un efecto sólo aparente de mayor radicalismo, cuando en verdad se estaba moderando.

Roglan (2001) explica que en 1968 Miró «era un artista maldito para la dictadura española, ya que siempre se había destacado por su compromiso con la causa republicana y catalanista. Por entonces, Miró ya era un artista mundialmente reconocido pero marginado y desconocido en su propia tierra.»⁴⁰¹ Los testimonios de sus amigos nos informan del entusiasmo con que seguía los grandes acontecimientos políticos que se sucedieron a partir de 1968, cuando veía que llegaba la segunda oportunidad de su vida para participar y cambió sus prioridades evolucionando de la vivencia privada a la preeminencia del existir colectivo. El Miró-individuo se manifiesta como hombre-público, a pesar de cuán ajeno estaba este rasgo a su carácter. Todo esto se plasma en varias facetas: reescribe su biografía, se compromete en causas socio-políticas concretas, reorienta su obra artística, su pensamiento estético evoluciona, y acepta que el mundo exterior participe en la creación de su mito e incluso que le utilice como bandera ideológica, un icono de la lucha y de los nuevos tiempos; homenajes y exposiciones se suceden; la crítica más vanguardista vuelve a ensalzarle, tanto en España como en el extranjero; la Fundació Miró de Barcelona será su legado a la posteridad, la garante de que su obra pervivirá.

Miró no se deja arrastrar fácilmente por el optimismo. Como una gran parte de los vanguardistas —a su modo un último baluarte de la gran cultura tradicional, como vemos tan bien en los ejemplos de Picasso o Dalí—, asume por lo general una visión catastrofista del futuro de la civilización occidental y contempla la vida bajo un prisma pesimista, lo que se refleja en los monstruos de sus sueños y en sus obras, y explica en el documental de Penrose *Miró. Theatre of Dreams* (1978): «Eso es

⁴⁰¹ Roglan, Joaquim. *Miró al completo*. “Magazine”, Madrid (8-VII-2001): 28.

porque, a pesar de todo, vivimos en una época monstruosa y es inevitable que tu espíritu lo refleje. No vivimos precisamente entre flores». Declara en 1969: «Un creador tiene siempre una vida trágica. Un creador sufre. La vida no es fácil para un creador.»⁴⁰² Pero no pierde la esperanza de que el cataclismo sea un factor de catarsis y regeneración, que dé comienzo a una nueva era para un hombre nuevo, que contará, en palabras de Subirats, con el artista como «demiurgo del nuevo orden espiritual y material de la sociedad.»⁴⁰³

La desaparición de Franco en 1975 será para Miró el punto de arranque de un tiempo de libertad y realización personal y social, que ha esperado tantos años. Pero con ello asume también el riesgo de caer en el segundo de los intentos de apropiación que sufrió en su vida.

El primero se apoyaba en el hecho de que desde 1945 las vanguardias se habían integrado en Occidente en el *stablishment* del mundo del arte, pero en el caso de España el franquismo había postergado esta resituación, que se produce poco a poco en los años 50 a través de sus sectores más moderados, intentando “españolizar” el mayor número posible de artistas e intelectuales, hasta el punto de desarrollar en Barcelona, en medio de los estertores del régimen, un Museo Picasso en los años 60 y la Fundación Joan Miró en los años 70; finalmente, lo había logrado con bastantes artistas transgresores, algunos tan lejanos como El Greco y otros recientes como Dalí, y, hasta cierto punto, incluso consiguieron desactivar el rol social transgresor de Picasso y Miró, aunque a disgusto de éstos.

El segundo intento fue su apropiación por el catalanismo, que deseaba presentar un gran artista vanguardista y contemporáneo como adalid de una “catalanidad” reconocible plásticamente. Miró reunía todos los requisitos y además era el más proclive a aceptar en un principio; aunque, probablemente, en sus últimos años, cuando ya se había conquistado la autonomía política de su tierra, se mostró más distante ante estos esfuerzos de encasillarle como catalán, pues el halago que más le gustaba era que le llamarán catalán universal, y veía los intentos anteriores como rechazables “nacionalizaciones”, en las que la historia y la crítica del arte eran obedientes instrumentos del poder político. Y es que su nuevo *estatus* como artista

⁴⁰² Miró, cit. Friedman, Bruno. *L'esprit créateur dans l'art et dans la science. Interview de Joan Miró*. “Impact: Science et société”, v. 19, nº 4 (octubre-diciembre 1969) 383-396, cit. 387. *Espíritu creador en el arte y la ciencia. Entrevista con Joan Miró*. “Impacto: Ciencia y Sociedad”, Madrid, v. 19 (octubre-diciembre 1969) 315-328.

⁴⁰³ Subirats, Eduardo. *Dialéctica de las vanguardias: Un concepto ambiguo*. “Lápiz”, 62 (XI-1989) 30-35, cit. 32. Trata sobre la domesticación de las vanguardias.

oficial de la democracia y Cataluña le coloca socialmente en el papel de legitimador de una praxis artística vinculada con el pasado. Aunque él mismo y su arte son reivindicados como símbolos revolucionarios, lo son de una Revolución pretérita, cuya entronización los nuevos intelectuales y artistas (Arroyo, muchos conceptuales, la izquierda comunista...) tildan de reaccionaria al considerarla opuesta a la entrada de las nuevas tendencias estéticas conceptuales de los años 60 y 70. Sin duda, Miró percibía que al ser usado por el sistema se le abrían unas puertas pero se le cerraban otras, y de repente esto se confirma en la segunda mitad de los años 70. Que en los años 80 y 90 fuese marginado como referente estético por los jóvenes artistas se explica por esta asociación temporalmente tan reciente, sólo un decenio anterior, entre Miró y el arte oficial, y, paradójicamente, por su propio éxito vital, el sobrevivir hasta los 90 años, en lugar de desaparecer pronto como hacían los buenos *maudits*.

Y es que son años de radical cambio en el arte. 1968 es un año emblemático, no tanto porque sucediesen cambios esenciales en la ideología estética, como porque se le mitificó después. Pero, en realidad, el proceso se alargó en los años 1966-1970 fundamentalmente y no tuvo ni un hecho excepcional ni se interrumpió después. Hacia 1970 las grandes líneas de las últimas tendencias internacionales ya se habían establecido sólidamente en una Barcelona que sólo cuatro años antes prácticamente las ignoraba; y a lo largo de los años siguientes estas tendencias se multiplicaron, escindieron y maduraron, en un ambiente extraordinariamente dinámico y catalizador para todas las personas que lo vivieron. Unas pautas comunes se pueden extraer de tanta diversidad: el compromiso arte-cultura-política pues casi todos los artistas e intelectuales de vanguardia participaron activamente en la lucha a favor de la democracia; y la superación del uso de la obra de arte como un objeto de consumo, un rasgo ligado al anterior, porque, como Rimbaud y Miró defendían, se consideraba que el arte había de ser para todo el pueblo y no para un público burgués. Todo eso explica el auge del arte conceptual y de las acciones artísticas, pues el arte no se había de plasmar en un objeto sino que debía de transmitir un concepto, una idea o una causa.

Las maneras de conseguirlo fueron muy variadas: desde el primitivismo más humilde de usar recortes de diarios o de papel en blanco, cajas pintadas, dibujos con yeso en la calle..., a la utilización de los medios tecnológicos más avanzados como la televisión, el video, el cine o las últimas técnicas gráficas. Se buscaba un nuevo

lenguaje plástico, con un experimentalismo audaz, en el que parecía que todo estaba legitimado mientras sirviese a un concepto o defendiese una causa justa. Los límites de este experimentalismo eran desconocidos; la euforia de los artistas les hacía pensar que estaban próximos a conseguir un arte universalmente cognoscible y enraizado en la gente. Tardaron pocos años en comprender que el público no les entendía y que el cambio del lenguaje les había separado de sus destinatarios, y esto explica, en último término, la decadencia del conceptualismo y del accionalismo hacia el final de los años 70, cuando la democracia, las autonomías políticas de las regiones y nacionalidades de España, y otras causas populares se habían conseguido en buena parte y ya no legitimaban las obras rupturistas anteriores.

Destacan varias de estas últimas tendencias que se establecieron en Barcelona en estos años y poco después pasaron a Mallorca. El Arte Povera, un movimiento que, después de un gran éxito en Europa, había llegado en 1969 a Barcelona, donde impactó enormemente sobre los estudiantes mallorquines, de lo cual el grupo “Art Pobre” fue el primer ejemplo. Una evolución del anterior, el *Conceptual art*, fue uno de los movimientos más seguidos en Cataluña durante los primeros años 70 (Francesc Torres, García-Sevilla, Jordi Benito, Pazos, Llimós), tanto en sus manifestaciones más tradicionalmente plásticas, como en las de *land art* y *body art*, pero los mallorquines no cultivaron las dos últimas, tal vez demasiado heterodoxas para el público mallorquín, mientras que sí hicieron un uso abrumador de los nuevos materiales conceptuales (cartas, impresos, revistas, cintas magnetográficas...), pues cualquier soporte es válido. El arte en video o con medios audio-visuales influyó en Muntades (tal vez el mejor video-artista catalán), Miralles, Torres, y, en otra dimensión, en artistas como Miralda, Zush y otros, todos los cuales, a su vez, influyeron sobre las experiencias cinematográficas de la “Nova Plàstica”. El realismo continuó de manera destacada, con Gudiol, Alumà, Valls... y lo siguieron muchos de los jóvenes artistas mallorquines. El ejemplo catalán de la poesía visual, tan cercana al surrealismo mironiano, de Joan Brossa, Guillem Viladot, Xavier Canals y José María Calleja fue determinante en las experiencias de Horacio Sapere y de otros artistas que cultivaron al mismo tiempo el arte y la poesía. El minimalismo de los escultores catalanes Sergi Aguilar, Mensa y otros fue el ejemplo seguido por casi todas las experiencias escultóricas de la “Nova Plàstica” mallorquina. En la ilustración, el cómic de estética transgresora que se hacía en Barcelona influyó de modo determinante en las publicaciones mallorquinas de vanguardia.

En definitiva, entre los jóvenes artistas de Barcelona, en estos años dominaban las últimas tendencias, mientras que entre los maduros aún predominaba el arte abstracto y el arte figurativo realista/transgresor, y pocos apreciaban que alguien pudiera hacer un arte tradicional. Utilizar la figuración era aceptable sólo en el seno de un realismo crítico del sistema (como el del Equipo Crónica, Artigau o Mensa), que era fomentado por los críticos Josep Maria Castellet, Arnau Puig y Alexandre Cirici. Era inevitable que este fermento influyese en los jóvenes estudiantes mallorquines en la capital catalana, como Joan Miquel Roca Fuster, Esperança Mestre, Joan Riera Ferrari, Ramon Canet, Ferran García Sevilla o Miquel Barceló.

Miró conoció de manera directa a casi todos estos artistas, gracias a sus contactos con los galeristas y las visitas que él hacía a las exposiciones así como las que estos artistas jóvenes le prodigaban tanto en Barcelona como en Mallorca. Su compromiso con los jóvenes artistas y su experimentación le llevaron a mediar en apoyo de sus exposiciones, en especial con los galeristas mallorquines Ferrán Cano y Josep Pinya, y las visitas que recibía en su taller, la colaboración con proyectos colectivos, la idea de la Fundación Joan Miró de Barcelona como centro de creación y difusión de la vanguardia...

Como consecuencia del conjunto de estas ideas, en este periodo Miró se compromete cada vez más en los problemas públicos, tanto sociales como políticos, y en la práctica lo muestra un sumario recorrido en el tiempo. Sus hechos prueban su compromiso. De entrada, volvió a colaborar con Prats con una litografía para el cartel del festival de música de 1968, *Música d'avui al Tinell*, con cinco representaciones entre abril y mayo; era un intento más de potenciar la cultura musical catalana como muestra de oposición al régimen.⁴⁰⁴ Y en el mítico mes de mayo de 1968 sale un cartel de Miró, *Primer maig 1968*, para el clandestino sindicato Comisiones Obreras (CCOO)⁴⁰⁵, y le seguirán en los años siguientes varios significativos carteles para otras instituciones, sociales y culturales, la mayoría catalanas: *Congrés Jurídic Català* (1971), *Barça* (1974) —para Miró fue particularmente destacable esta pieza que celebraba el 75 aniversario del que

⁴⁰⁴ Mestres Quadreny, Josep M. *Joan Prats i la música* (35-40). *<Record de Joan Prats>. Barcelona. FJM (1995-1996): 39-40.

⁴⁰⁵ Mientras Miró hacía esto, Tàpies, Guinovart, Ràfols y otros también daban obras para recaudar fondos destinados al movimiento obrero. Ferri, Llibert. *Primer de maig sota el franquisme*. "L'Avenç", 16 (V-1979) 70-71, cita como la obra más emblemática de la lucha el cartel de Miró para el 1 de mayo de 1968, y lo reproduce.

proclamaba que era su club favorito (1899-1974)—, *Volta Ciclista, Congrés de Cultura Catalana* (1976), *Volem l'Estatut...* Pinta en 1968 su óleo *Campesino catalán al claro de luna* [DL 1291] una obra que viene a recuperar por enésima vez el mito del *payés* y de la que confiesa a su amigo Brossa que «Significa un homenaje al *payés* de mi tierra, que es a la vez un símbolo de mi país».⁴⁰⁶ También esta búsqueda de las raíces catalanas se aplica a *Personaje delante del sol* (1968) y asimismo se entreve en los motivos catalanes de sus esculturas, como en *Luna, sol y una estrella* (1967), que está rematada por unos dedos en forma de las cuatro barras catalanas. Pinta obras con títulos y mensajes tan polémicos como el tríptico *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario* (1968), *La represión y la libertad* (1973) y el gran tríptico *La esperanza del condenado a muerte* (1974) que el pintor convierte en un homenaje al anarquista catalán Puig Antich, ejecutado ese mismo año. Miró afirma a Raillard en 1975 que de su pintura en los últimos años lo más importante son «Las cosas libres y violentas» y que cree en el valor de las obras de arte en sí mismas, más que en las acciones públicas como su participación en el encierro de Montserrat: «Las obras mismas, por su violencia y sentido de la libertad. Eso ha conmovido a la gente, lo siento ahora con toda nitidez».⁴⁰⁷ Su amigo el escultor Eduardo Chillida resalta de Miró su condición de rebelde: «Desde que le conocí, hace 30 años, siempre he visto en Miró a un rebelde, un insatisfecho dispuesto a revolverse contra su propia obra y deseoso de experimentar en los terrenos más recónditos de su imaginación maravillosa.»⁴⁰⁸ En fin, Miró desea que sus obras sean interpretadas en el futuro como las de un artista «Que he ayudado a liberar, no solamente la pintura, sino también el espíritu de los hombres».⁴⁰⁹ E incluso piensa que en esta lucha se han alcanzado algunos logros, pues advierte los cambios en la última etapa del régimen y cómo se van abriendo resquicios a la libertad: «Ahora la situación está cambiando. Se ha moderado mucho.»⁴¹⁰

Pero no cae nunca en un realismo social, se resiste a cultivar una obra cargada de obviedad política, debido a su justificado temor a caer en un realismo estéril. Proclama que jamás tuvo intención de vincular directamente la temática de su arte a la lucha contra la opresión franquista: «No. Se cae en la pintura social. Lo que fue el

⁴⁰⁶ Miró se lo contó a Joan Brossa, y éste a Boix en 1996-1997.

⁴⁰⁷ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 220.

⁴⁰⁸ Chillida, E. *Visión del rebelde*. "El País" (31-XII-1983).

⁴⁰⁹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 225.

⁴¹⁰ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 68.

realismo socialista ya no interesa a nadie. Por el contrario, como dijo usted mismo, me impresionó mucho, el domingo que fui a la Fundación, la forma en que la gente se lanzó hacia mí. Yo no sé a qué eran sensibles, a qué son sensibles, pero sentí ese calor humano.»⁴¹¹ El pintor italiano Valerio Adami (1993) ensalza al Miró “político” de estos años, comprometido en su vida pero no hasta el punto de dejar que la política domine su pintura:

«Quando ci fu l’ultima condanna a morte di Franco per i catalani [diciembre 1970, pero para los vascos], Miró si ritirò nel convento di Montserrat. Ricordo che a Parigi ne abbiamo parlato e tutti, intorno a lui, ci siamo resi conto di quale profonda sofferenza fosse entrata nella sua vita. Credo di avergli sentito dire que la pittura politica fa cattiva politica e cattiva pittura, e in questo sono assolutamente d’accordo con lui. Il caso di Miró era poi il caso un uomo non cinico, mentre il caso di Picasso —grande genio, ma allo stesso tempo genio cinico— era diverso, e quindi tutto il rapporto Miró/mundo politico, avvenimento storici è completamente diverso da quello di Picasso. Picasso ha potuto, in un qualche modo, sopravvivere in una Francia occupata. Miró non avrebbe potuto farlo: infatti lasciò la Francia il giorno dell’arrivo del Tedeschi.»⁴¹²

Miró realiza varios actos públicos que asentarán y luego reforzarán en el seno de la opinión pública su imagen catalanista y de rebelde progresista, como su famosa participación en el encierro de Montserrat en 1970. Cultiva su imagen desapegada frente al régimen y por ello pone repetidos pretextos para no encontrarse con los dirigentes nacionales del régimen franquista, lo que explica que se niegue a acudir a su nombramiento como Hijo Adoptivo de Palma de Mallorca (31-XII-1968), aduciendo una enfermedad imaginaria⁴¹³, pero no reniega del nombramiento en sí mismo, sino que acepta una entrega privada, en una actitud que algunos criticaron⁴¹⁴ (también en privado) y a los que Miró les contesta al despacharse a gusto con Franco en su magistral serie *Ubu aux Balears*, en la que las 23 litografías del Ubú revolucionario y libre de Alfred Jarry son una metáfora despiadada del régimen franquista. Critica a los pocos políticos catalanes del franquismo con los que parece tener una buena relación pública —como Porcioles⁴¹⁵— y es implacablemente ácido contra los demás po-

⁴¹¹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 122.

⁴¹² Parmiggiani. *L’angelo sulla spada di Miró. Conversazione con Valerio adami. <Miró. Dalla figurazione al gesto. Opera grafica 1983-1993>*. Reggio Emilia. Teatro Valli (1993): 31-32.

⁴¹³ Miró alegaba siempre problemas de salud. Así, cuando antes del acto de su nombramiento como Hijo Adoptivo de la Ciutat, a finales de 1968, supo que Fraga vendría a dárselo en persona, Serra escuchó como Miró solicitaba a su mujer que le trajese un termómetro, hacía como que se lo ponía, y decía «Mira, tinc febre. No puc anar!». [Serra. Declaraciones en documental *La llum de Mallorca*, 1993].

⁴¹⁴ Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 102.

⁴¹⁵ Miró, años después, comentó la exposición del Barcelona en 1968 y es veladamente crítico respecto a Porcioles y su equipo de gobierno municipal: «Estuvo a punto de frustrarse, pero el pueblo

líticos franquistas, sobre todo contra el dictador del se explayará más tarde: «Franco, dejando aparte la política, es un hombre físicamente desagradable... Tenía una cara fea. Hay rostros que no engañan».⁴¹⁶ Participa asimismo en la polémica exposición <Miró, otro> (1969), un contrapunto subversivo a la antológica oficial de 1968.

Desde principios de 1970 hasta la llegada de la democracia también se implica en la defensa de un proyecto ecológico y de calidad para el Parc de la Mar de Palma. Él y Sert habían pensado en un “jardín de esculturas” con obras suyas y de Calder, Chillida... Como otros muchos artistas e intelectuales, militan contra un proyecto de conversión de la entrada marítima de Palma en un inmenso aparcamiento, y desde entonces Miró se compromete abiertamente con los planteamientos ecologistas.

En los momentos más difíciles de 1975, cuando la represión está en su cenit, participa en la exposición *<Amnistia i Drets Humans> de la galería palmesana 4 Gats, para sufragar las fianzas de los detenidos por el gobernador civil, Carlos De Meer, dibujando una obra dedicada “*als amics Lluitadors de Mallorca*”.⁴¹⁷

En el contexto de la vertiginosa etapa de la Transición que se abre después de la caída del franquismo a partir de 1975, Miró ve recompensada la tenacidad de su compromiso con la causa de las libertades cívicas en España y de las nacionales en Cataluña. En 1969 había apuntado en un papelito «je veux m’en aller en disant merde à tout»⁴¹⁸ y, en el mismo sentido en 1974 le había declarado a Schneider «I have reached an age —over 81— when I am no longer chained to anything. I often say I hope my dying word will be *merde*.»⁴¹⁹ Y en 1975 le había repetido a Raillard

la quiso, la Prensa la apoyó y el ayuntamiento se vio forzado a colaborar. Aquí podría pasar lo mismo». Miró, además, se refiere implícitamente con el “aquí” a que el ayuntamiento de Palma, dominado por los franquistas, se oponía a desarrollar el proyecto de un jardín de escultura en el Parc de la Mar. [Rada, Xim. Declaración de Miró. A *Miró le gustaría donar obra suya a Palma*. “Diario de Mallorca” (4-II-1975). FPJM H-4103.] La tradición oral de Miró y sus amigos afirmaba, y muchos autores lo han aceptado [Malet. *Joan Miró*. 1992: 117], que el ayuntamiento puso muchas trabas pero que la insistencia de Prats, Gomis y Noguera, sus amigos en Barcelona, superó las resistencias de Porcioles. Pero parece una exageración sin fundamento real. El alcalde deseaba sinceramente que se desarrollasen los proyectos, tanto de la exposición como de la Fundación, pero sin que fuesen muy onerosos a las siempre deficitarias arcas municipales.

⁴¹⁶ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 129.

⁴¹⁷ Cano, Ferrán. *La vida como provocación*, Especial *Miró*, “Gala”, Palma de Mallorca, 6 (IX-1993) 59.

⁴¹⁸ AA.VV. *Guide Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. Electa. Madrid. 2001: 78.

⁴¹⁹ Schneider, P. Entrevista a Miró. *Habla Joan Miró*. “Gaceta Ilustrada” 923 (16-VI-1974) 54-57. FPJM H-4085-4086. *Interview with Miró*. A *The New York Times*” (6-VII-1974). cit. Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró’s Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <*The Shape of Color. Joan Miró’s Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 62.

que siempre le contaba a Dupin que deseaba morir gritando “¡mierda!”⁴²⁰, pero, unos años después, Miró matiza en 1978: «Pregunta de Amón: Hace unos años declaró usted a Georges Raillard que le agradecería morir diciendo: “¡mierda!”. ¿Sigue pensando lo mismo? Respuesta de Miró: De ninguna manera. Aquello lo dije en un momento crítico, gravemente crítico, de mi vida y de la de Cataluña y de la de España. ¡Terrible fue aquel año que precedió a la muerte de Franco, y terribles aquellos fusilamientos!»⁴²¹ Usaba el término escatológico con un sentido políticamente agresivo, como en un apunte de agosto de 1980: «[Ilegible]-VIII-1980. Començar a retreballar la sèrie de teles que són al taller de fa temps, dient merdre! [Se destaca esta palabra], amb molta força i violència, instintivament, emparentades amb els dibuixos, amb fúria, i treient partit de lo que està ja fet, com les fetes ja amb colors Pajarita» (FJM 9998). Su entorno también lo usaba en su sentido más duro: ya Gasch había fulminado a Rafael Benet (su enemigo de ideas estéticas sobre el “arte nuevo”) en el número único de “Fulls Gros” (XII-1929) con un simple “¡MERDA!” y Dalí le responde en una carta desde París, el 28-XII-1931 con la misma palabra.⁴²²

Al pesimismo le sigue cíclicamente el optimismo. Miró es en los años de la Transición el artista español y catalán vivo más importante y famoso internacionalmente, por lo que sus posturas son escrutadas con mucha atención, y los nuevos poderes democráticos, tanto españoles como catalanes, le piden su colaboración para dar una legitimadora pátina de lustre cultural a la nueva etapa política. Por su parte, Miró es plenamente coherente con una época de fuerte compromiso de los artistas de vanguardia con la democracia.⁴²³ En 1978 se autodefine como ser político, hablando en tercera persona:

⁴²⁰ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 35. Usa también la expresión en la p. 34 para referirse a las instituciones que minusvaloran su obra respecto a la de Picasso: “¡Mierda, tanto peor para ellos!”.

⁴²¹ Amón, Santiago. *Joan Miró: “Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España”*. “El País” (4-V-1978) 26-27.

⁴²² Lahuerta, Juan José. *Decir anti es decir Pro (23-40)*. *<Arte moderno y revistas españolas 1898-1936>. Madrid. MNCARS. Bilbao. Museo de Bellas Artes (1996): 40.

⁴²³ La revista “Guadalimar” es uno de los focos más interesantes para conocer este compromiso político. Entre 1976 y 1977 promovió una serie de debates y encuentros, que fueron recogidos en sus páginas. Destacan AA.VV. *Oposición y política cultural*. “Guadalimar”, 16 (10-X-1976) 87-91. Políticos: Carrillo, González, Camacho, Morodo, Pujol, Ruiz-Giménez. / AA.VV. *Arte y política*. “Guadalimar”, 17 (10-XI-1976) 24-27. Artistas: Enrique Brinkmann, Eduardo Sanz, Rafael Canogar, José Hernández, Francisco Lozano. / AA.VV. *Arte y política*. “Guadalimar”, 18 (10-XII-1976) 24-27. Artistas: Guillermo Lledó, José Luis Fajardo, Alvaro Delgado, Eduardo Urculo, Francisco Echauz. / AA.VV. *Arte y política*. “Guadalimar”, 19 (10-I-1977) 24-27. Artistas: José Caballero, Arcadio Blasco, Antonio Saura, Felipe Vallejo, Josep Guinovart, Juan de Ávalos. / AA.VV. *Arte y política*. “Guadalimar”, 19 (10-II-1977) 14-16. Artistas: Eusebio Sempere, Antonio López, Juan Hernández Pijuán, Rafael Balerdi, José Jardiel. / AA.VV. *Arte y política*. “Guadalimar”, 21 (III-1977) 22-24.

«Joan Miró es una persona de su tiempo, preocupada por el entorno, que aguarda, esperanzado, como la mayoría de los españoles, a que en este país sea posible el diálogo. Que está en contra de la explotación del hombre por el hombre, en contra de la injusticia, en contra de todas las manipulaciones a que constantemente está sometido el ser humano.»⁴²⁴

Los testimonios concuerdan al respecto. Oriol Bohigas (1983) —un gran amigo y por entonces presidente de la FJM—, resalta su altísimo espíritu cívico, su compromiso con la cultura catalana y la ciudad de Barcelona:

«Generosidad en su actitud cívica. Fiel siempre a sus raíces, a su geografía, a su sociedad, defensor de los ideales de libertad y sinceridad, utilizó lo que tenía a mano —el arte y no los subterfugios de otra índole, como muchos artistas e intelectuales no tenían acostumbrados— para ratificarlos, incluso con violencia, en una agresividad que no se disimulaba ni en el grafismo ni en el color y que alcanzaba una programación temática mucho más revolucionaria de lo que los exegetas conformistas podían adivinar.

Generosidad en su vocación de promotor de nuevos horizontes y en su voluntad de participar en la reconstrucción de nuestra cultura. Sus donaciones para enriquecer el ámbito urbano y museístico de Barcelona, su inapreciable generosidad al poner en marcha la fundación».⁴²⁵

Cesáreo Rodríguez-Aguilera (1983) —que conocía bien el pensamiento de Miró en esta época, porque aparte de una larga relación de amistad, estuvo destinado como magistrado en Palma desde 1978—, explica que en política: «Miró era moderado en sus expresiones, un demócrata firmísimo que adoptó siempre una postura firme, ni combativa ni excesiva. No ofrece dudas. Ha mantenido siempre la postura del 37, donde participó en el pabellón de la República española en París junto a Picasso. Siempre ha mantenido esa clara y firme ideología».⁴²⁶

Glòria Picazo (1983) —estudiosa sobre todo de su escultura— enfatiza la pasión mironiana por la libertad y escribe que todavía no se conoce a fondo al verdadero Miró: «el vertader esperit que ha fet trontollar la seva obra sembla que resta enterbolit, encara a hores d'ara». [La libertad —y la lucha por ella— ha sido

Artistas: Modest Cuixart, Vicente Vela, Amadeo Gabino, Luis Sáez, Manuel Viola. / AA.VV. *Arte y política*. “Guadalimar”, 22 (IV-1977) 38-39. Artistas: Carlos Mensa, Cirilo Martínez-Novillo, José Niebla. / AA.VV. *Práctica artística y militancia política*. “Guadalimar”, 22 (IV-1977) 84-87. Artistas valencianos: Trinitat Simó, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Jordi Teixidor, Artur Heras, Andreu Alfaro, José Antonio Vidal. *Arte y clases populares*, 88-91. Artistas valencianos: Trinitat Simó, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Ramón de Soto, José Antonio Vidal. / AA.VV. *Arte y política*. “Guadalimar”, 23 (V-1977) 19-21. Artistas: Juan Genovés, Alfonso Fraile, Nicolás Glees, Godofredo Ortega Muñoz, Francisco Sobrino. / AA.VV. *Arte y política*. “Guadalimar”, 24 (VI-1977) 16-17. Artistas: Carmen Laffon, María Antonia Dans, Carola Torres, Isabel Villar, Pilar Coomonte, María Moreno, Amalia Avia, Agueda de la Piza.

⁴²⁴ Cantero, Luis. Entrevista a Miró. *Joan Miró, un muchacho de 82 años*. “Mundo diario” (21-XII-1978).

⁴²⁵ Bohigas, Oriol. *Generosidad*. “El País” (31-XII-1983).

⁴²⁶ Redacción. Entrevista a Cesáreo Rodríguez-Aguilera. “El Noticiero Universal” (27-XII-1983).

una constante en su vida y obra] «Una cosa sí que s'ha mantingut sempre latent en el substrat del seu treball, i és la defensa aferrissada de la llibertat, de la seva pròpia llibertat i de la dels altres, tot entenent que amb llibertat i amb violència creadora es pot “colpir sense nafrar”». Y destaca que Miró comentaba que su deseo había sido no sólo liberar la pintura, sino también el espíritu de los hombres. La relación del hombre con la tierra es una constante, como la interrelación de pintura, poesía y música, que se manifiesta en un poema del propio Miró: «Una guitarra / cau del cel / les cordes d'aquesta guitarra creuant l'espai / les orenetes / fan un niu a cada corda.» que muestra el universo poético de las obras de los años veinte. Sus actos artísticos han sido también actos de libertad, de recuperación de espacios libres: cuando, mucho antes, realizó la serie *Barcelona*, que la censura no estaba capacitada para entender como una obra de «virulent contingut polític», como él mismo dijo; cuando pinta en 1968, en la calle —espacio de lucha en aquellos años—, la pintura mural efímera del Colegio de arquitectos de Barcelona; cuando realizó carteles para las instituciones culturales catalanas en los años 60 y 70; cuando quema parcialmente varias telas en 1973 para protestar contra la especulación artística.⁴²⁷

Su nuevo optimismo político es un sentimiento que se fragua en poco tiempo, a lo largo de 1976 y 1977, cuando puede ejercer más públicamente su compromiso catalanista y con las libertades y se revelen a sus ciudadanos sus muchas acciones casi secretas durante el franquismo. Cuando en 1976 le eligen vicepresidente del Congreso de Cultura Catalana —un cargo sólo simbólico, que durará lo que los actos, entre 1976-1978— se enorgullece: «En efecto, y es un nombramiento que me honra. Será un acontecimiento que durará dos años y tendrá proyección universal, como corresponde a esta gran cultura catalana que, dicho sea de paso, hermana y comprende la del Principado, la de Valencia, la de las Baleares...».⁴²⁸

Poco después (enero 1977), Miró revisa el impacto del franquismo y manifiesta su esperanza en el resurgir del pueblo catalán:

«Estos 40 años han sido terribles en el aspecto político, cultural y social. Pero a pesar de la represión no pudieron sojuzgar el espíritu catalán porque nuestro pueblo poseía una gran fuerza interna. Esta vitalidad escondida ha aparecido ahora a la superficie y es la que da el gran empujón para que Catalunya recupere todas sus libertades. Es la reacción natural después de aguantar tantas

⁴²⁷ Picazo, Glòria. *El rellotge de demà*. “El Món” (22-IV-1983).

⁴²⁸ Pizá, A. Declaraciones de Miró. “Baleares” (15-VI-1976) 3. FPJM H-41146. Junto a declaraciones de Josep Alberti, Llorenç Moyà, Miquel Gaspar...

arbitrariedades. Estoy muy contento de que en esta etapa final de mi vida asista a este florecimiento de lo mejor que hay en nuestro pueblo.>>

En concreto, quiere colaborar en la recuperación de la autonomía catalana, en colaboración con Tarradellas:

<<Estoy dispuesto a colaborar a fondo con el fin de que Catalunya recupere sus libertades. En este sentido soy optimista, y creo que lo conseguiremos. A Tarradellas le debo un gran respeto. Más que su figura concreta me interesa por lo que representa de símbolo, en el veo el despegue futuro de Catalunya. Prescindo del aspecto personal y físico, ya que en él veo al representante legítimo de las instituciones catalanas. Para Navidad me envió una tarjeta muy cariñosa y le contesté diciéndole que esperaba poder abrazarle en el Palau de la Generalitat como President de Catalunya. (...) De la política actual sólo me interesa lo referente al hecho catalán, que es lo que sigo más de cerca. Tengo confianza en el futuro porque siempre la he tenido. “Si no hi ha confiança, pleguem; és millor fotres un tiro.”>>

Y apunta su colaboración con amnistía Internacional para conseguir la amnistía para los presos políticos, una causa a la que ya había donado obras en años anteriores:

<<Ahora he colaborado con amnistía Internacional y les he hecho con mucho agrado un cartel, porque siempre he luchado contra la existencia de los presos políticos. La amnistía política es más que necesaria. Yo siempre estoy dispuesto a hacer lo que sea en favor de la dignidad humana y en favor de Catalunya. Ahora he dado autorización para que hagan postales con este cartel, y sólo deseo que esta campaña en favor de la amnistía tenga gran repercusión y, claro está, el éxito final.>>⁴²⁹

Maticemos al respecto que su colaboración con Amnistía Internacional y otras ONG, trasciende el ámbito catalán. Por ejemplo, donará a finales de 1979 una obra para la francesa “Terre des hommes”.⁴³⁰

Pero pone estrictos límites a su colaboración política. Por ejemplo, en el mes de mayo de 1977 rechaza dibujar un cartel electoral para el PSC, alegando que ve prioritaria la defensa del catalán y otras prioridades políticas: <<Los partidos políticos me tienen sin cuidado. Lo que me interesa es Catalunya y la dignidad del hombre. Los partidos me solicitan constantemente; el Partido Socialista de Cataluña me escribió una carta pidiendo un cartel... una carta escrita en castellano. No les contesté. Soy intransigente en cuanto al catalán>>.⁴³¹ Esto se relaciona con la idea de su mentor ideológico de juventud, el obispo Torras i Bages, de repudiar a los partidos no catalanistas en lengua y cultura, incluso de un modo virulento: <<No devem mai

⁴²⁹ Ibarz, J. *Joan Miró, fiel a Catalunya y a la dignidad humana*. Declaraciones de Miró. “Tele-Exprés” (15-I-1977) 7.

⁴³⁰ “R. N.” *Pour les vingt ans de Terre des hommes*. “24 heures” (3-XII-1979). FPJM H-4360.

⁴³¹ Ibarz, J. *Joan Miró, fiel a Catalunya y a la dignidad humana*. Declaraciones de Miró. “Tele-Exprés” (15-I-1977) 7. cit. “El Periódico” (14-IV-1993).

fiar-nos dels partits que tot ho volen anar a cercar fora de casa».⁴³² Pero junto esta declaración pública veremos que firma en 1976 un manifiesto de apoyo a la legalización del partido comunista catalán PSUC y firma en 1979 el “Manifiesto de Sarriá por las libertades nacionales, por el Estatut sin recortes”, y votará en las generales al que para muchos catalanes era un partido “españolista”. Su nieto Emili Fernández Miró (1993) declara que [Miró se interesaba por la política] «A un nivel conceptual, sí. Por la curiosidad que puede suponer, le diré que la única vez que vi su papeleta electoral, se inclinó por Tierno Galván, cuando aún éste lideraba el PSP.» [Pero no admitía consejos de Pilar en política] «No creo. La abuela filtraba las amistades, le controlaba los contratos... Pero ¿en materia del pensamiento...? ¡Qué va...! Bien sabía él lo que se hacía. Tenía las ideas tan claras que iba veinte años adelantado a los demás.»⁴³³ Parece seguro que Miró votó sólo esta vez durante la Transición, en las primeras elecciones generales, en 1977, por el Partido Socialista Popular (PSP) dirigido por Tierno Galván, que sacó en España unos escuálidos seis diputados y se fusionó en 1978 con el PSOE. En suma, Miró mantuvo hasta el fin las ideas progresistas de su juventud, pero no era un catalanista radical, que votase a independentistas o que se abstudiese para manifestar su disconformidad con el sistema. Tal como pretendía el “viejo profesor” Tierno, deseaba una pacífica y progresiva liberación del hombre a través de una revolución del espíritu.

El triunfo del PSOE en Cataluña en esas primeras elecciones generales de 1977, convence a Suárez al poco tiempo para aceptar la restauración del gobierno de la Generalitat encarnado en el retorno del presidente exilado Josep Tarradellas, al que Miró había apoyado. El histórico discurso de Tarradellas desde el balcón del Palacio de la Generalitat, el 23 de octubre de 1977 abre una serie de profundos cambios políticos, durante la cual Miró se convertirá en el máximo artista oficial de la Cataluña autonómica, un personaje emblemático para el fortalecimiento de la catalanidad. La Generalitat de Cataluña, tanto en la etapa de Tarradellas como en la de Pujol, y el resto de las instituciones catalanas cultivaron las exposiciones de sus obras y los homenajes a su persona como grandes acontecimientos públicos de afirmación catalanista. Minguet (2000) puntualiza al respecto que «Miró, entre 1975 i 1983 aconseguix un dels seus màxims objectius: ser respectat com a artista i

⁴³² Torras i Bages. cit. *Sobre el 150º aniversario de Josep Torras i Bages*, “El País Quadern”, 706 (12-IX-1996).

⁴³³ Capellà, L. Entrevista a Emili Fernández Miró. “Última Hora”, Brisas, 299 (10-I-1993) 20-23. El nieto lo confirma en Redacción. Entrevista a Emili Fernández Miró. “El Periódico” (3-IV-1993).

participar institucionalment en la història de l'art del seu país, però el seu discurs no arrela amb plena contundència. D'alguna manera, el seu nom continua tenint un valor simbòlic, de reivindicació artística i social.»⁴³⁴

Sus declaraciones sobre su país concuerdan con este nuevo clima político. Miró contesta en 1978: «Pregunta. ¿Cómo ve el momento actual de Cataluña? Respuesta de Miró: Con un gran optimismo y con una gran esperanza. Celebro en el alma la restitución de la Generalitat y veo en el presidente Tarradellas a un gran personaje, tanto por lo que para nosotros representa como por su gran humanidad.»⁴³⁵ Y en el verano de 1978 Miró declara a Chamorro que se siente a sí mismo como una encarnación de la tierra catalana y ve con optimismo el resurgir del catalanismo, y la recuperación de su lengua y cultura.⁴³⁶ La mayoría de los intelectuales catalanes le verán en este periodo como uno de sus mejores símbolos mediáticos. Fuera, la perspectiva es más variada. Robert Hughes (1978) veía en Miró un luchador de la nación catalana en busca de su plena soberanía política: «He's a Catalan, you know, and he's always been a voice for Catalan independence. That's one reason he is very much a hero to young people»⁴³⁷, pero su tesis de un Miró independentista es una exageración fruto de situar ideológicamente al artista fundándose en sus ideas radicales de unos años muy específicos y no por su entera trayectoria vital, y en los años siguientes Hughes irá moderando su juicio hasta desaparecer la mención al independentismo. El historiador de arte británico John Richardson (1993) señala que «Para entender a Miró necesitamos entender su catalanismo y su obsesión por Barcelona, la más peculiar, animada y kitsch de las capitales de provincia.» y continúa: «Miró prefería ser catalán antes que español».⁴³⁸ Sin duda que Miró reflexionó sobre una eventual independencia catalana e incluso que acarició esta idea durante los años finales del franquismo, casi siempre cuando el

⁴³⁴ Minguet. *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 88.

⁴³⁵ Amón, S. *Joan Miró: "Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España"*. "El País" (4-V-1978) 26-27.

⁴³⁶ Miró. Declaraciones. Documental *Miró*, de Paloma Chamorro, 1978, nº 55.

⁴³⁷ Robert Hughes es un escritor, crítico e historiador de arte australiano, naturalizado norteamericano, que reflexiona a menudo sobre el papel de la identidad nacional en el artista contemporáneo. Entrevistó a Miró en el otoño de 1978 para un documental realizado para la BBC y estructurado en una serie de nueve episodios, *The Shock of the New*, sobre el arte y la arquitectura del siglo XX. [Belden, Dorothy. Declaraciones de Pierre Matisse y Robert Hughes. *WSU Mural a Tribute to Spanish artist*. "The Wichita Eagle" (1-XI-1978) 21. / Hughes, Robert. Declaraciones. "The Sunflower" (1-XI-1978).].

⁴³⁸ Richardson, John. *Joan Miro's secrets*. "Vanity Fair", Nueva York (IX-1993) 11 pp. cit. "A-vui" (15-VIII-1993). Lo resume así: «Que Miró prefería ser catalán antes que español será palpable cuando una versión aun más grande de la exposición de Barcelona llegue a Nueva York en el mes de octubre [de 1993].»

diálogo con otros intelectuales más radicales le llevaba a excesos verbales, pero cuando se moderaba —sin duda su tendencia natural— el independentismo quedaba reducido a un tema de tertulia, y se decantaba en la práctica por la autonomía, como cuando participó la tarde del 28 de julio de 1978, como invitado de honor al acto de constitución del Consell General Interinsular de las Baleares, que reinstaura la autonomía insular después de siglos de centralismo.

Por otro lado, parece evidente que pensaba que la españolidad era un eslabón de conexión entre la catalanidad y la universalidad, por lo que no cabía renunciar a aquélla sin más. Miró había tomado conciencia internacional ya en los años 20, desde que evitó ser un artista recluido en la periferia española: el arte es universal, sin fronteras, y ha de abrirse a todas las culturas, a todos los mitos.

Su ambiente familiar en las últimas décadas era ciertamente poco catalanista: su idioma preferido siempre había sido el catalán aunque la mayoría de sus lecturas eran españolas y francesas y en su casa desde los años 50 se hablaba mayoritariamente el español (el idioma de su primer yerno, su hija y sus nietos), como contaba David Fernández Miró.⁴³⁹ Sus allegados concuerdan respecto a la españolidad de Miró, empezando por su propia hija, que considera que no cabe confundir su amor por Cataluña con un independentismo que jamás proclamó en público y así declara respecto a la causa de legar su pintura a Barcelona que fue «Por amor a su tierra —era catalán y español— y por el cariño que sentía hacia los Reyes de España.»⁴⁴⁰ Uno de sus mejores amigos norteamericanos, Robert Motherwell, cuenta: «Miró ama a España, incluso es más español que Picasso.»⁴⁴¹ aun más contundente y claro es el propio Miró. A Niní Quetglas le dice que más que pintor catalán o universal se siente «Pintor racial»⁴⁴², y justo en el párrafo final de sus conversaciones con Raillard en mayo de 1977 —es importante apuntar que no se había expresado así ante el mismo interlocutor sólo dos años antes—: «Yo no estoy a favor del separatismo. Estoy por la unidad española, la unidad europea, la unidad mundial. El mundo cerrado es algo obsoleto. Ya nos han liado de sobra con las fronteras. El mundo cerrado es el mundo burgués.»⁴⁴³ Al contrario, ahora más que nunca, se

⁴³⁹ Fernández Miró, David. Declaraciones. «Última Hora» (22-IX-1985). Explica que, como hijo de padre asturiano, piensa y habla en castellano, aunque hablaba catalán con su abuelo.

⁴⁴⁰ Miró, M. D. Declaraciones. «Lecturas» (6-VII-1988) 30-33.

⁴⁴¹ Motherwell. Declaraciones. Documental *Miró*, de Paloma Chamorro, 1978, nº 55.

⁴⁴² Quetglas, Niní. Entrevista. *Joan Miró: "Pintar, cuestión de madurez"*. «Diario de Mallorca» (17-V-1974) FPJM H-4066.

⁴⁴³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 238.

siente más optimista sobre lo español: «Ahora veo la gran esperanza de la nueva España, con su fuerza creadora.»⁴⁴⁴ En otras entrevistas y cartas, en estos mismos años 70, manifestará sin ambages (1976) que «yo soy un pintor español.»⁴⁴⁵ O declara (1978) que intenta reconciliar las tensiones entre lo español y lo catalán:

<<P. ¿Emocionado al pisar suelo madrileño, en esta nueva etapa de España?

R. Muy emocionado y esperanzado. Tengo gran confianza en la fuerza creadora de la *nueva España*, esa fuerza que nos distingue en la historia general, y más aún en la del arte.

<<P. La biografía de usted se resume, a lo largo de estos últimos cuarenta años, en un constante viaje de ida y vuelta entre París y Cataluña, con alguna excursión a Norteamérica y sin parada en Madrid. ¿Una actitud preconcebida?

R. Preconcebida y llevada a rajatabla, pese a que no me han faltado intentos, incluso *diplomáticos*, de persuasión. (...)

P. ¿Supone esta exposición una suerte de reconciliación entre lo catalán y, digamos, lo *centralista*, que empieza a serlo menos?

R. Una muestra, al menos, de cómo es posible trabajar en común, de una forma paralela y enriquecedora.>>

Y, finalmente, muestra su compromiso con España y la monarquía restaurada:

<<P. ¿Y la situación de España en general?

R. Repetiré y ratificaré lo que he dicho en otras ocasiones. Ahora veo la gran esperanza de España, con su fuerza creadora. Yo no estoy a favor del separatismo. El mundo cerrado es algo obsoleto. El mundo cerrado es el mundo burgués. Quiero también subrayar mi admiración y respeto a la figura del Rey, don Juan Carlos. Su gestión, al margen de etiquetas políticas, me parece admirable, y mucho más encomiable su gesto, su actitud humana.>>⁴⁴⁶

Más allá de las declaraciones, comienza su aproximación a las instancias oficiales de la nueva España democrática, con encargos, homenajes, premios, exposiciones y donaciones.

Las dificultades para acordar el primer gran encargo muestran la complejidad del proceso. Fue cuando el ministro Pío Cabanillas, en 1977, convenció a Miró para que realizase el gran mural del Palacio de Congresos —la idea fue de Domingo (Chomin) García Sáenz—. Primero, el ministro viajó a Palma para convencerle, junto con su segundo en el Ministerio de Cultura, el embajador Gabriel Cañadas. Receloso, Miró no aceptó entonces. En un segundo viaje Cabanillas se le acercó más,

⁴⁴⁴ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 237.

⁴⁴⁵ Carta de Miró a Clara Sancha. Palma (22-IV-1976) FPJM. La destinataria es la viuda del escultor Alberto Sánchez.

⁴⁴⁶ Amón. *Joan Miró: "Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España"*. "El País" (4-V-1978) 26-27.

le habló de pintura, y en su taller manifestó su admiración por sus obras y compró algunas. Pero el artista seguía siendo escéptico y hasta que se convenció de que la Reforma política iba en serio no se decidió a aceptar y en un viaje a Madrid avisó al ministro y pasearon ambos juntos frente al Palacio de Congresos. Hablaron de la importancia del arte para ilustrar popularmente la arquitectura de las grandes urbes. Poco después Cabanillas recibió el cuadro de Miró que esbozaba el proyecto. Miró cobró muy poco, sólo un millón de pesetas y el costo total de la obra apenas subió a los 7 millones. No obstante, Cabanillas le compensó moralmente con una gran retrospectiva en el MEAC de Madrid en 1978, a cuyo vernissage incluso invitó a Tarradellas.⁴⁴⁷

En 1978 aparece una importante entrevista que le hace Santiago Amón (la segunda en este año), en la que el artista recuerda su evolución personal y artística — su contenido se ha desglosado a lo largo de esta investigación—. Respecto al presente, destaca esta frase en la que Miró insiste en su compromiso con la nueva España democrática y en este sentido considera muy importante su exposición del MEAC:

«Es un buen resumen de mi biografía y una selección atinada de mi obra. Me emociona encontrarme así, de improviso, con mis *hijos*, incluso con los más *rebeldes*, y me complace que ello ocurra en Madrid, tras tantos años de ausencia y desesperanza. Sé que estoy de algún modo contribuyendo a abrir al exterior las puertas de la nueva España, y lo sé por la cuantiosa correspondencia que he mantenido con destacadas gentes de la cultura a escala internacional, desde que se iniciaron los preparativos de esta exposición.»⁴⁴⁸

Y en otra entrevista de 1978 explica la importancia que da a esta aproximación del poder central a sí mismo y a los artistas progresistas, como prueba de la llegada de la democracia: «Pero lo que me interesa ahora es que el pueblo está hablando ahora sobre el retorno del *Guernica* a Madrid. Esto es un importante signo de cambio, de liberación, de reconciliación. Espero que no me muera antes de que ocurra. Porque si España recupera el *Guernica*, seré capaz de decir que España me lo ofrece a mí».⁴⁴⁹ Se refiere también a una reciente condecoración que le ha impuesto el rey Juan Carlos, del que habla con un respeto y admiración que muchos

⁴⁴⁷ Redacción. *Las operaciones de Pío*. “El Mundo” Madrid (28-X-1991). Desde entonces, su vista preferida fue el mural en la fachada del Palacio, que veía desde su despacho situado enfrente. Pío Cabanillas escribió 15 tomos de memorias manuscritas que son una fuente esencial para conocer la reforma democrática y la política cultural y artística en los últimos años 70.

⁴⁴⁸ Amón. *Tres horas con Joan Miró*. “El País” Semanal, Madrid, 62 (18-VI-1978) 14-19.

⁴⁴⁹ Bernard, René. *Miró à “L’Express”*: *La Violence libère* (4 y 10-IX-1978) 33, 35.

catalanistas no entendieron entonces: «El rey es mi vecino en Palma» dice con orgullo, y el rey le corresponde con frecuentes y cálidas pruebas de su amistad.

Por estas mismas fechas, Raúl Chavarri (1978) destaca que por fin se ha recuperado a Miró para los museos oficiales y las galerías madrileñas, puesto que coinciden en Madrid hasta cuatro exposiciones conmemorativas de su 85 aniversario, una doble en el MEAC y en las galerías Gavar y Theo:

«Por una de esas grotescas paradojas que produce la intromisión de los políticos en el mundo de la cultura, Miró es probablemente el pintor español menos adscribible a una ideología y más independiente en la plasmación de su ensueño plástico, ha sido durante tiempo un desconocido y casi proscrito del mundo de nuestra pintura.

Desde 1940 (...) Picasso y Miró constituían dos nombres proscritos (...) los dos artistas más importantes, junto con Boreas, que ha producido España en el siglo XX eran sistemáticamente omitidos y, en un principio, se hacía incluso difícil encontrar libros que reprodujeran sus obras.

Esta actitud cristalizó incluso en declaraciones concretas de personalidades de la vida política española, que cuando se habló de construir un Museo de arte Contemporáneo y se escribieron las cifras de su presupuesto, protestaron de que se fuera a gastar tanto dinero en presentar obras de Picasso, Miró y “otros tantos”.⁴⁵⁰

Y de las donaciones y los problemas que a veces conllevaban un buen ejemplo es la larga polémica iniciada en 1972 y terminada en 1978 respecto a la escultura de Chillida, *Lugar de encuentros (La Sirena varada)* para el Museo al Aire Libre de la Castellana de la ciudad de Madrid, cuyo rechazo afectó a otra escultura que Miró quiso donar. Finalmente la escultura *Madre Ubú* (1975) se instaló en enero de 1979, junto a la del escultor vasco.

Sus buenas relaciones con la familia real española las confirman sus encuentros con el rey Juan Carlos y la reina Sofía: comidas y visitas privadas, entrega de premios oficiales, regalos como en 1981 un cuadro, sin título y guardado en el palacio de Marivent, que fue mostrado por primera vez al público en la exposición de 1993 en el MOMA⁴⁵¹, o cuando en el mes de octubre de 1981 dona a la Fundación Príncipe de Asturias una escultura, de la que se entrega una copia en cada uno de los famosos premios anuales.⁴⁵²

⁴⁵⁰ Chavarri. *Miró reencontrado*. “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, v. 113, n° 339 (IX-1978): 339.

⁴⁵¹ Redacción. Noticia. “Gente” (13-X-1993).

⁴⁵² Redacción. Noticia. “La Voz de Avilés” (5-X-1991). La Fundación se la encargó y poco después de la primera entrega, el 2 de octubre de 1981 envió una carta en la que cedía gratuitamente la obra y los derechos de autor. Las reproducciones de la estatua se hacen en el taller de Parellada donde trabajaba Miró y donde se conserva el molde de yeso regalado por Miró, del que se hacen moldes de cera, sólo utilizables una vez en la reproducción a la cera perdida.

En definitiva, la catalanidad para Miró siempre tuvo un triple componente: vital, político y cultural, pues estaba sólidamente anclada en su vida y su pensamiento y jamás puso en duda la conciencia de su identidad nacional catalana, que correspondía a su ser más básico, más conectado a la tierra mediterránea. En cambio, su españolidad no era excluyente, sino un rasgo añadido, plenamente aceptado aunque sin una íntima pasión, un eslabón en su camino hacia lo francés y, yendo un poco más allá, hacia la europeidad, y, aun más allá, hacia su espíritu de ciudadano del mundo, de la Humanidad a la que tantas veces se refería como miembro, pues la posición última de Miró es un universalismo sin exclusión de las personas por su raza, nacionalidad o cualquier otro rasgo. Captaba una oscura amenaza en el fundamento ideológico del nacionalismo, por temor a que se convirtiera en un tribalismo excluyente y empobrecedor; su concepto de nación estaba unido a la defensa de las tradiciones, las costumbres, la lengua, la tierra, pero anclados estos valores en una civilización moderna, que rompiera las fronteras entre los hombres y no que las levantase para separarlos. El juego de la identidad personal/nacional era un compromiso individual de respeto a la esencia de cada hombre, jamás un sustituto de la personalidad o una muleta para compensar la inanidad. La nación debía ser símbolo de libertad, nunca de opresión, y se construía con la paciencia de la tierra, de los siglos.

7. La conformación pública del mito de Miró.

Es sabido que los artistas más famosos han devenido en mitos contruidos por numerosos agentes de la sociedad, desde el pueblo a los *media* y las instituciones del mercado del arte. Los mitos modernos: Rodin, Picasso, Matisse, Pollock, Dalí... se han forjado al calor de los propios artistas y los marchantes, interesados en crear una mitología de valor comercial. En algún caso el mito ha nacido después del fallecimiento del artista, como le ocurrió a Van Gogh, lo que tiene la ventaja de que no puede desmentir lo que digan de él. En el siglo XX y más que en ningún otro tiempo pasado se comenzó a alimentar un *star system* del arte en el que el carisma de los artistas más reconocidos se eleva inmensamente por encima de lo común, tal vez porque sólo así se puede mantener el valor comercial de las millonarias inversiones en sus obras.

Miró no podía mantenerse ajeno a este juego y hacia 1967-1968 pensaba que se acercaba el final pues tenía 74 años y debido a sus problemas de salud no preveía

que todavía viviría 16 más. Había cumplido genésicamente con una hija y unos nietos, pero sufría por su aún escasa estimación popular y por la dudosa pervivencia de su prestigio artístico. Ya había visto como artistas consagrados en vida quedaban olvidados mientras que algunos otrora desconocidos se elevaban a los altares. Era evidente que el modo más cabal de perpetuarse como artista era mantenerse en el candelero de las vanguardias con nuevas y magnas exposiciones, asegurarse de estar presente en las mejores colecciones museísticas y promover el estudio de su vida y su obra, así como salvar sus talleres de una previsible desaparición tras su fallecimiento, esos talleres en los que había construido un microcosmos de su mundo onírico y estético reuniendo miles de objetos, documentos y apuntes.

Era muy consciente entonces de que aún no era verdaderamente aceptado en Cataluña y Mallorca. Tal vez hubiera podido prescindir de la simple fama popular, pero le dolía que el público entendido en arte de su tierra no apreciara su obra, a diferencia de la clara aceptación que disfrutaba en Francia, EE UU o Japón. En los años 60 en Barcelona o en Palma de Mallorca la gente ya no ignoraba que era un gran artista, pero se desentendía de su obra y esto duró por lo menos hasta finales de 1967, cuando, junto a las otras causas expresadas, los periódicos catalanes y mallorquines se interesaron más debido a los preparativos para el homenaje de su 75 aniversario en 1968, con las antológicas en Saint-Paul-de-Vence, Barcelona y Zúrich. Experimentó una vez más los indiscutibles beneficios de las exposiciones multitudinarias y la masiva atención de los medios de comunicación. Malet (1983) incide en la importancia de las exposiciones para asentar su fama internacional:

<<Las exposiciones se suceden a ritmo creciente. En 1972 se celebra la muestra <Magnetic Fields> en el Guggenheim Museum de Nueva York, el mismo año <Miró bronzes> en la Hayward Gallery de Londres, en 1974 la gran retrospectiva del Grand Palais y el Musée d'Art Moderne de París. Finalmente, en 1978 tiene lugar la primera exposición antológica de pintura de Joan Miró en el Museo Espanol de arte Contemporáneo de Madrid. A éstas se podrían sumar todavía las numerosas organizadas en la Ciudad de México, Caracas, Milán, etc., pero la lista sería interminable. Aun a riesgo de caer en la reiteración, queremos decir que Miró es un artista universal, puesto que su nombre y su obra son conocidos en todo el mundo.>>⁴⁵³

Miró, además, consideraba injusto que los jóvenes artistas en los años 60 le trataran, tanto privada como públicamente, como a un artista acabado para la vanguardia y, sobre todo, poco comprometido y pasivo en la lucha política contra el

⁴⁵³ Malet. *Joan Miró*. 1983: 23.

franquismo y la crítica a la sociedad. Se lamenta ante Raillard en 1975 de las críticas por su pasividad política: «Me han dolido algunos juicios que, más que maldad, dejan ver pereza intelectual.»⁴⁵⁴ Raillard resume estas críticas: «(...) se ha dicho con frecuencia: Miró sólo se ha interesado por las transformaciones plásticas, los juegos de formas, sin mirar más allá, etc.» y el artista replica con una obviedad que a menudo pasaba desapercibida para sus contemporáneos: «La expresión “transformación plástica” implica en sí misma una transformación de las ideas.»⁴⁵⁵ Con motivo de las muestras monográficas de Barcelona en 1968 y 1969, dos jóvenes artistas, alumnos del último curso de la Escola Superior de Belles arts de Sant Jordi, atacaron a Miró por ser un artista burgués. Uno decía: «Miró no es un pintor del pueblo ni para el pueblo... es un exponente de arte burgués que es el único posible dentro de una sociedad capitalista». Y el otro era todavía más duro:

«Se le han hecho muchas interpretaciones estúpidas, desde tomarlo por un payés catalán hasta hombre mediterráneo, pasando por callado trabajador, hombre-niño e inocente artista, pero lo cierto es que la clave de su éxito está en que su estéril atrofia, su irremediable torpeza, su asfixiante dificultad para crear, son los mejores alicientes para el público de este siglo, que padece la misma enfermedad colectiva que Miró sufre a escala individual.»⁴⁵⁶

Entre quienes le fustigaban sin piedad destacaban sobre todo los adeptos del Pop Art, el nuevo movimiento que arrasaba en todo el mundo artístico desde mediados de los años 60, con Andy Warhol como ídolo, y los del Nuevo Realismo inspirado en el anterior, que contaba en España con Eduardo Arroyo y el Equipo Crónica en cabeza.

Arroyo es entonces el caso más flagrante y conocido de ataque a Miró, bajo un disfraz de homenaje-provocación, con su serie *Miró rehecho* de 1966-1968, expuesta primero en <*Miro rifatto*> en la Galleria De Forcherari de Bolonia y en la Galleria Il Fonte di Spade de Roma (1967) y después en <*Miró refait*> en la Galerie André Weil de París (17 febrero-3 marzo 1969). Le propone como ejemplo de artista no comprometido, *de l'art pour l'art*, y desmitifica sus obras para criticar su papel de gran artista internacional, así como la banalidad e inutilidad del arte contemporáneo para afrontar los graves problemas de la sociedad.

⁴⁵⁴ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 131.

⁴⁵⁵ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 199.

⁴⁵⁶ Borràs, M^a L. *Imaginación y realidad*. Especial “La Vanguardia” *Miró 100 años*, Barcelona (IV-1993) 2-3.

El Equipo Crónica, más tardíamente, usará las obras de Miró con un talante mucho menos crítico hacia el artista, en apropiaciones iconográficas que eran manipuladas en un sentido desmitificador.⁴⁵⁷

Otros advertían un cierto agotamiento artístico y decorativismo, de cuyo tenor podemos hacernos una idea con los ejemplos del pintor Ramón Gaya, que le calificaba de mamarracho y vago⁴⁵⁸, del artista J. J. Tharrats (1990), que le criticaba por autolimitar su libertad creativa: «Miró fue un hombre impresionante, hasta los años 55 ó 60 y luego, al entrar en el juego de las grandes galerías perdió su libertad.»⁴⁵⁹, del escultor vasco Jorge Oteiza (1992) que le tildaba de decorador: «Gaudí es un genio. Miró, en cambio, es una mierda, un niño de 90 años que no sirve para nada, adorna, adorna... Coge una línea, parte otra línea y aquí rojo y allí amarillo... Eso es tonto.»⁴⁶⁰ Más moderado, el escultor Modest Cuixart declaraba en 1999 que algunos artistas repiten sus obras por haber «agotado la creatividad» y le ponía como ejemplo: «Miró, del que soy un gran admirador, hubiera hecho muy bien si en los últimos quince años de su vida, en lugar de pintar, se hubiera dedicado, por ejemplo, a escribir sus memorias. Y repito que le admiro muchísimo y que para mí es uno de los paisajistas contemporáneos más inéditos.»⁴⁶¹

Miró no estaba solo en sufrir esta desmitificación, pues Arroyo también parodiaba a Duchamp, del que dos años antes había realizado *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* en la Galerie Greuze de París (1965), en la que rechazaba la glorificación neodadaísta de Duchamp en los años 60. A Picasso también le caían palos por doquier: en 1964 y 1965 aparecen dos libros desmitificadores, respectivamente *Life with Picasso* de su segunda esposa Françoise Gilot y Carlton Lake, y *Success and failure of Picasso* de John Berger, y Greenberg carga contra toda la obra del Picasso “feísta” desde 1945 cuando reseña en “Artforum” una exposición en la National Gallery de Washington en el verano de 1965. Pero Miró no se conformaba con tan excelente compañía y se quejaba del ata-

⁴⁵⁷ Dalmace-Rognon en *Los años 60-70, años de contestación*. *«Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español»». Madrid. Fundació La Caixa (1993): 51-52 para Arroyo, 52-55 para Equipo Crónica. / Calvo Serraller; Llorens. *El desprecio de la regla (1962-80)*. *«Le siècle de Picasso»». París. MAMV (1987-1988): sobre la crítica de Arroyo a Duchamp en pp. 221-222, y sobre la desmitificación de Picasso, paralela a la de Miró, en pp. 222-223.

⁴⁵⁸ Joan Brossa, en declaraciones a Boix hacia 1996-1997. Brossa no recordaba si se lo dijo el propio Miró u otra fuente y databa las declaraciones de Gaya en los años 70.

⁴⁵⁹ Tharrats. Declaraciones. “Época”, Madrid (29-I-1990).

⁴⁶⁰ Oteiza, Jorge. Declaraciones. “La Vanguardia” (23-II-1992).

⁴⁶¹ Cuixart, Modest. Declaraciones a Enriqueta Antolín. “El País” (24-X-1999) 42.

que de Arroyo, en especial a *La masía*, y se sinceraba (con un sentido antihegeliano que hubiera suscrito Gombrich): «Es hasta tal punto banal creer que se puede intervenir directamente en la historia... Es una ingenuidad. La historia de Arroyo es ingenua, no valía la pena preocuparse por eso».⁴⁶² No obstante, dicho esto, Miró sí creía en la importancia (relativa) de la intervención histórica del artista, pues afirma en otro momento que los artistas tienen un papel en la transformación de la sociedad: «Desde luego que sí». Desea que la gente descubra que él ha trabajado durante todos estos años contra Franco, en pro de la libertad, aunque no sabe si ha tenido mucho éxito. «Es difícil decirlo. La gente comprenderá cada vez más que yo abría la puerta a otro porvenir contra todas las ideas falsas y todos los fanatismos.»⁴⁶³

Por otro lado, el informalismo ya estaba en decadencia desde principios de los años 60, y había sido abandonado por la mayoría de sus figuras, lo que conllevaba que también se postergase a los maestros antecesores de este grupo (Klee, el propio Miró). Lo que estaba de moda era un sinfín de movimientos independientes, y en especial dos corrientes: la del arte con referencias sociales, del tipo de los sulfúricos fotomontajes de Josep Renau en su *Fata Morgana USA* (Berlín, 1967) o las obras de documentalismo de Rafael Canogar, y la corriente del arte con referencias al nuevo mundo icónico de los medios de comunicación, propio de los creadores del Pop Art —que en España conectaban con el arte social, en una fusión que intentaba unir lo mejor de las dos corrientes—. Pese a estas novedades, en los ambientes progresistas españoles el artista de moda era Tàpies, abiertamente implicado en la oposición antifranquista⁴⁶⁴ y que pugnaba por renovarse en lo formal (una actitud compartida con Miró, pero menos evidente en éste). Tàpies todavía dirá en 2004: «Si yo hago algo que alguien hizo antes, lo dejo. Porque en el arte hay un aspecto sorpresivo, que es una forma de comunicar cosas. Y si haces lo que ya está

⁴⁶² Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 65-66.

⁴⁶³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 199.

⁴⁶⁴ Tàpies participó en 1966 en una reunión clandestina en el Convento de los Capuchinos de Sarrià (Barcelona), con motivo de la creación del primer sindicato universitario democrático, por lo que fue arrestado y multado. Desde entonces fue aupado hasta el rango de héroe. Pero era un independiente, como Miró. Puntualizó ya en 1980 que nunca había militado en un partido político, aunque había colaborado con el PSUC en los años 60 y 70. «No, nunca, a ninguno. A ningún partido, ni a ninguna sociedad, ni a ninguna etiqueta. Pero esto no lo digo con satisfacción ni nada. Ser independiente, para mí, más bien es un defecto. Encuentro que tendría que estar más decidido. Dudo demasiado.» [Fernández-Braso, M. Entrevista a Antoni Tàpies. “Guadalimar”, 52 (junio-julio 1980): 24].

hecho, aparte de que no tiene ningún mérito, no causa tanto efecto como la novedad.>>⁴⁶⁵

Miró parecía en este contexto una figura del pasado, un artista que como máximo debía ser estudiado para comprender las primeras vanguardias y su influencia en el periodo posterior a 1945, pero no alguien que pudiera aportar un innovador lenguaje artístico para este tiempo de lucha. Unos pocos años más y hacia 1970 estallarían definitivamente en Barcelona la revolución artística de las Nuevas Tendencias, sobre todo la Conceptual. En esa situación, Miró parecía quedar arrumbado a los libros de historia.

Estaba muy profundamente dolido por esa imagen que amenazaba quedar como definitiva para la posteridad, porque consideraba que su actitud personal había sido permanentemente rigurosa, tanto en lo artístico —pese a que su universo era inamovible, mantuvo siempre un profundo y sincero espíritu de búsqueda formal, de investigación en el lenguaje de la pintura—, como en lo político, puesto que no había aceptado jamás los ofrecimientos de protección por parte del régimen franquista, que le quería utilizar desde los años 50 como un artista vanguardista oficial ante la comunidad internacional, como una prueba creíble y emblemática de que dentro del país había verdadera libertad creadora —un franquismo que, si no tuvo un estilo artístico oficial, fracasados tanto el llamado “arte del Movimiento” de los primeros 40 como también el academicismo, sí que trató de servirse del arte vanguardista local como elemento de propaganda exterior—. Le habían ofrecido tentaciones tan significativas como la participación oficial en el Pabellón oficial español en la Bienal de Venecia de 1954, la concesión en 1959 de la Real Cruz de Alfonso X el Sabio, y más recientemente, el nombramiento en 1966 como académico de número de la Academia de Bellas artes de San Fernando. Pero su resistencia a ser uno más de los artistas oficiales había sido privada, sin resonancia popular, porque la censura funcionaba hábilmente y porque él tampoco podía obviar que vivía en la España franquista. Como prueba de cuál era la imagen que de ello derivaba es que aún hoy en día la mayor parte de la historiografía (Calvo Serraller, Combalía, Minguet) considera que aceptó sin más los honores oficiales del franquismo. Esta confusión sobre este y otros hechos no podía por menos de perjudicar su prestigio. Cambiar aquella lamentable imagen conformista, casi colaboracionista, era para él un asunto vital y esperaba su

⁴⁶⁵ Tàpies, en Alameda, S. *La vida, por Tàpies*. “El País” Semanal (31-X-2004) 64. cit. Calzada. *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. 2006: 11.

oportunidad para deshacer el entuerto. Y no podía esperar ayuda del exterior, pues Miró había perdido su mejor vínculo con la vanguardia política francesa, debido a que el grupo surrealista, muerto en 1966 Breton, se había autodisuelto definitivamente a principios de 1969. En cambio, podía buscar el apoyo del amplio círculo de sus fieles amigos de Barcelona, todavía encabezado por Prats hasta su fallecimiento en octubre de 1970. La atención informativa sobre su persona que atrajeron los homenajes y las exposiciones de 1968-1969 le brindaría esa oportunidad.

Por otra parte, la repetición *ad nauseam* de los motivos mironianos en las pinturas de los años 60 había agotado el interés de los críticos más innovadores respecto a Miró, y el leal apoyo de Dupin en París o de Sweeney en Nueva York ya había dado lo mejor de sí, de modo que cuando toma conciencia del problema se desencadena una última crisis que le lleva a volver al rupturismo de las “pinturas salvajes”, pero ahora con características más abstractas, de un automatismo gestual que deriva del impacto del aformalismo de la posguerra.

Quería perdurar, lo cual requería recrear su propio mito, reinventarse a él mismo. Era preciso consignar por escrito su propia vida —y no de cualquier modo, sino como un hombre sin mácula—, grabar en toda suerte de medios la manera en que vivía y pintaba, catalogar y conservar sus obras, guardar las notas y apuntes para los estudiosos, conservar los talleres para el futuro, y finalmente crear las perennes instituciones artísticas —esto es, las dos fundaciones— que guardasen su nombre, su arte y sus ideales, y que continuasen su compromiso con el arte con mayúsculas. Había algo de vanagloria en este proyecto, es indudable, pero no una arrogancia infundada, pues era consecuente consigo mismo. Si había abierto tantos caminos para el arte, estos no podían cerrarse a su muerte, y desaparecer en el polvo del tiempo, como había visto que les había pasado a tantos artistas anteriormente. La imagen que buscaba legar de sí mismo la resume su nieto Joan Punyet Miró (2001), que le caracteriza así: «la rebeldía, la ansiedad, la crisis existencial y la continua crítica rabiosa contra sí mismo con tal de no caer en la repetición. (...) [Era] un hombre que salía adelante cuestionándose a sí mismo de forma tajante y brutal, sin dejarse en ningún momento encandilar por la buena crítica»; y concluye que la angustia

existencial de su abuelo estaba relacionada con su percepción de lo injusto, por lo que políticamente siempre fue un antifascista y un rebelde.⁴⁶⁶

Pero el mito de Miró sobre todo lo construyen en estos años los políticos, artistas, intelectuales, galeristas, críticos, historiadores del arte, responsables de museos... que asumen que es uno de los artistas con una imagen y un pasado más convenientes para servir de bandera tanto de los ideales democráticos españoles como de los nacionalistas catalanes. El gobierno francés le mima, fomentando sus exposiciones y hasta encargándole el diseño de un sello en 1974. En España los políticos más aperturistas del régimen franquista le apoyan, aunque sea con precauciones, como los alcaldes Porcioles en Barcelona y Gabriel Alzamora en Palma. Las dos exposiciones monográficas de 1968 y 1969 en Barcelona le elevan a la cúspide de la celebridad artística junto a Picasso y Dalí y consolidan un amplio reconocimiento puesto que había roto una barrera: su fama se incrementó hasta llegar a dominar el panorama artístico catalán.

Uno de los colaboradores más destacados en su proyecto de recreación personal fue el fotógrafo Francesc Català-Roca (1993), que declara sobre las fotos que le retratan en esta época, tomadas con total respeto a la intimidad de su creación, al tiempo que confiesa su admiración por un artista llamado a trascender su siglo:

«Yo para Miró era como un mueble, un taburete, no me veía cuando trabajaba y yo tampoco me hacía notar, por eso todas las fotografías son vivas. En las fotos siempre busco la autenticidad, el momento. Me siento como si fuera un mago, paralizo el instante y queda reflejado para siempre. Tengo muchas fotos de él trabajando o repasando sus obras en las que se le ve de espaldas, en la exposición hay unas cuantas de esas, y es que yo no quería molestarle y que tampoco notara mi presencia.

[Sobre algunas fotos en que parece que Miró sí notaba su presencia] a mí me interesaba que Miró fuera Miró. Por ejemplo en la foto utilizada para el cartel de la exposición, ese instante es auténtico. Lo capté en el momento en el que le mostraban las piezas para la Fundación Parellada y en aquel momento dijo “esta, esta, me gusta mucho”. Es ese mismo instante el que me interesa, si le obligan no hubiera sido tan natural.

Nos parecemos bastante porque él estaba entregado a su trabajo y yo también. No hablo de política, ni de fútbol, aunque me gusta que gane el Barça no veo nunca los partidos. No me he metido en estos temas, no me interesan, pero sí puedo hablar y mucho de fotografía. Estoy seguro que en fotografía ya estoy en el siglo XXI, no sé si en el año 20 o 30, pero sí en el próximo siglo. Es la misma idea que tengo de la puntualidad. Nunca soy puntual porque siempre llego diez o quince minutos

⁴⁶⁶ Messensee, Caroline. Declaraciones por la muestra <Miró. El último rebelde>. Viena. Kunstforum (2001), en Rudich, Julieta. *Viena muestra la rebelión contra sí mismo del último Joan Miró*. “El País” (15-III-2001) 36.

antes, entonces espero y llega un momento en el que sí soy puntual, pero si llegas antes no eres puntual. Lo mismo pasa en las artes, si llegas antes no eres puntual. Miró no era puntual, como tampoco lo fue Van Gogh y sin embargo hoy se hacen colas para ver sus obras ¿y cuántas obras vendió? Miró, Van Gogh... han sido unos adelantados.»⁴⁶⁷

Las principales figuras de la *cançó catalana* le profesaban admiración y le exaltaban por entonces. La mallorquina Maria del Mar Bonet fue de las primeras y él correspondió ilustrándole una portada de disco⁴⁶⁸, pero el más famoso entonces era Raimon, del que ilustró tres portadas, y que compuso en 1968 la canción “A Joan Miró”: «*D’un roig encés voldria les cançons./ D’un roig encés voldria la vida./ D’un roig encés voldria el món / i dir les coses tal com són*», que se convirtió en un canto de libertad: cuando el 16 de julio de 1972 Raimon la presentó en un recital en Pollença (Mallorca): cientos de jóvenes asistentes la corearon y al final prorrumpieron en gritos contra el franquismo; como tardía respuesta, la censura la prohibió en 1975.⁴⁶⁹

El interés historiográfico por su obra alcanza una de sus puntas más elevadas en esta etapa de 1968-1975.⁴⁷⁰ Parece evidente que este crecimiento se debe a las grandes celebraciones y exposiciones celebradas en 1968 y 1973, los años en que Miró concitó más miradas por parte de críticos e historiadores de arte. Esencial para explicar esta floración de obras y estudios es su relación con el editor catalán Manuel de Muga, de la editorial de arte Polígrafa, con quien estableció una buena amistad por los años 1968 y 1969 gracias a la amistad común con Joan Prats.⁴⁷¹ Más tarde, en marzo de 1976, Manuel de Muga y su hijo Joan inaugurarán la Galería Joan Prats, en el local de su sombrerería, con el apoyo de Miró.

Los documentales⁴⁷² sobre Miró proliferan en esta época: casi de cada gran antológica se hace al menos una filmación, lo que nos ha permitido conocer su

⁴⁶⁷ Amer, Biel. Entrevista a F. Català-Roca. “Diario de Mallorca”, Cultura (10-IX-1993).

⁴⁶⁸ Miró le ilustró la portada de un disco editado en 1974, con versos de Bartomeu Rosselló-Portell y un texto de presentación de Salvador Espriu. [Aderro. *El disco que Maria del Mar Bonet quería hacer*. “La Vanguardia” (27-IV-1974) 61.]

⁴⁶⁹ Melià cita un acontecimiento musical de los años 70, cuando Raimon vino a Mallorca y cantó, una noche de verano, en el claustro de San Francisco, para miles de jóvenes entusiasmados, su poema reclamando un mundo que fuese “d’un roig encés”. [Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 76.]

⁴⁷⁰ Podemos comparar la producción en la bibliografía básica de Dupin. En el bloque de los años 1960-1967 salen 14 libros (cuatro de ellos en 1967, cuando se aproxima el 75 aniversario de Miró), y en el de 1968-1975, el de máxima producción, se dobla, hasta 28 libros. En los ocho años posteriores, entre 1976 y 1983, desciende a 17. En artículos la diferencia es asimismo abrumadora, pero aun mayor. Dupin relaciona para los tres bloques 6, 17 y 10 artículos respectivamente.

⁴⁷¹ Muga, Manuel de. Declaraciones. “Avui” (25-IX-1991).

⁴⁷² Entre los documentales que se realizan en estos años destacan tres de Francesc Català-Roca, uno de Pere Portabella y uno de Albert Abril. *Miró-Artigas: murals*, de Català-Roca, en color. *Joan*

imagen y su voz. Puede decirse que en conjunto representan una ineludible biografía vital y artística, pero hay que hacer una consideración crítica de las fechas y datos pues Miró y sus biógrafos en estos documentales se equivocan en numerosas ocasiones.

En los años 70, los artistas españoles del Pop Art y del Nuevo Realismo nuevamente utilizan sus obras como referentes, pero con un sentido completamente diferente, pues Miró se ha reciclado en el imaginario de los colectivos progresistas. Por ejemplo, arroyo moderará su postura, se relacionará a finales de los años 70 con el círculo más cercano a Miró, e incluso expondrá en la Galeria Maeght de Barcelona.

En este periodo se consolidan o nacen las grandes colecciones públicas para las tres fundaciones de Barcelona, Saint-Paul-de-Vence y Palma de Mallorca, el MOMA de Nueva York, el MNAM de París y el Museo Español de arte Contemporáneo de Madrid (MEAC, futuro MNCARS).⁴⁷³ Un instrumento fundamental son las donaciones de sus obras que Miró relaciona estrechamente con su imagen pública en estos años, con la condición siempre de que sean instituciones

Miró, teles cremades, de Català-Roca, en color. *Miró-Artigas: mural d'Osaka*, de Català-Roca, en color. *Joan Miró, forja*, de Portabella. *Miró-Barcelona*, de Abril, por el Institut del Cinema Català (ICC).

⁴⁷³ Malet resume la primera y tardía colaboración de Miró con el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) de Madrid, futuro MNCARS, «propietario de una pintura de Miró de 1974, *mujer, pájaro y estrella*, en 1978 se convirtió en el depositario de una importante colección de grabados y litografías donada al museo por el artista.» [Malet. *La fuerza de la tierra*. “El País” (31-XII-1983).]. Finalmente, tras dejarlas primero en depósito en 1978, en octubre de 1980 Miró y la galería Maeght hicieron una donación en firme al Estado de cien obras gráficas (67 aguafuertes, 33 litografías). Después de estas primeras donaciones siguió la gran expansión de las daciones por impuestos de sucesiones de la Successió Miró, en 1985, 1991 y años siguientes, con lo que se reunió una colección muy amplia, pero que tenía pocas obras de la etapa crucial de los años 20, por lo que se debía equilibrar con nuevas adquisiciones. Por problemas presupuestarios un nuevo ciclo de adquisiciones se hizo esperar hasta que José Guirao, director del MNCARS hasta 2000, inició la operación con la compra en 1999 y primeros meses de 2000 de otras cuatro obras: *La casa de la palmera* (1918), *Siurana* (1917), *Pintura (la mancha roja)* (1925) y *Pintura (la bandera española)* (1925); por la primera se pagaron 543 M y por las otras tres 1.500 millones de pesetas, pagados en dación por el BBVA. Concretamente, a finales de 1999 adquirió por 1.100 millones *Siurana* (1917), de influencia fauvista, y *La mancha roja* (1925), de un cambio estilístico hacia el surrealismo [Redacción. Noticia. “Última Hora” (23-III-2000) 70.] y *Pintura (La bandera española, 1925)* costó en abril del 2000 unos 380 millones. [Redacción. Noticia. “El Mundo” (5-IV-2000).] El siguiente director, Juan Manuel Bonet, continuó la política de compras, durante los meses de agosto-octubre de 2000, en una operación muy ambiciosa, por 2.600 millones, gracias a una dación de Caja Madrid, con cinco pinturas de Miró: *Pastoral* (1923-1924), *Pintura* (1925), *Cabeza y araña* (1925), *El fumador* (1925) y *La sonrisa de las alas llameantes* (1953), y un objeto, *Pintura-objeto* (1936). [Sierra, Rafael. *Bonet reabre por sorpresa la Operación Miró*. “El Mundo” (11-X-2000) 85.] Bonet ya había adquirido el original de *Ayudad a España!* (1937) por 80 M, cuando los peritos lo valoraban en 30. En total, la col. MNCARS de Miró asciende en 2003 a 52 pinturas (en 2000 eran 45 pinturas), 45 esculturas, 19 dibujos y 401 grabados. Enrique Juncosa, su subdirector hasta 2003, opina que el museo debería aumentar la col. sólo en los collages de los años 20, que considera una de sus etapas más interesantes. [Juncosa, E. Declaraciones. “Diario de Mallorca” (24-X-2000) 39.]

de interés social: museos, universidades, hospitales, etc. Van a menudo seguidas o relacionadas con los homenajes y estos con las exposiciones, hasta confundirse en un crisol.

Su generosidad era callada pero innata con las causas en la que creía y sus obras son asiduas de las más concurridas subastas de beneficencia y generalmente encabezan los folletos, como reclamo a los donantes (para muchos artistas donantes exponer con Miró era un buen reclamo y una garantía de seriedad) y los participantes.

Los museos españoles y extranjeros le solicitan continuamente obras. Como muestra, Seymour Slive le agradece su donación al Fogg Art Museum de la Harvard University (del que es director), consistente en nueve aguafuertes de la serie *Mallorca*, que complementa la de una edición completa de la serie *Barcelona* (1944).⁴⁷⁴ Las principales donaciones al extranjero son para el Musée National d'Art Moderne de París (MNAM o futuro Musée Georges Pompidou), al que dona en 1977 unas 70 obras gráficas y un gran lienzo, *Personajes y pájaros en la noche* (1974), al tiempo que Maeght, Gomis y Leiris hacen otras donaciones para este museo, que completará una gran colección Miró. Algunas donaciones se frustraron por causas ajenas.⁴⁷⁵ En los años 70 Miró era muy consciente de que los museos validan la obra de arte e introducen los estilos que fueron pioneros en la Historia del arte, pasando a convertirse en modelos académicos que la generación siguiente puede utilizar aunque sólo sea para rebelarse contra ellos, mientras que los artistas que permanecen fuera de los museos son pronto apeados de la Historia del arte. Miró, al donar sus obras, se aseguraba su continuidad, pero también era consciente de que entraba en el juego del control institucional y perdía parte de su valor transgresor. Es por esto que quería que su Fundación fuese una institución abierta a las nuevas aportaciones, a fin de que, en diálogo constante con estas, su propia obra se dotase de una continuidad en el futuro.

Los municipios catalanes también reciben donaciones: en 1971 Miró realiza una obra (una combinación de grafismo y mancha) dedicada a la ciudad de Granollers, actualmente en el Museu de ésta.

⁴⁷⁴ Carta de Seymour Slive a Miró. Cambridge, Massachussets (14-XI-1974) FPJM. Le sigue en la documentación de la FPJM otra correspondencia burocrática y de agradecimiento de la directiva de la Universidad.

⁴⁷⁵ Por ejemplo, manifiesta su voluntad de donar una obra a un museo (que finalmente no se hizo) en el municipio vizcaíno de Elorrio. «Querido amigo; al regresar de Saint-Paul leo sus cartas. Muy digno el espíritu que las anima y todo lo que tiene el proyecto. Desde luego, yo les cederé una obra para el museo que tienen en preparación. Téngame al corriente de cómo van las cosas». [Carta de Miró a José Luis Merino. (VIII-1968) FPJM.]

En Mallorca, sus dos primeras donaciones de obras suyas en 1968 y 1969, ambas a la Policlínica Miramar, rompieron el hielo con la crítica y el público mallorquines. Pero las más importantes, que exigirán unos apartados, son las que configurarán la colección permanente de la Fundació Joan Miró de Barcelona, y, más tarde, la de la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca.

PARTE V.

UN TRIENIO DE CELEBRIDAD, 1968-1970.

1.1. Miró en 1968-1970.

En 1968 la situación política internacional cambia radicalmente: colisionan los ideales juveniles y el anquilosamiento de las instituciones, y así los movimientos estudiantiles hierven en Barcelona, Berkeley, Berlín, Madrid, Milán, París, Praga o Tokio, y se suceden grandes acontecimientos mundiales como el Mayo francés y la Primavera de Praga —que acabó en la dura represión de agosto— mientras que en EE UU ruge la protesta contra la guerra del Vietnam; una carta de protesta, que establece un paralelismo entre el genocidio nazi y las guerras actuales de EE UU, firmada por un tal Juan Miró y como tal confundido con el artista, se publicará en la revista estadounidense “Newsweek” (26-II-1968), de modo que su representante Pierre Matisse lo desmentirá.⁴⁷⁶

Todos estos eventos tendrán una inevitable trascendencia en España y la actitud más comprometida de Miró, que se plasma de inmediato en el cartel conmemorativo *1 de Maig 68*, que le solicitaron Pere Portabella y Xavier Folch, a petición de los dirigentes de la Confederación Sindical de Comisiones Obreras (CCOO) de Barcelona.⁴⁷⁷ Los acontecimientos del Mayo francés y la oleada de vitalismo en la izquierda europea los expresa en el cuadro *Mayo de 1968* (1968-1973), sobre el que declaró: «El propio título de la obra y los años en que está fechada creo que lo aclaran todo: *Mayo de 1968*. Dramatismo y expectativa a partes iguales: lo que fue y lo que quedó de aquella inolvidable rebelión juvenil, no poco característica de nuestro tiempo.»⁴⁷⁸ Durante el verano, Miró se niega a colaborar en un proyecto de una publicación oficial del Ministerio de Turismo español para América del Norte, que le pedía una pintura de un paisaje de Mont-roig (perteneciente a su hija Maria Dolors). Miró se niega, aparte de su repugnancia a que

⁴⁷⁶ La documentación del asunto aparece en carpeta PML, PMG B 19, 33, e incluye un recorte y la copia íntegra de la carta aparecida en “Newsweek” (26-II-1968), más una carta de Pierre Matisse al editor de la revista (29-III-1968), y una carta a Miró en la que informa que ha encontrado en Barcelona por lo menos seis Juan Miró y unos 30 Miró, así que puede que la carta sea auténtica aunque el nombre induzca a la confusión con el artista. [Carta de Pierre Matisse a Miró, en Palma. (1-IV-1968) PML, PMG B 19, 33.] El mismo Miró enviará un desmentido personal para que lo difunda su marchante. [Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (9-IV-1968) PML, PMG B 19, 33.]

⁴⁷⁷ La fundación de CCOO en Barcelona ocurrió en octubre de 1964 en la parroquia de Sant Miquel de Cornellà. Fabre, Jaume; Huertas, Josep M. *La fundació de CC.OO. a Barcelona*. “L’Avenç”, 53 (X-1982) 12-15, que reproduce el cartel de Miró para el 1 de mayo de 1968, como también en “L’Avenç”, Barcelona, 16 (V-1979) 71.

⁴⁷⁸ Amón, S. *Tres horas con Joan Miró*. “El País Semanal” 62 (18-VI-1978) 18.

se postergue a Picasso, porque no quiere colaborar en un evento oficial: «fait grotesque de faire omission de Picasso en mettant par contre Dalí après Le Greco. Je me suis tracé une ligne de conduite en refusant pour mon anniversaire, tout ce qui a un caractère officiel.»⁴⁷⁹

En España se multiplican las huelgas, protestas y manifestaciones de obreros y estudiantes. El movimiento estudiantil en Barcelona había sido descabezado en 1966, cuando se desterró a los líderes del Sindicato Democrático de Estudiantes, enviándolos a cumplir el servicio militar en África, pero surgen ahora nuevos dirigentes, mientras la radicalización del pensamiento crece en las universidades — en junio se crea la Universitat Autònoma de Barcelona, en Bellaterra, en parte con el objetivo de alejar a los estudiantes del centro de la ciudad—. En este contexto se explican actos reivindicativos como la *caputxinada* en Barcelona, y que una parte de la prensa aumente sus críticas políticas y como consecuencia sea reprimida: la revista “Destino” es suspendida dos meses y su director, Néstor Luján, cesado. Al mismo tiempo se consolida en el País Vasco el terrorismo de ETA como oposición armada al régimen. En este año realiza varios atentados y asesina (su tercera víctima), al inspector de policía Melitón Manzanos; en respuesta, en agosto se restablece la Ley de Bandidaje y Terrorismo, y, se declara el “estado de excepción”, lo que se hizo sólo en otra ocasión, en 1975.

Portugal y España afrontan el problema de los movimientos independentistas en sus colonias y Franco debe acceder a la descolonización para no enemistarse con las potencias occidentales, concediendo la independencia a Guinea Ecuatorial (12 de octubre de 1968) y devolviendo el territorio marroquí de Ifni (enero de 1969); al final del franquismo únicamente subsistían los problemas coloniales de Gibraltar y las plazas norteafricanas de Ceuta y Melilla, sobre las que Marruecos mantenía su reclamación. En contraste con la postura anticolonialista de los surrealistas franceses ya en el periodo de entreguerras o del movimiento comunista, la postura de la oposición española ante este problema fue en general pasiva, lo que explica que no se conozca ninguna aportación de Miró al anticolonialismo.

1968 es un año clave en el impulso de un arte político y crítico más comprometido que había marcado los años 60.⁴⁸⁰ Se celebra en abril la apertura en

⁴⁷⁹ Carta de Miró a Pierre Matisse. Mont-roig (22-IX-1968) PML, PMG B 20, 8.

⁴⁸⁰ Una gran muestra sobre el arte comprometido desde los años 60 hasta el 2000 es *<Antagonismos. Casos de estudio>. Barcelona. Macba (26 julio-14 octubre 2001). Obras de unos

Londres del Institute of Contemporary Arts (ICA), impulsado por un amigo de Miró, Penrose; el Pop Art —cuya cabeza visible, Warhol, ya en 1966 había concitado el interés de Miró durante un viaje a Nueva York— domina la Documenta 4 de Kassel; se presenta en La Haya (Holanda) una primera antológica de Art Minimal, una tendencia cuya estética geométrica le es ajena a Miró. En Cataluña la galería René Métras, una de las más visitadas por Miró en estos años, presenta la exposición *<Mente 1, Primera Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas>, en realidad dominada por el experimentalismo cinético, con artistas (Claret, Pericot, Sempere, Sobrino), arquitectos (Bofill, Bohigas, Fernández Alba), cineastas, músicos...; Miró mantiene amistad con varios de ellos, pero no comparte sus ideas artísticas. La revista “Mosca” publica un número en el que Galí, Jové, Llena y Sílvia Gubern defienden el *art povera*, explicando la nueva actitud estética, que pronto repercute en varios experimentos de Miró con materiales simples de desecho.

Miró durante 1968 reside en Palma y realiza varias estancias en Barcelona (febrero, abril, septiembre, diciembre) y en Gallifa (finales de febrero⁴⁸¹), más estancias en esta localidad y París, Ginebra, Nueva York...

En este llamado “año Miró” se organiza un ambicioso programa de celebraciones y exposiciones por su 75º aniversario, destacando los homenajes en París, Barcelona, Saint-Paul-de-Vence..., las condecoraciones de altas instituciones y la gran antológica que pasa por la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, el Antic Hospital de Santa Creu de Barcelona y la Kunsthaus de Zúrich.⁴⁸²

Todo esto le complace sobremanera, como reconoce en una carta a Sert en marzo: <<Tengo una fe absoluta en la Cataluña, y por lo tanto en la Barcelona, del mañana. (...) Se está preparando con un entusiasmo enloquecido mi cumpleaños y una exposición para noviembre en todas las salas del Hospital de la Santa Creu. Todo

cincuenta artistas como Carl André, Eleanor Antin, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Harun Faocki, Andrea Fraser, Hans Hacke, Victor Grippo, Rogelio López Cuenca, Chris Marker, Matta-Clark, Cildo Meireles, Mario Merz, Antoni Muntadas, Bruce Nauman, Pistoletto, Martha Rosler, Allan Sekula, Alexander Sokurov, Claus Staeck, Jeff Wall, Andy Warhol, Krzysztof Wodiczko... o colectivos como Guerrilla Girls, Act Up, Kunstakademie Düsseldorf, Think Again. Comisarios: José Lebrero Stals y Manuel Borja-Villel. [Reseñas en “El Cultural” (25-VII-2001) 24. / “El País” (26-VII-2001) 28.]

⁴⁸¹ Miró trabaja en Gallifa a finales de febrero en el mural cerámico de la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence. [Carta de Miró a Dupin. Palma de Mallorca (23-II-1968). cit. Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 343, n. 848.] Regresará a Palma después de un corto descanso en Barcelona. [Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (12-III-1968) PML, PMG B 19, 33.]

⁴⁸² Gasch, S. *El “Año Miró”*. “ABC” (26-III-1968) 73. / Corberó, Salvador. *Joan Miró cumple hoy sesenta y cinco años*. “Diario de Barcelona” (20-IV-1968). FPJM H-3451. / Redacción. *Homenaje de Barcelona a Joan Miró*. “ABC” (20-IV-1968) 41. / Redacción. *Exposiciones, películas, conferencias y otros actos en Barcelona, Francia y Estados Unidos para celebrar el LXXXV aniversario del ilustre pintor Juan Miró*. “ABC” (20-IV-1968) 81.

esto puede parecerle imposible, pero es verdad.»⁴⁸³ O en una entrevista concedida a Del Arco, a finales de este año, en la que explica que no cree inmerecida su fama y que se siente un precursor: «No querría pecar de vanidad, pero creo que sí» y un hombre honrado, su obsesión en todas las entrevistas: «Como hombre no me defraudo, porque me doy cuenta que obré honradamente». Acepta que le preocupa su posteridad: «Mi nombre personal, no. Que haya dejado semilla en el aire, que luego, al caer en tierra, germine, sí. Como la dejaron los pintores románicos, que eran anónimos». Del Arco afirma que ahora ya creen en él y que no le discuten y Miró responde: «En cuanto a la comprensión local, de mi país, me satisface como catalán y español. Ahora, yo, personalmente, soy feliz pasando inadvertido». Le interesa lo que ocurre en el mundo y desea integrarse en él: «No estoy encerrado en mi pintura, ni en una torre de marfil; el contacto humano es capital para mí.»⁴⁸⁴

Artistas e intelectuales le rinden numerosos tributos de admiración, como el poeta Gabino-Alejandro Carriedo, que le dedica su poema *Para mirar a Miró*.⁴⁸⁵ Comienzan a dedicarle calles, aunque la primera no fue catalana sino sevillana, gracias al Ayuntamiento de Paradas.⁴⁸⁶

Pero ciertamente los homenajes catalanes en abril, el mes de su nacimiento, son los más importantes. La prensa les dio amplio eco, destacando un gran reportaje gráfico de “La Gaceta Ilustrada”, con muchas notas sobre la vida de Miró en Barcelona.⁴⁸⁷ El día anterior, la mañana del 23 de abril, Miró paseó por la Ciutat Vella, en concreto por el barrio gótico de Barcelona, cuyas calles estaban “mironizadas”, tapizadas con buena parte de las 200.000 copias del cartel que había realizado con el título *Salvat Català* (el nombre encerraba un mensaje político pues *Salvat* significa “salvado” en catalán), para apoyar la edición de los cuatro volúmenes iniciales del *Diccionari Enciclopèdic*, el primero en lengua catalana.⁴⁸⁸

⁴⁸³ Carta de Miró a J. L. Sert. Palma de Mallorca (18-III-1968) FLL. [Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 380-383.]

⁴⁸⁴ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Exprés” (14-XII-1968).

⁴⁸⁵ Redacción. *Recital de versos en la Universidad de las Llamas*. “?” (1968). FPJM 3588. Se leyó en un recital en la residencia de estudiantes de la Universidad Menéndez Pelayo de Las Llamas, en Santander.

⁴⁸⁶ Moreno Galván, J. M^a. *Joan Miró y su mundo prehistórico*. “Triunfo”, n° 327 (7-IX-1968) 30-39. Fotos de Xavier Miserachs. El alcalde de Paradas era José Gómez-Salvago.

⁴⁸⁷ Serrano, M^a D. (texto); Català-Roca, F. (fotos). *Los 75 años de Joan Miró*. “Gaceta Ilustrada” 602 (21-IV-1968). / En la prensa barcelonesa destacan las páginas especiales del 25 de abril de los diarios “El Correo Catalán”, “El Noticiero Universal”, “La Prensa”, “La Vanguardia” y “Tele-Exprés”.

⁴⁸⁸ Redacción. *Joan Miró visita el Barrio Gótico*. “La Vanguardia” (24-IV-1968) 40.

Estos paseos sentimentales eran una constante en sus breves estancias en Barcelona. María Dolores Serrano recordaba uno por ese mismo barrio, una tarde de fina lluvia, anterior a la exposición de noviembre, en el Passatge del Crèdit, la Llonja, las calles de Fernando y Regomir, la Plaza Real... Mientras caminaban, comentaba los lugares de su infancia: «Aquí nació. Aquí mi padre tenía su relojería. Por aquí pasaba yo para ir a la escuela primero, luego a Llonja: siete minutos a paso gimnástico...».⁴⁸⁹

Al día siguiente, 24 de abril, visitó su casa natalicia, en el 4 del Passatge del Crèdit; emocionado, incluso se abrazó con el alcalde José María de Porcioles y escuchó pacientemente su discurso y el del presidente de la Diputación en 1967-1968, Josep M. de Muller i d'Abadal, al inaugurar una lápida conmemorativa, que reza: “En aquesta casa nasqué el pintor Joan Miró. L’any 1893”. El artista proclamó sus incipientes proyectos culturales hacia la ciudad:

«Senyor alcalde de Barcelona, representants de nostra ciutat, amics tots: Agraïxo de tot cor aquest gest que tant m’honra i que condona la satisfacció de que es faci ara, en aquesta fita de la meua vida. Vaig esperar encara la oportunitat de realitzar per la nostra Barcelona quelcom d’eficaç; estiguin tots segurs de que li posaré amb això tot el meu entusiasme i passió. Gràcies.»⁴⁹⁰

El 28 de abril el alcalde le entregó la Medalla de Oro de la Ciudad de Barcelona, cumpliendo el acuerdo del 4 de noviembre del año anterior.⁴⁹¹

Ya pensaba en una fundación de arte contemporáneo, que sería un activo centro de debate y actividades multidisciplinarias, y siguiendo su ideario pluralista hacia las artes se implicará desde este año más activamente si cabe en la promoción de la cultura, donando obras para actividades culturales y sociales: en mayo para el ciclo de conciertos en Barcelona “Música d’avui al Tinell”⁴⁹², en julio para una

⁴⁸⁹ Serrano, M^a D. *Suma y resta de Joan Miró*. “La Vanguardia” (20-XI-1968) 32.

⁴⁹⁰ El periodista y crítico Sempronio (seudónimo de Andreu Avel·lí Artis) encontró en el público a Prats, Artigas, mosén Trens, el marchante Gaspar, el editor Gustavo Gili (y señora, ambos muy amigos de Picasso, con el que tramitaban la llegada de la serie de las Meninas, por petición del alcalde), Foix... [Sempronio. *La lápida de Miró*. “Tele-Exprés” (25-IV-1968).] Como anécdota, el inquilino entonces de la casa de Miró era Romà, jefe de protocolo de la Diputación. Miró constató con nostalgia que el salón tenía todavía un gran mueble espejo que había pertenecido a su madre y que su estudio arriba seguía siendo independiente de los dos pisos de la familia. [Redacción. “*Aún tengo que hacer la gran obra que Barcelona se merece*”, dice Juan Miró. “La Prensa” (25-IV-1968). FPJM H-3461.]

⁴⁹¹ Redacción. *La medalla de oro de Barcelona a Juan Miró*. “Diario de Mallorca” (5-XI-1967). FPJM H-3442.

⁴⁹² Miró dona por mediación de su amigo Carles Santos una litografía al “Club 49” para que se realice un ciclo de conciertos, “Música d’avui al Tinell”, con obras de Homs, Soler, Gerhard —otro gran amigo de Miró— y Luc Ferrari. [Redacción. “*Música d’avui al Tinell*” con primeras audiciones de Homs, Soler, Gerhard y Luc Ferrari. “La Vanguardia” (19-V-1968) 56. FPJM H-3478.]

guardería infantil en Sant Feliu de Codinas⁴⁹³, en agosto para el Museo de Pintura de Sant Pol de Mar⁴⁹⁴ y otros proyectos, realizados unos, frustrados otros.⁴⁹⁵ Pero no se limita a Cataluña su ciudad natal, sino que también inicia este año sus donaciones de obras en Mallorca. Las primeras son para la Policlínica Miramar, el centro donde su cuñado Lluís Juncosa y otros galenos lo atendían a él y su familia: en noviembre de 1968 dos aguafuertes de gran tamaño a varias tintas, para colocarlos en el vestíbulo principal, en cuya inauguración declara: «Hago esta donación como tributo a la iniciativa y esfuerzo personales de la clase médica mallorquina, que ha sabido dotar a Mallorca de un centro de auténtica categoría internacional».⁴⁹⁶ Y un año después, en octubre de 1969, añadirá dos tapices.⁴⁹⁷

El 1 de mayo de 1968 se le rinde un gran homenaje en Châtillon-Sous-Bagneux, en las afueras de París.⁴⁹⁸ En junio comienza un periplo, primero en Ginebra el 6 de junio, y después en Nueva York hacia el 10-15 de junio, en su séptima y última estancia en los EE UU, donde recibe el doctorado “honoris causa” en la Universidad de Harvard y visita el MOMA.⁴⁹⁹ Retorna luego a París y prosigue con

⁴⁹³ Miró dona una obra, que reportó 26.000 pesetas, para una subasta a favor de la guardería infantil de Sant Feliu de Codinas, promovida por el párroco Josep Rosell. Las otras obras eran de artistas menores. [Redacción. *A favor de una guardería infantil*. “ABC” (25-VII-1968) 55. / Redacción. *En favor de una guardería infantil*. “El Noticiero Universal” (27-VII-1968). / Redacción. *San Feliu de Codinas: Subasta de cuadros con destino a la guardería infantil*. “La Vanguardia” (27-VII-1968) 26. / Redacción. *Subasta de pinturas con fines benéficos*. “ABC” (15-VIII-1968) 46. / Redacción. *San Feliu de Codinas. Breve estancia del ministro señor López Rodó*. “La Vanguardia” (18-VIII-1968) 26.]

⁴⁹⁴ Regala una prueba de artista a la asociación “Amics de les Arts”, de Sant Pol de Mar, con el fin de mantener el museo del pueblo. [Redacción. *El “Amics de les Arts”, de San Pol de Mar*. “La Vanguardia” (3-VIII-1968) 18.]

⁴⁹⁵ Manifiesta su voluntad de donar una obra a un museo, que finalmente no se hizo, en el municipio vizcaíno de Elorrio: «Querido amigo; al regresar de Saint-Paul-de-Vence leo sus cartas. Muy digno el espíritu que las anima y todo lo que tiene el proyecto. Desde luego, yo les cederé una obra para el museo que tienen en preparación. Téngame al corriente de cómo van las cosas». [Carta de Miró a José Luis Merino (VIII-1968) FPJM.]

⁴⁹⁶ La Policlínica Miramar pertenecía a la Agrupación Médica Balear o AMEBA S.A.. [Redacción. *Joan Miró hace su primera donación a Mallorca*. “Diario de Mallorca” (29-XI-1968). FPJM H-3520. Hay copia del dibujo en un fragmento de página, con un personaje (cabeza y dos brazos) con una línea horizontal que le parte en dos, y que está mirando la luna. / Vidal Isern, A. *Donativo de Miró*. “La Vanguardia” (1-XII-1968) 7. / AMEBA S.A. *Agradecimiento a Joan Miró*. “Balears” (5-XII-1968). FPJM H-3526. / Redacción. *Donativo de Joan Miró*. “La Vanguardia” (8-XII-1968). FPJM H-3531.]

⁴⁹⁷ Redacción. *Joan Miró: homenaje a la clase médica de Mallorca*. “Balears” (31-X-1969). FPJM H-3570. / Redacción. *Joan Miró hizo entrega de dos tapices suyos*. “Diario de Mallorca” (31-X-1969). FPJM H-3576. / Redacción. *Joan Miró donó dos tapices a la Policlínica Miramar*. “Última Hora” (31-X-1969). FPJM H-3578.

⁴⁹⁸ Redacción. *Homenaje a Joan Miró en la localidad de Châtillon-sous-Bagneux*. “Diario de Barcelona” (2-V-1968). FPJM H-3610. / Redacción. *Homenaje francés a Joan Miró*. “La Vanguardia” (2-V-1968) 17.

⁴⁹⁹ La entrega sufrió vicisitudes. Miró escribió primero: «Creo que he hecho bien en aceptarlo. Sert dice que es un gran honor y que es preciso que vaya. La ceremonia tendrá lugar el 13 [de junio],

una larga estancia desde finales de junio y en julio en Saint-Paul-de-Vence, donde prepara sus esculturas y la cerámica mural para la próxima exposición en la Fondation Maeght, donde asiste el 21 de julio a un homenaje a Calder por su 70 aniversario que le ofrece el marchante Klaus Perls.⁵⁰⁰

La mayor fiesta de homenaje de las que se le hicieron en vida se celebra la noche del 22 de julio en dicha fundación, sirviendo de vernissage de su antológica. Están presentes él, su esposa, el anfitrión Aimé Maeght, y muchos de sus amigos: Calder, Brassai, Prats, Torrás Serratacó, Tàpies, Gyorgy Cziffra...⁵⁰¹ En la fiesta se estrena el *Concert Irregular*, una obra de teatro musical de Joan Brossa y del compositor, pianista y colaborador del Club 49, Carles Santos, interpretada por este y la mezzosoprano Anna Ricci, con dirección escénica de Pere Portabella, en la que Ricci en un momento dado cogía un rifle y amagaba con disparar al público.⁵⁰² Al final de

pero debería estar allí dos o tres días antes. Estoy desbordado de trabajo, pero daremos un salto rápido.> [Carta de Miró a Pierre Matisse. (19-V-1968) PML, PMG B 19, 33. Hay copia manuscrita y otra a máquina. cit. en Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 554, n. 1234, 1242, 1243 (cita), 1246; p. 555, n. 1255.] Lo mismo explica Miró en una carta del mismo día a Sert. Y en otra misiva explica que preveía hacer un corto descanso en Nueva York, saldría en Iberia de Palma el domingo 9 y llegaría Nueva York a las 17 h.; le autorizaba a Matisse a arreglar las citas que convengan y ponerse de acuerdo con Moncha Sert para el viaje a Cambridge. Pero cuando terminase el programa de Harvard había de regresar rápidamente para organizar su exposición en Saint-Paul-de-Vence. Y comentaba que Horace Judson (escribe Gudson) llegará el próximo martes para entrevistarle para la revista "Time". [Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (1-VI-1968) PML, PMG B 19, 33.] Pero en otra misiva a Matisse informa que se ha visto obligado a renunciar al viaje y se lo explicará por carta (alegará problemas de salud en una carta desconocida). [Cable de Miró a Pierre Matisse. (9-VI-1968) PML, PMG B 19, 33. / Cable de Pierre Matisse a Miró. (9-VI-1968) PML, PMG B 19, 33.] El doctorado le costó 1.000 \$ en tasas y otros gastos administrativos. [Carta de Pierre Matisse a Miró, en París. (21-V-1969) PML, PMG B 19, 35.], pero Sargent Kennedy (administrador de Harvard entre 1939 y 1971) pagó el viaje a Cambridge según una carta de Joan Miró a J. L. Sert. Mont-roig (1-X-1968) FLL. [Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 404-411.] / Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 35, sin fecha específica sobre el doctorado.]

⁵⁰⁰ Schwartz, Paul Waldo. *Calder and Miró, Now Past 70, Feted in France*. "The New York Times" (23-VII-1968) 7. PML, PMG B 20, 15. cit. Rower. *Cronología*. <Calder. *La gravedad y la gracia*>. Bilbao. Museo Guggenheim (2003): 216 (fecha el artículo en 21-VII-1968). La Fondation Maeght preparaba una retrospectiva de Calder (2 abril-31 mayo 1969). / Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 343, n. 852, apunta la fuente de Schwartz, p. L7.

⁵⁰¹ Marchand, Sabine. *Miró a fêted ses 75 ans à la Fondation Maeght*. "Le Figaro" (24-VII-1968). FPJM H-3633. / Redacción. *Presencia barcelonesa en el homenaje al pintor Miró*. "La Vanguardia" (28-VII-1968) 21. En la fiesta de más de 300 invitados Miró se sentó al lado de la mujer de Pierre Matisse. Hubo 350 cubiertos traídos en avión del Maxim's de París por el chef Roger. La concurrencia fue muy nutrida, con una buena representación de la alta sociedad europea y norteamericana. Entre los invitados estaban el pintor Hans Hartung y los actores Curd Jurgens y Françoise Hardy. El propio Miró participó en los preparativos de la fiesta y pocos días antes, el viernes 19 de julio, incluso le mostró su exposición no inaugurada a la esposa del secretario de Defensa de EE UU, Robert McNamara, que también visitó la capilla Matisse en Vence, en la misma Costa Azul. Una invitación en una tarjeta de lujo de Maxim's para Pierre y Patricia Matisse en PML, PMG B 20, 7, lleva la lista del sofisticado buffet.

⁵⁰² Redacción. *Primicias de una exposición de Joan Miró, en Barcelona*. "ABC" (2-VII-1968) 65. Comenta la muestra de la Fondation Maeght. / Brun, Mario. *Hier soir, à Saint-Paul-de-Vence, la Fondation Maeght a brillamment fêted les 75 ans de Joan Miró*. "Nice-Matin" (23-VII-1968). PML,

la fiesta, durante la *soirée*, Miró recibe de manos del presidente de la Exposición de Osaka de 1970 el cheque con el millonario anticipo por el encargo de decorar un pabellón.

Miró asiste el día siguiente, 23 de julio, a la inmersión de la escultura *La diosa del mar* (1968), horas antes de inaugurar su antológica en la Fondation Maeght, y por la tarde visita a Picasso en Mougins.⁵⁰³

Como conclusión de estos homenajes franceses, se programó para septiembre el estreno del ballet *L'oeil oiseau*, una interpretación coreográfica del ambiente mironiano. Contaba con un argumento de Jacques Dupin, música de Patrice Mestral, escenografía de Pabori, coreografía de Joseph Laffiti, vestuarios y objetos artísticos diseñados por Miró —la serie de dibujos después se ha titulado *Cortège des obsessions*⁵⁰⁴—, y la interpretaría el Ballet de la Ópera de Marsella.⁵⁰⁵ Pero el proyecto se frustró, aunque buena parte de las ideas y los materiales los utilizó más tarde Dupin en el ballet *L'uccello luce*, estrenado en Venecia en 1981.

Miró descansa desde mediados de agosto en Palma y un mes después, a mediados de septiembre, marcha hasta el 2 de octubre a Mont-roig, donde ya se planea nombrarle Hijo Adoptivo⁵⁰⁶. El artista escribe el 19 de agosto que necesita descansar:

<<Maintenant je me suis imposé un peu de repos, pour reprendre une nouvelle escalade dans quelques jours, espérons que je ne vais pas dégringoler. / A mi septembre nous irons à Mont-roig, le

PMG B 20, 15. / Redacción. *Presencia barcelonesa en el homenaje al pintor Miró*. “La Vanguardia” (28-VII-1968) 21. / Costa, Marcos. *Saint-Paul de Vence: En el “Vernissage” de la exposición Joan Miró se estrenó el “Concert irregular”, de Joan Brossa y Carlos Santos*. “La Vanguardia” (30-VII-1968). FPJM H-3485. / Santos Torroella, R. “Noticiero Universal” (31-VII-1968). Santos Torroella informa que el público no apreció esta pieza musical, sino que la zahirió. El crítico, además, reclama que, dado que es también el 50º aniversario de la primera exposición de Miró en la Galería Dalmau, se haga un homenaje al gran marchante barcelonés Josep Dalmau. En Barcelona se estrenó el *Concert irregular* en el teatro Romea el lunes 7 de octubre de 1968, en colaboración con el XI Ciclo de Teatro Latino. [Montsalvatge, Xavier. *A la vista del VI Festival Internacional de Música de Barcelona*. “La Vanguardia” (18-VIII-1968) 33. Anuncio en el mismo diario (27-VIII-1968) 16.]

⁵⁰³ Vadon, Bernard. *Après l’immersion de sa “Déesse de la Mer” au large de Juan-les-Pins Joan Miró a rencontré Picasso à Mougins*. “Nice-Matin” (24-VII-1968). PML, PMG B 20, 15. Hay una foto de la Successió Miró fechada el 19 de agosto de 1968, con Picasso, Miró y sus dos nietos, Emilio y David, en Mougins, junto a las dos pinturas de Miró que poseía Picasso. [Ruiz del Árbol, Marta. *Cronología. <Miró: Tierra>*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza (2008): 225.] Probablemente la foto es de la estancia de Miró en la Provenza en julio, y Picasso se la enviase el 19 de agosto.

⁵⁰⁴ Balsach. <*Joan Miró. Desfile de obsesiones*>. Barcelona. FJM (2001): 144-151.

⁵⁰⁵ Del Cerro, Antonio. *Barcelona a Joan Miró*. “El Noticiero Universal” (25-IV-1968) 1 y 20. FPJM H-3467.

⁵⁰⁶ Sabaté Guillemat, José. *Binomio artístico: Miró y Montroig*. “El Correo Catalán” (16-XI-1968). FPJM H-3664. Entrevista con el alcalde Francisco Aguiló Farré y otros vecinos.

contact avec ce paysage si puissant et beau est toujours un tonique pour moi. / À la rentrée, il faudra s'organiser pour nous attaquer à tous ces projets si passionnants qui restent en l'air.>>⁵⁰⁷

Durante esta estancia en su masía conoce la muerte de su amigo Marcel Duchamp el 2 de octubre —esto interrumpe un proyecto iniciado en 1961, *Demande d'emploi*, con texto de Duchamp y grabados de Miró, que finalmente se publicará en 2001—. De vuelta a Barcelona, el 10 de noviembre de 1968 se celebra la presentación del libro de Joan Perucho, *Joan Miró y Catalunya*, y el mismo día, Miró y Artigas anuncian que regalan su parte en el mural cerámico del aeropuerto del Prat, un proyecto que habían aceptado en octubre.⁵⁰⁸ En las semanas siguientes, siguen numerosos actos oficiales, como la entrega el domingo 17 de noviembre de las medallas del Fomento de las Artes Decorativas (FAD) a Miró, Picasso, Llorens Artigas, Marinello y Joan Teixidor.⁵⁰⁹ O un almuerzo oficial ofrecido por el alcalde de Barcelona en el Palacete Albéniz el 19 de noviembre, con motivo de la inauguración de su primera antológica en Barcelona si se descarta por parcial la de 1949. Un evento importante por su resonancia en España es el vernissage de la muestra **Homenaje a Miró**, organizada en Madrid por el Puente Cultural (diciembre 1968-enero 1969), con obras de Rafael Canogar, Juan Genovés, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Fernando Zóbel...⁵¹⁰

También se le homenajea en Mallorca. Los primeros festejos en la isla los lidera un amigo, el periodista y editor Pere A. Serra, director entonces del diario “Daily Bulletin”, que habló en noviembre de 1968 con Pilar Juncosa para que apoyase como homenaje a su esposo y del séptimo aniversario de la publicación, un número extraordinario el 1 de enero de 1969, en el que participarían relevantes escritores, críticos y artistas mallorquines.⁵¹¹ Serra tenía como acicate los grandes reportajes que habían publicado sobre Miró las revistas “Life”, “Time”, “Paris

⁵⁰⁷ Carta de Miró a Patricia Matisse. Palma (19-VIII-1968) PML, PMG B 19, 33. También le agradece el envío de las fotos (se entiende de la exposición). En otra carta explica que el 2 de octubre Miró y su esposa comenzarán una breve estancia en Barcelona, volverán a Palma y marcharán luego a París. [Carta de Miró a J. L. Sert. (1-X-1968) FLL. cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 555, n. 1251, 1252.]

⁵⁰⁸ Serra, Antoni. *Joan Miró, el “Planeta” y otras cosas...* “Última Hora” (11-X-1968). FPJM H-3495.

⁵⁰⁹ Redacción. *Fiesta Anual del Fomento de las Artes Decorativas. Fueron entregadas las medallas del F.A.D.* “La Vanguardia” (19-XI-1968) 25.

⁵¹⁰ Redacción. *Noticiero artístico*. “ABC” (10-I-1969) 89.

⁵¹¹ Pizá, Antonio; Llull, Pablo. *Mallorca no estará ausente del “Año Mundial Homenaje a Joan Miró”*. “Balears” (20-XI-1968). FPJM H-3509.

Match”, “O Seculo”, “Tempo”, “Jours de France”... Miró ayudó con tres dibujos inéditos (expuestos en las Galerías Eura de la calle San Nicolás) y al final, para dar más empaque, se recurrió a reproducir la seudoentrevista que le había hecho Camilo José Cela en 1957 y se añadió un texto del escritor inglés Robert Graves.⁵¹²

A finales de 1968, el poeta mallorquín Blai Bonet escribe un ensayo sobre Miró para la Fondation Maeght y lee el 29 de diciembre una conferencia-homenaje en el pueblo de Felanitx, organizada por la Fundació Mossén Cosme Bauçà, con el título *Procés a Joan Miró*.⁵¹³

Antes, el 21 de noviembre de 1968, el Fomento del Turismo de Mallorca acuerda nombrarle Socio Honorario de la Entidad y solicitar del Ayuntamiento de Palma el nombramiento de Hijo Adoptivo de la Ciudad. El Ayuntamiento incluye este punto en el orden del día del pleno del miércoles 4 de diciembre, pero se fue postergando al oponerse los sectores conservadores y falangistas. El Círculo de Bellas Artes, dividido en dos bandos irreconciliables, también discutía agriamente durante esos días si brindarle su primer homenaje. Miró estaba esos días en Barcelona, ajeno a la lucha que se libraba en los cenáculos políticos y culturales de Palma,

⁵¹² Las dificultades fueron importantes pues Serra sólo pudo encontrar una obra original en Mallorca, en poder de Aina Miró; ni siquiera los aguafuertes de la Policlínica Miramar eran originales, sino copias de una tirada limitada. [Planas Sanmartí, Jacinto. Entrevista a Pere A. Serra. *El último “Majorca Daily Bulletin” del año, dedicado a Joan Miró*. “Última Hora” (24-XII-1968). FPJM H-3539.] El número especial del “Daily Bulletin” se editó el 31-XII-1968 y salió a la venta el día siguiente, con 100 páginas en papel couché a todo color, en grandes tricomías, y con colaboraciones de cincuenta poetas, escritores, ensayistas y pintores. Había cincuenta páginas dedicadas a Miró y otras cincuenta a otros temas. Poetas: Robert Graves, Guillem Colom, Miquel Forteza, Guillem Frontera, Josep Maria Llompart, Margarida Magraner, Joan Manresa, Llorenç Moyà, Josep Maria Palau, Jaume Pomar, Frederic Suau, Eliseo Feijoo, Josep Maria Forteza. Escritores y ensayistas: Camilo José Cela Trulock, Pere A. Serra, Antonio Pizá, Antoni Serra, Josep Maria Forteza, Bernat Vidal i Tomàs, Lluís Ripoll, Juan Bonet, Cristóbal Serra, Rosa M^a. Subirana, Gabriel Fuster “Gafim”. Pintores: Caty Juan, Maria Luisa Magraner, Josep Bover, Joaquim Caldentey, Antonio Calvo Carrión, Coronado, Nicolás Forteza, Juan Gallardo, Gustavo, Ellis Jacobson, Antonio Molina, Morell, Ramon Nadal, Rivera Bagur, Florencio Subías, Pedro Sureda, John Ulbritch, Maria Pilar Vitienes, Angel Von Neumann, Xam. Fotos en color de José Planas Montanyà. Fotos de Terrades, Juanet y Comas. Textos en inglés, español y catalán.

Graves explicó en una entrevista que visitó por primera vez a Miró hacia 1969-1970. [Thomas, Antonio María. *En un pequeño pueblo mallorquín: Robert Graves*. “La Vanguardia” (13-IX-1972) 10.] Desde entonces mantuvieron varios encuentros, tanto institucionales (como los premios del Fomento del Turismo) como privados. José Carlos Llop declara a Dominique Aussenac en la revista literaria “Le Matricule des Anges” 67 (X-2005): «Crecí en una ciudad en la que era normal encontrar en la misma terraza a Robert Graves y a Joan Miró.» cit. de Enrique Vila-Matas en *Si te comes el infinito sin estrellas*. “El País”, Cataluña (17-IX-2006) 40.

⁵¹³ Se basó en un *Interior holandés* para recorrer toda su evolución. [Redacción. *Homenaje a Juan Miró de la “Fundació Mn. Bauçà”*. “Diario de Mallorca” (14-XII-1968). FPJM H-3535. / Redacción. *Felanitx. Homenaje a Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (27-XII-1968). FPJM H-3696. / Redacción. *Felanitx. Se rindió homenaje a Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (7-I-1969). FPJM H-3552.] En el mismo municipio mallorquín, el semanario “Felanitx” dedica en 1969 un número especial a la obra de Miró. Entre los felanitxers que han tratado con o escrito sobre Miró descuellan Antonio Pizá y Andreu Manresa.

hasta que el alcalde Gabriel Alzamora impuso su criterio. Finalmente, el 20 se aprueba el nombramiento, con motivo de su 75º aniversario, acordándose su celebración en los actos de la Fiesta de la Reconquista, el 31 de diciembre.⁵¹⁴ Miró estaba contento, pero no aceptaba honores que reforzasen al régimen franquista y cuando se enteró de que Manuel Fraga, el ministro de Información, pensaba venir a Palma para participar en los actos, la tarde del 30 de diciembre inquirió a sus amigos si era seguro que venía Fraga y cuando se lo confirmaron pretextó una enfermedad:

«Pilar, aquest grip no hi ha manera de fer-lo desaparèixer. Dec tenir unes dècimes. Em posaré el termòmetre. Realment, si no acab d'estar bé, no hi podré assistir. Hi aniràs tú, Pilar. Escriuré una carta de disculpa al batle. Ell es mereix que hi vagi, però les circumstàncies són les circumstàncies. Sí, tenc un poc de febre. Comunica-li la meva impossibilitat, Pilar, i agraeix-li de part meva l'atenció. En trobar-me millor, el visitaré al seu despatx de l'alcadía. De moment, em quedaré a casa, no puc sortir per res. M'he de recuperar, sí, això, m'he de recuperar...».⁵¹⁵

De este modo, no asistió a la ceremonia de entrega de los premios y medallas, en la que le esperaban el ministro Fraga, el alcalde y las autoridades locales y provinciales, aduciendo oficialmente una «ligera indisposición que le retiene en su domicilio, representándole su esposa doña Pilar Juncosa, a la que acompañaba su hija María Dolores.»⁵¹⁶

En conjunto, estaba bastante satisfecho del presente y ya pensaba en el futuro. Hacia el 10-11 de diciembre aún estaba en Barcelona, envuelto en los avatares de la antológica de Santa Creu, dedicado a recibir agasajos y visitar a los amigos, casi todas las noches con cenas inexcusables.⁵¹⁷ Pero le urgía volver al trabajo: Joan Gardy Artigas le había escrito desde París una carta el 23 de noviembre pidiéndole que le enviase pronto los paneles de la maqueta para el aeropuerto del Prat, y le informa que todo está preparado en Gallifa para ejecutarlos y que él y su padre ya

⁵¹⁴ Redacción. *Joan Miró Ferrá, Hijo Adoptivo de la Ciudad de Palma*. “Balears” (21-XII-1968). FPJM H-3538. Sobre los eventos del 20. / Redacción. *Síntesis del parlamento del Ilmo. Sr. Alcalde y entrega de distinciones. Joan Miró*. “Última Hora” (31-XII-1968). FPJM H-3544. Ante el ministro Fraga, el alcalde Máximo Alomar entrega la placa a la esposa de Miró. / Redacción. *Fraga Iribarne presidió ayer importantes actos en Mallorca*. “Balears” (1-I-1969) 8. FPJM H-3705. / Redacción. *Ayer, la Fiesta de la Conquista*. “Diario de Mallorca” (1-I-1969). FPJM H-3549. Con foto de la entrega.

⁵¹⁵ Un periodista encuentra durante un paseo por el Born de Palma a Miró, que se muestra muy contento por su nombramiento de ciudadano ilustre de la Ciudad. [Vidal Isern, Antoni. *Joan Miró, Hijo Adoptivo de Palma*. “La Vanguardia” (29-XII-1968) 11. FPJM H-3542.] La cita de Miró se encuentra en Serra. Declaraciones en documental *Miró i Mallorca*. 1984.

⁵¹⁶ Redacción. *Síntesis del parlamento del Ilmo. Sr. Alcalde y entrega de distinciones. Joan Miró*. “Última Hora” (31-XII-1968). FPJM H-3544. Ante el ministro Fraga.

⁵¹⁷ Sus cenas eran noticia habitual en los diarios, por ejemplo en un restaurante con algunos de los miembros de comité de la exposición de Barcelona. [Euphorión. *Miró*. “Diario de Mallorca” (12-XII-1968) 1. FPJM H-3534.]

piensan en el trabajo de Osaka, y finaliza informándole que seguramente irá en avión desde París el 30 con Maeght, Lelong y Dupin para ver la exposición de Barcelona (y se sobreentiende para confirmar que ya ha acabado su maqueta).⁵¹⁸ Tras leer la carta, Miró anota en una hoja suelta un tremendo plan de trabajo: hacer unos dibujos preparatorios para un libro, preparar una maqueta ya esbozada; reunir su correspondencia; preparar ideas con gente, coches y un avión para un mural; hacer postales; y planificar un monumento y además el pavimento de las Ramblas.⁵¹⁹

Pese a tantos viajes, homenajes y exposiciones, 1968 es un año fecundo. En sus numerosas obras destaca la síntesis expresiva de pinturas como el tríptico *Pintura de fondo blanco para la celda de un solitario*, *Campesino catalán a la luz de la luna*, *Personaje delante del sol*, *Cabello perseguido por dos planetas*, *Poema I...*; los grabados como *La escalada*, *Partida de campo* o *Trazado en la pared*, en los que reaparece el motivo de la escalera como signo de evasión hacia la libertad; y los carteles de *Salvat Català* para publicitar el *Diccionari Enciclopèdic* como prueba de su ideario catalanista, y el conmemorativo y más político *1 de Maig 68*. Inicia también los apuntes del ballet *L'Oeil-oiseau*, y para las esculturas de este año continúa su viejo método de *ensamblage*: recoge objetos que encuentra en el campo y los utiliza para componer extrañas figuras en figuras de bronce (algunas pintadas) como *Pájaro solar*, *Pájaro lunar*, *Luna, sol y una estrella*, *Torso de mujer...*

1969 comienza en España con graves disturbios universitarios: numerosos alumnos y profesores son encarcelados o desterrados, y desde el 24 de enero al 24 de marzo el Gobierno impone el estado de excepción. Miró de inmediato firmó una carta, suscrita por unos 1.300 intelectuales y artistas y enviada al Gobierno en la segunda semana de enero, con 31 páginas de firmas y de explicaciones de las torturas y malos tratos que sufrían los detenidos políticos, y exigiendo el fin de estos abusos. Entre los firmantes, junto a Miró (el más conocido, pues figura el primero en la lista y su foto salió en el "The New York Times" para ilustrar la noticia) estaban Antoni Tàpies, Juan Goytisolo, Alfonso Sastre, Enrique Tierno Galván, el abad de Montserrat mossén Cassià Maria Just, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura... Los funcionarios del Ministerio de Gobernación recibieron la carta y prometieron que se

⁵¹⁸ Carta de Joan Gardy Artigas a Miró. París (23-XI-1968) FPJM 3394.

⁵¹⁹ Doc. (s/f) FPJM 3395. No hay fecha pero probablemente sea de finales de noviembre o principios de diciembre de 1968.

investigarían los hechos. Y ya se preparaba otra carta, específica para protestar por los hechos ocurridos en Barcelona.⁵²⁰ Las presiones en España y el extranjero tuvieron efecto, porque la represión aparentemente se moderó.

El 22 de julio el príncipe Juan Carlos es nombrado sucesor de Franco, a título de rey, en un intento de consolidar el futuro institucional del régimen y desalentar a la oposición; al día siguiente jura el cargo. Ante los rumores de una pronta sucesión hay un conflicto en el Gobierno entre los ministros del Opus Dei y los del grupo falangista liderado por Fraga. El 29 de octubre triunfa el Opus Dei: Fraga no renueva en el nuevo Gobierno, sustituido en el ministerio de Información por Sánchez Bella, que durará hasta 1974. El almirante Carrero, mano derecha de Franco, domina la política gubernamental española en 1969-1973, al tiempo que Fraga inicia su liderazgo del sector reformista más conservador. En Cataluña se crea la Coordinadora de Forces Polítiques, cuya primera acción es comunicar su formación a Tarradellas, el presidente de la Generalitat en el exilio; Miró será un colaborador constante de la Coordinadora en los años venideros.

Jean-Louis Prat, nombrado por Aimé Maeght, comienza a dirigir la Fondation Maeght, que mantendrá en los siguientes decenios su especial atención a Miró.⁵²¹ El arte Povera llega a Barcelona con una exposición de esculturas efímeras en el jardín de la casa de Galí, en el Maduixer. En el segundo recital del cantautor Raimon en el Olympia, se presenta la canción *A Joan Miró*, que la censura franquista prohíbe por su alto simbolismo político, como otras también emblemáticas: *Sobre la pau*, *Contra la por*, *El País Basc*, *A un amic d'Euskadi*, *El meu poble i jo...*⁵²² El sábado 1 de agosto de 1970 Miró y su esposa asistirán al recital de Raimon en el claustro de San Francisco de Palma, organizado por Juventudes Musicales, en el que canta *A Joan*

⁵²⁰ Eder, Richard. *Intellectuals in Spain Demand Police End Abuse of Prisoners*. "The New York Times" (15-I-1969) L 8. PML, PMG B 20, 15. Foto de Miró y resumen de la carta pública de protesta. / Redacción. *Spain to check on "torture"*. "The Guardian", Londres (15-I-1969) 2. También destaca a Miró.

⁵²¹ Prat será el director durante 35 años, hasta su dimisión el 14 de octubre de 2004 por razones de edad (cumplía 64 años) [Breerette, Genéviève. *Jean-Louis Prat, 35 ans chez les Maeght*. "Le Monde" (26-X-2004).]

⁵²² García-Soler, Jordi. *El recital de Raimon en el "Olympia" de París*. "La Vanguardia" (14-VI-1969) 59. Se menciona el gran éxito y el homenaje a Miró. La canción a Joan Miró la cantó también en marzo de 1970 en un recital ante 5.000 estudiantes en la Universidad de Barcelona que concluyó con gritos a favor de la libertad. [Redacción. *Recital de Raimon en la Facultat de Derecho*. "La Vanguardia" (14-III-1970) 30.]

Miró.⁵²³ Todavía siete años más tarde, en 1976, un recital de Raimon en Zaragoza fue autorizado con la sola condición de que no se interpretase *A Joan Miró* en sus versiones castellana y catalana.⁵²⁴

Miró reside en Palma la mayor parte de 1969, salvo por sus estancias en Barcelona (marzo, abril, mayo, octubre...), Gallifa o Mont-roig, más viajes a Ginebra⁵²⁵, Múnich y París⁵²⁶, Saint-Paul-de-Vence (desde la segunda quincena de julio hasta mediados de agosto)⁵²⁷, más el de Japón a fines del otoño, y pasa el verano y parte del otoño entre Mont-roig y Mallorca. Recibe frecuentes visitas de amigos, marchantes y periodistas, como Penrose en enero.⁵²⁸ En Palma pinta entre otras obras *La cierva cantando Tosca*, un óleo travieso, lúdico y onírico, y *Marcha penosa guiada por el pájaro resplandeciente*; realiza numerosas esculturas en bronce y bronce pintado como *Maternidad*, *Señor y señora*, *Personaje...*; y comienza a meditar sus futuros vitrales con Charles Marcq.

Entre sus actos de apoyo cultural y social destaca que dona (como Picasso o Tàpies) una obra que figura en una pequeña muestra de homenaje al gran filólogo Pompeu Fabra en enero y que se vendió en beneficio de la entidad catalanista Òmnium Cultural, patrocinadora de la gran fiesta literaria de Santa Llúcia.⁵²⁹ En

⁵²³ Aguiló de Cáceres. *Un gran éxito de Raimon en el claustro de San Francisco*. “Diario de Mallorca” (2-VIII-1970). FPJM H-383; en el archivo se fecha por error el 2-VII. / Redacción. *Joan Miró, espectador de excepción*. “Balears” (4-VIII-1970). FPJM H-3842.

⁵²⁴ Lacasa, Luis. *Recital con condiciones de Raimon en Zaragoza*. “El País” (7-V-1976).

⁵²⁵ Carta de Miró a Gérald Cramer. (8-VII-1969). [Giroud (ed.). *Joan Miró - Gérald Cramer. Une correspondance à toute épreuve*. 2002: 166-167. / Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 556, n. 1264.] Miró y su esposa han viajado a Ginebra para asistir a su exposición en la Galerie Gérald Cramer, y ha pasado unos días en Gallifa para trabajar en el mural de Osaka: «(...) al volver de viaje he tenido que irme a casa de Artigas para trabajar en una cerámica para Osaka de 10 m x 5 m, lo que me ha dejado bastante cansado.»

⁵²⁶ Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (4-V-1969) PML, PMG B 19, 35. Copia mecanografiada en 19, 36. Parten ahora a Múnich para ver la exposición, se quedarán algunos días y luego irán a París para una estancia de algunas semanas, en el Hotel Mont-Thabor, como es su costumbre, donde trabajará con Joan Gardy en el proyecto del mural del aeropuerto de Barcelona. / Carta de Pierre Matisse a Miró, en París. (21-V-1969) PML, PMG B 19, 35. Sobre lo anterior.

⁵²⁷ Carta de Miró a Pierre Matisse. (8-VII-1969) PML, PMG B 19, 35. Ha estado en París, se entiene de regreso de Ginebra. Acaba de regresar de Gallifa y piensa partir el jueves 17 a Saint-Paul-de-Vence, donde se quedará una quincena. / Carta de Miró a Gérald Cramer. (15-VIII-1969). [Giroud (ed.). *Joan Miró - Gérald Cramer. Une correspondance à toute épreuve*. 2002: 168-169. / Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 556, n. 1266.] «He asistido recientemente al recital de Stockhausen en Saint-Paul-de-Vence. Aparte de la gran admiración que siento por él, somos también buenos amigos. (...) Nosotros nos iremos pronto a Mont-roig para estar en forma para todo lo que me espera en Osaka en otoño.»

⁵²⁸ Redacción. Entrevista a Penrose. *Sir Roland Penrose, una de las primeras autoridades en arte, de Inglaterra*. “Balears” (17-I-1969). FPJM H-3556. Recuerda [es poco exacto] que vio sus cuadros por primera vez en 1925 en París y que su amistad comenzó en los años 20, cuando estudiaban en esa ciudad.

⁵²⁹ Redacción. *Homenaje a Pompeu Fabra en el Omnium Cultural*. “La Vanguardia” (18-I-1969) 24.

febrero se decide promover una beca anual para jóvenes artistas de Mallorca, financiada con un ejemplar de *El vol de l'alosa*, editada por el “Majorca Daily Bulletin”; la idea, empero, se postergó hasta 1974.⁵³⁰ En julio ofrece una obra para una actividad catalanista del Orfeo Català: un viaje a la ciudad sarda de Alguer, donde todavía se habla el catalán.⁵³¹

En 1969 continúan los eventos de homenaje, algunos como conclusión del gran año anterior. Primero sale al mercado a principios de año la Medalla Conmemorativa de su nacimiento⁵³² y se abre a finales de abril la exposición <Miró, otro> con un carácter contestatario y de crítica encubierta contra el régimen franquista, para la que Miró improvisa un mural efímero en el exterior del Colegio de Arquitectos de Barcelona, que será destruido al final.

Entre el 16 de noviembre y el 7 de diciembre realiza su segundo y último viaje a Japón, donde volvió a recibir un gran impacto estético, como en el primero de 1966. Colaboraba con un mural cerámico, titulado *Risa pura*, confeccionado por los Artigas, en la preparación de la Exposición Internacional de Osaka de 1970, y también se le encargó unas obras efímeras. Llorens Artigas no podía acudir a Japón porque debía inaugurar una exposición conjunta de cerámica en París el 12 de noviembre pero ya había ido su hijo Joan Gardy, que esperaba a Miró y su esposa Pilar, que tomaron el avión a París el 13 de noviembre⁵³³, y llegaron a Tokio el 15, pasando casi todo el tiempo en Osaka y Kioto, salvo una visita al templo de Ise en Toba el 23, hasta su regreso el 29.⁵³⁴ Una vez allí pinta el mural efímero *Risa inocente*, que fue destruido al cerrar el pabellón, más unos broncees pintados y unos vestidos naturalistas (calabazas gigantes pintadas) para los figurantes de la pantomima que se representaría en el vestíbulo durante el espectáculo de

⁵³⁰ Redacción. *Joan Miró, como homenaje a Mallorca, instituye una beca anual para jóvenes artistas de la isla*. “Balears” (15-II-1969). FPJM H-3559. / Redacción. *500.000 pesetas por 19 dibujos de Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (15-II-1969). FPJM H-3561. / Redacción. “*El vol de l'alosa*”, un libro valorado en medio millón. “Última Hora” (15-II-1969). FPJM H-3560.

⁵³¹ Redacción. *Proyectos adelantados del “Orfeo Català”*. “La Vanguardia” (21-VII-1969) 49.

⁵³² En bronce dorado de 50 mm de espesor, con la efigie y la fecha y lugar de su nacimiento. [Redacción. *Esta es la Medalla conmemorativa del nacimiento de Joan Miró*. “Balears” (23-I-1969). FPJM H-3557.]

⁵³³ Gich, Joan. *Miró y Llorens Artigas en Osaka*. “La Vanguardia” (29-X-1969) 49.

⁵³⁴ Tarjeta postal de Miró y Pilar Juncosa a Pierre Matisse. A través de Palma. (22-XI-1969) PML, PMG B 19, 35. Su estancia en Kioto le va bien: «Font elle est très fortifiant pour mon travail et donnera ses fruits.» La tarjeta lleva una foto del templo Kinkakuji y su bello estanque. / Dupin fecha el viaje en 1970 porque confunde la fecha del viaje con la de la inauguración del mural. [Dupin. *Miró*. 1993: 323; no así en la cronología, más actualizada.] / Sobre el segundo viaje, con abundantes detalles extraídos de la prensa japonesa, véase Cabañas. *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. 2000: 32-37.

presentación del mural cerámico, una “acción” en la que colabora el músico japonés Hattori.

Su éxito es mayúsculo: ensalzado por los críticos, los coleccionistas, los museos y el público, se confirma como uno de los artistas internacionales más apreciados por los nipones, al nivel de Gaudí o Picasso. A la vuelta de este segundo viaje confiesa que ha trabajado más que en el primero, aunque menos de lo que había programado con excesiva ambición. Con todo, había podido impregnarse del alma oriental y había creado con pasión:

<<Muy bien, pues esta vez, siguiendo mis rigurosas instrucciones previas, estaba todo perfectamente organizado. A la prensa concedí una rueda, para una sola vez, para que luego me dejaran siempre tranquilo. El compromiso fue fielmente respetado. A la rueda de prensa acudieron más de doscientos periodistas. Daba susto ver a tanto periodista reunido. Es tremendo>>. ⁵³⁵

Cuando Miró vuelve a Palma, el 9 de diciembre, después de pasar unos días en París, está muy cansado (tiene 76 años), agotado tras tanto esfuerzo, y su cuñado le prescribe un descanso absoluto de 10 días, para que se recupere su debilitado corazón. ⁵³⁶ Al final de este agitado año su fama se ha engrandecido en Cataluña y queda segundo en una votación de los catalanes más universales, tras el violonchelista Pau Casals. ⁵³⁷

En 1970 en enero y febrero hay actos Pro-Amnistía en la Facultad de Derecho de Barcelona y otros lugares, y en octubre hay una manifestación de obreros de SEAT. El gobierno todavía intenta, infructuosamente, acercarse a los sectores más centristas, con tímidas reformas como la ley de Educación (1970) que extendía la educación hasta los 14 años, pero a la vez continúa la represión: desde el 3 de diciembre de 1970 se juzga a 16 separatistas vascos en el proceso de Burgos, y durante esas semanas se multiplican los actos de protesta: huelgas, manifestaciones, actos públicos entre los que destaca el encierro en el monasterio de Montserrat, donde unos 300 profesionales, intelectuales y artistas se reúnen los días 12-14 de diciembre, con el apoyo de Miró, como veremos en un apartado especial. La presión interior e

⁵³⁵ Pizá, A. Declaración de Miró. *Joan Miró regresó ayer de Japón...* “Baleares” (9-XII-1969). FPJM H-3581.

⁵³⁶ Redacción. *Palma: Joan Miró regresó de Japón.* “La Vanguardia” (10-XII-1969) 18. FPJM H-3582.

⁵³⁷ Redacción. *Elección de los personajes más destacados del año 1969 en la convocatoria de “Mundo”.* “La Vanguardia” (18-XII-1969) 28. El semanario “Mundo” había formado un jurado con directores de medios de información de toda España.

internacional consigue la conmutación de las penas de muerte, y en medio de esta corriente de entusiasmo por la lucha a favor de la democratización, muchos artistas e intelectuales catalanes se afilian o colaboran con los partidos de la oposición, en especial el PSUC, desde los veteranos como Tàpies (quien, al igual que Miró, no se afiliará) a los jóvenes como Josep Royo.

En el extranjero dominan el arte conceptual, el arte Povera y el Land Art. Se celebra la I Feria de Arte de Basilea (en años siguientes surgen las ferias de Düsseldorf, 1971; Colonia, 1972; París, 1974), promovida por Ernst Beyeler y otros galeristas; y retrospectivas con gran éxito de público de Henri Matisse en el Grand Palais de París y de Picasso en el Palais des Papes de Aviñón. En Cataluña se publican dos libros importantes: de Antoni Tàpies, *La pràctica de l'art*, en el que alienta el compromiso del artista con la sociedad, y de Alexandre Cirici, *L'art català contemporani*, en el que destaca el papel de Miró como puente entre las vanguardias y los jóvenes artistas de la posguerra. El Colegio de Arquitectos de Barcelona reivindica, con el apoyo de Miró, en una exposición a ADLAN, el grupo vanguardista catalán de los años 30. La Sala Gaspar expone litografías de Tàpies y grabados de Picasso, al tiempo que se multiplican en Barcelona las exposiciones de las últimas tendencias, de manera que se difunden el Povera, el Minimal, la poesía visual...; por ejemplo, la séptima edición de la Muestra de Arte Nuevo (MAN), en el Palau de la Virreina, muestra obras de artistas consagrados como Ràfols, Guinovart y nuevos como el pintor Robert Llimós y el escultor Josep Ponsatí; los dos últimos organizan, en la galería Anthropos, la acción *Assassinat de l'espectador* en la que el público se enfrenta a la ausencia total de obra y pisotea sus propias imágenes personales.

En 1970 Miró reside en Palma. Realiza durante este año varios viajes a Barcelona (por ejemplo, en enero-febrero⁵³⁸, y en septiembre y octubre para estar junto a Prats), Gallifa y París (al menos una vez en mayo⁵³⁹), y, al parecer, pasa unos días de agosto en Sant Pol de Mar para trabajar en un taller de litografía.⁵⁴⁰ Sufre por

⁵³⁸ Miró asiste el 21 de enero en Barcelona a la cena-homenaje que ofrece la Penya Santamaria a Llorens Artigas, que anuncia que escribe sus memorias. ["J. V.". *Libros: Noticia general*. "La Vanguardia" (22-I-1970) 14.]. / Regresa de Barcelona en febrero. [Carta de Miró a Pierre Matisse (17-II-1970) PML, PMG B 21, 4.]

⁵³⁹ Telegrama de Miró a Pierre Matisse. (s/f, pero datado por contexto en 30-V-1970) PML, PMG B 21, 4. Parten mañana sábado a París, renunciando al viaje a Nueva York.

⁵⁴⁰ Balaguer, S. *Barcelona*. "ABC" (16-VIII-1970) 28.

dolores de artritis y una terrible depresión, con altibajos, que durará hasta bien entrado el año siguiente.⁵⁴¹

Desde principios de año Miró se implica en la defensa del Parc de la Mar de Palma de Mallorca para impedir su conversión en un inmenso aparcamiento; le apoya Sert, que esboza en enero el proyecto arquitectónico de la FJM.⁵⁴² Miró también prosigue sus actos benéficos.⁵⁴³

Siguen los premios y homenajes. Recibe el 22 de enero de 1970, en el Real Círculo Artístico, la Medalla de Oro de la Crítica de la temporada 1968-1969, que otorga la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), encabezada por sus amigos Aguilera Cerni, Rodríguez-Aguilera, Cirici...⁵⁴⁴ Hubo ciertos reproches porque el premio, desde su inicio en 1967, se concedía sólo a artistas de edad ya consagrados, por lo que Miró, molesto, dio esquinazo a los periodistas.⁵⁴⁵

Miró pasa el verano en Mont-roig y en otoño vuelve a Mallorca, donde celebra una exposición en la Sala Pelaires desde el 6 de octubre, su primera presentación importante al público mallorquín. Luego vuelve una vez más durante unos días a Barcelona, para acompañar en sus últimos días a su mejor amigo, Joan Prats, en el hospital y luego en su casa, a donde lo habían llevado justo a punto de morir el 14 de octubre.⁵⁴⁶ Poco después, a su vuelta de un viaje a París, redacta su testamento y

⁵⁴¹ Carta de Miró a Pierre Matisse (17-II-1970) PML, PMG B 21, 4. Ha regresado de Barcelona, donde ha sufrido dolores en la rodilla y una desmoralización. / Carta de Pierre Matisse a Miró, en Palma. Nueva York (18-III-1970) PML, PMG B 21, 4. Le apena el dolor de rodilla de Miró y que hayan de operarle.

⁵⁴² Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 103. / Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 343, n. 859.

⁵⁴³ Miró dona al popular “Rastrillo balear” organizado por la duquesa del Infantado una obra, que se vendió por 425.000 pesetas a un norteamericano (probablemente Pierre Matisse), en beneficio de los niños y niñas discapacitados de Baleares. [Redacción. *El “Rastrillo” terminó anoche*. “Baleares” (3-VI-1970) 11 y 16. FPJM H-3833.]

⁵⁴⁴ Redacción. *Joan Miró, medalla de oro de la Crítica*. “La Vanguardia” (24-VII-1969) 22. / Redacción. *La medalla de oro de la Crítica, a Joan Miró*. “ABC” (23-I-1970) 49. / Redacción. *Entrega de la Medalla de Oro de la Crítica a Joan Miró*. “La Vanguardia” (23-I-1970). FPJM H-3821. / Redacción. *Joan Miró, medalla de oro de la Crítica*. “El Noticiero Universal” (23-I-1970). El secretario era Cesáreo Rodríguez-Aguilera y el presidente de la delegación de Barcelona era Alberto del Castillo, ambos buenos amigos de Miró.

⁵⁴⁵ Martí Gómez, José. *Joan Miró, de lejos*. “El Correo Catalán” (25-I-1970). Reproduce unos breves párrafos de una conversación telefónica, en la que Miró le da largas: «Mañana me llama», «Volveré pronto y entonces le hablaré», «Adiós, adiós», etc. A Miró no le gustaba hablar con periodistas que no conociera o no estuvieran bien recomendados.

⁵⁴⁶ Carta de Miró a Pierre Matisse. Mont-roig (28-IX-1970) PML, PMG B 21, 4. Parten mañana a Barcelona, a ver a Prats, antes de regresar a Palma, porque están muy inquietos por su salud. / Carta de Miró a Pierre y Patricia Matisse. Palma (19-X-1970) PML, PMG B 19, 29. Les anuncia la muerte de Joan Prats, un golpe muy duro para todos los que le amaban. Parten el jueves próximo, 22, a París por una decena de días. / Martín, G. *La muerte de Joan Prats Vallés*. “ABC” (18-X-1970) 43. / Mestres Quadreny. Declaraciones. “Diario de Barcelona” (6-I-1990). El compositor recuerda la escena: Miró, con los ojos muy abiertos, no hablaba; Sert lloraba como un niño.

reconsidera el destino final de sus talleres.⁵⁴⁷ Al año siguiente, expondrá en la sala Pelaires de Palma las litografías en homenaje a Prats.

Es la peor pérdida de este año nefasto, en el que pierde otros dos buenos amigos. Primero Yvonne Zervos, el 20 de enero, que había sido codirectora desde 1929 con su marido de la emblemática revista “Cahiers d’Art” y muy querida en el mundo del arte español pues era una experta en Picasso y durante la Guerra Civil española estuvo trabajando en Cataluña para salvar obras de arte; Miró enfatiza que «Yvonne fue para los hombres de mi generación un símbolo de entrega y de eficaz actividad hacia todo aquello que nos unía, al tiempo que una compañera y una camarada que queríamos entrañablemente».⁵⁴⁸ El 12 de septiembre muere su viudo, Christian Zervos, con el que estaba todavía más unido personalmente y cuyas excelentes ediciones de arte prehistórico y de las primeras civilizaciones fueron un material esencial para sus obras más relacionadas con el primitivismo y la magia. En medio de ambos fallecimientos, había conocido el suicidio de Mark Rothko el 25 de febrero, uno de los pintores del “Colour Field” que más le habían influido en los años 60.

A principios de diciembre está en Barcelona, acudiendo el 12 al acto de donación de un tapiz a la Cruz Roja en Tarragona y esa misma tarde acude a apoyar el encierro de Montserrat. A los pocos días, hacia el 16, vuelve a Palma, para trabajar.

Este 1970 apenas pinta, debido a la depresión y los dolores artríticos, así que se concentra en obras más fáciles de elaborar y de difusión más pública: esculturas, tapices y grabados. Destaca entre sus pinturas *Pájaros al alba del día*. Comienza sus esculturas más monumentales, con encargos a la fundición Bonvicini de Verona y trabaja en abril en la fundición Parellada de Barcelona y en mayo en la fundición Clementi de Meudon. Se inaugura en marzo el Pabellón de la Risa, de la Asociación Japonesa del Gas, en la Exposición Universal de Osaka, con varias obras suyas. Se

⁵⁴⁷ Carta de Daniel Lelong a Pierre Matisse. (26-X-1970) PML, PMG B 20, 8. Le envía la lista con los precios de las esculturas que faltaban. Miró, muy cansado (deprimido), había sido incapaz durante su última visita de preparar la lista, y ahora que ha vuelto a París se ha puesto a ello.

⁵⁴⁸ Declaraciones de Miró, en Gich, Joan. *En Aviñón: exposición Picasso. 217 obras que resumen un año de trabajo*. “La Vanguardia” (10-V-1970) 49. Miró escribió una carta de pésame a Christian Zervos. Palma de Mallorca (31-I-1970) Centre Georges Pompidou, BK [Derouet. *Cahiers d’art. Musée Zervos à Vézelay*. 2006: 117.]: «Mon cher ami, a notre retour de voyage, Pilar et moi venons d’apprendre la triste nouvelle qui nous a profondément bouleversés. Yvonne fut pour les hommes de ma génération un symbole de dévouement et d’efficace activité pour tout ce qui nous était cher, et une compagne et camarade qui nous aimions tant. / Soyez courageux, cher Zervos, pour surmonter ce coup si pénible et dur. / Pilar et moi vous embrassons bien affectueusement. Miró»

instala en septiembre el mural cerámico, realizado en colaboración con Artigas, para la fachada del aeropuerto del Prat de Barcelona, que destaca por su gran tamaño. Intensifica su obra textil, en colaboración con Josep Royo, que empieza con el tapiz para el Hospital de la Cruz Roja en Tarragona. Entre los grabados destacan los 15 aguafuertes y aguatinas para *Fissures* de Michel Leiris, y las 11 litografías para *Proverbes à la main* de Shuzo Takiguchi.

1.2. La recepción de Miró: las exposiciones y la crítica, 1968-1970.

Las exposiciones individuales son escasas, pero en general de gran calidad.

En Francia la más importante es la gran retrospectiva que en Saint-Paul-de-Vence organiza la Fondation Maeght, <Joan Miró> (23 julio-30 septiembre 1968), con 225 obras (1914-1968), muchas de ellas recientes, como el tríptico *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I, II y III*, la escultura *Mujer ideal* o la cerámica mural *Para el Laberinto de la Fondation Maeght*. Se publica un catálogo con prefacio de Dupin, textos y poemas de Éluard, Tzara, Char, Prévert, Queneau, Frénaud, Leiris, Breton, Takiguchi.⁵⁴⁹

Carol Cutler destaca el continuo equilibrio entre energía juvenil y madurez de estilo que permite contemplar esta antológica, en la que Cutler observa su afinidad con Klee, a pesar de sus diferencias de carácter y estilo. Esta vez Miró: «Always considered a master painter, he now firmly joins the ranks of the all-time greats. (..) This is not the largest Miró exhibition ever mounted, but it is the most important. Its

⁵⁴⁹ Este año Miró a menudo envió obras a exposiciones incluso después de las inauguraciones porque trabajaba en ellas hasta los últimos días previos. Por ejemplo, el 17 de julio hizo escala en el puerto de Palma el Touggourt, de 2.800 tm., para cargar con destino a Marsella unos cuadros suyos para la muestra de la Fondation Maeght que se abría el 23. [Redacción. *Un mercante francés hizo escala en Mallorca solamente para cargar unos cuadros de Joan Miró*. "Balears" (18-VII-1968). FPJM H-3480.]. La crítica fue muy elogiosa: Nosari, Jacques. *Miró —75 ans— pense aux condamnés à mort*. "Le Figaro" (23-VII-1968). FPJM H-3484. / Schwartz, Paul Waldo. *Calder and Miró, Now Past 70, Feted in France*. "The New York Times" (23-VII-1968) 7. / Clerc, Michel. *Ce que j'ai vu dans l'oeil de Miró*. "L'Aurore" (26-VII-1968). / Santos Torroella, R. *Con Joan Miró en Saint-Paul-de-Vence*. "El Noticiero Universal" (31-VII-1968). / Perucho, J. *Joan Miró en Saint-Paul-de-Vence*. "Destino", 1609 (3-VIII-1968) 36-38. / Redacción. *Joan Miró y Henry Moore. Retrospectivas para dos veteranos*. "Triunfo", 323 (10-VIII-1968) 8. / Verdet, A. *Miró des merveilles à Saint-Paul-de-Vence*. "Les Lettres françaises", 1.244 (7 al 20-VIII-1968) 28-29. / Bourcier, Pierre. *Miró au cour de la joie*. "Les Nouvelles Littéraires", París (8-VIII-1968) 8-9. / Michel, Jacques. *Miró, par lui même*. "Le Monde" (8 a 14-VIII-1968).

Miró sufrió este año el problema de los robos durante el trasiego de las obras para las antológicas: en febrero comenta que una caja de esculturas ha sido robada en las oficinas de la KLM en Bourges, delante de los empleados y vigilantes, así como que un camión con 12 telas ha desaparecido en pleno día en Nueva York. [Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (6-II-1968) PML, PMG B 19, 33.]

importance lies in the deliberate emphasis on recent works. (...) the most remarkable aspect of his newest work is its incredible variety and range. (...)>>⁵⁵⁰

En París sólo hay una exposición en estos tres años. La Galerie Maeght organiza <Miró. Sculptures> (23 julio-30 septiembre 1970), con un catálogo aparecido poco antes en “Derrière le Miroir”, 186 (VI-1970), con textos de André Balthazar, *Les sculptures de Miró*, y J. Dupin, *Miró sculpteur* (13-17). La crítica le concede escasa atención⁵⁵¹, pero Moreno Galván destaca la idea de que hay una especie de “civilización Miró”, surgida de su voluntad de originalidad y marcada por el amor por lo primitivo y por los objetos desechados de la sociedad actual.⁵⁵²

En Gran Bretaña no hay ni una sola muestra individual.

En Alemania, en Múnich, la Haus der Kunst organiza <Joan Miró> (15 marzo 1969-11 mayo 1969), una antológica con obras provenientes de las exposiciones de Saint-Paul-de-Vence y de Barcelona de 1968 y un catálogo con prefacio de Dupin y texto de Ingrid Krause.⁵⁵³ En Bremen, la Michel Hertz Galerie presenta <Seltene Miró-Blätter der fünfziger Jahre> (septiembre-mediados octubre 1970), con dos series de grabados (*La famille* y *Le plongeur* de 1952-1953) y 11 litografías de 1951-1958.⁵⁵⁴

En Suiza, en Ginebra, la Galerie Gérald Cramer muestra <Miró. Oeuvre gravé et lithographié> (9 junio-27 septiembre 1969).⁵⁵⁵

⁵⁵⁰ Cutler, Carol. *Miró: His Latest Paintings Sing Of Both Youth, Maturity*. “The New York Herald Tribune” (23-VII-1968). PML, PMG B 20, 15. / Cutler, Carol. *On Côte d’Azur. Early, Extensive Celebration For Miró’s 75th Birthday*. “The New York Herald Tribune” (6-VIII-1968). PML, PMG B 20, 15. Comenta la exposición, destacando sus obras primeras, y relata los actos de homenaje.

⁵⁵¹ Ragon, M. *Miró magicien de la sculpture*. “Jardin des Arts”, 188-189 (julio-agosto 1970) 80-89. / Moreno Galván, J. M^a. *La civilización Miró*. “Triunfo”, 423 (11-VII-1970) 66-67. / Mangin, Stanislas. *L’encouragement de Joan Miró*. “Vivre en France”, 8 (IX-1970) 2. / Applegate, Judith. *París. Crónica*. “Art international Magazine”, v. 14, n^o 8 (10-X-1970) 77.

⁵⁵² Moreno Galván, J. M^a. *La civilización Miró*. “Triunfo”, 423 (11-VII-1970) 66-67.

⁵⁵³ Tuvo menos obras que las dos anteriores, lo que se explica porque era difícil que los coleccionistas norteamericanos cediesen obras a la muestra en Múnich por tanto tiempo (tres o cuatro meses). [Carta de Pierre Matisse a Dupin, en Barcelona. (19-XI-1968) PML, PMG B 19, 33.] La prensa siguió esta muestra: Haage, Peter. *Miró Jenseits von Licht und Schatten*. “Epoca”, Múnich, 11 (XI-1968) 36-44. / Giedion-Welcker, C. *Joan Miró und sein Werk für die moderne Kunst*. “Universita”, v. 24 (1969) 401-410. / Schurr, G. *Miró: from Barcelona to Múnich*. “The Connoisseur”, Londres, 170 (III-1969) 167. / Redacción. *Exposición antológica de Joan Miró en Múnich*. “La Vanguardia” (30-III-1969) 34. Miró visitará Múnich en los últimos días de la exposición, que es presentada por error como su primera antológica en la RFA. / Redacción. *Mientras prepara en Mallorca un gran mural cerámico para la Feria Internacional de Osaka (Japón). Más de 2.000 personas, diariamente, en Múnich, acuden a admirar la gran exposición homenaje a Joan Miró*. “Balears” (23-IV-1969). FPJM H-3565.

⁵⁵⁴ El catálogo es un folleto doblado. PML, PMG B 21, 16.

⁵⁵⁵ Daval, Jean-Luc. *Joan Miró à Genève*. “La Vie Genèveoise” 130 (7 y 8-VI-1969). FPJM s/n.

En Italia hay una profusión de exposiciones. En Turín, la Galleria d'Arte La Bussola presenta <Joan Miró. Variazioni sul tema "Femmes". Acquarelli e litografie> (desde 24 febrero 1968); a la que suceden <Mostra di Joan Miró> (diciembre 1968) y <Mostra de Joan Miró> (desde 1 diciembre 1970) con 65 obras (1939-1970). En Milán, la Galleria Il Milione ofrece <Miró> (29 mayo-28 junio 1969), con presentación del libro de Perucho, *Joan Miró y Catalunya* y la carpeta *Les essències de la terra*; mientras la Galleria d'Arte Borgogna muestra <Miró. Sculture> (diciembre 1970-enero 1971). En Brescia, la Galleria Moretto organiza <Miró> (22 noviembre 1969) con gouaches y grabados.⁵⁵⁶ En Bolonia, la Galleria La Nuova tiene la <Mostra di acqueforti, grafiche e tempere di Miró> (noviembre 1969). En Roma, el Studio d'Arte Contemporanea La Medusa presenta <Mostra di opera grafica di Miró> (noviembre 1970).

En Suecia hay dos exposiciones, probablemente con el mismo fondo de partida de 119 obras: 25 pinturas y 94 grabados y litografías. Creemos que la primera es <Joan Miró>, celebrada en la Konstsalongen Samlaren de Estocolmo (1968), una galería dirigida por Agnes Windlund. Y considero que es un poco posterior la <Joan Miró>, celebrada en la Konsthallen de Gotemburgo (5-27 octubre 1968), dirigida por Nils Ryndel.⁵⁵⁷

En Yugoslavia, en Zagreb, en la galería de arte del centro informativo y cultural Forum se ofrece <Miró> (1970), la primera muestra del artista en la capital croata.

En España destacan las dos antológicas en Barcelona.

La primera es la del Antic Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, patrocinada por el Ayuntamiento, con el título <Miró> (19 noviembre 1968-20 enero 1969). Esta magna exposición es tan esencial que centra buena parte de su vida desde al menos un año antes y de ella dependen sus otras dos grandes antológicas de 1968-1969, la anterior en la Fondation Maeght en Saint-Paul-de-Vence (23 julio-30 septiembre 1968), y la posterior en la Kunsthaus de Múnich (15 marzo 1969-11 mayo 1969). No pueden considerarse una única itinerante debido a sus diferencias de tiempo y sobre todo de fondos, que se fueron incrementando y variando, para incluir las últimas obras que realizaba, pero Dupin, por ejemplo, las veía entonces como una única

⁵⁵⁶ "G. M.". *Mostra d'arte. Miró*. "Il Resto del Carlino" (16-XI-1969).

⁵⁵⁷ Ryndel, en una página en rojo del catálogo (sólo un inventario) agradece la colaboración con la primera: «I samarbete med Konstsalongen Samlaren, Stockolm», así como los fondos provenientes de esta galería así como del Moderna Museet de Estocolmo y la Galerie Maeght de París.

exposición.⁵⁵⁸ Miró explica en 1968 sus ambiciosos planes de exposiciones y la enorme relevancia que otorga a la de Barcelona:

«(Comenzará) A mediados de julio, en la Fondation Maeght, en Saint-Paul-de-Vence, que será una especie de ensayo general de la que traeré en noviembre a Barcelona, que ha de ser la más importante exposición que haya celebrado en mi vida. Porque, de julio a noviembre, habré trabajado todavía más y será la más completa, y el marco del Antiguo Hospital de la Santa Creu es una maravilla. A principios del año próximo expondré en Nueva York, en el Museo Guggenheim. Pero, insisto, la más importante que habré realizado en mi vida será la de Barcelona, y tengo el máximo interés que en mi ciudad se expongan cosas inéditas y de última hora, salidas del taller, como panecillos calientes. Y también habrá cerámica, esculturas monumentales y mi obra grabada y libros ilustrados por mí.»⁵⁵⁹

Escribe a su marchante, Pierre Matisse, en marzo de 1968: «C'est très émouvant pour moi de voir avec quel intérêt attend à Barcelone mon exposition, dans un merveilleux bâtiment gothique. La Catalogne peut nous donner de grandes surprises, il faut les aider pour le nouvelle génération soit préparée.»⁵⁶⁰ Malet (1983) nos resume su importancia: «El año 1968 se celebra la gran exposición antológica de Joan Miró en el antiguo Hospital de la Santa Creu de Barcelona. Es la primera muestra de este género que tiene lugar en España. El público tiene ocasión de familiarizarse con la obra del artista, que siempre se ha sentido enraizado en su tierra, lo mismo si se encuentra en París que en Nueva York.»⁵⁶¹ Y Dupin (1993) comenta el reto que supone para el artista preparar sus tres antológicas de 1968-1969:

«Estas pinturas recientes, junto con una importante selección retrospectiva, se expusieron en 1968 con motivo del septuagésimo quinto cumpleaños del pintor. En tres lugares lo más dispares posible. En la Fondation Maeght, en el abierto y luminoso edificio de Sert; en Barcelona, en la austeridad del gótico catalán de la Santa Creu; en fin, en los espacios modulables a voluntad de la Haus der Kunst de Múnich. Una triple lectura, una visión renovada según el lugar, el espacio, los muros, la luz... Pero en Barcelona, en el clima asfixiante del franquismo moribundo y como primera gran manifestación de Miró en España, la exposición es un desafío, la conclusión de cincuenta años de indiferencia. Como una plaza fuerte que hay que ganar, una ciudad que hay que conquistar. En un

⁵⁵⁸ Carta de Dupin a Pierre Matisse. París (13-III-1968) PML, PMG B 20, 7. Parte a Palma para ver a Miró que está terminando un conjunto de 80 grandes telas. Comenta el préstamo de obras para la retrospectiva de Saint-Paul-de-Vence y de Barcelona, que ve como una sola.

⁵⁵⁹ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. "Tele-Exprés" (27-IV-1968). FPJM H-3472. El proyecto del Guggenheim Museum se pospuso y resultó en <*Joan Miró: Magnetic Fields*> (1972-1973).

⁵⁶⁰ Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (12-III-1968) PML, PMG B 19, 33.

⁵⁶¹ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

espacio propicio y severo, los muros de piedra tallada, los arcos, las bóvedas, dan a los preparativos el carácter de una vela de armas. (...)».⁵⁶²

El comité organizador lo presidía el alcalde Porcioles, el vicepresidente era el notario y amigo de Miró, Ramon Noguera, y los otros tres miembros eran Joan Prats, Joan Ainaud de Lasarte (director de los museos de Barcelona) y José Luis Sicart (delegado de Cultura del Ayuntamiento), pero la laboriosa organización recayó sobre todo en Dupin, Ainaud y Prats mientras que el arquitecto provincial, Pallàs, dirigió el montaje de la exposición.⁵⁶³

La sede fue el Antic Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (actualmente el edificio gótico alberga la Biblioteca de Catalunya), bajo el patrocinio del Ayuntamiento. Tomó el simple título de <Miró> (19 noviembre 1968-20 enero 1969). Debido a problemas de espacio se dispersó en dos espacios o exposiciones complementarias y coetáneas (diciembre 1968-enero 1969), una de libros ilustrados en la Biblioteca Central (como era conocida la Antigua Biblioteca de Cataluña), donde se programaron conferencias, como la celebrada el 21 de noviembre por el pe-

⁵⁶² Dupin. *Miró*. 1993: 333-334. Dupin informará a Pierre Matisse que ha estado en Palma para ver a Miró, «en grande forme. Cependant, il est loin d'avoir réalisé pero tout ce qu'il avait entrepris [se proponía pintar 80 grandes telas]. Il ya environ une quarentaine de toiles, grandes et petites, terminées et il compte bien en finir encore une quinzaine.» y comenta el préstamo de obras para la retrospectiva. [Carta de Dupin a Pierre Matisse. París (3-IV-1968) PML, PMG B 20, 7.] Hay más cables y cartas suyas pidiendo préstamos el 30-IV, 3-V...

⁵⁶³ Un ejemplo de cómo se trabajaba en la exposición ya a mediados de 1967, sobre todo reuniendo obras, es una carta de Jacques Dupin a Joan Prats. París (7-VII-1967) FJM. «Cher Joan, merci encore de ton accueil à Barcelone, c'était magnifique. J'espère que ta santé s'est rétablie. / Je viens d'écrire à Ainaud sous la date de l'exposition Miró à Barcelone. Le Guggenheim préfère prendre l'exposition après Barcelone en 1969. Donc il est possible de faire l'exposition en Novembre-Décembre 1968. / Je pars en vacances demain, et je préférerai pour Septembre un projet pour la partie rétrospective. Pierre Matisse m'a promis son aide pour les quelques toiles à faire venir des USA. Dans ce cadre magnifique, il faut que l'exposition soit une réussite. Ce que j'ai besoin maintenant, c'est des plans des salles, Ainaud a promis de me les envoyer. / Pour Tàpies, tout marche bien. Je dois venir en Septembre à Paris pour préfacer le "Derrière le Miroir". / Bien affectueusement à toi, Jacques Dupin.»

Se constituyó una Comisión ejecutiva para la exposición, por acuerdo municipal del 13-IX-1967 [PML, PMG B 20, 7.], compuesta por José Luis de Sicart, Esteban Bassols, Joan Ainaud de Lasarte, Roberto Autonell, Jacques Dupin, Ernesto Foye, Daniel Lelong, Felipe Mateu, Joan Prats, José Selva y Rosa M^a Subirana. Entre los vocales de la Comisión organizadora estaban Eusebi Guell, Harry F. Guggenheim, Aimé Maeght, Frederic Marés, Alexandre Cirici, Juan-Eduardo Cirlot, J. V. Foix, Sebastià Gasch, Joan Gaspar, Miquel Gaspar, Gustavo Gili, Joaquim Gomis, Josep Llorens Artigas, Pierre Matisse, Thomas Messer, Joan Perucho, Joan Prats, Octavio Saltor, Rafael Santos Torroella, Josep Lluís Sert, Joan Teixidor, Ana M^a Torràs de Gili. El acta de constitución de la junta organizadora es del 3-XI-1967 [PML, PMG B 20, 7.], presidida por Sicart en Barcelona, y menciona la "amplísima resonancia internacional alcanzada por nuestra ciudad gracias a la obra del artista, sin duda el pintor barcelonés que mayor estimación ha alcanzado a una verdadera escala mundial." La siguiente reunión fue en la Galerie Maeght de París el 10-XI-1967 y se acordó que el Ayuntamiento publicaría un número especial de la revista "Miscellanea Barcinonensis" con textos de Joan Ainaud de Lasarte, Sebastià Gasch, Josep Llorens Artigas y Alexandre Cirici, y se informa de que se ha iniciado el expediente para otorgar a Miró la Medalla al Mérito Artístico en categoría de Oro. El arquitecto provincial, Pallàs, dirigió el montaje de la exposición. [Sempronio. *Miró, apoteosis*. "Tele-Express" (20-XI-1968). FPJM H-3512.]

riodista japonés Toshio Matsubara, *Miró y el Japón*⁵⁶⁴; y otra de xilografías en la sección de Grabado y Artes Gráficas del Museo Etnológico de Barcelona.⁵⁶⁵ En total eran 396 obras, la mayoría ya expuestas antes en la retrospectiva de Saint-Paul-de-Vence: 174 pinturas y dibujos, 34 esculturas, 29 cerámicas, 122 grabados, 17 libros ilustrados y 20 carteles. Era la primera exposición española de Miró con obra venida del extranjero: colaboraron sobre todo la Fondation Maeght de Francia, el MOMA de Nueva York, el Museo Nacional de Estocolmo, el Art Museum de Cleveland, el Museo Folkwang de Essen (RFA), y aportaron obras los coleccionistas Roland Penrose, Michel Leiris, Peggy Guggenheim, James T. Soby... Hasta el último momento, incluso semanas después de la apertura, Miró se apuró en terminar y enviar obras: la última el 3 de enero de 1969, cuando se instaló la escultura *Torso de mujer*.⁵⁶⁶

El catálogo lleva una presentación llamada *Pórtico* del alcalde Porcioles, un *Prólogo* de Francesc Vicens, una *Introducción* de Joan Ainaud de Lasarte, una *Evocación* de Dupin (sólo una traducción de su texto para el catálogo de la antológica anterior de la Fondation Maeght), más unas sucintas biografía, antología crítica y bibliografía escritas al parecer por Rosa Maria Subirana.⁵⁶⁷

Asistieron a la inauguración dos ministros del Gobierno español: el de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, y el Comisario del Plan de Desarrollo, Laureano López Rodó, junto al gobernador civil y el alcalde.⁵⁶⁸ Pero, como era previsible, Miró adujo una gripe para no ir a la ceremonia oficial —se publicó que los médicos le prohibieron viajar a Barcelona y pretextó lo mismo para no recibir entonces en Palma al ministro de Cultura de Egipto, Mahmud Okasha—. ⁵⁶⁹ Dupin (1993) lo resume con ironía: «(...) La inauguración por la municipalidad franquista

⁵⁶⁴ Redacción. “*Miró y el Japón*”, *disertación del publicista japonés Toshio Matsubara*. “La Vanguardia” (26-XI-1968) 26.

⁵⁶⁵ Redacción. *La obra xilográfica de Joan Miró en el Museo Etnológico*. “La Vanguardia” (7-XII-1968). FPJM H-3529. / Redacción. *Donativo de Joan Miró*. “La Vanguardia” (8-XII-1968). FPJM H-3531. Figuraban entre otros los libros de Joao Cabral de Melo. *Joan Miró*. Edicions d’Oc. Barcelona. 1950, y de Paul Eluard. *A toute épreuve*. Gerald Cramer. Ginebra. 1958. En total 20 obras de Miró, más planchas, fotografías, esbozos...

⁵⁶⁶ La escultura *Torso de mujer*, nº 180 del catálogo, no había podido acabarse antes, y Miró solicitó y contó con la colaboración de los servicios técnicos de los Museos Municipales de Arte. [Redacción. *Homenaje madrileño a Joan Miró*. “La Vanguardia” (4-I-1969) 26. FPJM H-3551.]

⁵⁶⁷ Se deduce del catálogo, pero se informa que la biografía es de Dupin y Subirana, y la antología crítica y bibliografía es de Rafael Santos Torroella, en Redacción. *A propósito de la gran Exposición Miró*. “La Vanguardia” (31-XII-1968) 25.

⁵⁶⁸ “N. y G.”. *Barcelona al día*. “ABC” (21-XI-1968) 73.

⁵⁶⁹ Redacción. *La exposición Joan Miró*. “La Vanguardia” (16-XI-1968) 34. Sobre la preparación. / Redacción. *Declaraciones de S. E. el Ministro de Cultura de la RAU (República Árabe Unida) al diario Baleares*. “Baleares” (17-XI-1968). FPJM H-3667.

se realizó en ausencia de Miró y sus amigos, que se habían escabullido la víspera.»⁵⁷⁰

Le representaron su hija Maria Dolors, su yerno Teodor y sus nietos, acompañados por un sinnúmero de amigos, entre ellos el viejo Sebastià Gasch, del que se incluían 26 títulos en la bibliografía del catálogo, que recordaba: «Dalmau, en su tienda de la calle del Pino, me lo mostró un día... Yo no era nadie entonces, mi único título era ser amigo de Miró.»⁵⁷¹

Miró escribió una nota para ser leída en la rueda de prensa previa (el sábado 16 de noviembre) y en la inauguración (el martes 19):

«Etic molt emocionat en presentar aquesta exposició, la més important i completa que mai s'ha organitzat de la meva obra. Que sigui el meu homenatge a Catalunya. Que sigui també el meu homenatge als pocs amics de sempre, als meus amics d'avui i als homes del demà. No sóc jo qui ha de parlar. Si la meva obra és forta irradiarà un missatge. Voldria amb aquest missatge ajuntar-me a les noves generacions que preparen nous horitzons.»⁵⁷²

Finalmente, el artista la visitó el 29 de noviembre, al mismo tiempo que cientos de niños de las escuelas de Barcelona, ya que a lo largo de aquella mañana acudieron hasta unos 3.000 niños pues se daban a los colegios pases libres durante todo el tiempo de la exposición, y el Instituto Municipal de Educación de Barcelona organizó un Concurso Infantil de Dibujo 'Joan Miró', con unos premios a entregar en el Pueblo Español. Miró incluso aconseja a un niño que le confiesa que también quiere ser pintor: «Si tens vocació, aprendre a dibuixar i pintar. I ser sincer. La sinceritat, en l'art, és importantíssima.»⁵⁷³

Sale de la exposición y a las 13 h (había dejado de llover) pasea por las Ramblas con su esposa. Cuenta que no está cansado, sino que quiere más, y luego

⁵⁷⁰ Dupin. *Miró*. 1993: 333-334.

⁵⁷¹ Sempronio. *Miró, apoteosis*. "Tele-Exprés" (20-XI-1968). FPJM H-3512.

⁵⁷² Redacción. *La exposición antológica "Joan Miró"*. "La Vanguardia" (17-XI-1968) 27. FPJM H-3502.

⁵⁷³ Radio Barcelona grabó un programa por la mañana durante la visita de los niños; hay una transcripción con fecha 30-XI-1968 en FPJM H-3686. / Redacción. *Miró rodeado de 3.000 niños*. "El Noticiero Universal" (30-XI-1968). FPJM H-3685. / Redacción. *Los niños de las escuelas de Barcelona visitan la Exposición Antológica Miró*. "La Vanguardia" (1-XII-1968). Foto de Miró con los niños. FPJM H-3688. / Redacción. *Joan Miró, Hijo Adoptivo de Palma*. "Diario de Mallorca" (1-XII-1968) 1. FPJM H-3522. Votación prevista el 4-XII. / Redacción. *Miró y los niños*. "Tele-Exprés" (2-XII-1968). Para la cita de Miró. / "N. y G.". *Barcelona al día*. "ABC" (5-XII-1968) 67. / Redacción. *Miró y los niños*. "Destino" n° 1627 (7-XII-1968). Miró acudió muy pronto, a las 10.15, para evitar las horas en que estaba previsto que asistiría más público. / Redacción. *El arte en la escuela*. "Destino" (14-XII-1968). FPJM H-3695. / Redacción. *El Concurso Infantil de Dibujo "Joan Miró"*. "La Vanguardia" (25-XII-1968) 23.

hace una visita de pleitesía a Porcioles en el Ayuntamiento para agradecerle el apoyo municipal.⁵⁷⁴

Abundan los reportajes laudatorios en la prensa española, como los de las revistas “Gaceta Ilustrada” y “Mundo” (XI-1968)⁵⁷⁵ y los diarios madrileños.⁵⁷⁶ Hay también por entonces un homenaje madrileño, organizado por Ceferino Moreno, consistente en una exposición de obras de 26 artistas en el Puente Cultural con la colaboración de las galerías Biosca, Juana Mordó y Skira.⁵⁷⁷ Y no es casual que ahora aparezca Miró por primera vez en el NODO, el conocido noticiario oficial que se pasaba obligatoriamente en los cines, algo que no había sucedido ni siquiera cuando se le entregó el Premio Guggenheim en 1959.

Sin duda la más entusiasta durante esos dos meses fue la prensa catalana, que trató la antológica como la noticia cultural más importante del año, sobre todo en el diario “La Vanguardia”⁵⁷⁸, que en esta época ya se estaba escorando hacia el reformismo; pero también en “El Correo Catalán”, y en la revista “Destino”, portaestandarte de la cultura catalana en la etapa final del franquismo, que lanzó una serie de reportajes para acercar su figura al público catalán.⁵⁷⁹; o el número de homenaje de la revista catalana “Canigó”, 178 (XII-1968) con artículos de varios estudiosos.

Entre los contrarios, resurge una voz del pasado, la del crítico Rafael Benet, amigo de juventud y enemigo después, que le cuenta en 1968 a Porcel —que también ha comenzado su alejamiento— que a Miró le faltan facultades, al contrario de Picasso:

«En Miró es pensa que ha inventat la pintura. Ha fet un cartell d’anunci per a l’Enciclopèdia Salvat Català que està molt bé o almenys a mi m’agrada, però que són els palets de riera del Mas

⁵⁷⁴ Redacción. *Miró visita al alcalde*. “La Vanguardia” (30-XI-1968). FPJM H-3684. Foto de Miró y Porcioles.

⁵⁷⁵ Redacción. *Joan Miró*. “Mundo” (30-XI-1968). La misma revista le había proclamado, gracias a una encuesta, uno de los personajes populares del año.

⁵⁷⁶ Destaca uno con muchas notas sobre la vida de Miró en Barcelona y fotos de Català-Roca. *Los 75 años de Joan Miró*. “Gaceta Ilustrada”, nº 602 (21-IV-1968). / También uno del corresponsal Logroño, Miquel. *Joan Miró. Barcelona: Exposición en el LXXV aniversario*. Diario desconocido, posiblemente “Madrid” (23-XI-1968) 3 pp., con varias fotos.

⁵⁷⁷ Redacción. *Homenaje madrileño a Joan Miró*. “La Vanguardia” (4-I-1969) 26.

⁵⁷⁸ Sobresale el suplemento extraordinario de “La Vanguardia” (13-IV-1973), de 8 pp., que celebra los 80 años de Miró.

⁵⁷⁹ Destaca en esta serie de “Destino” nº 1625 (23-XI-1968) 35-73. Le dedicó un número especial coordinado por Maria Lluïsa Borràs, que además publicó dos artículos: *Miró, pintor mediterráneo y Son Abrines: un día entero sin Miró*, con colaboraciones de Roland Penrose, Jacques Dupin (cedió un fragmento de un texto), Joan Teixidor respecto a la fidelidad de Miró, Joan Perucho sobre Miró y las esencias de la tierra, Sebastià Gasch respecto a los primeros años de Miró en Barcelona y los inicios de su obra, y Néstor Luján sobre su amistad con Joan Prats. Y múltiples aportaciones literarias (mayormente poesía) y artísticas. Las fotos, de gran calidad, eran de Joaquim Gomis y Francesc Català-Roca.

d'Azil, dintre de l'Arieja, tocant a Andorra, pertanyents al Mesolític. No obstant això, m'agrada més en ell aquest tipus de cosa que no quan treballa resseguint Paul Klee. Seria injust, però, dir que Miró ha plagiat Klee: Klee és més fi. (...) De Miró m'agraden les coses sencillez, sense cargolar, amb moviment. El seu cargolament preciosista em sembla dolent. Joan Miró no és cap pintor. És un artista gràfic amb personalitat. Al meu entendre té poques facultats, li'n manquen.»⁵⁸⁰

La prensa mallorquina se mantuvo algo reacia y dio ocasión a Pinto, una pintora casi desconocida, a manifestar: «Miró no es precisamente uno de mis pintores favoritos y no quiero decir con esto que no me guste o parezca bueno. Miró es indiscutible como figura de la pintura. Ha creado un mundo fantástico, lleno de serenidad y belleza. Con todo a mí me llena más otro tipo de pintura, más viva y humanizada. Picasso, por ejemplo».⁵⁸¹ Ciertamente, era una opinión muy común entre los jóvenes pintores de su época y muchos críticos eran incluso más tajantes.

Lo peor fue que la antológica barcelonesa sufrió un fracaso de asistencia. A unas primeras jornadas de casi lleno les siguió un súbito descenso y Miró quedó desencantado porque esperaba una mayor respuesta popular. Mientras Picasso gozaba de largas colas de público que demostraban que era el artista más admirado, él, en cambio, era considerado un artista minoritario, para artistas y niños, y no se intuía todavía que la muestra de 1968 era el semen de una transformación trascendental, el escalón sobre el que se edificaba su definitivo ascenso en Cataluña.

Los amigos y la prensa barcelonesa, en especial “La Vanguardia”, se movilizaron enseguida para atraer más espectadores. Joan Gich explicaba los sencillos entresijos de la visita a la exposición, dividida en cuatro salas (pintura, escultura, cerámica, grabados) y resaltaba que la entrada sólo costaba 15 pesetas y constaba de cuatro cupones, uno para cada sala; mientras que el catálogo ilustrado costaba 125 pesetas y el sencillo sólo 10.⁵⁸² La revista “Destino” insistió con otro reportaje, *Miró y los niños*, que le vuelve a dedicar su portada.⁵⁸³ Joan Cortès recalcó la importancia de la exposición de Barcelona, la de mayor número de obras jamás hecha sobre Miró (396 contra las 241 de París en 1962 y las 223 de Saint-Paul-de-Vence en este mismo 1968) y exagera al decir que el público sigue yendo en oleadas a ver la muestra.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Porcel, Baltasar. *Rafael Benet dins l'harmonia apassionada*. “Serra d’Or” (1968). Reed. en Porcel, B. *Obras Completas. Grans Catalans*. Edicions Proa. Barcelona. 1994: 181-195 (Miró 193).

⁵⁸¹ Redacción. Declaraciones de Merche-Sofía Pinto. “*Miró ha creado un mundo fantástico...*”. “Balears” (21-XI-1968). FPJM H-3513. Es probablemente la pintora Mercedes Sofía Pinto.

⁵⁸² Gich, Joan. *Com visitar l'exposició Miró*. “Tele-Estel” (XII-1968) 10-11.

⁵⁸³ Redacción. *Miró y los niños*. “Destino” 1627 (7-XII-1968).

⁵⁸⁴ Cortès, Joan. *La gran exposició Joan Miró*. “La Vanguardia” (29-XII-1968) 49. Joan Cortès (Barcelona 1898-Santander 1969), que publica durante el franquismo como Juan Cortés, fue pintor

Otro crítico afecto, Del Castillo, resume el tipo de público de la exposición, por lo que sabemos que la mayoría eran niños y jóvenes, entre los que Miró tuvo un gran éxito, pero consiguió pocos espectadores mayores e incluso este segmento de su público no comprendió su obra, en su inmensa mayoría; muchos decían que compraban el catálogo para comprenderla, pero aun así no lo conseguían.⁵⁸⁵

Finalmente, la exposición tuvo sólo 60.000 visitantes, con una media de 1.000 diarios, y eso incluía muchos miles de niños con entrada gratuita. Un fracaso que constataba las dificultades del arte moderno para abrirse paso en Barcelona. Era una cantidad muy alejada de las optimistas previsiones e ínfima comparada con exposiciones suyas posteriores en la misma ciudad y con el gran éxito que ya disfrutaba en el extranjero.⁵⁸⁶ A guisa de ejemplo, la siguiente antológica, celebrada en Múnich unos meses después (15 marzo-11 mayo 1969), tuvo el doble de visitas (2.000 personas al día), con una población potencial casi igual a la barcelonesa.⁵⁸⁷

Con todo, influyó positivamente en algunos jóvenes intelectuales y artistas catalanes, como Rosa María Malet (2001), futura directora de la FJM, que explica que asistió a esta exposición con una amiga, y que sintió una revelación al conocer por primera vez su obra.⁵⁸⁸ El artista Frederic Amat, ha descrito en 1985 el impacto que causaron las dos antológicas de Miró en Barcelona en 1968 y 1969:

<<Per a tota una nova generació d'artistes a les palpentes a la Barcelona embalsamada de la darrereria dels anys seixanta, l'obra de Joan Miró, a les sales de l'antic Hospital de la Santa Creu i a la mostra *Miró, otro* del Col·legi d'Arquitectes, va ser d'impacte i de revelació. Espectadors observats per les mateixes obres que componien l'exposició, vèiem a través de la seva mirada. Enfront de l'acadèmia com a espectre, l'aventura de Miró incitava a anar més enllà, a les zones soterrades, al pòsit del pou inesgotable de l'expressió plàstica. A més profunditat, més ascensió per les escales de la poesia i la pintura que ens condueixen de l'arrel a les constel·lacions.>>⁵⁸⁹

La segunda gran muestra barcelonesa es <*Miró, otro*> (en catalán *Miró, l'altre*), celebrada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (30

hasta que se dedicó a la crítica de arte. Escribió bastante sobre Miró en "Destino" y "La Vanguardia" en los años 50 y 60.

⁵⁸⁵ Del Castillo, A. *La magna exposición Joan Miró*. "Diario de Barcelona", dos partes (21 y 28-XII-1968). / García-Soler, Jordi. *Joan Miró, un hombre joven*. "La Vanguardia" (1-XII-1968) 53, defiende que Miró conecta bien con el público joven.

⁵⁸⁶ Redacción. *Miró*. "Diario de Barcelona" (22-I-1969). / Redacción. *Miró: 60.000 visitantes*. "Baleares" (I-1969). FPJM H-3558. Cantidad tomada de "Diario de Barcelona".

⁵⁸⁷ Redacción. *Mientras prepara en Mallorca un gran mural cerámico para la Feria Internacional de Osaka (Japón). Más de 2.000 personas, diariamente, en Múnich, acuden a admirar la gran exposición homenaje a Joan Miró*. "Baleares" (23-IV-1969). FPJM H-3565.

⁵⁸⁸ Malet. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 163.

⁵⁸⁹ Amat, Frederic. *Miró, funàmbul*. "El País" Quadern, Barcelona, 221 (21-XII-1986).

abril-30 junio 1969), prorrogada un mes puesto que se pensaba abrir sólo en abril-mayo y con estas fechas figura en el catálogo. De Miró había pocas obras pero muy interesantes porque eran de las más transgresoras, en especial todas las litografías de la serie *Barcelona* (1939-1944), y algunas que no se habían expuesto en la antológica barcelonesa, pero que se juzgaron adecuadas en este contexto, como *Pintura* (1968) [DL 1333], un óleo pintado sobre una gigantesca fotografía que mostraba a Miró en su estudio de Son Boter.

Se debe clasificar como muestra individual por su especial importancia como homenaje, y porque se exhibían separadas la parte de Miró de la de los restantes participantes. Había obras de arte y documentos de los artistas Jordi Galí, Jordi Morera, Angel Jové, Josep Llorens Artigas, Antoni Tàpies, así como de Joan Prats, Alexandre Cirici, el cineasta Pere Portabella, el ensayista de cine Enric Lahosa, el diseñador gráfico J. C. Pérez Sánchez, alumnos de la Escuela de Diseño EINA y los fotógrafos Joaquim Gomis, Colita, Oriol Maspons y Oscar Tusquets. Fue organizada por los jóvenes arquitectos Oriol Bohigas, José Bonet, Lluís Clotet y Oscar Tusquets del estudio PER, bajo la dirección del responsable de la sección de exposiciones, el arquitecto Lluís Domènech Girbau, y el asesoramiento de José Corredor-Matheos.

La muestra incluía un mural efímero que Miró pintó dos días antes de la inauguración y destruyó el día final, a mediodía del 30 de junio, y que concitó la atención casi exclusiva de la crítica, por lo que su estudio en el apartado de la obra artística se interrelaciona casi inextricablemente con la crítica sobre esta misma exposición. El mínimo catálogo informaba:

«La finalitat d'aquesta exposició no és obtenir la presència passiva d'unes obres, sinó posar en relleu que la lectura que sol ésser donada de l'obra de Miró és equivocada. D'altra banda, vol ajudar a entendre'n els vertaders continguts. Enfront d'un intent d'integració per part d'estructures establertes, és un esforç per a posar en relleu una realitat insubornable.»

La colaboración de Miró con el Colegio de Arquitectos de Cataluña se remontaba a 1964-1966. El órgano responsable de esta actividad era la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, que dirigía Cesáreo Rodríguez-Aguilera hasta que fue sustituido por Rafael Santos Torroella, más conservador. Al cesar éste en noviembre de 1968, y tras un periodo de *impasse*, José Corredor-Matheos fue nombrado nuevo director (mayo de 1969-julio de 1975) e imprimió a su gestión un gran dinamismo, con las exposiciones **<Galeries Dalmau>*, *<Miró, otro>*, **<85 Artistes a la recerca d'un espectador>*, **<ADLAN i*

testimoni de l'època, 32-36> (clausurada por orden gubernativa), <Rafael Alberti>, *<GATCPAC>, <Equip Crònica>, *<Gaudí 71>, *<Art i Computadora>, *<Pintors naïfs>, *<Le Corbusier i Barcelona>...

El Colegio fue, junto al Instituto Alemán de Barcelona, el cobijo preferente durante estos años de las reuniones clandestinas de los artistas progresistas del círculo del PSUC⁵⁹⁰, además de que sus juntas, cada vez más progresistas, denunciaban la especulación inmobiliaria y la suburbialización de la Barcelona de Porcioles. Miró colaboró en varias muestras cuyos temas le eran próximos, como la de Dalmau, su primer marchante, y las de los grupos ADLAN y GATCPAC, en los que habían participado o estado involucrado él mismo y sus amigos Prats y Sert.

Sin duda, la exposición <Miró, otro> fue en la que más empeño puso el artista. Los jóvenes arquitectos organizadores, Bohigas, Bonet, Clotet y Tusquets, consiguieron convertirla además en un acto de oposición al sistema, rozando los límites permitidos. Era, para ellos, una «auténtica investigación del papel que ha jugado la vanguardia artística en una determinada etapa histórica, investigación centrada en la consideración del lenguaje artístico como elemento portador en sí mismo de una determinada carga ideológica y, en segundo lugar, la afirmación del poder revulsivo del lenguaje artístico.»⁵⁹¹

La novedad fue presentarle no como un artista individualista, sino comprometido e inmerso en su tiempo; un artista no convencional, no digerido por el sistema, sino lleno de pulsiones sexuales, hedonistas y de violencia contra lo establecido. Para empezar, le pusieron un título original en catalán, *Miró, l'altre*, que la censura obligó a cambiar por el definitivo en castellano, según informa Portabella (2006)⁵⁹², que realizó un documental, *Miró, l'altre* (éste sí con título en catalán) en abril-junio de 1969, sin locución aunque con una banda sonora muy vanguardista de Carles Santos, en el que se advierte la novedosa construcción del espacio compositivo, dividido por altos paneles de madera que simbolizaban la sensación de asfixiante encierro que padecían la creación artística y la vida política catalanas.

⁵⁹⁰ Destacaba el conceptual “Grup de Treball”, al que Tàpies criticó duramente en marzo de 1973 en “La Vanguardia”, tildándolo de realismo socialista encubierto.

⁵⁹¹ Redacción. *Exposició Miró*. “La Vanguardia” (1-V-1969).

⁵⁹² Portabella, Pere. *Miró l'altre*. <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>. Barcelona. FJM (2006-2007): 178 en español. / Es la base de la posterior *<Miró // Portabella. Poètica i transgressió>. Palma de Mallorca. FPJM (19 diciembre 2009-5 abril 2010), que incluye la *Serie Barcelona* (1939-1944) y copias del mural efímero para *Miró l'altre* (1969) más documentales de Portabella.

Dupin (1993) destaca esta muestra como un punto de inflexión en la desatención histórica hacia Miró y respecto al reciente intento de apropiación por el sistema: «Barcelona y Miró, una larga incomprensión, pero un vínculo terriblemente fuerte. Los frágiles desposorios de las Galeries Dalmau en 1918, y luego nada. Hasta 1968 y la exposición de la Santa Creu.» De pronto el sistema parecía ávido por engullir al artista siempre preterido, pero la reacción del círculo de Miró fue radical: «En este paréntesis de fracaso, como un correctivo, como una aportación más radical, más violenta, la exposición manifiesto del Colegio de Arquitectos de Barcelona.» No podían competir con los grandes medios de los organismos oficiales, ni contar con la colaboración de las instituciones museísticas, pero sí podían mostrar un artista diferente al acuñado por el sistema, y en cierto modo precisamente la pobreza de sus medios estimuló un modo diferente de exhibición — más rupturista y a la postre más fértil en el futuro, porque el Miró de los años 70 no fue el de la muestra del Hospital de la Santa Creu sino precisamente este “otro Miró”—, como Dupin señala: «Los jóvenes arquitectos no tenían nada, pero consiguieron mostrar un *Miró, otro*, con la proyección de una película de Pere Portabella, con las litografías de la serie *Barcelona*, cuya violencia denunciaba la monstruosidad de la dictadura, con una pintura improvisada del propio Miró sobre la fachada de cristal del edificio. (...)».⁵⁹³

La exposición tuvo otra vez un escaso éxito de público (hay disparidad en las fuentes: la más positiva cita unos 50.000 visitantes, pero sólo 20.000 según un informe de Gironella, presidente de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos). Sin embargo, consiguió el Premio de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), uno de cuyos máximos exponentes, Cirici (1969), destaca su carácter progresista de ruptura con los medios institucionales del arte oficialista:

«*«*Miró altre*» es una exposició que serveix. És una eina intel·ligent i poderosa. D’una manera directament sensible, a baix, mostra els anys de formació de Miró en relació amb la cultura ambiental. A l’escala presenta la ruptura violenta de la guerra civil. Al pis de dalt, l’obra de Miró és posada en relleu en els seus caràcters de ruptura més acusats, de ràbia, de fàstic, de reivindicació vital, dins un túnel fora del qual hi ha el món de la plàstica oficial i de la societat de consum, presidit per un aparell de televisió en marxa, i el món del kitsch Miró, intent d’integració frustrat. El túnel desemboca a l’obra dels joves que l’han seguit, des de Tàpies fins a Jorfi Galí i Àngel Jové.»⁵⁹⁴

⁵⁹³ Dupin. *Miró*. 1993: 334.

⁵⁹⁴ Cirici. *Noticiari*. “Serra d’Or” (15-VI-1969). cit. Minguet. *Joan Miró. L’artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 83-84.

Teixidor, Borràs y otros críticos compartían su opinión positiva. El primero ya había valorado que «es una exposición joven, que se pierde en su laberinto alegremente porque, sin duda alguna, se encuentra en su propia casa.» y dice del mural: «Su grafismo intenso en negro unificó el fondo de colores preparado por los arquitectos. Es una fluencia tormentosa, exaltada, que en una superficie de muchos metros sigue su curso con un ímpetu incontenible.»⁵⁹⁵

En cambio, los críticos conservadores como Porcel, Cortès y Santos Torroella se posicionan en contra del compromiso mironiano con la transgresión, que asocian con un compromiso izquierdista.

Baltasar Porcel, que le había ensalzado antes, va cambiando de opinión. Comienza por separar las obras de los años 30 y 40 —que reconoce como innovadoras y rupturistas— de los cuadros de los 60, propios de un arte que ya es convencional. «En ellos el lenguaje vanguardista se ha convertido ya en convención: responde a la misma mecánica repetición que la del arte realista acusado con razón de adocenado, aquel que confunde la creación con la imitación exangüe.»⁵⁹⁶ Es muy duro con el presente del artista y con el significado de la Exposición de Barcelona de noviembre, que le había aupado al rango de artista popular, fetiche de éxito convencional y consagrado por el sistema, aunque aún se muestra personalmente respetuoso porque reconoce su genio auténtico. Y especialmente duro será con el mural efímero, como veremos.

Joan Cortès (1969) apunta que la pretendida originalidad de la exposición, que debía mostrar a “otro” Miró, no había sido tal, sino mera voluntad de novedad, simple propaganda para atraer al público, y convoca a los organizadores para que presten sus energías a descubrir nuevos valores, en lugar de utilizar a un artista consagrado como Miró, al que no se atreve a criticar, pero implícitamente le amonesta para que no se deje utilizar en nuevas aventuras:

⁵⁹⁵ Teixidor, Joan. *Miró, otro*. Sección “Media columna” de “Destino”, 1.649 (10-V-1969). En la misma línea los artículos de Borràs, M^a L. *Joan Miró, compañero de unos jóvenes*. “Destino”, 1.649 (10-V-1969). / Redacción. “*Miró otro*”, en *el Colegio Oficial de Arquitectos*. “Diario de Barcelona” (10-V-1969).

⁵⁹⁶ Porcel, B. *La ambigüedad de Miró*, en la serie *Los trabajos y los días*, “La Vanguardia” (18-V-1969). A medida que Miró se compromete más públicamente con las causas progresistas Porcel le atacará cada vez más duramente al tiempo que defenderá referentes más estrictamente catalanistas y mediterraneanistas, y llegará en los años 80 hasta el punto de oponerse a que se destinen fondos a las dos fundaciones mironianas alegando que es un artista de segunda fila, que no se merece grandes dispendios. Porcel ya comenzó a criticar a Miró en *Pintura y especulación económica*. “La Vanguardia” (17-XI-1968) 13, donde cuestionaba su integridad dada la alta valoración económica de su obra, a lo que salió M^a L. Borràs en defensa de Miró con una carta al director. “La Vanguardia” (20-XI-1969) 31. FPJM H-3507.

«Tan publicitariamente han enfocado su plan, pidiendo prestados al charlatanismo callejero varios de sus trucos exhibicionistas, recurriendo a ingeniosidad tan trivial como es la de estampar “Orim” en vez de Miró en los carteles anunciadores de la exposición, la instalación de esta y multitud de otros de sus detalles, que me ha parecido totalmente inadecuado al objeto —presentación de la personalidad de un artista— y el más de acuerdo con la estrategia propia del lanzamiento de un producto industrial dedicado al gran consumo.»⁵⁹⁷

Santos Torroella (1969) también se explaya con dureza. Había sido apartado de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos antes de que se organizase la muestra y Minguet sugiere que esto estuvo detrás de su crítica.⁵⁹⁸ Pero parece que el motivo fundamental es su posición contraria a un compromiso político progresista. Primero proclama que él, un amigo que tanto le ha defendido, ahora puede y debe criticarle, con ocasión de su mural en la calle. Y deja caer que él sí luchó en las trincheras del bando republicano, y no como Miró en París, por lo que tiene legitimidad para impugnar el pretendido carácter político revolucionario de su obra:

«Se me dirá que en esta nueva exposición lo que se pone en claro, o lo que de manera especial se subraya, es el carácter revolucionario de Miró. Yo no sé si con ello se quiere aludir a los años de nuestra guerra, que Miró vivió en París. Los cuadros de él y los documentales que se proyectan relativos a dicha época, parecen ir por ese camino. (...) Quienes arrastramos tres años de nuestra juventud por las mismas trincheras que eran las suyas, en las que, con sangre, sudor y lágrimas, quemamos tantas cosas, sentimos una mezcla de pudor y de hostilidad cada vez que se nos hace espectáculo de ellas. ¡Y hay que ver, de ordinario, en su esnobismo o granjería, por quiénes! Porque cansados estamos de ver que en muchas ocasiones se trata de gentes que intentan convertirlas, no ya en sucias maniobras interesadas, sino en deleznales juegos de vanidad o de medro, artístico o literario.»

A continuación, el crítico advierte que nunca se ha sumado a «la cofradía de los “esnobs”, los trepadores, los falsos rebeldes o los turiferarios que, las más de las veces, sólo se han sentido atraídos hacia él por la moral del éxito imperante», pero ahora cree que Miró se ha dejado llevar y utilizar por el grupo de arquitectos radicales. Finalmente, zahiere al artista por entrar en un grosero juego de explotación artística de la política:

«Malo es, sin embargo, que tan ingenuamente haya caído en un doble juego que en nada —antes, al contrario— puede favorecerle. Porque lo del pintarrajeo de cristales, a base de escobazos y azafates o azafatas con jofainas de pintura, sobre una tonta simulación de dibujos de Picasso —tan distante este, ¡ay!, de tales ridículas niñerías—, tiene demasiado de “show” daliniano —lo más contrario,

⁵⁹⁷ Cortés, J. *Miró, otro*, en serie *Arte y artistas*. “La Vanguardia” (1-VI-1969).

⁵⁹⁸ Minguet. *Joan Miró. L’artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 83.

durante toda un vida, al espíritu de Miró— para que pueda tomarse en serio. Y si, efectivamente, fue en serio, la cosa, por risible y patética, raya en lo tragicómico.»⁵⁹⁹

La súbita agresividad de Santos Torroella se puede relacionar, aunque los motivos ideológicos sean del extremo contrario, con el episodio del opúsculo dedicado a Miró a cargo de los alumnos del último curso de la Escuela Superior de San Jorge, del que era catedrático el mismo Santos Torroella. Se editó a fines del curso 1968-1969 y Borràs ha entresacado dos de las críticas. La primera es una acusación de ser un artista burgués: «Miró no es un pintor del pueblo ni para el pueblo... es un exponente de arte burgués que es el único posible dentro de una sociedad capitalista». Y la segunda, más dura, reza así:

«Se le han hecho muchas interpretaciones estúpidas, desde tomarlo por un payés catalán hasta hombre mediterráneo, pasando por callado trabajador, hombre-niño e inocente artista, pero lo cierto es que la clave de su éxito está en que su estéril atrofia, su irremediable torpeza, su asfixiante dificultad para crear, son los mejores alicientes para el público de este siglo, que padece la misma enfermedad colectiva que Miró sufre a escala individual.»⁶⁰⁰

Otros críticos son más moderados, como Moreno Galván, que en la progresista revista “Triunfo” había aplaudido el 10 de mayo el vanguardismo de la exposición, al final, el 12 de julio, criticó con dureza la destrucción del mural, aunque con criterios estéticos hartamente distintos a los de Santos Torroella.⁶⁰¹

Entre los periodistas adictos al régimen franquista que denuestran el izquierdismo mironiano destaca uno con el seudónimo de Españolito, que publicó en el diario del Movimiento en Barcelona, “Solidaridad Nacional”, un artículo hiriente. En la exposición: «se trata de ofrecernos un pintor “revolucionario”, “inconformista”, amigo de determinadas posiciones políticas y enfrentado con el Municipio que se gastó, largamente, un presupuesto en aras de su vanidad y que bien puedo emplear, por ejemplo, en la supresión del barraquismo.» E invoca como pruebas (medias

⁵⁹⁹ Santos Torroella, R. *¿Otro Miró?*. “El Noticiero Universal” (14-V-1969). Reprod. en Santos Torroella, R. *35 años de Joan Miró*. 1994: 68-71. Al autor los jóvenes arquitectos de la exposición le habían echado poco antes de la dirección de la Comisión de Cultura del Colegio, por lo que debía estar personalmente muy dolido.

⁶⁰⁰ Borràs, M^a L. *Imaginación y realidad*. Especial “La Vanguardia” *Miró 100 años*, Barcelona (IV-1993) 2-3.

⁶⁰¹ Moreno Galván, J. M^a. *Joan Miró pone su signo en Barcelona. Happening en las calles de Barcelona. Joan Miró pinta un mural sobre unas vallas*. “Triunfo”, 362 (10-V-1969) 12-13. / Moreno Galván, J. M^a. *El pintor contra su obra. Miró se autodestruye*. “Triunfo”, 371 (12-VII-1969) 27-30. También titulado *Miró autodestructor... Yo protesto*. Moreno Galván intentó convencer a Miró la misma mañana del 30 de junio para que no destruyera el mural. El pintor estaba acompañado por José Corredor-Mateos en la Comisión de Cultura del Colegio, y le contestó que le parecía muy bien la destrucción —era un acto largamente meditado— aunque comprendía la atribulación del crítico.

verdades, medias mentiras) del no compromiso de Miró, las páginas escritas por Josep Pla en *Homenots*, su amistad con el escritor profascista Ezra Pound en los años 20, su estancia en París durante la Guerra Civil, su retorno a España en 1940 para no afrontar la ocupación alemana y su excelente reconocimiento en España demostrado por la exposición de 1949 en las Galerías Layetanas. Significativamente, no menciona ni la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio de 1959 ni el nombramiento para la Academia de San Fernando de 1966, pues Miró no los había aceptado públicamente. Y termina así: «hacer de él un “Otro Miró”, una especie de rebelde o *subversivo*, no provoca más que la carcajada. (...) En Barcelona, ¡ay, amor!, nadie se chupa el dedo...». ⁶⁰²

Continuando con las exposiciones, la Sala Gaspar presenta su novena exposición mironiana: <Joan Miró i Catalunya. Les essències de la terra> (3-30 octubre 1968), con la carpeta *Essències de la terra* de litografías y dibujos, con textos seleccionados por Joan Perucho, que Santos Torroella (XI-1968) comentará ⁶⁰³; y la siguen dos más, <Joan Miró> (septiembre 1970), con el cartón del mural del aeropuerto de Barcelona, y <Miró. El Tapís de Tarragona> (30 septiembre-8 octubre 1970) ⁶⁰⁴.

En Madrid, la Galería Seiquer presenta <Joan Miró: aguafuertes y litografías> (enero 1969) ⁶⁰⁵; y la Galería Sen muestra <Joan Miró> (desde 11 octubre 1970) con gouaches, dibujos, grabados y litografías ⁶⁰⁶.

En Palma, la Sala Pelaires, de Josep Pinya y su esposa Niní Quetglas, y dirigida entonces por Florencio Subías, presenta una muestra de muy especial significado, la primera en Mallorca con obras importantes, <Joan Miró> (6 octubre-10 noviembre 1970), con gouaches, dibujos, grabados y litografías, y un catálogo ilustrado por un dibujo de Miró; en un gesto de inequívoco apoyo, el artista asiste

⁶⁰² Españolito. *Otro Miró del “otro Miró”*. “Solidaridad Nacional” (22-V-1969) 16.

⁶⁰³ Santos Torroella, R. *Dos ediciones mironianas y una exposición*. “El Noticiero Universal” (16-X-1968).

⁶⁰⁴ Moreno Galván, J. M^a. *Arte: Exposición Miró en la sala Pelaires, Palma de Mallorca. Los dos “miró” de Tarragona, en la sala Gaspar de Barcelona*. “Triunfo”, 437 (17-X-1970) 41. Esta referencia también documenta otras exposiciones, por lo que se repite más abajo.

⁶⁰⁵ Anuncio en “ABC” (5-I-1969) 40.

⁶⁰⁶ Anuncio en “ABC” (11-X-1970) 54. / Pombo Angulo, Manuel. *Miró, en Madrid*. “La Vanguardia” (11-X-1970). FPJM H-3858. / Una referencia en Moreno Galván, J. M^a. *Arte: Exposición Miró en la sala Pelaires, Palma de Mallorca. Los dos “miró” de Tarragona, en la sala Gaspar de Barcelona*. “Triunfo”, 437 (17-X-1970) 41. Aparece abierta el 24 de octubre.

con su mujer al vernissage.⁶⁰⁷ La exposición seguía a una de Carlos Mensa y antecedía a otra de Josep Guinovart, lo que prueba la solidez de la apuesta vanguardista de la galería. El texto en catalán del escritor Jaume Vidal Alcover selecciona dos pinturas: de *La masía* destaca el árbol, que preside el patio al igual que en las posesiones mallorquinas, y considera el cuadro como resultado de «la contemplació atenta i perseverada», en un camino hacia la concreción de las cosas, el infinito de la pequeñez; y de *El carnaval de Arlequín* destaca el carácter soñador pero alegre de Arlequín, y este carácter es el que reflejan las obras posteriores, las que Vidal Alcover admiró en la antológica de 1968 en Barcelona.⁶⁰⁸ El 26 de octubre de 1970 hay una conferencia del crítico José María Moreno Galván en Sala Mozart del Auditorium, titulada *Introducción a la pintura de Joan Miró*, y la Sala Pelaires aplaza la clausura de la exposición, debido a la alta afluencia de visitantes.⁶⁰⁹ Desafortunadamente, Miró apenas gozó de este éxito mallorquín porque a los pocos días de la inauguración tuvo que partir a Barcelona para acompañar a Prats hasta su muerte el 14 de octubre.

⁶⁰⁷ El catálogo data la muestra en la portada en “octubre 1970”. La prensa le dedicó bastante atención: Redacción. *Joan Miró anuncia: Mallorca, arranque de la “Exposición Mediterránea”. Recorrerá todos los países catalanes.* “Diario de Mallorca” (15-VIII-1970). FPJM H-3844. / Redacción. *La Exposición Mediterránea de grabados de Joan Miró empezará en Palma...* “ABC” (4-IX-1970) 86. / Rada, Xim. Entrevista a Florencio Subías: *Juan Miró ha puesto su ilusión en esta muestra del próximo día 6.* “Diario de Mallorca” (29-IX-1970). FPJM H-3848. Subías era director de la Sala Pelaires, junto a Josep Pinya, y esta es el inicio de la llamada “Exposición del Mediterráneo”, que pasará a la Sala Gaspar de Barcelona. La invitación en H-3849 y el anuncio del vernissage a las 20 horas en H-3850. / Bauzá y Pizà, José. *Joan Miró y la pureza infantil.* “Diario de Mallorca” (7-X-1970) 8. FPJM H-3856. / Rada, Xim. *Miró, acontecimiento importante.* “Diario de Mallorca” (7-X-1970) 8. FPJM H-3856. / Redacción. *Acontecimiento social: Joan Miró. Anoche se inauguró su exposición en la Sala Pelaires.* “Última Hora” (7-X-1970). FPJM H-3854. / Bonet, Blai. Declaraciones. *“Miró tiene la suerte de no ser genial. Palma puede convertirse en un Museo Miró al aire libre”.* “Diario de Mallorca” (13-X-1970). FPJM H-3859. Blai Bonet ensalza el arte de Miró por ser permanente. / Planas Sanmartí, Jacinto. *Exposición de Joan Miró en Palma de Mallorca.* “La Vanguardia” (14-X-1970). FPJM H-3860. Informa que se ha prorrogado al 10 de noviembre por el éxito de público. / Cabot Llompart, Juan. *En torno a Joan Miró y su obra.* “Cort”, Palma de Mallorca (15-X-1970) 1 y 3. FPJM H-3862. / Moreno Galván, J. M^a. *Arte: Exposición Miró en la sala Pelaires, Palma de Mallorca. Los dos “miró” de Tarragona, en la sala Gaspar de Barcelona.* “Triunfo”, 437 (17-X-1970) 41. Moreno Galván impartió una conferencia sobre la pintura de Miró el 26 de octubre en la Sala Mozart del Auditorium de Palma, según noticias en “Balears” (23-X-1970) FPJM H-3867, “Última Hora” (24-X-1970) FPJM H-3868 y “Diario de Mallorca” (25-X-1970) FPJM H-3869. / Gafim. *Miró, pintor “de” mayorías sigue siendo “para” minorías.* “Balears” (22-X-1970). FPJM H-3865. / Fernández Molina, Antonio. *Miró, en Mallorca.* “Bellas Artes”, Madrid, 5 (XII-1970) 29-31. / Fernández Molina, A. *Miró en Mallorca.* “Turismo”, 18 (diciembre 1970-enero 1971). Artículo publicitario en español e inglés.

⁶⁰⁸ Vidal Alcover, *Joan Miró*, en pp. 1-2 y 5-11, fechado en agosto de 1970 en Alicante. Comenta una foto del artista en Mallorca que muestra su interés por mirar la naturaleza en p. 2, *La masía* en 5-6 y *El carnaval de Arlequín* en 6-7.

⁶⁰⁹ Planas Sanmartí, J. *Exposición de Joan Miró en Palma de Mallorca.* “La Vanguardia” (14-X-1970). FPJM H-3860.

En EE UU y Latinoamérica, sólo hay una exposición itinerante, organizada por el MOMA, <Joan Miró. Fifty Recent Prints>. Inicialmente se pensaba presentar en el MOMA del 20 octubre al 8 diciembre de 1969, pero su recorrido se inició en el Museum of Art de la University of Iowa de Iowa City (15 septiembre-26 octubre 1969), Georgia Museum of Art de Atlanta (9 noviembre-18 diciembre), University of South Florida (12 enero-22 febrero 1970), MOMA de Nueva York (9 marzo-11 mayo 1970), la Currier Gallery of Art de New Hampshire (14 junio-19 julio 1970), el Colorado Springs Fine Arts Center (27 septiembre-8 noviembre 1970), el Pasadena Art Museum (22 noviembre 1970-3 enero 1971), el Krannert Art Museum de la University of Illinois (17 enero-21 febrero 1971), el Palm Springs Desert Museum (15 marzo-25 abril 1971)⁶¹⁰ y el McNay Art Institute de San Antonio (17 mayo-27 junio 1971). Y retitulada como <Miró Prints> siguió su camino por Latinoamérica, donde tuvo un gran impacto en los distintos lugares que visitó: Museo de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras (14 septiembre-14 octubre 1971), Museo de Arte Moderno de Bogotá (18 noviembre-15 diciembre 1971), Estudio Actual de Caracas (30 enero-25 febrero 1972). Centro de Bellas Artes de Maracaibo (5-31 marzo), Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (6 junio-6 julio), Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo (21 julio-mediados agosto) y Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (10-31 octubre 1972). La exposición incluía cincuenta grabados recientes y el catálogo lleva un breve texto de Riva Castleman, sin título, pero que se conoce como *Miró Prints* (3 pp.). Castleman, encargada de grabado en el MOMA, resume que la obra de Miró representa la esencia del arte moderno, con un lenguaje pictórico completamente abstracto, pero que las características de su color y dibujo lineal nos hacen a menudo cuestionar el significado de sus figuras, más allá de su reconocible universo de pájaros y estrellas. Castleman advierte que estos grabados se crearon en los años anteriores a 1968, en medio del impacto “orientalista” que le causó el viaje a Japón en 1966, con una mayor tendencia a la caligrafía en negro, tanto en la pintura como en el grabado: «Even in the most static compositions there is a new and remarkable freedom, whether in the brilliant splashes of color or the piercing strokes of line.», y apunta la influencia de la nueva técnica del carborundo, desarrollada por Goetz, a quien Miró le agradecía su ayuda en una carta de 1967, y concluye, tras repasar las aportaciones

⁶¹⁰ Wilson, William. *Miró Show in Palm Springs*. “Los Angeles Times” (14-III-1971) T65.

de esta novedad y resumir la evolución del grabado mironiano desde 1938, con su espectacular colorido y efectos experimentales, hasta que recientemente ha llegado a su plena madurez como grabador:

«the new subjects and new techniques combine climactically. Music of the countryside, graffiti on cave walls, Japanese places and people, and even characters evocative of contemporary social upheaval are part of the panorama of Miró's current inspiration. In addition, his often expressed wish to made prints with the "dignity of a handsome painting".»⁶¹¹

La muestra neoyorquina más importante es la de la Pierre Matisse Gallery, <Miró. Sculpture in bronze and ceramic, 1967-1969. Recent etchings and lithographs> (5 mayo-5 junio 1970)⁶¹², cuyo catálogo lleva un texto sin título de John Russell, que enaltece el arte de Miró: «In the history of this century's art Joan Miró is almost without parallel for the energy, the sense of fun, the gift of metamorphosis, the implicit violence and the darting, imperious, unballasted imagination which has been put o multifarious uses for well over fifty years. "Unballasted" is the key-word here: Miró has always travelled light (...).» Tiene la virtud de Matisse o de Braque de conocer adonde dirigir sus energías, y así pasar de un medio a otro, de un tema a otro: «He is his own best administrator». Russell es uno de los primeros en insistir en la importancia de la escultura mironiana, situándola en el contexto histórico de su evolución desde los "ancestors" de las esculturas-objeto de los años 30 a la cerámica de los años 40 y 50, siempre trabajando cuidadosamente la calidad de las diferentes patinas en las fundiciones de Susse, Clémenti o Parellada, y así sigue hasta las nuevas esculturas, de las que explica brevemente los elementos que las componen según la técnica del ensamblaje, pues

«Among the characters evoked in these sculptures, some are characteristic Miró-people: by turns whimsical and choleric, airborne and rooted in the earth. Sometimes the anatomical references would befit a children's book made in Heaven; sometimes they are strictly for adults—the two pieces called *Forme chapeau* can, for example be read as broad vaginal openings in a Wagnerian helmet.»⁶¹³

⁶¹¹ Castleman, Riva. <Joan Miró. Fifty Recent Prints>. Nueva York. MOMA (1969). Hay pocas reseñas, como Parker, T. H. *Prints by Miró*. "The Hartford Courant" (15-III-1970) 2B.

⁶¹² Relación de obras y datación en mayo-junio en <Miró in America>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 146. Foto de la sala de exposición en *<Pierre Matisse and his Artists>. Nueva York. The Pierpont Morgan Library (2002): 271 y en <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 81.

⁶¹³ Russell. <Miró. Sculpture in bronze and ceramic, 1967-1969. Recent etchings and lithographs>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (1970): s/p. cit. parcial en Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of

En la galería de Matisse se presentan sobre todo 60 novedosas esculturas de pequeño formato, de las que Coyle (2002) explica:

<<(…) The sculptures ranged from a few inches to about 3 feet tall. The smallest pieces sat on shelves in a display case, where the effect was not unlike that of the famous cabinet of curious Miró kept in his Sert studio. Most of the works were assemblage sculptures, bronze casts and various objects Miró had collected; each was an odd, not-quite-human creature. After twenty-five years's gestation, Miró's monsters were born.

They surprised and delighted almost all who met them. (...)».⁶¹⁴

Y comenta porqué estas esculturas tuvieron un notable éxito crítico:

<<The assemblage sculptures were familiar because Miró created them out of recognizable things: parts of plants and trees, abandoned shells, simple farm tools, and some plain old trash, they were unquestionably Miró's; no paternity test is needed to identify the father of these little monsters. But it seems that Miró as also promiscuous, fooling around with muses who might be named Botanica, Organica, Agricola, Fabrica, Ceramica, and Refusa. And the offspring were indeed strange. Unlike terrestrials, many of them appeared to have more than one mother and be of more than one sex. Perhaps this is the source of their gently nagging threat. If all the stuff forgotten or cast-away suddenly assembled itself, mobilized, and procreated, in no time at all a new race of monsters —friendly or not— could take over the world.>>⁶¹⁵

Era una época en que la crítica y el público están mucho más receptivos a sus esculturas-objeto gracias al reciente triunfo del Pop Art y otras corrientes posmodernas, gracias a críticos avanzados como Leo Steinberg, de lo que nos alerta Coyle:

<<(…) By 1968, the scene had changed, and Pop art was well established in the United States. When critics as Leo Steinberg argued persuasively that critics needed new criteria to appreciate the work of younger artists who incorporated objects into their work like Robert Rauschenberg and Jasper

Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80. El texto aparece en las mismas fechas en Russell. *Miró's Sculptures*. "Studio International", Londres, v. 179, n° 922 (V-1970) 222-225.

⁶¹⁴ Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80. La n. 137 de p. 87 explica detenidamente la hipótesis de que las esculturas pintadas, pese a figurar en el catálogo, no fueron mostradas en esta muestra, sino en la del Walker Art Center de 1971: <<This group may have included the first painted bronzes shown in America. The titles, dates, dimensions. Foundry, and number in the edition listed for catalogue numbers 43, 44, 45, 46 and 47 correspond precisely to five of the painted sculptures in Alain Jouffroy and Joan Teixidor, *Miró Sculptures* (1973) numbered 87, 90, 85, 89, and 88. But Matisse did not list the sculptures he exhibited as painted, and generally he was meticulous. The installation photograph published in Griswold and Tonkovich. [**<Pierre Matisse and his Artists>*. Nueva York. The Pierpont Morgan Library (2002): 271.] does not show any painted sculpture, though another in PMGA shows a sculpture that may be painted. None of the critics mentioned that any of the works are painted. I seem likely, then, that they were no shown in the United States until the next year at the Walker Art Center. See below and Jeffet in this volume, 33.>>]

⁶¹⁵ Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80.

Johns⁶¹⁶, they created an environment in which Miró's decades-old object sculptures suddenly appeared more relevant, more accessible, and more art historically important.>>⁶¹⁷

Varios de los mejores críticos estadounidenses de entonces le dedicaron su atención. Gruen (¿V?-1970) destaca su ambigüedad:

<<Yet the ambiguities are never weighed down by the portentous chains of definition. (...) his unparalleled sense of joy, his innocence, his sharp, infectious humour and that special, uncluttered inventiveness which transforms whatever he touches into a sunny, airborne statement. (...) These are toys invented by a benign magician. (...) Miró discharges a friendly surrealism. The new works are like brilliant improvisations on the many themes of his unique and constantly regenerative style.>>⁶¹⁸

Colette Roberts en "France-Amerique" (¿V?-1970) reconoce en la obra de Miró un estilo personal, sea cual sea el medio que use, ahora el bronce, en el que "transplanta" (la palabra es del poeta Max Jacob) su mundo mediterráneo y primitivo, lleno de sensualidad: <<Transplanter, c'est aussi transcender les signes, et c'est là que nous entraîne Miró avec ses mânes du quotidien.>>⁶¹⁹

Fraser en "Arts Magazine" (V-1970) comenta que ha pasado de sus obras de "objets trouvés", antes en cerámica, al bronce, cuidando mucho la patina: <<The figures are invariably wittily constructed and pleasing to the eye: science fiction creatures, weird fishes or the familiar Miró farmyard caricatures of mutant roosters and so on. All the sculptures, in one way or another, seem to express the fantasy of matter becoming animate, walls speaking or stones laughing. (...)>> y opina que estas fantásticas piezas son monstruos vivientes y las relaciona con las "pinturas salvajes":

<<All the sculptures, in one way or another, seem to express the fantasy of matter becoming animate, walls speaking or stones laughing. But they do it in such a way that not even the most timid child would be frightened. These monsters are friendly, or at the most burlesquely frightening like the Meanies in the Beatles cartoon film [*Yellow Submarine*], something to giggle about rather than cry over, an attempt, perhaps, on Miró's part to laugh us out of our bad dreams.>>⁶²⁰

⁶¹⁶ Steinberg, Leo. *Other Criteria*. Conferencia en MOMA (III-1968). Reprod. parcial en "Artforum" (III-1972) y en Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Modern Art*. Oxford University Press. Nueva York. 1972: 55-91. No he encontrado textos suyos sobre Miró. No confundir con Saul Steinberg, un buen conocedor y amigo de Miró, con quien se reúne en sus visitas a Nueva York, como en 1965.

⁶¹⁷ Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80.

⁶¹⁸ Gruen, John. *Benign Magician*. Sección "Galleries & Museums". "The New York Herald Tribune" (¿V?-1970). PML, PMG B 20, 8.

⁶¹⁹ Roberts, Colette. *Miró. Sculpture et Vie des Formes 1967-1969*. "France-Amerique" (¿V?-1970). PML, PMG B 20, 8.

⁶²⁰ Fraser, Nick H. *Miró at Pierre Matisse Gallery*. "Arts Magazine", v. 44, n. 7 (V-1970) 25. PML, PMG B 20, 8. cit. la segunda parte en Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and*

Canaday (9-V-1970) resalta de estas esculturas su talento y su variada fantasía. Miró no se abandona al éxito, sino que

«The new sculptures are so alive, so vigorous and so inventive, that everything he has done until now begins to look like a series of preparatory exercises. (...) in the present show, although the wit is livelier than ever and the fantasies even more various, the unifying quality is an air of utter assurance, of perfect control along with undiminished high spirits.»⁶²¹

Genauer (16-V-1970) se sorprende ante las esculturas: «76-year-old Catalonian imp of the devil, Joan Miró, using “found” objects, like rattraps, breadbaskets, deflated basketballs, and incorporating them into structures marvellously and just a little frighteningly mad—but younger and more spirited than ever—.»⁶²²

Hilton Kramer (24-V-1970) se maravilla ante el pintor-poeta:

«one of the great poetic minds of modern times. (...) And the poetic idea that governs Miró’s art is distinctly modern. It trusts everything to the vitality and the efficacy of its imagery (...). For in Miró’s art there is no distinction between the image and the form. (...) Miró has used the picture surface as a dream-landscape. (...) he has given us one of the truly seminal pictorial styles in the modern canon.»

Y pasa luego a las esculturas, que le parecen transposiciones de su pintura:

«Miró come to sculpture by way of his painting and that inspired by product of his painting, the “poetic object”. [En un inciso comenta la obra de Cornell también sobre el objeto surrealista, y añade] Miró found a sculptural answer to the problem of the poetic object in the ceramic medium [manteniendo las formas e incluso los colores de sus pinturas, y pasando en los últimos años de la cerámica al bronce].»⁶²³

El gran poeta y crítico John Ashbery (V-1970) destaca la constante capacidad de Miró para sorprender con sus cambios, aunque su evolución sea natural. En cuanto a las esculturas considera que responden al interés de transponer su mundo pictórico a las tres dimensiones, modificando y distorsionando los elementos al modo surrealista:

Reception of Miró’s Sculpture in The United States. <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80. Coyle lo cita como “N. H. F.”, como en la revista.

⁶²¹ Canaday, J. *Art: Two Great Shows on 64th Stret*. “The New York Times” (9-V-1970). PML, PMG B 20, 8. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró’s Sculpture in The United States. <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80.*

⁶²² Genauer, E. *Art and the Artists*. “New York Post Magazine” (16-V-1970) 36. PML, PMG B 20, 8. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró’s Sculpture in The United States. <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80.*

⁶²³ Kramer, H. *Enchanted Objects*. “The New York Times” (24-V-1970) D25. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró’s Sculpture in The United States. <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80. Se equivoca en fecha y página.*

<<Miró has long been attracted by the idea of stretching the twodimensional rigor of easel painting. [Repasa sus anteriores experiencias hasta el presente] (...) Yet the new sculptures, thematic content apart (we are still in a world of picturesque primitive beings and enigmatic events), do not resemble the previous in-the-round works very much, especially the bronzes of birds or women, which he cast from clay in the late '40s. (...) The new flock of bronzes seems to have sprung fully armed from their author's brain, anew and alien, if friendly, race of creatures. (...) They could be old machine parts dredged up from the limbo of a rural Catalan garage, or objects become anonymous through rust and weathering, or nameless parts of the ground: sticks, pebbles, clumps or lead-mold. And thus one has an agreeable sensation of being lost in a crowd of people who are somehow strange and familiar at the same time.>>⁶²⁴

En California hay tres muestras. En San Francisco, la John Berggruen Gallery presenta <Miró, selected graphics> (7 mayo-junio 1970), seguida de <Miró> (octubre 1970). En Pasadena, el nuevo Pasadena Art Museum organiza <Joan Miró. Graphic work> (desde 24 noviembre 1969), una antológica de obra gráfica, unos meses anterior al paso de otra itinerante de grabados de Miró organizada por el MOMA; esta no tiene catálogo, pero cuenta con una litografía para el cartel anunciador.⁶²⁵ En Japón, en Tokio la Minami Gallery presenta <Tres llibres de Joan Miró: Joan Miró i Catalunya, Miró/Fotoscop, Mà de proverbis> (28 septiembre-10 octubre 1970) con un catálogo con texto de Shuzo Takiguchi.⁶²⁶

Las exposiciones colectivas también son relativamente pocas.

En Francia, en París el Grand Palais presenta *<Hommage à Christian et Yvonne Zervos> (11 diciembre 1970-18 enero 1971). En Saint-Paul-de-Vence, la Fondation Maeght organiza dos; la primera *<L'Art vivant 1965-1968> (13 abril-30 junio 1968) con obras de Miró, Albers, Alechinsky, Appel, Arman, Bazaine, René Duvillier, Gérard Fromanger, Peter Klasen, Jacques Monory, Picasso, Tàpies... y un

⁶²⁴ Ashbery, J. *Miró's Bronze Age*. "Art News", v. 69, n° 3 (V-1970) 34-36, con seis ilus. PML, PMG B 20, 8. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80, en cita de texto no exacta.

⁶²⁵ La muestra se programó para la primavera de 1969 pero se atrasaron las obras de los arquitectos Thornton Ladd and John Kelsey y finalmente se inauguró el 24 de noviembre con la muestra de Miró. [Seldis, Henry J. *Lithograph to Celebrate Pasadena Museum Debut*. "Los Angeles Times" (12-XI-1969) H1. / Hendrick, Kimmis. *Pasadena's "Now Museum" opens with a Miró tuned to "a joyous theme"*. "The Christian Science Monitor" (24-XI-1969) 10. / Redacción. *\$8.5 Million Art Museum Officially Opens in Pasadena*. "Los Angeles Times" (25-XI-1969) A1.]

⁶²⁶ Ichinese, Thomas T. *Miró Yesterday And Today*. "The Mainichi Daily News", Tokio (17-VIII-1966) 5. PML, PMG B 20, 3. Recuerda que la primera exposición individual de Miró en Japón, con pequeños grabados, se celebró hacia 1956 en esta galería del barrio de Nihonbashi. / Carta de Shuzo Takiguchi a Miró. Tokio (10-VIII-1970) FPJM FD-520. cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 557, n. 1286. Sobre la exposición de 1970.

catálogo bien ilustrado, con un texto de François Wehrlin; **A la rencontre de Matisse*> (julio-septiembre 1969) con obras de Miró, Matisse, Braque, Cézanne, Picasso... y un catálogo (editado en julio) con textos de Louis Aragon y Nicole S. Mangin. Compartida, en cambio es **A la rencontre de Pierre Reverdy et ses amis*> (enero-febrero 1970), con obras de Miró, Braque, Gris, Léger, Matisse, Picasso..., que comienza en el MNAM de París (mayo-junio 1970) y pasa, con menos fondos, a la Fondation Maeght (junio-agosto 1970), de modo que se editaron dos catálogos, ambos con prefacio de Dupin, con 211 pp. para París y 194 pp. para Saint-Paul-de-Vence (se editó en marzo).

En Estrasburgo, la Ancienne Douane presenta **L'Art en Europe autour de 1925*> (14 mayo-15 septiembre 1970) con obras de Miró, Bonnard, Chagall, Dalí, Picasso, Rouault, Solana, y un catálogo con textos de Michel Hoog, Victor Beyer y Jean-Louis Faure. En Grenoble, el Musée de Peinture et de Sculpture muestra **Céramiques de Peintres*> (1969) con obras de Miró, Picasso...

En Bélgica, en Bruselas el Palais des Beaux-Arts presenta **Quarante ans d'art vivant. Hommage à Robert Giron*> (6 marzo-12 abril 1968) con obras de Miró, Bacon, Picasso... En Knokke-le-Zoute, el Casino Communal de Knokke-Heist muestra **Trésors du surréalisme*> (junio-septiembre 1968), cuyo catálogo lleva un prefacio de Patrick Waldberg.

En Gran Bretaña, en Londres el Institute of Contemporary Arts, el ICA, presenta, organizada por Mario Amaya, **The Obsessive Image, 1960-1968*> (10 abril-29 mayo 1968) con obras de Miró, Bellmer, César, Copley, Dubuffet, Giacometti, De Kooning, Matta, Moore. La Crane Kalman Gallery tiene **Some Explorers: Works by pioneers of 20th Century Art*> (16 junio-2 agosto 1969) con obras de Miró, Ernst, Kandinsky, Klee, Léger, Mondrian, Moore, Nicholson, Picasso, Tobey, Vasarely...

En Alemania, en Colonia la Kunsthalle organiza, en colaboración con el Wallraf-Richartz Museum y comisariada por el historiador Gert von der Osten, **Ars multiplicata. Vervielfältige Kunst seit 1945*> (13 enero-15 abril 1968) con obras de Miró, Agam, Alechinsky, Picasso... En Berlín, la Akademie der Künste cuenta con la amplia **Spanische Kunst heute*> (11 febrero-3 marzo 1968), que pasa a Ginebra (1968), con obras de Miró, Chillida, Millares, Picasso, Rivera, Saura y Tàpies.

En Suiza, en Zúrich, el Kunstgewerbemuseum organiza **<Collagen. Die Geschichte der Collage>* (23 marzo-26 mayo 1968) con obras de Miró, Dubuffet, Picasso... y un catálogo con texto de Erika Billeter. En Lausana, la Galerie Bonnier presenta **<Léger, Miró, Picasso: Peintures, dessins, céramiques et estampes>* (25 abril-30 junio 1968) y la Galerie Alice Pauli **<Jeunesse et présence>* (18 junio-septiembre 1970) con obras de Miró, Calder, Delaunay, Jorn, Nicholson, Picasso, Soulages, Tobey...

En Basilea, la Galerie Beyeler organiza cuatro; la primera **<Aquarelle. Zeichnungen. Gouachen>* (marzo 1969) con obras de Miró —*Composición* (1930), *Composición* (1937), *Cabeza de hombre y pájaro n° 3* (1963) y *Personaje y pájaro en la noche* (1965)—, Arp, Bonnard, Braque, Cézanne, Chagall, De Stäel, Degas, Robert Delaunay, Dufy, Feininger, Giacometti, Gris, Klee, Léger, Matisse, Moore, Munch, Nolde, Picasso, Redon, Rohlf, Rouault, Signac, Utrillo, Van Gogh, Vlaminck, y un catálogo; **<Artistes espagnols: Gris, Picasso, Miró, Chillida, Tàpies>* (mayo-julio 1969), cuyo catálogo lleva un texto de Jean Cassou; la menor **<Moon and Space>* (enero-febrero 1970); y la interesante **<Collection Marie Cuttoli, Henri Laugier>* (octubre-noviembre 1970), con obras de Miró —*Pintura y La siesta* (1925)—, Alechinsky, Arp, Braque, Calder... y un catálogo. La también ginebrina Galerie Engelberts muestra **<Bonnard, Miró>* (julio-septiembre 1970), con un breve catálogo.

En Italia, en Turín la Galleria La Bussola, que le hizo a Miró nueve exposiciones individuales y colectivas desde 1961 hasta 1970, muestra **<Antologia internazionale>* (desde 19 febrero 1969) y **<Antologia internazionale. Olii, tempere, disegni, acquarelli, collages>* (desde 14 marzo 1970).

En Grecia, en Atenas el Hotel Hilton presenta **<La pintura en Francia desde Signac hasta los surrealistas>* (9 mayo-6 junio 1969).

En Yugoslavia, en Porec se celebra **<X Annale Porec. Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture>* (19 julio-1 septiembre 1970) con obras de Miró, Buffet, Picasso... y un catálogo con texto de Josip Milicevic.

En Suecia, en Estocolmo el Moderna Museet organiza **<Ur Gerard Bonniers samlings>* (6 junio-18 agosto 1968) y la Svensk-Franska konstgalleriet muestra **<Mästerverk ur fransk konst: Bonnard, Degas, Fautrier, Léger, Matisse, Miró, Picasso, Pissarro, Renoir, Toulouse-Lautrec>* (diciembre 1969).

En España, en Madrid, la Galería Bimba Harmens presenta **Miró-Tàpies*> (enero-marzo 1968), con litografías de Miró y Tàpies.⁶²⁷ Las Salas de la Dirección General de Bellas Artes presentan **Tapices franceses contemporáneos*> (desde 17 abril 1969), que pasó ese mismo año al Museo Nacional de Buenos Aires, con obras de Miró, Henri-Georges Adam, Arp, Braque, Calder, Le Corbusier... y un catálogo prefaciado por Jean Coural.⁶²⁸ La Galería Theo muestra **Artistas españoles de la Escuela de París*> (¿23 noviembre 1969-24 enero 1970?) con obras de Miró, Ángeles Ortiz, Bores, Clavé, Colmeiro, Óscar Domínguez, Fenosa, García Condoy, Gargallo, Joan González, Julio González, Gris, Hugué, Lobo, Peinado, Picasso, Ismael de la Serna y Viñes, y un catálogo con textos de Jean Cassou y Fernando Chueca Goitia.⁶²⁹

En Barcelona la primera colectiva es una pequeña muestra de compromiso político-cultural, **Homenatge a Pompeu Fabra*> (17-31 enero 1969), celebrada en el Òmnium Cultural con obras donadas por Miró, Picasso, Tàpies... para una subasta en beneficio de la institución.⁶³⁰

El Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares presenta dos exposiciones, dedicadas a Dalmau y al grupo ADLAN, dos grandes referentes del arte catalán de antes de la Guerra Civil. La primera es **Homenaje a Dalmau. Galeries Dalmau*> (22 febrero-12 marzo 1969), con obras de Miró, Barradas, Picabia, Torres García..., más documentos, fotografías..., organizada por los jóvenes arquitectos Esteve Bonell, J. M. Casabella, Pere Casajoana y Jordi Morera (miembro del “Equipo A”), e inaugurada con una conferencia de Alexandre Cirici. La segunda es **Exposició Homenaje a ADLAN*> (febrero 1970), con obras, documentos y fotografías de Miró, Gomis, Prats, Sert... y organizada por los alumnos de la Escuela

⁶²⁷ Campoy, A. M. *Crítica de exposiciones: Miró-Tàpies*. “ABC” (2-I-1968) 21. El diario reproduce un anuncio con la misma exposición el 1 de marzo en la p. 56. Sólo hay noticias de tres exposiciones en esta galería, todas en 1968.

⁶²⁸ Anuncio en “ABC” (17-IV-1970) 62.

⁶²⁹ El primer anuncio aparece en “ABC” (23-XI-1969) 54. Debió terminar unos días antes del 27 de enero, cuando comenzó una exposición de Juan Manuel Díaz Caneja que duró hasta el 20 de febrero. La media de duración de las exposiciones en la Galería Theo estaba entre cuatro y seis semanas, por lo que es razonable suponer que comenzó en noviembre y terminó hacia el 24 de enero, fecha en que aparece el último de sus numerosos anuncios, en “ABC” (24-I-1970) 97. El catálogo lleva fecha de 1969, por lo que probablemente se prorrogaría a principios de 1970. Calvo Serraller la fecha en enero de 1970 [Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 693.] y Minguet la data en 1970. [Minguet. *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 104.]

⁶³⁰ Redacción. *Homenaje a Pompeu Fabra en el Omium Cultural*. “La Vanguardia” (18-I-1969) 24. Miró realizó un dibujo, titulado *Proyecto para cartel “Concurs Centenari Pompeu Fabra”* (1968), a tinta china sobre papel (22 x 22).

Eina de Diseño; la revista “Cuadernos de Arquitectura” del Colegio dedica un número a esta exposición, que pasa luego como **Adlan*> a Santa Cruz de Tenerife, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias (18 diciembre 1970-¿febrero? 1971).⁶³¹

También en Barcelona, la Galería René Métras celebra su **Séptimo aniversario*> (desde 14 noviembre 1969), con obras de Miró, Cuixart, Dalí, Max Ernst Fautrier, Fontana, Hartung, Klee, Magritte, Picasso, Joan Ponç, Tàpies, Vasarely y Wols; el catálogo incluye la reproducción del texto de la exposición inaugural de galería, *Presencia 1945-1962*, con las intenciones del galerista al abrir en 1962.⁶³² La Sala Gaspar presenta en **El Círculo de la Piedra*> (noviembre 1970) los materiales previos para el libro homónimo de Carlos Franqui [Cramer. *Joan Miró. Les llibres il·lustrats*.1989: cat. 152.], cuyo texto es reproducido en el catálogo, con litografías de Miró, Adami, Calder, Camacho, Cárdenas, César, Corneille, Erro, Jorn, Kosalski, Lam, Pignon, Rebeyrolle, Tàpies y Vedova.

En Palma se estrena la Sala Pelaires con una selección de maestros contemporáneos, con la que se consigue un gran éxito de público, **Exposición*> (desde 19 agosto 1969): Miró, Clavé, Picasso, Tàpies...⁶³³

En EE UU, Nueva York es otra vez el gran centro. El MOMA organiza **What is Modern Sculpture?*> (1969; el catálogo se editó el 1-I-1969) con obras de Miró, Louise Bourgeois (esposa del comisario Goldwater), Calder, Caro, Ibram Lassaw, Picasso, Tony Smith..., con un amplio catálogo en el que el especialista en las relaciones entre vanguardia y arte primitivo Robert Goldwater organiza las grandes tendencias de la escultura desde 1900 —en 1986 el MNAM retomó y amplió la idea de esta exitosa muestra en **Qu’est-ce que la sculpture moderne?*>—; y **Twentieth Century Art from the Nelson Aldrich Rockefeller Collection*> (26 mayo-1 septiembre 1969) con un catálogo con texto de W. S. Lieberman. El Guggenheim

⁶³¹ Westerdahl, E. *Adlan y su época*. Conferencia de inauguración de **Adlan*>. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Círculo de Bellas Artes de Tenerife (18-XII-1970). Inédita hasta reprod. Westerdahl, E. *Dar a ver*. 2003: 290-294. / Westerdahl, E. *El arte español contemporáneo*. Conferencia de inauguración de exposiciones **Homenaje a Josep Lluís Sert*> y **Artistas españoles contemporáneos*>. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife (17-II-1972), reprod. “El Día” (26-II-1972) y reprod. Westerdahl, E. *Dar a ver*. 2003: 295-302, apunta en p. 297 que la de Tenerife es continuación de la organizada en Barcelona el mismo año.

⁶³² Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. I: 681-682. / Calvo Serraller. *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. 1991-1992. I. *Artistas*. II. *Contexto*. v. 1. p. 532.

⁶³³ Redacción. *Miró ante Miró: visitante de excepción en una sala de arte palmesana* “Baleares” (22-VIII-1969). FPJM H-3574. Se informa además que en tres días ha recibido 15.000 visitantes.

Museum organiza **Rousseau, Redon, and Fantasy*> (31 mayo-8 septiembre 1968) con un catálogo con texto de Louise A. Svendsen; y **Works from the Peggy Guggenheim Foundation*> (16 enero-23 marzo 1969), con 125 pinturas y esculturas de Miró, Braque, Dalí, Kandinsky, Picasso, Tanguy...⁶³⁴

La Pierre Matisse Gallery le exhibe en seis colectivas: **Group Exhibition*> (marzo 1968) con obras de Miró, Butler, Dubuffet, Francis, MacYver, Marini, Masson, Riopelle y Saura; **Group Exhibition*> (abril 1969), con obras de Miró, Chagall, Derain, Dubuffet, Francis, Lam, Marini, Mathieu, Matta, Millares, Riopelle y Saura; **Group Exhibition*> (mayo 1969) con obras de Miró, Chagall, Derain, Dubuffet, Francis, MacYver, Marini, Mathieu, Matta, Millares, Riopelle, Saura⁶³⁵; **Group Exhibition*> (septiembre 1969) con obras de Miró, Chagall, Derain, Dubuffet, Francis, Hantaï, MacYver, Mathieu, Matta, Millares, Riopelle, Saura; **Group Exhibition*> (enero-febrero 1970) con obras de Miró, Butler, Chagall, Giacometti, MacYver, Marini, Masson, Millares, Riopelle, Saura y Tàpies; **Group Exhibition*> (marzo-abril 1970) con obras de Miró, Chagall, Dubuffet, Giacometti, MacYver, Masson, Millares, Riopelle, Saura y Tàpies; y **Group Exhibition*> (junio 1970) con obras de Miró, Chagall, Dubuffet, Hantaï, Lam, MacYver, Marini, Masson, Millares, Riopelle, Roszak y Saura.

También en Nueva York la Sidney Janis Gallery presenta **Exhibition: String and Rope*> (7-31 enero 1970) y las Perls Galleries muestran **24 major acquisitions*> (21 abril-30 mayo 1970) con obras de Miró, Braque, Gris, Léger, Picasso...

En Washington, la National Gallery organiza **Paintings from the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York*> (19 mayo-21 julio 1968), con un catálogo con texto de John Walker. En Chicago, la Kovler Gallery muestra **Two surrealist wise men as seen at Christmastime: Max Ernst and Joan Miró: prints and drawings*> (diciembre 1968); y el Museum of Contemporary Art organiza **Selections from the Joseph Randall Shapiro Collection*> (20 diciembre 1969-1 febrero 1970); y el Art Institute of Chicago **Grant J. Pick Collection*> (20 junio-16 agosto 1970), que en

⁶³⁴ Minola de Gallotti, M. *La colección Peggy Guggenheim en Nueva York*. "La Vanguardia" (14-V-1969) 51.

⁶³⁵ Zúñiga, Ángel. *U.S.A. El rey Ubu, según Juan Miró*. "La Vanguardia" (20-V-1969). FPJM H-3564. Lo más probable es que la parte de Miró fueran las 26 litografías de *Ubu roi* (1966) que se citan en este artículo, porque no había otras exposiciones de Miró en Nueva York en mayo.

la Ward Gallery dispone de Miró la escultura *Pájaro solar*.⁶³⁶ En San Diego, la Fine Arts Gallery presenta **Legacy of Spain*> (2 enero-4 marzo 1969), con un catálogo con texto de Warren Beach. En Iowa City, la University of Iowa tiene **1969 Fine Arts Festival: Exhibitions inaugurating the opening of the Museum of Art*> (5 mayo-15 julio 1969) con obras de Miró, Beckmann, Matta, Pollock... y un catálogo con textos de Ulfert Wilke (prefacio) y Frank Seiberling; al año siguiente Miró volverá a Iowa con una itinerante de grabados organizada por el MOMA. En Pittsburg, el Museum of Art del Carnegie Institute muestra su **1970 Pittsburg International Exhibition of Contemporary Art*> (20 octubre 1970-10 enero 1971) con obras de Miró, Agam, Bacon, Burri, Noguchi.. y un catálogo con un prefacio de L. A. Arkus. En Beverly Hills, el marchante Frank Perls ofrece en su Art Dealer Gallery **Twenty-one graphic works by Matisse, Miró, Picasso*> (1 diciembre 1969-17 enero 1970). En Oakland el California College of Arts and Crafts muestra **A Show of Hands*> (9 septiembre-11 octubre 1970) con obras de Miró —sólo el gouache *Apparitions* (1935) (30 x 37) prestado por la PMG— y otros.⁶³⁷

En Berkeley, el University Art Museum ofrece **Excellences, The Opening Exhibition of the New University of California*> (noviembre 1970-enero 1971) con obras de Miró —dibujo *Gran composición con personajes* (1937)— y otros. En Filadelfia el Institute of Contemporary Art de la University of Pennsylvania organiza **Against Order: Chance and Art*> (13 noviembre-22 diciembre 1970), con obras de Miró —*Pintura* (1927) [DL 252]—, Ovvyd Falström, Eva Hesse, Jasper Johns, Robert Morris, Robert Smithson...⁶³⁸

Una muestra itinerante por EE UU es fundamental. Se trata de **Dada, Surrealism, and Their Heritage*>, que cuenta con 24 obras de Miró (1923-1940) y otras de Dalí, Duchamp, Ernst, Masson, Matta, Picasso..., que comienza en el MOMA de Nueva York (27 marzo-9 junio 1968) y pasa al LACMA de Los Angeles (16 julio-9 septiembre) y The Art Institute de Chicago (19 octubre-8 diciembre), y está acompañada de un ambicioso catálogo con texto del comisario William S. Rubin, cuya visión sobre este grupo de vanguardistas (y en especial sorbe Miró) influirá

⁶³⁶ Willis, Thomas. *The Pick Collection*. "Chicago Tribune" (24-VI-1970) C1.

⁶³⁷ En la carpeta PML, PMG B 21, 17 está la correspondencia de 1970 sobre esta exposición **A Show of Hands*> en principio pensada para abrir del 9 al 27 de septiembre y luego prorrogada al 11 octubre de 1970. Elsen tuvo la idea de pedir una obra de Miró y el curador Robert H. Ballard la pidió a Pierre Matisse, que cedió el gouache *Apparitions* (1935) (30 x 37), con un seguro de 5.000 \$.

⁶³⁸ Documentación en PML, PMG B 21, 18. Transporte y cesión de la obra por la PMG, con el agradecimiento a Pierre Matisse del director, Stephen S. Prokopoff (4-XI-1970). La documentación data el vernissage el 13 pero el catálogo data la apertura el 14 de noviembre.

en numerosos tratados, monografías y artículos anglosajones de historia del arte en los años siguientes.⁶³⁹ Rubin considera a Miró un «genio diverso», debido a su evolución en etapas bien distintas y su cultivo de diversos modos de expresión, siempre bajo una pulsión onírica, pues dice Miró: «Yo siempre estoy en estado hipnótico». Rubin lo valora como antecedente directo del expresionismo abstracto norteamericano, en especial por su pintura *El Nacimiento del Mundo* (1925), que con su *dripping* libre y poético es un hito decisivo de la pintura del siglo XX como lo fue *Las señoritas de Aviñon* (1907) de Picasso. Una influencia que no se queda ahí, pues las pinturas de los años 30 prefiguran el expresionismo abstracto de Gottlieb y Motherwell de los años 50, mientras que los “objetos poéticos” anteceden las *combine* (combinaciones) de Jasper Johns y Robert Rauschenberg de los años 50.⁶⁴⁰ Resalta de sus últimas obras el simbolismo de *Pájaro de luna*, que es un tótem del pájaro, de la Luna y de la mujer —una evocación de elementos del culto a la fertilidad, con altares, menhires, la diosa Astarté—. Y destaca la fuerza de los murales cerámicos de la sede central de la UNESCO en París, del aeropuerto de Barcelona y el del centro de Radiodifusión de Berlín Oeste.

Coyle (2002) explica el impacto del texto de Rubin sobre la historiografía y crítica:

«(...) Rubin’s book was obviously much more serious, and a great deal more important art historically (...) Rubin’s book was scholarly. [Como señala Kramer] The Dada and Surrealist revolution continued to have a tremendous impact on art and life in the second half of the twentieth century, but there was not thorough accounting of this revolution or its impact.⁶⁴¹ As John Ashbery pointed out in his review of Rubin’s book and exhibition, “We all ‘grew up surrealist’ without even being aware of it.”⁶⁴²

⁶³⁹ Rubin, William S. *Dada, Surrealism and their heritage*. MOMA. Nueva York. 1968. 251 pp. Rubin. *Dada and Surrealist Art*. Abrams. Nueva York. 1968. Coyle lo titula *Dada, Surrealism and its heritage*. [Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró’s Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color. Joan Miró’s Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 78.] Su marchante Pierre Matisse le escribe que «tout le monde dit, est c’est vrai, que la plus belle salle est la salle Miró.» [Carta de Pierre Matisse a Miró, en Palma. (1-IV-1968) PML, PMG B 19, 33.] Y Miró contesta que le gusta el catálogo de la exposición surrealista en el MOMA: «est suis très content d’être si bien représenté. Notre génération a tout-de-même fait quelque chose d’important et surtout nous avons en un sens prophétique de l’avenir.» [Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (9-IV-1968) PML, PMG B 19, 33.]

⁶⁴⁰ Un ejemplo notable es *Odalisca* (1958), una escultura, compuesta esencialmente de una abierta caja collage revestida de imágenes (religiosas y sexuales) y coronada con una gallina, que se refiere a la iconografía clásica y a las esculturas-collage de Miró en los años 30. [Wainwright, Lisa. *Rauschenberg. Odalisca (1958)*. “El Cultural” (28 junio a 4 julio 2000) 38-39].

⁶⁴¹ Kramer, Hilton. *The Secret History of Dada and Surrealism*. “Art in America”, v. 56 (marzo-abril 1968) 108. Kramer predice que el libro cambiará el pensamiento sobre estos dos movimientos.

⁶⁴² Ashbery, John. *Growing Up Surreal*. “Art News”, v. 67 (V-1968) 41.

Rubin carefully documented the people, events, texts, and works of art associated with the Dada and Surrealist movements, bringing order and clarity to the study of the chaotic. He also made the first serious effort in English to deal with Dada and Surrealist art in the context of art history. To do this he searched for “some common properties of style and many common denominators of characteristic iconography and intent.”⁶⁴³>>⁶⁴⁴

Coyle se centra el texto de Rubin que aborda las esculturas-objeto de Miró y resalta que era la primera vez que un historiador de arte norteamericano descubría que los objetos de Miró no eran solo “encontrados” sino que eran parte de un complejo proceso de composición relacionado con el resto de su arte, esto es, su pintura:

<<Rubin discussed Miró’s object sculptures in the section on the Surrealist object, which the art historian described as “essentially a three-dimensional collage of ‘found’ articles that were chosen for their poetic meaning rather than their possible visual value”.⁶⁴⁵ Although he categorized Miró’s works along with Meret Oppenheim’s *Fur-Covered Cup, Saucer, and Spoon* and Salvador Dalí’s *The Venus de Milo of the Drawers*, he maintained that Miró’s, like Masson’s, “constructions and sculptures remained true to their respective form languages. (...) Even Miró’s *Poetic Objects*, a rare instance in which he collaged such real articles as a stuffed parrot, a derby, and a map, is informed by a aesthetic —epitomized in its carved wooden centerpiece— alien to the pure Surrealist object.”⁶⁴⁶

It took thirty years for a major American art writer to suggest that the objects in Miró’s sculptures were not only found and assembled but also posed, and that the compositional language the artist used in these sculptures could be related to Miró’s other work. Rubin was no doubt helped in seeing this, in part, by his appreciation for contemporary American art.>>⁶⁴⁷

Coyle comenta que la posición de Rubin se correspondía con la predominante visión en EE UU de Miró a la luz del expresionismo abstracto o la reciente pintura norteamericana y sus críticos, que marginaba las esculturas-objeto, pero el triunfo del Pop Art y otras corrientes posmodernas en los años 60 las rescató finalmente, gracias a críticos como Steinberg:

<<(…) In itself, this was nothing new: American critics had often viewed Miró’s work through the lens of contemporary American art and criticism. But as long as the American movements that most interested the critics were Abstract expressionism or Post-painterly Abstraction, the critics tended to ignore Miró’s sculptural objects. By 1968, the scene had changed, and Pop art was well established in the United States. When critics as Leo Steinberg argued persuasively that critics needed new criteria to appreciate the work of younger artists who incorporated objects into their work like Robert

⁶⁴³ Rubin. *<Dada, Surrealism, and Their Heritage>. Nueva York. MOMA (1968): 12.

⁶⁴⁴ Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró’s Sculpture in The United States. <The Shape of Color>*. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 78.

⁶⁴⁵ Rubin. *<Dada, Surrealism, and Their Heritage>. Nueva York. MOMA (1968): 143.

⁶⁴⁶ Rubin. *<Dada, Surrealism, and Their Heritage>. Nueva York. MOMA (1968): 146.

⁶⁴⁷ Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró’s Sculpture in The United States. <The Shape of Color>*. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 78.

Rauschenberg and Jasper Johns⁶⁴⁸, they created an environment in which Miró's decades-old object sculptures suddenly appeared more relevant, more accessible, and more art historically important.>⁶⁴⁹

Un breve ejemplo de la influencia de Rubin es una reseña de Frederick Gore, que se concentra en el onirismo al explicar que: Miró «organiza conscientemente formas y colores que surgen del inconsciente y se convierten automáticamente en diseños de una exactitud casi matemática. De nuevo objeto y tema pero que son invención del mundo interior.»⁶⁵⁰

El mejor ejemplo es sin duda el artículo de Horace Judson (no aparece su firma) publicado en la revista "Time" (26-VII-1968), *The diverse genius of Joan Miró. Painting. Father for Today*, con varias ilustraciones —*La masía* (1921-1922), *El nacimiento del mundo* (1925), *Pintura* (1930), un objeto-collage de 1931, *Bodegón del zapato viejo* (1937) y la escultura *Pájaro lunar* (1967)—. El artículo puso a Miró al alcance de un público inmenso en EE UU y otros países, tal vez más de diez millones de lectores. Enlaza la muestra con los festejos de los homenajes al artista, aprovechando el impacto mediático de las antológicas de este año que comenzaron en Saint-Paul-de-Vence. La siguiente selección de fragmentos nos indica las ideas maestras. Miró es todavía un pintor que goza de una plenitud creativa y que cultiva su reconocible imaginario:

<<(…) Though Joan Miró is now 75, the freshness and fascination with which his blue eyes see the world around him have not changed. For 60 years, he has been painting these forms—sun, moon, star, woman, man, birds, flowers, sparks. Of course he paints them in his own way—and they are instantly recognized the world over. Though he insists that he only draws what he sees, his images are usually a surreal shorthand. An asterisk denotes a star, a curlicue a snail, a cartoon figure with popeyes and a Minnie Mouse behind becomes a kind of Iberian Everyman. (...)>>

Incluso sostiene que está en uno de sus mejores momentos creativos, llevado por el automatismo que ha caracterizado su estilo desde hace decenios:

<<The past three years have been among the most fecund in his life. "I'm in a state of euphoria," he reports, having completed more than 80 paintings and ten sculptures. Many of these go

⁶⁴⁸ Steinberg, Leo. *Other Criteria*. Conferencia en MOMA (III-1968). Reprod. parcial en "Artforum" (III-1972) y en Steinberg. *Other Criteria: Confrontations with Modern Art*. Oxford University Press. Nueva York. 1972: 55-91.

⁶⁴⁹ Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 78-80.

⁶⁵⁰ Gore, Frederick. Artículo en la prensa norteamericana, probablemente sobre *<*Dada, Surrealism and Their Heritage*>. Nueva York. MOMA (1968). Cita en Especial *Joan Miró, 50 años de creación*. "Mundo" n° 1491 (30-XI-1968). No lo he incluido en la bibliografía porque no lo he consultado ni tengo datos fehacientes. Frederick Gore (1914-2009) fue pintor de paisajes, profesor y crítico de arte británico. Recibió el título de Sir y fue elegido miembro de la Royal Academy of Arts en 1972.

on view in a massive Miró exhibit that opens this week at the Maeght Foundation near Vence in Southern France. As always, he works, as he puts it, “in part by hazard; the main thing is the first breath, with great attack.”»

Pero Judson advierte que este automatismo no es absoluto, sino que Miró trabaja meticulosamente sus pinturas en esbozos que delinea en cualquier momento y lugar, a menudo inspirado por la música (desde Bach hasta los Beatles, pasando por Stockhausen):

«What he fails to mention are the careful preparations that come before. He sketches incessantly, in the subway and even on the airplane—as he did last month when he popped across the Atlantic to pick up an hon degree from Harvard. Much of his inspiration comes from music. “Right now I’m in a Bach mood,” he reports. “Tomorrow it could be Stockhausen. I’m very fond of the Beatles, too.” Then, after the first spontaneous burst of creation, come the months—and sometimes years—of revision. “A line,” says Miró, “has to breathe. If it doesn’t, it’s dead, and if you see a corpse, you smell it.”»

Pasa luego a defender el puesto insigne de Miró entre los artistas del s. XX, lo que ya era reconocido por los expertos en los años 30, aunque una parte de la crítica siempre le haya denostado como un pintor decorativo y ecléctico:

«(...) As one of the earliest and most abstract of all the surrealists, Miró was already a near-legendary figure among his fellow painters by the 1930s. But even in the 1960s, there are still critics who argue that his art is too shallow, too cheerful, too clever and, above all, too personal and too eclectic to rank as truly great.»

Judson señala la importancia de las recientes retrospectivas porque permiten reconocer la influencia de Miró en los principales movimientos artísticos contemporáneos:

«There is increasing awareness that Miró in fact has had a far more enduring impact on the landscape of 20th century art than many critics had once suspected. The recognition comes, in part, as a result of a series of recent retrospectives in Zurich, Tokyo, London, New York, and now Los Angeles, which have brought out into the open many of his little-known works. They reveal Miró to be a remarkably diversified artist (see colour pages). In the light of his full range, he stands forth today as astonishingly youthful, relevant and contemporary. »

Una influencia que se extiende desde el expresionismo abstracto al Pop Art y le hace merecedor al segundo puesto, sólo detrás de Picasso, entre los gigantes vivos de la pintura:

«He is now seen as the spiritual forefather of postcubist movements, ranging from the gesture paintings of the abstract expressionists to the gaily erotic whimsies of such pop artists as Warhol, Lichtenstein and Oldenburg. Miró is not only the most influential painter of the generation that came to maturity between two world wars; he is also the finest living painter after Picasso.»

En su artículo a menudo parafrasea a Rubin, pero éste aparece sólo en la cita de la importante influencia de la obra maestra *El nacimiento del mundo* (1925) en el expresionismo abstracto americano:

«Curator William S. Rubin, in his “*Dada, Surrealism and Their Heritage*” exhibition at the Museum of Modern Art this spring, went all out to pry little-known but major Mirós from private collectors. Rubin now feels that Miró’s 1925 *The Birth of the World* is in many ways as significant a painting as Picasso’s first major cubist painting, the 1907 *Demaiselles d’Avignon*. A subtly seething, 8-ft.-high panorama, *The Birth of the World*, says Rubin, is “in retrospect the point of departure in modern painting,” making Miró “the major European progenitor of abstract expressionism.” (...)»

Judson repasa luego brevemente la evolución de Miró desde *La masía* hasta el presente, del que destaca la escultura *Pájaro lunar*, con la que concluye su artículo:

«In the 1960s, Miró has also turned to huge bronze totems, cast in moulds made from found objects, that brood like so many legendary rocs amid the gardens of the Maeght Foundation. One of his most recent sculptures is the massive marble *Moonbird*, who, in Miró’s language, is meant to suggest not only moon and bird but also woman. *Moonbird* summons up half-forgotten racial memories of fertility-cult objects, altars, Astarte and menhirs. In so doing it suggests the deeper roots of Joan Miró’s art. Through dream symbols and childish cartoons, through the very innocence of his spontaneous line, he poetically evokes the rhythms and the harmony of a simpler world. It is a ritual celebration of the mysterious will to create that drove man when he slept under the stars, and drives him still.»⁶⁵¹

En Latinoamérica destaca una itinerante, **De Cézanne a Miró**, que comienza en Buenos Aires, en el Museo Nacional de Bellas Artes (16 mayo-5 junio 1968), con 200.000 visitantes, y prosigue por el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Santiago de Chile (21 junio-20 julio, estaba previsto cerrar el 15 julio y se amplió al 17, pero la asistencia de 220.000 personas obligó a prorrogar una vez más al 20), el Museo de Bellas Artes de Caracas (4-25 agosto) y vuelve al Center for

⁶⁵¹ Judson, Horace (sin firma). *The diverse genius of Joan Miró. Painting. Father for Today*. “Time”, Nueva York (26-VII-1968) 44-53, 54 y 59, más 4 pp. de ilus. FPJM H-3637. PML, PMG B 20, 15. Este periodista es identificado gracias a la correspondencia entre Matisse y Miró. [Cablegrama de Pierre Matisse a Miró. Palma (25-V-1968) y Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (1-VI-1968) PML, PMG B 19, 33.] La ausencia de firma explica que se especulase sobre el autor: Robert Hughes o A. T. Baker, autores de bastantes artículos de la revista sobre las vanguardias, e incluso William S. Rubin, puesto que se citan y parafrasean sus comentarios del catálogo y el autor sugiere que ha estado en Mallorca, pero se descarta rotundamente porque Rubin llegó en septiembre de 1968, después de publicado el artículo.

El texto de Judson mereció un amplio artículo de Redacción. *En el “año Miró”. Un extenso comentario de “Time” sobre el arte del gran artista*. “La Vanguardia” (17-VIII-1968) 20. Su autor entiende que Rubin ha escrito el artículo en la revista “Time”, y se considera que para Miró aparecer en ella es el *non plus ultra* del éxito. En el encabezamiento hay unos signos: un asterisco (una estrella), un enroscamiento (un caracol), un dibujo de historieta en el cual se representa un figura con ojos saltones y un ratón Mickie detrás, que se convierte en un trasunto del hombre común ibérico.

Inter-American Relations de Nueva York (12-22 septiembre). En vez de Caracas se planeó al principio que iría al Instituto de Arte Contemporáneo de Lima. Conocida en EE UU como *Cézanne to Miró*, fue organizada por el International Council of The Museum of Modern Art de Nueva York. Contó con 54 pinturas de 43 artistas, con dos obras de Miró —en las pp. 55, 61, con 2 ilustraciones, una en color—, Braque, Cézanne, Nolde, Picasso, Rouault y otros vanguardistas europeos. El catálogo en español fue prefaciado por Mrs. Donald B. Straus e introducido por Monroe Wheeler.⁶⁵²

En Colombia, en Bogotá la Galería Buchholz presenta **<Seis españoles: artes gráficas. Miró, Tàpies, Chillida, Palazuelo, Artigas, Pijuan>* (1969). En Argentina, en Buenos Aires, el Museo Nacional de Bellas Artes organiza **<109 Obras de Albright-Knox Art Gallery>* (23 octubre-30 noviembre 1969) con un catálogo con texto de Gordon M. Smith.

En Japón, en Tokio el MNAM, en combinación con el Tokio Kokitsu Kindai Bijtsukan, organiza **<Furansu Gendai tapisurii ten - Tapisserie française d'aujourd'hui>* (1969-1970), con obras de Miró, Arp, Delaunay, Masson.... Y en Osaka la **<Exposición Universal>* (15 marzo-13 septiembre 1970) cuenta en el Gaz Pavillon con un tríptico mural cerámico de Miró y Artigas, y otras obras individuales de Miró: unas esculturas de bronce pintadas que serán permanentes y, como obras efímeras, una pintura mural y unas calabazas pintadas para los figurantes de una pantomima.

1.3. La historiografía y la crítica, 1968-1970.

Hacia 1968 su prestigio en el extranjero es indudable. Las principales revistas y diarios del mundo le sitúan en la pirámide del arte apenas un peldaño más abajo de Picasso, y junto a Braque, Matisse y unos pocos más. Un buen ejemplo de su fama es la inmensa difusión del artículo de George Kent, *The Merry Squiggles of Joan Miró*, en la revista "The Reader's Digest" (XII-1970), con 28 millones de ejemplares en 18 ediciones internacionales: inglés, español, francés, alemán, italiano, japonés,

⁶⁵² En la Queens MOMA Library se guarda la carpeta ICE F-111-67 con el álbum de prensa, en el que destaca Gollin, Jane. *Museum to Museum*. "America", v. 20, n° 3 (III-1968) 21-28. De la prensa hispanoamericana la mayor referencia es Huneeus, Virginia. *Lo mejor del arte moderno en Santiago*. "Paula", Argentina, n° 13 (VI-1968) 23, 52-57 (Miró en 57). Las numerosas noticias en la prensa, sobre todo en "El Mercurio" de Santiago de Chile, permiten corregir algunas fechas que cambiaron en el transcurso del viaje de la muestra.

finlandés...⁶⁵³ Una atención tan generalizada explica que los autores reciban ahora más ofertas editoriales para divulgar sus estudios. Combalía apunta que la mitad de las referencias esenciales sobre Miró antes de 1993 corresponden justamente a esta época y los años inmediatos: «(...) Sweeney y Soby son además autores de importantísimas monografías sobre el pintor, escrita la del primero en 1941 y la del segundo en 1959. Junto a la obra de Dupin (1961), la de Penrose (1970), la de Krauss y Rowell (1972) y la de Rubin (1973), constituyen los textos básicos sobre el artista catalán.»⁶⁵⁴

Ciertamente, el libro de Roland Penrose, *Miró*, editado en 1970, fue un hito entre el público británico, al ser editado en la prestigiosa y popular colección Penguin.⁶⁵⁵ Cuando visita Palma en 1969 para hablar con Miró sobre la preparación de este libro, repasa brevemente cómo le ve en este periodo y comenta que es un artista aún por descubrir, porque su obra es constantemente innovadora:

«(...) todavía nosotros no estamos del todo preparados para comprender su obra. Las generaciones futuras todavía lo entenderán mucho mejor que nosotros (...) Ahora preparo yo un libro biográfico y crítico sobre Joan Miró. Me he tomado un año entero para escribirlo, pues ya tengo todo el material y documentos necesarios. Solamente me faltaba volver a establecer contacto con la obra y la persona de mi querido amigo. Para lo primero he visitado la Exposición de Barcelona, la más importante realizada jamás hasta la fecha sobre Miró. Por cierto ¿se ha fijado usted en lo bien que armoniza la obra de Miró con el gótico del maravilloso Hospital de Santa Cruz? Es algo prodigioso. Para muchos habrá constituido una sorpresa, pero permítame que le diga que no para mí (...) Él y Picasso son los dos más viejos jóvenes del mundo.»⁶⁵⁶

También en Gran Bretaña, Peter Ibsen lee ese mismo año una investigación no publicada, *Interaction between Miró and Picasso: 1924-1932* (1970), pero influyente entre los especialistas que seguirán la misma veta, porque comenta los paralelismos entre Picasso y Miró más allá de la inicial etapa de aprendizaje cubista de Miró.⁶⁵⁷

⁶⁵³ El director era Víctor Olmos, director de la edición española. [Redacción. *El director del "Readers" visitó a Joan Miró*. "Balears" (5-III-1972). FPJM H-3941. / Redacción. *Joan Miró recibió al director de "Selecciones del Reader's Digest"*. "Diario de Mallorca" (5-III-1972). FPJM H-3942.]

⁶⁵⁴ Combalía, V. *Un legado en el arte internacional*, "El País" (27-XII-1993).

⁶⁵⁵ Miró se lo agradeció con un dibujo en una hoja de guarda del interior, un retrato probablemente de Penrose, de trazos espontáneos en colores, con la inscripción "Pour Roland Penrose, un hommage...", firmado por Miró el 12-II-1971, según una foto que aparece en Penrose, Antony. *The Home of the Surrealists. Lee Miller, Roland Penrose and their circle at Farley Farm*. 2001: 90.

⁶⁵⁶ Redacción. Entrevista. *Sir Roland Penrose, una de las primeras autoridades en arte, de Inglaterra*. "Balears" (17-I-1969). FPJM H-3556.

⁶⁵⁷ Ibsen, Peter. *Interaction between Miró and Picasso: 1924-1932*. Trabajo de investigación (M.A. Report). Courtauld Institute of Art. Londres. Mayo de 1970. 47 pp. más 49 h. ilustr. Fotocopia de

En Francia e Italia aparece el pequeño libro *Miró* (1970) del crítico francés Michel Tapié, que considera en su breve introducción que Miró que es el vanguardista más ambiguo y audaz desde su aparición internacional en los años 20, con sus continuos cambios estilísticos, transformando la noción de espacio veinte años antes que Clifford Still, al tiempo que una pintura y poesía como pocos lo han logrado, con un universo propio de signos madurado en los años 40.⁶⁵⁸ Le sitúa por su obra entre 1924 y 1927 como uno de los revolucionarios del arte posterior a Matisse y Picasso, junto a Klee después de 1920, y junto a Tobey por su obra posterior a 1942.⁶⁵⁹ Y al final resume su vida, en la que destaca su veta familiar artesanal, que explicaría su atención al detalle y la perfección técnica.⁶⁶⁰

En España en 1968 se publica el libro de Joan Perucho *Joan Miró y Catalunya*, que reproduce numerosas pinturas de tema catalán y que proclama el compromiso personal y artístico del artista con su tierra; tuvo una amplia repercusión en los círculos nacionalistas y progresistas catalanes.⁶⁶¹

Dos años después, en 1970, aparece en la editorial Juventud de Barcelona la traducción del libro del gran poeta y ensayista francés Yves Bonnefoy, *Miró*, editado en su versión original francesa en 1964; el autor sigue en general las tesis de Dupin y no introduce cambios en su visión poética del artista, pero destaquemos que el pintor Antoni Tàpies escribió en enero de 1969 el prefacio para la edición española, con el título *L'innocence de Miró*, centrando su atención en el papel del arte de vanguardia en la sociedad moderna, y respecto a la cultura en Cataluña y España, y reconoce que le debe a Miró haber comprendido «que bajo el eje del sol mediterráneo el excesivo aplomo de la sensatez había de ser equilibrado por una sana e irracional exaltación pagana».⁶⁶²

texto (1-47) en MOMA Manhattan Special Collections M47 I27i. Cedita por Doepel, que no parece inspirarse en Ibsen para su propia tesis doctoral. Ibsen destaca el común interés de Miró y Picasso por la sexualidad (5-7), el automatismo (8-13), la distorsión de las figuras (14-18), la actitud de no comprometerse finalmente con los surrealistas (19), las bioformas de 1926-1927 (20-21), el renovado interés por los maestros clásicos en las obras neoclásicas de Picasso y en la serie de *Interiores holandeses* de 1928 (22-27) y, finalmente, la experimentación con collages de ambos artistas hacia 1928-1932 (Picasso en 28-30 y Miró en 31-36).

⁶⁵⁸ Tapié, M. *Joan Miró*. 1970: ed. italiana, *Gli Spazi de Miró*, p. 1.

⁶⁵⁹ Tapié, M. *Joan Miró*. 1970: ed. italiana, *Gli Spazi de Miró*, p. 3.

⁶⁶⁰ Tapié, M. *Joan Miró*. 1970: ed. italiana, *Gli Spazi de Miró*, p. 8.

⁶⁶¹ Sempronio. *Un libro sobre Miró*. "Tele-Expres" (16-VII-1968). FPJM H-3623. / Redacción. *Homenaje bibliográfico a Juan Miró*. "ABC" (4-X-1968) 67.

⁶⁶² Tàpies, Miquel. *Chronologie*, en Agustí, Anna (dir. y cat.). *Tàpies. Catalogue Raisonné*. 1992. v. 3. 1969-1975: 531.

También en 1970 Cirici publica un libro fundamental, *Miró llegit*, en el que defiende una interpretación estructuralista y marxista del artista, y reflexiona:

<he arribat a la conclusió que la forma més científica d'estudi és la que es deriva de la metodologia de la lingüística. Així he treballat en la meua última obra, que crec que és la més interessant, titulada *Miró llegit*, que encara no ha sortit en català, vull dir en versió original, encara que sí en versió castellana amb el títol *Miró en su obra*. Es tracta d'un intent de lectura de Miró com si la seva obra fos un text escrit... (...).>⁶⁶³

Los documentales proliferan en estos tres años. *Miró par lui-même et par ses amis*, dirigido por Charles Chaboud en 1968 es una producción de la Fondation Maeght que cuenta con intervenciones de Miró, Aimé Maeght, Dupin, Chillida, Tàpies... *Miró, the man, the artist* es un cortometraje de Stephen Bosustow. Portabella rueda en abril-junio de 1969 dos piezas cortas para la exposición barcelonesa *<Miró otro>. En el corto *Miró Aidez l'Espagne* reúne materiales de documentales de la Guerra Civil, los grabados de *Serie Barcelona* (1939-1944) y el pochoir *Aidez l'Espagne*, y en el corto *Miró l'altre* resume esta exposición, sin palabras, aunque cuenta con una banda sonora de Carles Santos que subraya muy bien el tema fundamental de la acción en las vidrieras de la calle del Colegio de Arquitectos de Barcelona. *Joan Miró* es un cortometraje dirigido por Pere Masdeu en 1970 para la serie "Homes del Països Catalans". *Miró. Osaka 1970. Peinture murale* es un corto rodado por Francesc Català-Roca en 1970 para la Fondation Maeght, que documenta en color la realización en 1969 en Cataluña de los esbozos y más tarde en Japón de la pintura mural efímera de 3,5 m. de altura y 30 m. de largo, así como de los muñecos móviles para el pabellón de la Risa Inocente; también sin locución, cuenta con música y percusiones de Pierre Finkbeiner. Su pareja es *Miró-Artigas. Osaka 1970. Mural de cerámica*, también rodado por Francesc Català-Roca en 1969 en Cataluña y Japón, y con las mismas características del anterior, sobre la realización del mural cerámico de la *Risa inocente*. Finalmente, *Joan Miró: Der Vogel Bumbum und die Sonne*, conocido como *Ein Porträt des spanischen Malers Joan Miró*, fue dirigido en 1970 por Jochen Richter para la Bayerische Rundfunks de Múnich.

⁶⁶³ Porcel, Baltasar. *Alexandre Cirici, en comunicació i obertura. / Alexandre Cirici, en comunicació y apertura*. "Destino", 1722 (3-X-1970). Reed. Porcel. *Obres Completes. Grans Catalans*. Edicions Proa. Barcelona. 1994: 694-701 (Miró 701) .

Muchos críticos de arte exaltan a Miró en los años entre las grandes antológicas de 1968 y 1973, hitos en el conocimiento del artista, ya que permite a los estudiosos comparar las distintas etapas de su evolución y extraer conclusiones novedosas. Cabe distinguir entre una crítica extranjera, que constantemente establece paralelismos entre Miró y las escuelas y movimientos nacionales, de modo que él surge como uno de los artistas más fecundadores del arte de la segunda mitad del siglo XX, y una crítica española (en su mayor parte catalana), que sigue criterios estilísticos, sin vincularle por lo general a otros artistas. En la siguiente selección de críticas destacan dos puntos esenciales de la consideración crítica de Miró en este periodo. Primero, la reivindicación inflamada y sin mancha que hacen de él los críticos progresistas, vinculándole sobre todo con aspectos de violencia, fuerza y primitivismo... Segundo, la relación arte-poesía que establecen la mayoría de los críticos conservadores, dibujando un Miró artista-puro, lírico, alejado del mundo real.

En EE UU el interés por Miró es constante gracias a que los críticos discípulos de Greenberg retoman el expresionismo abstracto y abordan sus antecedentes; y dentro de éstos destacan a Picasso, Klee y Miró. Y al analizar la influencia americana en los artistas europeos se encuentran con la obra mironiana de los años 60, tan directamente relacionada con aquélla. Pérez Miró (2003) comenta que la crítica norteamericana de los últimos decenios, una vez superado el estricto formalismo de Greenberg y Rubin, ha reivindicado la relación entre poesía y pintura en Miró y a cambio ha minimizado su aportación del automatismo surrealista al expresionismo americano.⁶⁶⁴

Destaca la revista “Artforum”, fundada en San Francisco en 1962 por John Irwin, que acrecienta su prestigio desde su traslado a Nueva York en 1967, cuando inicia sus números especiales dedicados a los grandes movimientos de vanguardia, y de ellos el número de mayo de 1968 sobre el dadaísmo y el surrealismo, realiza su unidad en aspectos esenciales y concede una importancia relevante a Miró, en los artículos de Philip Leider, Ellen Mandelbaum e Irving Sandler⁶⁶⁵, como un eslabón crucial en el paso entre estos dos movimientos y por su influencia posterior sobre el

⁶⁶⁴ Pérez Miró. *La recepción crítica de la obra de Joan Miró en Francia, 1930-1950*. 2004: 323.

⁶⁶⁵ Leider, Philip. *Dada, Surrealism and their heritage. 1. A beautiful Exhibition*. “Artforum”, v. 6, nº 9 (V-1968) 22. / Mandelbaum, Ellen. *Dada, Surrealism and their heritage. 3. Surrealist composition: Surprise Syntax*. “Artforum”, v. 6, nº 9 (V-1968) 32. / Sandler, Irving. *Dada, Surrealism and their heritage. 2. The Surrealist Emigres in New York*. “Artforum”, v. 6, nº 9 (V-1968) 25.

expresionismo abstracto, enlazando con la preocupación recurrente de la revista por esta corriente. Otros críticos de “Artforum”, como Lawrence Alloway o, sobre todo, Barbara Rose (recordemos su gran catálogo de <Miró in America> en 1982) reconocerán a Miró su papel esencial en el desarrollo del arte americano contemporáneo.

En Francia aumenta el interés por Miró gracias a que la nueva crítica reevalúa el surrealismo, y dentro de éste el catalán de Miró y Dalí. En este sentido, Restany, José Pierre y otras plumas difunden una visión más transgresora de su obra, así como su impacto en el informalismo europeo y el grupo CoBrA.

Jean Cassou (1968), uno de los estudiosos generalistas franceses más conocidos de Miró, hasta que el prestigio de Dupin le eclipsó, sigue fielmente en su interpretación los postulados formulados en los años 40 y 50 por Queneau, Breton y otros, que remarcaban los principales (e interrelacionados) rasgos de Miró acordes con la mirada surrealista, el humor, la poesía y el primitivismo:

«En Miró no encontraremos los mismos aspectos del humor catalán que su compatriota Dalí, sino ese fundamental primitivismo ibérico tan ingenuo, tan inocente, que no resiste ningún maestro, que no se preocupa más que en mínima parte de los razonamientos, de las elaboraciones y de las complejidades de la civilización. En el mayor y más maravilloso sentido del término es un puro bárbaro. Los dibujos de los hombres primitivos en las paredes de sus cavernas tenían una función religiosa, aparte de que, si se quiere discernir el primer balbuceo de una función artística, deberá reconocerse en ésta, desde el principio, el carácter de juego. Es la primera actividad de ese otro primitivo que es el niño y podemos discernirlo en las pinturas de Miró. Si hay en ellas alguna expresión que entender es la de la risa, una risa sin estridencias, de una suave y gentil malicia, de una encantadora frescura. Pinta con un instintivo, pero profundo y seguro conocimiento de las cualidades que debe presentar una buena pintura: colores convenientemente extendidos, francos y vivos, armoniosamente contrastados, hermosa materia, dibujo sutil, composición equilibrada. Pero a pesar de todo, lo que hace es jugar. Eso es lo que produce el esplendor de sus pinturas y su irresistible atracción... El mérito esencial del arte de Miró es su mérito poético. Su arte es un arte de poeta, debido precisamente a su acercamiento al juego, debido a su estado de milagrosa libertad espiritual, intacta y soberana, de la que es radiante expresión.»⁶⁶⁶

El crítico Marcel Brion (1968) fundamenta también el arte mironiano en el humor, la magia y la poesía, por su primitivismo:

«Uno de los mayores alicientes de la estética de Miró es su humor. El placer de inventar fuera de lo racional y de la realidad al uso siguiendo el capricho de la mano, que precede quizá al de la

⁶⁶⁶ Cassou, Jean. *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. “De las Artes y de las Letras” (28-XI-1968). Hay un libro homónimo del mismo autor.

imaginación y de la cual el grafismo, solo y en sí, es creación manifestada en este catalán con la misma vivacidad y la misma fertilidad que bajo el lápiz del Bosco. Más de una vez Miró hace pensar lo que hubiera podido ser el maestro de Bois-le-Duc si hubiera conservado esta inocencia infantil a la que Miró no renuncia sino a su pesar... El jeroglífico se presenta principalmente en Miró bajo el aspecto de jeroglífico puro, absolutamente no representativo, que no es una abreviación de las formas, ni una alusión al objeto real, como en el pictograma. Esencialmente hierático, mágico, pertenece él al mundo de los signos por sí mismos... Hay un Miró muy sabio, pero también hay un Miró atento a las confusas cosmogonías de otros tiempos; un creador que probablemente no ha ido tan lejos como Klee o Tanguy en la investigación de lo invisible, pero que ha regalado a nuestro arte transcripciones poéticas de una inmensa significación.>>⁶⁶⁷

El crítico André Verdet (1968), que duda sobre el surrealismo de Miró, al que define como un pintor-poeta, hace un repaso muy rápido por las obras de la exposición de Saint-Paul-de-Vence, con un criterio cronológico y tras explicar su obra de los decenios anteriores, penetra en la obra del periodo que comienza, marcada por los sueños, la libertad de la poesía y la sensualidad de la naturaleza:

<<*Paroles Du Poète* (1968). Trainée de nébuleuse, queue de comète, résidu de Voie Lactée... Blanc sur noir. On songe à la vérité spirituelle des dessins chinois de la haute époque. Le haï-kaï tinte a nos oreilles. Poèmes encore cette série de compositions aux fonds délavés de couleurs neutres, où s'impriment des lettres au pouchoir. Est-ce un hasard? Sur l'une de ces oeuvres nouvelles l'ensemble des lettres forme un Mao!

Oiseau Eveillé Par Le Cri De L'Azur S'Envolant Sur La Plaine Qui Respire (1968). La lumière est comme un cri blanc. Le soleil prend un bain de bouton d'or. A pleins poumons, l'espace. De l'azur tourbillonne en flocons. L'oiseau est une fusée noire qui fend la joie. *L'Aile De L'Alouette Encerclée Du Bleu D'Or Rejoint Le Coeur Du Coquelicot Qui Dort Sur La Prairie Parée De Diamants* (1967). La solaire beauté radieuse de la toile rejoint la beauté du titre. Confirmation totale du peintre-poète (Miró a dit naguère "Je ne fais aucune différence entre peinture et poésie"). Ce peintre-poète joue souvent de la flûte et il n'a pas son pareil pour faire pépier certaines oeuvres où il est parlé d'oiseau.>>⁶⁶⁸

En España se acrecienta el interés gracias a la exposición antológica de Barcelona en 1968, que no sólo le da a conocer entre los jóvenes artistas y críticos sino que alumbró una amplia serie de artículos, aunque hay división ante sus últimas obras, y el nivel teórico del debate, salvo contadas excepciones, es bastante bajo, porque se cultiva sobre todo una prosa poética con pocos conceptos novedosos. En Madrid sólo se interesa a fondo Moreno Galván, porque Camón Aznar y otros son reticentes o le dedican artículos superficiales, pero en Valencia está Aguilera Cerni y

⁶⁶⁷ Brion, Marcel. *Arte fantástico*. "De las Artes y de las Letras" (28-XI-1968).

⁶⁶⁸ Verdet, André. *Miró des merveilles à Saint-Paul-de-Vence*. "Les Lettres françaises" n° 1244 (7 al 20-VIII-1968) 28-29.

en Barcelona hay un grupo favorable encabezado por Cirici, Perucho, Teixidor, su compañero Tàpies... a varios de los cuales ya se ha comentado arriba. Y muy pobre es el nivel de la crítica mallorquina.

José María Moreno Galván (1968), expone en un largo reportaje su tesis de un Miró prehistórico, lo que, sin embargo, no equivale a un Miró primitivo sino más bien a un artista que busca las raíces primigenias de la creación artística. El texto no aporta novedades significativas a sus propias ideas anteriores, tomadas a su vez de la historiografía y la crítica francesas, pues nos resume con un verbo fácil ideas sobre Miró que ya circulaban en los años 20 y 30 sobre su evolución desde el cubismo al surrealismo y, aunque no lo cita, se basa libremente en un texto de Queneau de 1949 en el que introduce cambios terminológicos sobre lo prehistórico.⁶⁶⁹ Lo ve como un artista homogéneo, parece que exclusivamente pintor, pues de la cerámica, la escultura o el grabado no hay la menor referencia, y no debe sorprendernos que se deslicen errores biográficos, pues sus fuentes son artículos anteriores, en un interminable círculo vicioso. Se reproduce aquí íntegramente el largo texto de Moreno Galván sobre todo porque fue un texto canónico durante años para muchos espectadores progresistas de las exposiciones de Miró, que a menudo aceptaban sus juicios a pies juntillas.

Comienza por preguntarse el porqué de la pureza de su obra y responde que es por su raíz “prehistórica”, esto es, por sostener una nostalgia de lo primigenio, lo inicial y lo más puro de nuestra existencia.

<<¿Qué es ese fenómeno capaz de producir en el hombre de nuestra edad una de las impresiones más genuinas y verdaderas sobre la pureza primaria de las cosas?

Esta es mi respuesta: el arte de Joan Miró es la expresión más fiel, más acabada, más verídica de la resistencia prehistórica del hombre de nuestros días. Quiero decir —repito viejas palabras— que en el hombre de nuestros días se esconde subrepticamente una nostalgia, una elegía, del hombre del séptimo día de la creación. La justificación de eso último no está solamente en ese “malestar de la cultura” que hoy nos atenaza, ni en ese rechazo de la “civilización del consumo” capaz de producir tantos acontecimientos, sino en ese grito previo a la melodía —prehistoria de toda melodía— con que la parte más verídica de la humanidad de hoy, la juventud, trata de identificarse, en cualquiera de sus manifestaciones, no sólo las musicales.>>

Pero rechaza considerarlo sin más como un primitivo, un ingenuo o un *naif*, al modo del Aduanero Rousseau, porque, a diferencia de éste, Miró sabe incorporar

⁶⁶⁹ Queneau, R. *Joan Miró ou le poète préhistorique*. Albert Skira. París. 1949. 8 pp.

un conocimiento histórico del arte a su propia obra, aunque sea para rechazarlo, para transgredirlo, para ejecutar su “asesinato de la pintura”:

<<¿Qué quiere decir todo eso, que Miró es un primitivo de nuestros días? No. Al menos, yo no lo creo. Todas las semblanzas que conozco sobre la persona de Miró se complacen presentándolo como un hombre ingenuo. Lo será, como todos los grandes hombres. Mejor dicho, no será un hombre ingenuo; será un hombre sencillo, como todos los sabios. El sabio es un tipo de hombre que posee la capacidad y el lujo específico de admirarse todos los días del crecimiento de las lechugas en su huerto: así Miró. Pero no es un primitivo. Si fuese un primitivo sería, pictóricamente hablando, un “naif”, y eso, definitivamente, no lo es Joan Miró.

Un “naif” es un hombre que no puede, que no sabe, acumular la experiencia heredada de la historia del arte a su propia experiencia personal. Miró incorpora ese conocimiento histórico a su obra, aunque sea para rechazarlo.>>

Resulta así una contradicción que tensa la obra de Miró, entre su situación presente en el trono de los artistas más vanguardistas de la modernidad y su obra que se ancla en lo más antiguo y permanente del hombre, y el artista la resuelve con una síntesis genial, sumiendo lo actual en el pasado, reconstituyendo las raíces prehistóricas de la modernidad:

<<De todo eso se deduce una contradicción. Pues Miró, hombre de nuestros días, hombre histórico, realiza una obra que expresa y sintetiza la *resistencia prehistórica de los hombres*. Sí, eso es contradictorio, como la obra de todo verdadero artista, sobre todo si es de nuestro tiempo. Todo artista auténtico vive en el seno de la contradicción, pero su obra significa una síntesis. ¿Cómo se produce la síntesis en la obra de Miró? Se produce una síntesis reduciendo a la historia en la prehistoria: es decir, convirtiendo en prehistoria a todo conocimiento histórico y a todas las circunstancias históricas que se viven.>>

Esa síntesis de modernidad y tradición explica que en una misma obra mironiana se muestren a la vez la energía de las constelaciones adoradas por los hombres prehistóricos y el ritmo de una canción francesa de nuestros días:

<<Los síntomas de todo ello podemos encontrarlos, de la manera más elemental, volviendo sobre la obra de Joan Miró: sobre sus mismos argumentos. Esos argumentos no son sólo perros que ladrar a la Luna, o teorías de constelaciones: son también referencias a la vida de nuestros días o al conocimiento de una historia muy posterior a la prehistoria, como una canción francesa, el retrato imaginado de un personaje imaginario o un interior holandés. Pero todo ello —lo que tiene una edad en el tiempo, como la canción, y lo que no tiene edad, como el perro que ladra a la Luna— queda identificado en el mismo tipo de síntesis expresiva.>>

El comentarista se arriesga a definir a Miró como un artista “figurativo”, en oposición a “representativo”, pero de una figuración reducida a una escritura de signos propios:

<<Y hablo de síntesis, no sólo por esa capacidad superadora de todos los presupuestos antitéticos, sino también por la capacidad economizadora de todos los presupuestos expresivos y significativos. Joan Miró no es “representativo”, sino “figurativo”: él no pinta lo que ve, sino lo que conoce. Y eso que conoce, lo reduce —siempre el mecanismo de la reducción— a su más estricta economía gráfica y expresiva: lo convierte en signo de su propio conocimiento.

Así, la pintura de Joan Miró se convierte —también— en una escritura: todos los signos aglutinados componen palabras, las cuales componen ideas. Una escritura en la que todos los signos son peculiarmente suyos, genuinamente suyos. Podríamos desconocerle sus propias claves. Podríamos desconocer los signos, pero no sus significaciones. Es decir, sería legítimo ignorar, si no contáramos con el título, que tal cuadro suyo quiere significar, por ejemplo, un interior holandés. Pero eso no importaría decisivamente. Porque el argumento fundamental de esa obra no sería el interior holandés en sí mismo, mero dato inicial de la obra, sino ese idioma gesticulativo de la prehistoria en el cual nos reencontramos: nosotros, poniendo en juego nuestra apetencia, si se quiere, de un perdido paraíso; él movilizándolo su mecanismo signográfico, pleno de todas las significaciones. Es decir, lo que verdaderamente importa en Miró no es su mundo descriptivo, sino su mundo climático.>>

Bucea luego en la inclusión de Miró en el movimiento surrealista, en su relación con los grandes intelectuales y artistas de la modernidad parisina de los años 20 que habían reivindicado el onirismo, un realismo ideal superior a la realidad misma:

<<Como se sabe, Miró perteneció, desde el primer día, al movimiento surrealista: no sólo firmando [es un error biográfico] el célebre manifiesto de 1925, sino participando en sus exposiciones, desde la primera, celebrada aquel mismo año en la galería Pierre, con Jean Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, André Masson, Pablo Picasso y Pierre Roy. Con razón diría, en cierta ocasión, André Breton, refiriéndose a él, que “es el más surrealista de todos nosotros”. Con razón... ¿Por qué? Es necesario tener en cuenta ciertos antecedentes para la demostración que aquí se pretende.

En su tiempo, el surrealismo fue como la respuesta al problema que, conscientemente o no, venía planteando la pintura contemporánea desde la muerte de Cézanne: el de la presunta validez exclusiva de la obra de acuerdo con sus valores intrínsecos, de acuerdo a sus valores exclusivamente formales. Era la época en que con más reiteración se exhumaban las palabras de Maurice Denis: “La pintura es un juego de formas y colores organizados según un cierto orden”. Es verdad que ya en aquellos tiempos, la facción expresionista de la pintura contemporánea había significado una oposición manifiesta a aquella “ideología”, con su acerba exhibición de una caracteriología dramática y una temperatura existencial. Pero faltaba una confirmación explícita. Ese fue el surrealismo. Su reivindicación del onirismo, su clarísima exhibición de un realismo ideal, superior a la realidad misma, significaban una enérgica negación polémica de aquellas tesis. Y aun cuando, en realidad, la negación estaba en la esencia misma de la pintura, pues no hay pintura sin realidad que la provoque, en aquel tiempo aquella afirmación del surrealismo se hacía necesaria.>>

Miró afrontaba gracias a su relación con este grupo la tensión entre la realidad, o sea la figuración, y la representación, que los primeros surrealistas no habían sabido resolver, cayendo en una supra-realidad que más bien era super-representación. Sólo Miró solucionó la cuestión, apelando a otra *representación* para comunicar sus realidades: una representación nacida de la comprensión de la realidad según el conocimiento y no según la visión:

«El problema de fondo que había suscitado tal ideología era otro; ahora podemos verlo, retrospectivamente, con más claridad. El problema consistía en que la pintura —el arte en general— necesitaba demostrarse a sí mismo, materializándolo en su mismo cuerpo, la dualidad que existe entre el problema de la realidad y el problema de la representación. Es decir, lo que el arte necesitaba demostrarse en aquel tiempo es que “la realidad” es un problema absolutamente distinto de “la representación”. Por eso, tenían razones suficientes los cubistas y, más tarde y con más energía aun, los abstractos, para negar la representación. Pero muchas más razones poseían aun los surrealistas para reivindicar la realidad.

Ahora bien, el surrealismo de esa primera hora, ¿reivindicó a la realidad o reivindicó, en verdad, a la representación? Todos los síntomas son de lo último. Basta volver mínimamente sobre toda aquella pintura para darse cuenta de que, más que de una super-realidad, se trataba de una super-representación. Se trataba, en verdad, de un descoyuntamiento super-representativo para alcanzar la super-realidad propuesta. Menos en el caso de la pintura de Joan Miró y, tal vez, de la de Pablo Picasso. Miró no negó definitivamente a la representación. Pero la despojó de todos sus poderes. Creo otra *representación*, la que necesitaba su pintura comunicadora de realidades: una representación que no se atenía a las normas reproductoras de la realidad según la visión, sino a las que dictaba la realidad según el conocimiento. Por eso, según Breton, él fue el más surrealista de todos los surrealistas, aunque fuese el menos super-representativo de todo aquel neo-representativismo.»

Antes de 1923 su pintura era representativa, influida por un cubismo que le llevaba a la frontera misma de su propio hallazgo de una realidad misteriosa radicada en su mente:

«Lo cual ratifica incluso la historia misma de su pintura. Antes del sintetismo gráfico que hoy lo caracteriza, cuya iniciación puede fecharse, aproximadamente, alrededor de 1923, Miró había ejercitado una pintura representativa —de paisajes o de bodegones con figuras e interiores— en la que, sin que se le pueda considerar “cubista”, había sin embargo muchos valores plásticos puestos en evidencia por el cubismo. Pero quien tiene conciencia de sus orígenes encuentra siempre la noción de su propia originalidad. Aquellos procedimientos cubistas lo habían puesto en contacto con una realidad que no tenía nada que ver con el cubismo, sino, por su propio vehículo y sin penetración influyente alguna, con los valores plásticos y misteriosos de lo que ciertos italianos —Chirico a la cabeza— llamaron “pintura metafísica”; pintura a la que con toda evidencia, podemos considerar “presurrealista”. Aquí reproducimos algunos cuadros de esa importantísima época mironiana.»

Rememora las raíces catalanas de Miró en el románico y Gaudí:

<<Y a propósito de la historicidad de Joan Miró —de esa historicidad que circula, como la sangre, por todo el cuerpo de su prehistoricidad estilística— ella no se demuestra solamente por los recuerdos acumulados de la historia del arte que incorpora en su obra, como rechazo o como conocimiento. Ella se demuestra, en primer lugar, por la proyección de todo lo que lega. Entre el románico catalán y Gaudí hay toda una tradición de formas culturales y populares, formas esquematizadas y sintetizadas, cuya presencia en la obra de Miró es evidéntísima. Es que todo artista verdadero es hijo de padres conocidos. (...)>>

Y se refiere a su poderoso influjo sobre Tàpies, Millares, Saura, Guinovart..., sin que su magisterio haya mermado la independencia de estos:

<<(…) Pero también todo verdadero artista proyecta su obra sobre hijos artísticos que lo continúan.

Antoni Tàpies, por ejemplo, en su obra actual, tiene ya muy poco —o nada— que ver con la obra de Miró. Pero —y él mismo se complace en reconocerlo, lo que le honra— en sus comienzos está muy presente la lección gráficamente esquematizadora del gran maestro de su tierra. Es natural que sea así, puesto que todo maestro se cimenta en las soluciones de otro maestro; luego, si tiene, como Tàpies, casta magistral, sobre esas soluciones cimenta él su propio problema, que pasa automáticamente a ser solución para sus discípulos. Así se produce, siempre, la historia del arte. Y no sólo Tàpies: muchos de los más significativos artistas jóvenes de la hora actual de la pintura española reconocen complacidos aquel ejemplar magisterio más o menos indirecto: Millares, Saura, Guinovart, etc.

Casi todos ellos, por cierto, ahora que ya no pueden llamarse sus discípulos, conservan una fiel amistad hacia el maestro, de la misma manera que el maestro la conserva hacia ellos.

Parece normal conservar una amistad hacia el maestro. Lo que ya no es tan normal es conservar una fidelidad hacia el discípulo. Esa es una cualidad de Joan Miró, el cual sabe apreciar con generosidad la independencia de los que empezaron dependiendo estilísticamente de su obra.>⁶⁷⁰

José Camón Aznar (1968) escribe que no podemos hallar en Miró ni naturalismo ni abstracción, sino una creación mediante símbolos que representan una geografía del alma. Es una crítica que pudiera haberla escrito Junoy en 1918. Hace una apuesta de futuro: Miró superará a Picasso en la opinión de los espectadores (pero más que una alabanza al primero es una puya al segundo).

<<¿Cómo salir del universo de la no figuración, sin que sus creaciones rocen el arte ornamental? Hasta ahora sólo por una vía. Convirtiendo las abstracciones en símbolos. Quedan así todas las formas, aún las más alejadas de la naturaleza, con substantividad propia, vivientes en el ámbito de su horizonte intencional, emanantes de significaciones autónomas. Ello es lo que sucede en el arte de Joan Miró. No se puede hablar ante sus cuadros de un naturalismo humanista, pues en ellos los rasgos se desintegran en sueltas y flotantes grafías. Pero tampoco se puede situar su arte en el

⁶⁷⁰ Moreno Galván, José María. *Joan Miró y su mundo prehistórico*. “Triunfo” 327 (7-IX-1968) 30-39. Fotos de Xavier Miserachs.

mundo abstracto, pues estas formas nos evocan, con más pugencia que las cosas naturales, un estado de sensibilidad que nos desgarrar o nos congracia. Cuando en el futuro se quiera buscar un arte que encarne el mundo de nuestros días, es posible que se considere más representativo el de Miró que el de Picasso.

Nos encontramos antes estas obras, ante una creación absoluta. Miró se ha atrevido a imaginar un universo con las raíces en su alma.»⁶⁷¹

Guillermo Díaz-Plaja (1968) beberá del fervoroso ambiente poético de la crítica española y en una de sus “*Notas a la actividad cultural*”, sobre el centenario de San Juan de la Cruz y la exposición de Miró, escribe una variación sobre la prosa de Camón Aznar, y resalta la virginidad del mundo mironiano: «El mundo mironiano, una vez desatado de los amarres de la realidad paisajística de Mont-roig o de sus múltiples retratos, se lanza a una expresión de un mundo estupefacto, virginizado, expresamente detenido en su asombrosa ingenuidad.»⁶⁷²

Vicente Aguilera Cerni, una de las más prestigiosas firmas de entonces (llegaría a ser presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte), lideraba el principal grupo de crítica de arte de Valencia, de una tendencia sociológica incluso más extrema que el de Barcelona conducido por el marxista Arnau Puig; esto influyó en la ideología estética del Equipo Crónica. Aguilera Cerni ignoraba deliberadamente la obra escultórica y cerámica de Miró puesto que pensaba que era sólo pintor y que sus incursiones en otras artes eran una simple operación comercial, sin auténticos valores plásticos, aprovechando sus diseños pictóricos. Comentaba en un texto de 1970, que será un manual de bolsillo de los artistas y aficionados, el papel de Miró en la historia del arte español de la posguerra, como el de un gran pintor surrealista que ha sobrevivido hasta nuestra época, fuera de su contexto histórico-artístico, que ha ayudado a alumbrar el informalismo de los años 50 pero que ya no puede enseñar nada a las nuevas generaciones:

«Aunque fecundamente activo desde 1945, el arte de Miró pertenece en rigor a las grandes aportaciones del período de entreguerras. (...) Miró ha experimentado evoluciones, pero por lo que se refiere a la última posguerra, ha mantenido (...) las notas esenciales de su pintura de siempre: una cauta mezcla de cálculo y espontaneidad, de timidez y osadía, de infantilismo y de sapiencia, de refinamiento e instintivo horror por todo lo engolado y pedante. (...) En el plano lingüístico, ese

⁶⁷¹ Camón Aznar, J. *Las creaciones de Miró*. “El Noticiero Universal” (21-XI-1968). FPJM H-3677.

⁶⁷² Díaz-Plaja, G. *Notas a la actividad cultural*. “La Vanguardia” (27-XI-1968). Hubo respuesta de Carmona Ristol, Ángel. *Miró y Juan de la Cruz*. “La Vanguardia” (8-XII-1968). FPJM H-3532. Se quejaba de los excesivos ditirambos a Miró, que no representaría a Cataluña sino sólo a sí mismo.

idioma de signos y colores —y hasta de objetos— es, a la vez, regresión a las fuentes originales y germen de un nuevo lenguaje casi siempre metafórico y en ocasiones nacido con directo desenfado. Su medida de lo irracional encierra la permanente contradicción de los irracionalismos programáticos. (...). Sin embargo, su mundo jovial se constituye mediante asociaciones y metáforas que brotan felizmente de una quintaesenciada capacidad selectiva. Y como nada escapa a la dialéctica inherente al comportamiento de los talentos culturales, este depurado antiintelectualismo, esta euforia que se legitima por su limpia y clara dicción, forma parte de los varios afluentes que alimentarían la casi siempre angustiada indeterminación informalista.»⁶⁷³

Aguilera Cerni a veces utiliza a Miró como pretexto para sus combativos artículos de historia social del arte. Entresaquemos unos párrafos significativos (el total ocuparía 13 páginas y sería excesivo) de su escrito más polémico de 1968, en el que destaca que relacione a Miró tanto con el dadaísmo como con el surrealismo:

«Se cumplieron los 75 años de Joan Miró. Como correspondía, llegó la invasión de homenajes, antologías, loas, glosas y recuentos. Nada pertinente —o muy poco— ha quedado por añadir. Cuando un hombre alcanza tal edad, pisando sólidamente el suelo de la fama, dijérase que los demás, fascinados por ese número casi mágico, nos volvemos un poco asesinos y nos aprestamos para diseccionar cruelmente a un ser vivo, de carne y hueso, de trabajo y obras, con el afilado instrumento de la cultura al uso. Actuamos sin anestesia, sádicamente, clasificando en distintos archivadores los hechos, las fechas, los datos, las vísceras... Lógicamente, la víctima debiera protestar. Pero el renombre y la gloria, son ataduras muy fuertes. Resulta inútil oponerse, entre otras cosas porque costó gran esfuerzo garantizar las necrologías prematuras. Así, la conquista del reconocimiento universal se resuelve, paradójicamente, en una rara especie de suicidio por carambola. (...) Es preciso ser diferente. Sobre todo, es imprescindible poder elegir las propias etiquetas. Y esto se repite una y otra vez, de modo que el rechazo del encuadramiento definitivo resulta ser una de las conductas artísticas más reiteradas, más clasificables, menos originales. Huyendo de la masificante nivelación cualitativa de los productos serializados, se desemboca en la reivindicación absurda de la independencia total. Siendo coartada justificativa de un hecho inescusable, el nombre de esa actitud sólo puede ser “alienación”.

La palabra parece muy dura. En los ambientes galerísticos y museísticos, de cenáculo estético e hipervaloración coleccionística, es insolente y hasta grosera. Eso de estar alienado se queda para el empleadillo que asimiló los tópicos mentales de los “gerentes”, para los quinielistas, los comparsas autosatisfechos y otros desgraciados por el estilo. Quienes, pintando y escribiendo, dividiendo y hablando, establecen o materializan valores, normas de estimación y cotizaciones, no aceptan para sí mismos un vocablo tan enojoso, un término reservado para los que figuran en nómina, no para quienes pagan. Pero el arte contemporáneo, estando en los escandallos, en las cotizaciones, en los mercados de marchantes, coleccionistas, museos y agentes culturales, si se confiesa archivado y etiquetado, ya no vale como “arte”. Necesita reafirmar constantemente su singularidad, ser creativamente su propio impugnador, negarse con infatigables invenciones, cambiar de rumbo,

⁶⁷³ Aguilera Cerni. *Iniciación al arte español de la posguerra*. 1970: 85-86.

proclamar su independencia. Lo cual, en cuanto proceso, es mecánica de consumo. Y en cuanto convencimiento cultural, es pura y simple alienación.

¡Nos hemos alejado de Miró y de su aniversario! Nada de eso: lo que ocurre, por añadidura, es que el supuesto de “independencia anticlassificatoria va unido en él a una definida precaución anticultural, o más bien antiintelectual. Recordemos cómo afirmó, también, que su pintura “ha nacido siempre en estado de alucinación, provocado por un shock cualquiera, objetivo o subjetivo, y del cual soy enteramente irresponsable”. (...) resulta que la rechazada [por Miró] “etiqueta de superrealista” es absolutamente idónea. (...) Miró —con palabras y con silencios— es un testimonio viviente de esa actitud que, reivindicando absoluta libertad e irresponsabilidad, adopta por definición un gesto implícitamente agresivo. No se trata, desde luego, del “terrorismo” llevado a otros límites de programación por sus parientes dadaístas y superrealistas. El suyo, es el otro terrorismo sutil, aunque igualmente amenazador, del acto artístico impuesto por la cultura minoritaria contemporánea como producción de objetos separados del mundo vulgar, más valorados cuanto más distantes de los canales distributivos montados a nivel multitudinario. Es el “terror”, el respeto impuesto por lo entronizado y por los funcionarios culturales que montan guardia inquisitorial en torno al Olimpo donde habitan las nociones sancionadas y los objetos que es preciso venerar. (...) Lamentaría mucho que estas observaciones fueran interpretadas de modo malicioso. Nada más lejos de mi ánimo que el pretender regatear a Miró ni un ápice de su gloria o su importancia (lo cual, además de inútil, sería inoportuno y ridículo). Sin embargo, a este nivel de nuestra temperatura histórica, es legítimo e indispensable intentar apartarse de las loas papanatescas, de los clichés culturales y, por descontado, de los oportunistas tira y afloja para apuntarse tantos politiqueriles a la sombra del famoso. Parece innecesario recordar que nuestra cultura artística —en gran medida impuesta por la estructura económica de su propio “campo”— ya está siendo abiertamente impugnada, tras el dictatorial predominio de la sacralización amparada en los consabidos mitos de la libertad, la irresponsabilidad, la autonomía y cosas por el estilo. No se trata, pues, de negar la estimación cualitativa de una labor amplia, decididamente depurada, jovial y, desde luego, desprovista de cualquier concesión a la pedantería. Del mismo modo, la más elemental observación crítica (esta vez hablamos de lo que usualmente se entiende por “crítica de arte”) debe reconocer la singularidad de su relación, tanto idiomática como temática, con las fórmulas del dadaísmo y el superrealismo, lo cual ha sido justa, adecuada y abundantemente evocado con motivo del 75 aniversario. (...) Dando un nuevo paso de apariencia extravagante, el antiintelectualismo mironiano (su “estado de alucinación provocado por un shock cualquiera, objetivo o subjetivo, y del cual soy enteramente irresponsable”), su impugnación de la cultura haciendo la más refinada cultura compensadora, su dimensión de libertad y felicidad, sus modelos ideológicos (o antiideológicos, que es lo mismo, vuelto del revés), van siendo “contestados”, en términos heredados de los suyos, por un nuevo superdadaísmo insurreccional, activista, dispuesto a plasmar auténticas provocaciones e imágenes estupefacientes”. Sin exagerar su validez indicativa, los estudiantes del Mayo parisiense escribieron sobre los muros cosas muy dignas de ser traídas a colación. “L’art est mort’ ne consommez pas son cadavre”. “La culture es l’inversion de la vie”. “La liberté est le crime qui contient tous les crimes. C’est notre arme absolue”. Y en junio se repartían por

la Bienal de Venecia manifiestos donde se afirmaba que “l'apparente libertà dell'arte serve alla classe dominante come alibi per la repressione politica e lo sfruttamento economico”.

Esto pertenece al enervado panorama sobre el que se ha festejado el 75 aniversario de un formidable artista. Por ser enormemente significativo, ha forzado la búsqueda de significaciones. Por ser trascendental, ha impedido salir del paso sin dificultades. Por ser tan representativo, por tener rango virtualmente simbólico, no puede ser tomado a la ligera. Esperemos que, cuando se festejen los 80, los 85 y los muchos más años fecundos que todos deseamos cumpla el maestro Joan Miró, sea dable comentar su testimonio en los términos de un mundo mejor, desde esa feliz dimensión que proponen sus espléndidas obras.>>⁶⁷⁴

Pasando a Barcelona, Francesc Vicens (1968), que será el futuro director de la FJM, declara que lo que confiere valor a la obra de Miró es su tratamiento de la realidad:

<<la realidad, el mundo sensible, no es únicamente un conjunto de objetos de observación, como si el mundo pudiese ser contemplado haciendo abstracción de la presencia del hombre. Para Miró la realidad es precisamente el conjunto de objetos que constituyen el mundo sensible, penetrados por la actividad humana, impregnados por la presencia del hombre.>>⁶⁷⁵

El también catalán Joan Perucho (1968), que este mismo año ha publicado su libro *Joan Miró y Catalunya*, resume sus ideas sobre que el arte de Miró vive un difícil equilibrio entre imaginación y realidad:

<<(…) El arte de este artista representa lo imaginativo vinculado a la realidad física de una tierra, de un paisaje. Hace poco me he referido a esta vinculación, señalando que el propio Miró se complace en decir que en su pintura existe el espacio, la tierra, el fuego y el agua, y no sólo es Montroig los que le inspira, pues este último elemento —el agua— deriva de sus años infantiles cuando contemplaba el surtidor maravilloso de la barcelonesa Plaza Real. (...) Joan Miró, efectivamente, es un poeta que cruza los dilatados espacios de su imaginación, poblándolos con seres embrionarios, ferozmente expresivos, lúcidos, inquietantes. El acto creador de Miró presupone siempre un espacio inicial vacío, detenido en la espera de un impulso cósmico irresistible, que habrá de llegar de un momento a otro y procurará extrañas mutaciones y signos. Este espacio, que ningún accidente delimita, encierra ya los gérmenes de aquello que deberá tener futura significación. Estos gérmenes son, por un lado, las fuerzas ocultas y fatales de la naturaleza, presentes en la entraña del Cosmos, y, por otro, complementándose con éstas, las que surgen concretamente del instinto y mueven tanto a los hombres como a los animales. La exaltación, la ira y el sexo juegan aquí un papel de primer orden y nos recuerdan, constante y burlescamente, nuestra servidumbre, tantas veces olvidada con vanidosa altivez.

En ocasiones, una gozosa embriaguez se desata en este magma pululante de reminiscencias y larvas, y todo deviene aéreo y danzante, frágil como el deseo, el sueño y la sonrisa. Aparecen entonces

⁶⁷⁴ Aguilera Cerni, V. *El testimonio llamado Miró*. “Cuadernos para el Diálogo”, Madrid, 64 (I-1969) 18-21.

⁶⁷⁵ Vicens, Francesc. Declaraciones. “Mundo” n° 1491 (30-11-1968). Especial *Joan Miró, 50 años de creación*.

estrellas y lunas, fosforescencias benignas, ríos de aurora a través de las constelaciones del cielo. Cuando esto ocurre, tenemos la impresión de que algo es creado por vez primera y que todo tiene una posibilidad en su devenir, una alternativa de luz y juego, de tiniebla y horror. El universo, sin embargo, se tiñe con las tintas del amanecer, benignamente dispensado por la sonrisa de Miró.

Naturalmente, este proceso creador nos infunde en el acto una conciencia muy precisa de lo prerracional, de lo biológico. Es la desnudez de lo que surge con el temblor de la vida, apenas desgajado del caos, y que se impone con una fuerza ciega hacia delante. El origen de la expresión de este mundo lo hallaremos tanto en los “grafittis” primitivos, inscritos en los muros de nuestras ciudades, como en los dibujos de los niños. En ellos hay una pureza de expresión que deriva directamente de las fuentes del instinto y un deseo de veracidad, de ir al fondo de las cosas. Este vigoroso vocabulario es usado por Joan Miró con un gran poder de concentración y de síntesis, y los esquemas resultantes son tan puros y diáfanos que recuerdan el valor del signo, del símbolo.

De nada serviría, sin embargo la referencia a los valores incisivos, caligráficos de Miró si no aludiéramos a otro elemento decisivo, sin el cual no sería posible comprender esta obra extraordinaria: el color. El color se produce en Miró como una explosión fulgurante, directa y bellísima, pero prodigiosamente sabia en sus efectos. El sentido cromático de Miró es único en el arte contemporáneo. Nadie como Miró sabe sacar partido del impacto psicológico que produce el color usado con una rara intensidad, y los ojos del espectador quedan prendidos, deslumbrados, ante las incitaciones, alegres o turbulentas, que le solicitan irresistiblemente. En este sentido, los cuadros de Miró son inconfundibles, y podemos reconocerles en cualquier momento, solicitados y atraídos por sus superficies exaltadas y penetrantes. (...)».⁶⁷⁶

En otro artículo del mismo año, Perucho cambia su diapasón muy levemente, para remarcar la importancia de la realidad:

«Realidad en tanto que perfil exacto de lo que nos circunda (...) Miró no duda ante la realidad y sabe que ella es lo único seguro. Sin embargo, otro factor que interviene en la eclosión del talante de Miró es la imaginación. Lo imaginado es lo contrario de lo real (...) lo que sabemos que no existe y deviene por un acto de la mente de orden creador. Pero (...) la imaginación no es nada sin elementos reales con lo que imaginar (...) Miró ha sabido en todo momento que en la base de la imaginación está siempre la realidad.»⁶⁷⁷

Rafael Santos Torroella (1968) destaca por la calidad de su mirada estética sobre Miró. Javier Rubio Navarro destacará entre todos el artículo de Santos Torroella *Voluntad de poesía y pintura en la obra de Joan Miró* (1968) como «un auténtico hito en la crítica mironiana y es como una especie de momento antitético en el reconocimiento de los valores de su obra.»⁶⁷⁸ Por mi parte, si hay que ponerle

⁶⁷⁶ Perucho, Joan. *Joan Miró en Sain-Paul-de-Vence*. “Destino” (3-VIII-1968) 36-38. Cito aquí la p. 36. Gran foto en portada titulada *Joan Miró y su “mujer 1968”*.

⁶⁷⁷ Perucho, Joan. Especial *Joan Miró, 50 años de creación*. “Mundo”, 1491 (30-XI-1968).

⁶⁷⁸ Rubio Navarro, Javier. *Nuestro Miró*. AA.VV. *Joan Miró*. “Los Cuadernos del Norte”, Oviedo, v. 4, n° 18 (marzo-abril 1983): 38. Se refiere a Santos Torroella, R. “*Voluntad de pintura y*

algún pero es su riguroso conservadurismo político, que le impide aceptar el valor del compromiso democrático de Miró en estos años. Sus textos son resultado de una larga meditación teórica, labrada durante dos decenios, y su prosa no pretende deslumbrar sino convencer, y si apenas encontraremos en su texto señales de una evolución, en cambio sí propone un relato estético sobre la poesía, la ingenuidad, las barreras formales del arte, el acceso al espectador, etc. Leyéndole, nos queda el regusto amargo ante la falta de una crítica solvente que pudiera debatir ideas con él. Destaca un fragmento de una serie de artículos, *Más allá de la pintura* (1968), de entre los varios⁶⁷⁹ que alumbra en este periodo, debido a que se imbrica en el debate en 1972 en la crítica norteamericana, sobre la íntima relación pintura-poesía en Miró, con la ventaja para el crítico español de hacerlo cuatro años antes. Y, además, coincide con Moreno-Galván en sostener que Miró es un pintor de la realidad pensada, gracias a sus signos y criaturas, con los que supera la necesidad de mostrar una realidad visual o una representación mental:

<<EL ESPÍRITU Y LA “POESÍA”. En diversos momentos de su obra Miró ha hablado de su propósito de ir más allá de la pintura. Hacia el final de los años veinte, por ejemplo, diría que “si algún chispazo de ella tiene valor es sólo como medio de expresión del espíritu”. Y más adelante, agregaría que “las virtudes pictóricas... puestas —como en Velázquez— al servicio exclusivo de la pintura, no me interesan”. Eran los años en que, en estrecho contacto con los surrealistas, frecuentó asiduamente a los poetas y llegó al convencimiento de que era menester rebasar la “cosa plástica” para llegar a la meta.

Pero cabe preguntarse: ¿cómo se puede llegar a la poesía sin salirse de la pintura? Porque lo cierto es que, pese a todos esos propósitos de ir más allá de la pintura, pese a las afirmaciones incluso de querer “asesinarla”, Miró seguirá actuando en y desde ella. ¿No estaremos asistiendo aquí a una contradicción? ¿Que puede haber en todo esto que no sea, como sin duda no lo es, un mero juego de palabras? En cualquier caso, dejando en suspenso tales cuestiones y dando por admitido que Miró haya logrado superar o rebasar la “cosa plástica”, ¿qué poesía es la alcanzada por él?

Según hemos ido viendo, el camino seguido por Miró consistió en abandonar progresivamente la transcripción de los datos o referencias sensibles de la realidad para sustituirlos por un lenguaje de formas y colores inventados. ¿Qué nos importa —parece haber sido su razonamiento— copiar un árbol o una flor, una figura o un paisaje determinados si con ello no nos es dado transmitir algo más intenso y profundo, la descarga emotiva o la vibración espiritual que susciten en nosotros?>>

poesía en la obra de Joan Miró”, nº 2 de la serie sobre Joan Miró, en *Dietario Artístico*, “El Noticiero Universal” (4-XII-1968).

⁶⁷⁹ Destacan además en este periodo los artículos de Santos Torroella *¿Otro Miró?*, “El Noticiero Universal” (14-V-1969); *El aprendiz de brujo*, ídem (31-V-1972); *En París y en Barcelona*, ídem (28-V-1974). Se pueden consultar en: Santos Torroella, R. *35 años de Joan Miró*. 1994.

Por lo tanto, en él no hay una representación directa de la realidad, sino una pintura enraizada en el espíritu y la poesía:

<<Resulta, pues, que lo que Miró se propuso en un momento dado fue liberarse de la representación directa de cualquier aspecto de la realidad para, en cambio, ofrecernos unas imágenes que, por oposición a aquélla, considera identificables con el “espíritu” y la “poesía”. La cuestión inmediata que esto plantea es la de saber en qué consiste esa identificación, para lo cual previamente tendríamos que dilucidar en qué consiste la poesía y el espíritu, disquisiciones ajenas a estos modestos artículos de comentario a la obra de Miró. Tenemos que limitarnos, pues, a esa obra y a lo que en ella pueda traslucirse de lo que el pintor en repetidas ocasiones ha afirmado en tal sentido.>>

Esto se advierte en el lenguaje de madurez con el que expresa un miromundo real pero que sólo puede existir en su imaginación, y ese mundo nos golpea con un impacto poético, con la intención de transformarnos:

<<LAS ECUACIONES MIRONIANAS. En las obras de madurez del pintor, esto es, cuando ha llegado a fijar o a codificar definitivamente su “lenguaje” —su “código de señales”— vemos que, en efecto, nada se nos da en ellas como en el mundo en torno. Son líneas y colores que se ordenan en determinadas figuras y composiciones, pero que no pueden existir sino en el ámbito en que se hallan inscritas, aunque por algunos atisbos de ellas nos sea posible hablar aquí de un pájaro o de una estrella, allá de un personaje o de un ojo o un sexo que, sin duda, lo simbolizan. Reducido todo ello a arabescos lineales y a manchas de color puro, alguna que otra vez muy cargado el acento en la corporeidad material y táctil de tales manchas, su significación no podría ser otra que la de mayor o menor violencia con que se nos imponga a la mirada. Pero no; no debe reducirse a esto tan sólo, por más que Miró, muy imbuido del irracionalismo surrealista, haya reiterado su propósito de golpear en pleno rostro al espectador antes que tuviera tiempo de poder reflexionar. Lo que sucede es que a esa violencia física Miró le atribuye un profundo significado: el de constituir una conmoción o remoción drástica del ser. Para Miró, la razón y cuanto en ella nos venga —como lo que considera fórmulas o cultura momificada en el quehacer pictórico— supone una negación de la vida, y esta se identifica con el espíritu —no con la inteligencia— en la misma medida en que es violentada o amenazada, es decir, en que no le es posible adaptarse o conformarse a un reposo, a una inmovilidad, que es lo más parecido a lo inanimado, esto es, a lo carente de vida.

Las ecuaciones mironianas, violencia, ‘vida y turbación’, espíritu no deben de distar mucho de las fuentes del supuesto contenido poético de sus obras. Y así, si bien se observa, se advertirá que en los más de sus signos, en la mayor parte de este vocabulario de formas de que él ha hablado en alguna ocasión como algo que no descubrió de una sola vez, lo que predomina es todo lo contrario de esa ingenuidad, esa alegría y ese magnífico encanto que con tanta insistencia se le viene atribuyendo y que es el “¡abrete, Sesámo!”, merced al cual todo el esnobismo universal —burgués, pequeño burgués y más o menos liricorde— ha creído llegar, al fin, a penetrar en el que, por un momento más o menos largo, temió que pudiera ser impenetrable y confuso antro mironiano.>>

Contra el parecer de los críticos que cantan la rica diversidad y la alegría del imaginario mironiano, Santos Torroella considera que su abanico de formas es reducido y severo, marcado por un pesimismo vital que se corresponde con una visión sincera de la realidad de un mundo cruel. Esto es, la pintura imaginaria de Miró muestra mejor que otras la auténtica realidad de nuestra existencia.

<<EL MUNDO TERATOLÓGICO. El acervo de formas que utiliza Miró es muy reducido y apenas hay en él nada placentero, que denote optimismo o equilibrio vital, ni siquiera adhesión o simpatía a lo que puedan ser o significar esas formas. Acaso pudieran inducir a creerlo así esos títulos, entre astrales y bucólicos, reiterativos y casi intercambiables, en los cuales se habla de pájaros y estrellas, de libélulas y amapolas, de mujeres oyendo música de órgano en una Catedral o de personajes en la noche. Pero esos personajes o son terriblemente crueles y desafortunados —de mandíbulas y dientes agresivos— como los de la etapa que él llamó de las “pinturas salvajes”, o son meramente grotescos, más caricaturas generalizadoras que símbolos que puedan suscitar alguna aquiescencia humana y cordial; pájaros y libélulas, amapolas y mujeres son teratológicos siempre, y en cuanto a las configuraciones astrales, la reiteración de su nocturnidad nos confina en un mundo inquietante que no se puede asociar de modo inmediato, como el de la luz diurna, con nada venturoso y triunfal. (...)>>

Y se detiene en el ejemplo de sus recurrentes imágenes eróticas, cargadas a menudo de una agresividad desazonadora:

<<(…) Por encima o por debajo de todo ello, la insistencia en la representación de los órganos sexuales masculino y femenino, desde la agresividad que asumen en las litografías de la “serie *Barcelona*” hasta la singular presencia decorativa que adquieren en muchas otras obras —sobre todo en las *Constelaciones*— llega a resultar obsesiva, con lo que toda obsesión comporta de triste, ingrato y descorazonador. El sexo femenino, que es el más constante, aparece ya en *Retrato de madame B* (1924); en *Enamorados* y en *Amor*, de 1925, el erotismo se acentúa, aunque el tema de la cópula — como en los *Enamorados* de 1932— no es frecuente; en el proyecto de telón para *Romeo y Julieta*, de 1925, donde adopta forma de corazón llameante, aparece fijado ya, y en lo sucesivo se repetirá en diferentes contextos, incluso ocupando todo el cuerpo de una figura o flotando en el espacio... Pero no quiero insistir aquí en este tema, pese a que —junto con la reiteración también de la forma del ojo, que lo aficionados a las “claves explicativas” asociarán fácilmente al apellido del pintor— me parece uno de los capitales en la obra de Miró. Dupin pasa ligeramente sobre este tema y lo resuelve observando que “para Miró el erotismo es un fenómeno telúrico y cósmico, del cual lo sexual no es sino una forma particular”.>>

El autor contrapone su visión de Miró como un artista trágico y taciturno a la más opinión más difundida de un pintor ingenuo e infantil:

<<TRÁGICO Y TACITURNO. Puede sorprender un tanto que estos aspectos fundamentales de la obra de Miró y lo que, como actitud, suponen no hayan sido más atendidos por sus comentadores. Y eso que las frases que encabezan lo escrito por él en el libro titulado, en su versión

española, *Yo trabajo como un hortelano* no dejan lugar a dudas. “Soy de natural trágico y taciturno. En mi juventud pasé por periodos de profunda tristeza. Ahora soy bastante equilibrado, pero todo me disgusta: la vida me parece absurda. No es el razonamiento el que así me lo demuestra; la siento de este modo, soy pesimista. Pienso que todo va a cambiar siempre para mal”.

Lo que sin duda ocurre es que la tesis de la ingenuidad y el infantilismo de Miró, basada en la semejanza entre algunos de los elementos formales utilizados por él y otros peculiares de los dibujos infantiles, se prestaba sobremanera a inventar otra de las supuestas claves para una pronta y superficial interpretación de su lenguaje. Téngase en cuenta, por otra parte, que desde hace más de medio siglo se asiste a una continuada exaltación del dibujo infantil. Este, al principio estudiado por pedagogos y psicólogos porque es de indudable interés en sus especialidades respectivas, ha dado origen, al igual que los grafismos populares y el arte “naif”, a una especie de mitificación y, muchas veces, de embobamiento esteticista con los cuales inconscientemente se ha tendido a suplantar el arte mismo, en su plenaria significación de forma y espíritu. Así se ha llegado a enseñar a los niños a hacer dibujos... “infantiles” y a que en ciertos países, como en EE UU, existan academias o escuelas donde se dan clases de pintura “ingenuista”.>>

Esta visión infantil no se corresponde con sus personajes y criaturas grotescos, pero ha calado en la crítica e incluso en artistas compañeros suyos como Picasso, cuando ciertamente lo que hay en Miró de infantil es sólo el interés de llegar a las raíces más primigenias de la violencia y las tensiones de la vida:

<<La semejanza de la pintura de Miró con los dibujos infantiles es muy relativa y se reduce tan sólo al aspecto de monigotes que tienen muchos de sus “personajes”, que siempre son esto, y no auténticas personas, en aquél. Pero ni el trazo, ni el color ni, mucho menos, los temas y el contenido expresivo de las obras de Miró tienen nada que ver con los de los niños. Y me sorprende que en la trampa haya podido caer el propio Picasso cuando, según Françoise Gilot, al decirle esta que admiraba mucho la obra de Miró de los años 1932 y 1940, pero que se podía pretender que sea la de un vidente, como por ejemplo la de Klee, el malagueño le respondió: “Tiene razón: ya hace demasiado tiempo que Miró, vestido como un niño, corre detrás de un aro”.

No, no se trata ni mucho menos de tal cosa. Si Miró ha insistido en su entusiasmo por lo popular y lo infantil no creo que sea por beatería de ingenuismo, sino porque en todo ello le parece tocar las raíces de esa violencia y de esas tensiones —no se olvide lo duros y, a veces, dolorosos que son los forcejeos del niño o del “naif” con la realidad— que constituyen, dado su temperamento y su consiguiente visión del mundo y de las cosas, una perentoria necesidad en él. (...)>>

Pero el crítico acepta que Miró ha llegado en su pintura a un callejón sin aparente salida, repitiendo en los últimos años los mismos problemas y soluciones, y que la escapatoria ha sido la dedicación a otras artes (escultura, cerámica, grabado), en las que experimentar agresivamente con la materia y con una expresividad más dura:

<<(…) Tengo para mí que si en las últimas etapas de su obra se ha entregado con más asidua y obstinada dedicación a la escultura, a la cerámica, y a lo que de artesano tienen otros procedimientos es porque su trabajo cobra así mayor dureza y porque la consistencia y la resistencia de las materias, sobre todo las utilizadas por él, le ofrecen mayores estímulos a esas tensiones y a esas agresividades que la pintura —“su” pintura—, ya sin salida también, como el “realismo” de sus primeras etapas, ha dejado de brindarle, pues desde hace años Miró casi no puede hacer otra cosa que repetirse en ella; y esto, la repetición, la academización de sí mismo, es lo más contrario al espíritu de que Miró ha querido que en todo momento se halle imbuida su obra.>>

Santos Torroella acaba con el reconocimiento de la frustración del camino pictórico seguido por Miró, pero proclama que sobrevivirá la poesía de su mundo de imágenes:

<<FINAL. La conclusión final podría ser, para muchos, que cuanto acabo de decir tiene poco que ver con el sentir poético y que la supuesta poesía de Miró, tan voluntariamente perseguida por él, es una frustración. Pero si hay frustración en su obra más bien creo que puede afectar a lo que en ella cabe entender como estrictamente pictórico. Miró es, como alguien dijo en una ocasión, “un pintor para poetas”, y, ciertamente, son estos sobre todo, quienes más sensibles se han mostrado siempre a su lenguaje. No se olvide que la pintura tiene, en sus grandes momentos, algo de reconciliación con el mundo o, mejor, con la vida, a través de sus manifestaciones visibles, mientras que la poesía, también en las culminaciones del lirismo, tiene, en sus profundas adivinaciones, algo que conturba y estremece...>>. ⁶⁸⁰

Finalmente, resumimos la crítica artística en Mallorca. En primer lugar destaquemos que su importancia es ínfima dentro del contexto internacional e incluso español pues hay muy pocos textos, todos breves y de un mínimo nivel conceptual (casi siempre son noticias más que comentarios), y además poco cálida, debido a la nimiedad del círculo culturalmente progresista en la Mallorca de los años 60 y primeros 70, más bien reacia a las vanguardias y las nuevas tendencias que Miró representaba. Dos casos aparte son los mallorquines Baltasar Porcel y Blai Bonet, ya comentados arriba. Si el primero fue durante los primeros años 60 uno de sus mejores partidarios, evolucionó a partir de 1968 hacia una posición cada vez más distante; el segundo, en cambio, le mantuvo una inquebrantable admiración. Otros defensores eran el poeta Rafael Jaume, crítico de “Diario de Mallorca”, quien publicó sobre la primera exposición del grupo Criada, el explosivo artículo *Criada 74, la culminació d’una revolta*, en “Lluc”, y José Bauzá Pizá, también crítico en el

⁶⁸⁰ Santos Torroella, R. “*Voluntad de pintura y poesía en la obra de Joan Miró*”, nº 3 de la serie sobre Joan Miró, en *Dietario Artístico*, “El Noticiero Universal” (11-XII-1968). Incluye fotos de dos obras de Miró: *Modèle montant un escalier* (1937), *Danseuse espagnole* (1945).

diario “Diario de Mallorca”; Jacint Planas Sanmartí, en su etapa en “Diario de Mallorca”; Manuel Picó en “Última Hora”, el diario más involucrado a favor del arte vanguardista, desde que lo dirigió Pere Serra en 1974-1983; Damià Pons i Pons que publicó artículos innovadores; y que se formó como filólogo en la Universidad de Barcelona (en 1968-1975), donde participó en las luchas estudiantiles; Marià Planells, corresponsal en Mallorca de la revista “Batik”, proclive a la vanguardia y reseñador de las primeras exposiciones de Miró en Mallorca. El más sólido en sus planteamientos teóricos era Damià Ferrà-Ponç (seudónimo utilizado por Damià Pons i Pons, homónimo del anterior, y también originario del pueblo de Campanet), que colaboró en dar a conocer las nuevas propuestas plásticas mediante la sección de crítica de arte llamada “Crònica de Tres” (1972-1977) en la revista “Lluc”, con ensayos y conferencias, e incluso participando en algunas acciones. Su activismo político había nacido durante sus estudios de Filología en la Universidad de Barcelona (1966-1971), donde estableció amistad o conocimiento con muchos de los artistas que lanzaron la Nova Plàstica en Mallorca, así como el círculo de amigos de Miró. Fue el más significado crítico de arte de la revista “Lluc” en los años 70, desde su “Crónica de Tres”.⁶⁸¹

Pero los críticos más académicos ignoraban no ya las novedades sino incluso el arte de las vanguardias de los años 20. El silencio era su mejor arma para afrontar a Miró, su “bestia negra” por antonomasia, porque se pensaba que abría el camino a la depravación y el “no arte”. Estos críticos tradicionales eran reacios, más que abiertamente opuestos, al arte abstracto y a las nuevas tendencias, y las obras mironianas, incluso las de los años 20, les parecían incomprensibles, pero generalmente se abstendían de criticarle abiertamente porque ya habían visto demasiadas veces como las novedades acababan por triunfar y no ignoraban que el pintor catalán había sido consagrado por el mercado y la crítica, un triunfo que consideraban una gran injusticia. Para ellos valían mucho más pintores como Anglada-Camarasa o Cittadini. ¿Quiénes eran estos críticos? Rafael Perelló-Paradelo, en sus comentarios en Radio Mallorca y en sus libros; Lluís Ripoll en “Hoja del Lunes” (1970-1976) y “Diario de Mallorca” (desde 1974); Pedro J. Barceló, en “Diario de Mallorca”; Josep Maria Almagro en “Última Hora”; Gaspar Sabater Serra en “Cort”

⁶⁸¹ La integraban Damià Pons i Pons, Damià Ferrà-Ponç y Lleonard Muntaner, aunque fue Ferrà-Ponç, que no tuvo contacto personal con Miró, el que llevó el peso con mayor continuidad, de acuerdo a una conversación suya con Boix (20-XI-1997).

y “Hoja del Lunes”; Pedro Crespo y Pedro Deyá, en el “Baleares”; el más famoso era, tal vez, Gabriel Fuster Mayans (1913-1977) que escribía con el seudónimo “Gafim” en el “Baleares” y dirigía la revista “Lluc” (1968-1974), por sus riñas a la vanguardia y en especial a Miró⁶⁸², pero lo bastante moderado para aceptar que Ferrà-Ponç publicase en “Lluc” e incluso al final participar él mismo en homenajes a Miró.

1.4. El compromiso de Miró en el encierro de Montserrat en 1970.

Miró podía fácilmente demostrar su compromiso político en esta época en la que abundaban las causas para participar. Combalía (1998) recalca que «El Miró veterano también fue un antifranquista declarado, manifestando su apoyo a iniciativas en favor de la democracia y en contra de la represión. Pero su figura pública nunca adquirió el peso de la de Picasso. (...)»⁶⁸³ Ya he comentado que no descuidaba su colaboración con los sectores catalanistas con actos concretos como su cartel de presentación del primer diccionario enciclopédico en catalán, *Salvat Català* (1968), su donación de una obra en beneficio del Òmnium Cultural para una exposición de homenaje a Pompeu Fabra en enero, y así años más tarde aceptará la vicepresidencia honorífica del Congrès de Cultura Catalana, su respuesta al Mayo francés de 1968 o sus carta pública en enero de 1969 contra las torturas del régimen franquista. Pero sin duda su más conocido acto antifranquista fue su participación en el encierro de Montserrat, el 12 de diciembre de 1970, en medio de unas semanas críticas del largo final del franquismo.

Desde el 3 de diciembre se juzgaba a 16 miembros de ETA, en el proceso de Burgos, y durante esas semanas se multiplicaron los actos de protesta: huelgas, manifestaciones, hasta el encierro en el monasterio de Montserrat, donde unos 300 profesionales, intelectuales y artistas se reunieron los días 12-14 de diciembre. Miró, con 77 años, acudió durante unas horas para manifestar su solidaridad de un modo ine-

⁶⁸² Gafim. *Respeto por la obra de Joan Miró*. “Baleares” (27-VI-1970). FPJM H-3837. Cuenta que le defendió muchos años hasta acabar por reconocer que no le entendía nada. / Gafim. *Miró, pintor “de” mayorías sigue siendo “para” minorías*. “Baleares” (22-X-1970). FPJM H-3865. Achaca su éxito a la propaganda masiva, aunque reconoce que es un maestro de la composición. / Gafim. *Un lugar para Miró*. “Baleares” (31-VIII-1972). / Gabriel Fuster (“Gafim”, a veces firmaba “Gaphim”) ha sido estudiado por Carles Marín i Lladó, en *Gabriel Fuster Mayans (Gafim). Un periodista a la Mallorca franquista*. Lleonard Muntaner Editor. Palma de Mallorca. 1999. 237 pp. Este libro explica la trayectoria falangista del periodista, que fue concejal de Palma en 1951-1956 y alto cargo del Movimiento en las islas.

⁶⁸³ Combalía. *Picasso-Miró. Vidas cruzadas*. 1998: 12.

quívoco y de resultados fue sancionado. Pero los hechos merecen una mirada más cercana.

En un año 1970 marcado por la radicalización del movimiento obrero (huelga total en enero en la minería asturiana) y estudiantil, en noviembre y, sobre todo, diciembre se vivió la más importante oleada democrática contra el franquismo. Los actos de protesta de diciembre pueden ser considerados un ensayo de lucha prerrevolucionaria. Era un tiempo de zozobra internacional, con un estallido social en Polonia que terminó con el gobierno de Gomulka, con un juicio en Leningrado contra judíos soviéticos que querían huir de la URSS y con una profunda agitación en muchas universidades europeas, mientras que en EE UU la rebelión juvenil contra la guerra del Vietnam estaba en su punto álgido. España estaba integrándose a marchas forzadas en el sistema económico occidental, mientras que Franco había entrado en la ancianidad y el régimen se preparaba para una sucesión controlada bajo el puño de hierro del almirante Carrero Blanco. Todo ello implicaba la necesidad de reformas estructurales que mejorasen la imagen del franquismo, pero sin desmontar su base social y política. La idea era avanzar hacia una “democracia autoritaria”, estrechamente controlada, de tal forma que el poder ejecutivo dependiese básicamente del Jefe del Estado (este vitalicio), con un Parlamento “orgánico” controlado caciquilmente desde el Ministerio del Interior como en los tiempos del canovismo, en la que los partidos comunistas, socialistas y separatistas fuesen ilegales. Era un sistema muy parecido al empleado luego en Turquía y algunas semidictaduras islámicas, una democracia tan vigilada como falsa, pero que se pensaba que podría dar una imagen aceptable en el exterior durante algunos años más, los de la previsiblemente cercana sucesión.

En esos momentos de indefinición entre la apertura y la represión el régimen se expuso con todas sus debilidades —como ocurre generalmente en parecidas fases terminales en los sistemas dictatoriales—. Por una parte la tímida apertura, que se inició con las elecciones del 17 de noviembre, para elegir concejales de representación familiar y consejeros locales del Movimiento (Miró se abstuvo de votar y criticó duramente el proceso), y a las cuales siguieron las elecciones del tercio sindical, el 24 de noviembre. Por otra parte, la dura represión, para dejar claro a los demócratas que el régimen estaba tan fuerte como siempre. En este sentido, lo más fácil y próximo era ajusticiar a algunos de los primeros separatistas vascos, que ya estaban luchando en ETA y que habían sido detenidos después del asesinato del

inspector de policía Melitón Manzanos. 16 separatistas fueron detenidos y otros 16 escaparon (estos fueron juzgados en rebeldía). Los detenidos, curiosamente, pertenecían al sector moderado de ETA —algunos de los activistas juzgados, como Gorostidi y Aizpurúa, se radicalizarían mucho más tras esta traumática experiencia—, que no quería la acción violenta sino que pretendía una línea más política, cercana a los métodos de Gandhi y Nehru. De hecho, la gran mayoría nunca habían participado en actos violentos, pero pese a ello ya se preveía antes del juicio que las ejemplarizantes penas fluctuarían entre la condena a muerte y largos periodos de prisión para los menos significados.

Las protestas comenzaron a surgir enseguida. El 24 de noviembre hubo un paro general en la Universidad de Madrid como reacción a la presencia de la policía y la detención de unos estudiantes. También hubo incidentes en la de Barcelona. En los días siguientes la tensión fue creciendo en los centros universitarios del país, con numerosos paros e incidentes callejeros. El 27-28 se supo que el proceso de Burgos sería público. Como entre los procesados había dos sacerdotes (Julián Calzada era el más destacado), la Santa Sede pidió clemencia por si hubiera penas de muerte.⁶⁸⁴

Al cabo la represión era dura y eficaz: la policía detuvo en Madrid a las coordinadoras de la oposición universitaria (la llamada Coordinadora de Distrito de Madrid), la primera con 25 estudiantes el 26 de noviembre, y a su sucesora, de otros 19 estudiantes, el 2 de diciembre. Pero a principios de diciembre los conflictos universitarios arreciaron (Madrid, Oviedo, Granada...). La prensa del régimen los presentaba como violentos y ridículos, como irresponsables ofensas a la integridad y la decencia. Los acontecimientos se precipitaban. El movimiento vasco de liberación nacional (terrorista), dividido en varias facciones, se unió entonces, y el 1 de diciembre el sector más duro, llamado ETA V Asamblea, dirigido por Etxabe, secuestró al cónsul honorario alemán en San Sebastián, Eugenio Behil Schaefer, de 59 años y anunció el secuestro el 2, amenazando con matarle según lo que ocurriera en el consejo de guerra de Burgos (finalmente, fue liberado el 29).

El proceso de Burgos comenzó el 3 de diciembre y acabó el 9. Fue el juicio sumarísimo número 31-69, realizado de acuerdo al decreto-ley antiterrorista de 1960,

⁶⁸⁴ Redacción. Noticia. “Baleares” (27-XI-1970). Para estudiar el encierro de Montserrat nos hemos basado sobre todo en las noticias de la prensa de la época, que nos han parecido plenas de inmediatez, aunque hay una amplia bibliografía, como el libro reciente de Muñoz Pujol, Josep M. *La gran tancada*. Columna. Barcelona. 2000. 349 pp. Hay una web con un excelente resumen de la información [historiadehoy.iespana.es/burgos.htm].

“contra el bandidaje y el terrorismo”. El polémico artículo 3, derogado en 1964, fue reimplantado para juzgar a los 16 activistas vascos y el carácter retroactivo de esta aplicación del derecho penal anterior fue muy criticado en España y el extranjero. En el círculo de amigos de Miró la reacción fue inmediata y apasionada, y aunque no se sabe lo que él opinó entonces, se puede suponer que también le pareció inaceptable.

El Partido Comunista había convocado ya el 3 de noviembre a una jornada de lucha por la amnistía, y a lo largo del mes la tensión fue subiendo en el movimiento obrero y estudiantil. Asambleas, paros, pintadas y acciones callejeras desembocaron en la huelga general universitaria del 3 de diciembre. En Barcelona abundaron las manifestaciones, pero más importante aun fue la extensión de estas a otras ciudades antes siempre pasivas, como Girona.⁶⁸⁵ El Òmnium Cultural suspendió la fiesta literaria de Santa Llúcia. El 3 se realizó un paro general en Guipúzcoa. Incluso, la Conferencia General Episcopal solicitó la máxima clemencia para los encausados, y, yendo más allá, los obispos de Bilbao y San Sebastián pidieron que el régimen fuese cauto y responsable, lo que se interpretó por el régimen como una intromisión en la vida civil.

El mismo día 3, el fiscal del proceso pidió contra los 16 acusados un total de 6 penas de muerte —otros 16 acusados huidos fueron declarados en rebeldía, hasta un total de 32 procesados—, por los delitos de asesinato del inspector Melitón Manzanos y pertenecer a una organización terrorista y separatista. Desde entonces, la prensa informó con enorme amplitud del proceso y de los incidentes callejeros, la gran noticia de aquel mes. Miró debió sentir la misma expectación que el resto del público, leyendo tanto la prensa española como la francesa que le dedicaba atención a diario, pero tuvo la precaución de no guardar recortes que le pudieran comprometer si la policía registraba su casa en Palma.

En esos días (sobre el 4 de diciembre) fue cuando Miró volvió a su habitación en el hotel Colón de Barcelona (donde había estado recientemente, en la segunda semana de octubre, hasta la muerte de su amigo Prats el 14), por un lado para preparar una exposición y solucionar una cuestión en Tarragona⁶⁸⁶, pero también atraído por los acontecimientos, al igual que sus amigos catalanes. Las reuniones fueron

⁶⁸⁵ “Punt Diari de Girona” (16-XII-1990). En Girona, la primera manifestación de los demócratas después de la Guerra Civil se produjo el día 3, a las 20-21 h. en la Rambla, con gritos como «Tots junts vencerem», «No serem moguts».

⁶⁸⁶ Redacción. *El “tapiz de Tarragona”, de Joan Miró, donado a un establecimiento médico tarraconense*. “ABC” (25-XI-1970) 51.

diarias y el tema dominante de las conversaciones era la situación política y qué podrían hacer ellos para ayudar. Un amplio grupo, formado por Tàpies, Brossa, Bohigas, Portabella⁶⁸⁷ y otros, participaban febrilmente junto a las organizaciones de artistas e intelectuales independientes montadas por el PSUC (Partido Socialista Unificado de Catalunya, de filiación comunista), y le encarecieron a Miró que se comprometiera más a fondo, aunque sin pedirle la afiliación, mientras que otros de sus amigos, como Gomis y los Gaspar, preferían una colaboración más prudente y le indicaban que debía ser consecuente con su larga trayectoria independiente. Miró se sentía dividido entre ambas posiciones: en una fecha imprecisa decidió no militar en las organizaciones clandestinas, pero sí seguir colaborando con ellas, mediante la donación de obras y con su presencia ocasional en las reuniones.

El 4 de diciembre se declaraba el “estado de excepción” en el País Vasco, por un periodo de 3 meses, debido al enfrentamiento de las fuerzas del orden y los trabajadores en Guipúzcoa. En Eibar una gran manifestación consiguió que la policía se retirase al principio, para volver después y disparar con fuego real durante un cuarto de hora, resultando un joven muerto y otros heridos de gravedad. Se sucedieron en los días siguientes el encierro de Montserrat, las huelgas en los cinturones industriales de las grandes ciudades (Madrid, Barcelona, Bilbao), las masivas movilizaciones populares, las presiones internacionales y de la prensa occidental. El 12 el régimen proclamaba numerosas adhesiones institucionales, mientras se suspendían las clases en Valladolid y Granada.

El encierro en el monasterio de Montserrat se celebró desde la tarde del 12 hasta la noche del 14 de diciembre. La iniciativa fue de un reducido grupo de militantes y simpatizantes progresistas y catalanistas, entre los cuales estaban Octavi Pellissa, Oriol Bohigas, Xavier Folch, Núria Serrahima... que promovieron una “tancada d’intel·lectuals contra el procés de Burgos i la perpetuació de la dictadura”, en una acción de resonancia internacional. Se escogió el monasterio benedictino porque era un lugar emblemático de Cataluña así que un acto en él multiplicaría el impacto público, y además, lo que fue un factor fundamental, la comunidad de monjes era recepticia a permitir el acto. El abad anterior había sido el famoso Aureli

⁶⁸⁷ Uno de los mejores amigos de Miró en esta época, Pere Portabella, era el portavoz de la Taula Rodona de intelectuales y artistas catalanes comprometidos con la oposición, con la que colaboraban Miró, Tàpies, Guinovart, Bohigas... A principios de 1971 se subsumió en otra organización clandestina, L’Assemblea Permanent d’Intel·lectuals Catalans [Portabella, Pere. *L’Assemblea Permanent d’Intel·lectuals Catalans* (724), en *Dossier: L’Assemblea de Catalunya (1971-1977): el catalanisme popular antifranquista*. “L’Avenç”, 43 (XI-1981). No se cita a Miró.]

Maria Escarré, que había partido al destierro en 1965 debido a sus críticas al régimen franquista aparecidas en “Le Monde” (14-XI-1963), y el nuevo abad desde 1966, Cassià Maria Just, había aumentado su compromiso con las libertades. De inmediato los intelectuales y monjes fueron rodeados por la Guardia Civil, atónita ante la magnitud del sorpresivo desafío. Estaban 300 de los más significados profesionales, intelectuales y artistas de Cataluña, con representantes de la “Nova Cançó” como Joan Manuel Serrat, Guillermina Motta, Quico Pi de la Serra, Raimon, pintores como Antoni Tàpies, Albert Ràfols Casamada, autores y actores teatrales como Josep Maria Benet i Jornet, Fabià Puigserver, Núria Espert, novelistas como Ana María Matute, Montserrat Roig o Terenci Moix, políticos como Josep Andreu i Abelló, Jordi Carbonell, filósofos como Manuel Sacristán, poetas como Joan Oliver, Joan Brossa y Gabriel Ferrater.⁶⁸⁸

Miró, por su parte, estuvo allí apenas unas horas. Parece que le convencieron para ir varios de sus amigos, por lo que no podemos significar a unos sobre otros, pero entre ellos, con seguridad, estuvieron Bohigas y Tàpies (que recuerdan haber hecho gestiones personales).⁶⁸⁹ Subió en un coche junto al escritor Mario Vargas Llosa y probablemente también Tàpies, antes de que el cordón policial se cerrase y, a su llegada, de inmediato le mostraron a los asistentes como prueba del éxito de la convocatoria, lo que tuvo un efecto excelente en sus ánimos (se le aplaudió, aunque él no dijo nada). Tàpies explicó así el recibimiento: «Lorsque nos sommes entrés

⁶⁸⁸ Muchos de los asistentes eran miembros de la llamada *gauche divine*, un término inventado en los años 60 por el crítico teatral Joan de Sagarra, para referirse a un amplio grupo de jóvenes burgueses barceloneses que se reunían, entre otros lugares, en la discoteca Bocaccio, y que se caracterizaban por su antifranquismo y su voluntad de transgresión moral e intelectual, aunque su ideario político no fue homogéneo como grupo. Sus años culminantes fueron 1963-1971. Miró no fue miembro de ella, desde luego, pero trató personalmente a algunos de sus miembros más destacados, como Bohigas. Otro de sus miembros, el fotógrafo Xavier Miserachs escribirá en sus memorias (*Fulls de contacte*): «La reunión de Montserrat fue el epílogo de una divertida y provinciana pirueta social con voluntad transgresora, pero que a fin de cuentas se mostró incapaz de transgredir poco o nada, y así terminó por agotamiento y esterilidad». [cit. Sagarra, Joan de. *La izquierda gamberra*. “El País” Semanal, 1228 (9-IV-2000) 45-52].

⁶⁸⁹ Oriol Bohigas lo explicó brevemente en una charla pública en la FJM en 1997. Antoni Tàpies nunca ha llevado un diario escrito y sus recuerdos son muy posteriores, pero es una fuente estimable: «Sí, Teresa y yo habíamos convencido a Miró para que viniese con nosotros a Montserrat. Todos estábamos en Tarragona porque Miró había donado un tapiz al hospital de la ciudad. Debido a esta circunstancia, los que lo habíamos acompañado hasta allí formábamos un grupo numeroso. A la hora de comer convencimos a Miró de que viniese con nosotros. Entonces salimos directamente de Tarragona hacia Montserrat en coche. Dupin y Lelong también estaban con nosotros; y otros extranjeros, por ejemplo, Vargas Llosa. Una vez allí, asistimos a la asamblea, pero enseguida nos dijeron que podían surgir dificultades para los extranjeros. Como Miró ya era bastante anciano entonces, decidimos quedarnos sólo hasta el anochecer. O sea que salimos de Montserrat antes de que llegara la policía.» [*Tàpies. Comunicació sobre el mur*]. Barcelona. Fundació Tàpies (23 enero-29 marzo 1992), que toca la relación con Miró en 259-261.]

dans la salle commune tout le monde applaudit. Car en Espagne, Miró est une personnalité importante. Comme Picasso, il sert le prestige du pays (...). En venant à Montserrat, il protégeait tous les résistants.»⁶⁹⁰ Un testimonio del escritor Biel Mesquida explica sus sentimientos al ver a Miró en el acto:

<<(…) quan s'estengué el remor de “Ha arribat en Miró! Ha arribat en Miró!” com un ventaguer d'alegria quasi no ho podia creure. I era vera. Allà enmig d'aquella gentada Jota Ema [Miró] semblava un benèfic i benigne patriarca que amb els seus ulls d'un blau espirejant d'estrelletes es solidaritzava amb tots els lluitadors antifranquistes i ens saludava un per un. Vaig quedar bocabadat de la seva senzillesa per un cantó i de la seva fortalesa per l'altre. Aquella reunió estava plena de tensions. Calia redactar un manifest que havia de ser signat per persones de molt diferents ideologies amb l'antifranquisme com a front de batalla i no era fàcil. En Jota Ema aconsellava amb l'altra tradició dels seus 75 anys les paraules més conciliadores, civilitzadores i justes. I l'endemà tots els mitjans de comunicació del Plante sabien que malgrat quaranta anys de franquisme unes veus de pensadors i artistes simbolitzaven el clam de tot un poble. Havia vist el compromís moral d'en Jota Ema i això m'obria moltes més finestres a les clarors dins la tenebrosa agonia feixista.»⁶⁹¹

Miró se marchó muy pronto de vuelta al hotel Colón, a la mitad de la primera sesión, junto a Tàpies, el poeta Joan Oliver (conocido por su seudónimo Pere Quart) —que estaba enfermo— y algunos otros, y la Guardia Civil identificó a los ocupantes de los vehículos.

Esta salida temprana no debe entenderse como descontento por la utilización política que se hizo de su adhesión, sino como un reconocimiento de que lo que importaba era el conocimiento mediático de su presencia. Su amistad con muchos de los participantes, como Bohigas, Tàpies, Brossa... fue un acicate más: no podía fallarles a sus amigos. Cuando unos días después los organizadores le llevaron una copia de su declaración reivindicativa, la firmó enseguida.

La prensa española y extranjera publicó noticias y en algunos casos fotos (tomadas por Català-Roca) sobre la presencia del anciano artista de 77 años en el encierro y ello contribuyó a que en el exterior se prestase más atención a la situación política española, como deseaban los organizadores.⁶⁹² El mismo sábado 12 aparecía

⁶⁹⁰ Warnod, Jeanine. *Les journées de Montserrat racontées par les témoins*. “Le Figaro” París (22-XII-1970). cit. Tàpies, Miquel. *Chronologie*, en Agustí, Anna (dir. y cat.). *Tàpies. Catalogue Raisonné*. 1992. v. 3. 1969-1975: 534. Véase Batista, A.; Playà Maset, J. *La gran conspiració. Crònica de l'Assemblea de Catalunya*. Ed. Empúries. Barcelona. 1991: 69-85.

⁶⁹¹ Mesquida, Biel. *J. M. “El Mirall”*, Palma, 65 (noviembre-diciembre 1993): 61. Se ha respetado el inusual recurso de escribir “Jota Ema” en vez de Joan Miró.

⁶⁹² Warnod, Jeanine. *Les journées de Montserrat racontées par les témoins*. “Le Figaro” París (22-XII-1970). Minguet considera que la breve visita de Miró tuvo como principal finalidad conseguir

en “La Vanguardia” el primer artículo de una serie de cuatro, de Permanyer, *Joan Miró en aquel París que era una fiesta* (el de los años 20), y los otros tres salieron el 15, 18 y 19 sin problemas, y el domingo 13 salía una nota sobre la donación de un tapiz suyo a la Cruz Roja de Tarragona, en tamaño grande para dar una impresión de normalidad y en la misma página se incluía una noticia pequeña en la que se citaba a Miró entre los participantes del encierro, que se vinculaba con el proceso de Burgos.⁶⁹³ El lunes 14 no salían los diarios habituales (una costumbre de la prensa española entre 1920 y 1982) sino la oficialista “Hoja del Lunes”, que recogió la noticia del encierro para criticarlo, y por la tarde el gobierno español suspendía el artículo 18 del Fuero de los españoles, que garantizaba que nadie podía ser detenido más de 72 horas sin ser libertado o puesto a disposición de la Justicia —significaba en la práctica que la Administración podía aplicar sanciones inmediatas de hasta seis meses de arresto menor o de retirada de pasaporte (la que se aplicará a Miró)—, y el Tribunal Supremo confirmaba las penas para unos condenados anteriores de ETA, mientras proseguía el consejo de guerra de Burgos. El martes 15 las noticias anteriores acaparaban las portadas de la prensa. La agencia oficial Logos informaba del final del encierro y precisaba que Miró y Tàpies no habían pernoctado en la abadía, en contra de lo divulgado:

<<Informa la agencia Logos que el grupo de casi trescientas personas recluidas voluntariamente en la hospedería de Montserrat desde la tarde del sábado, a última hora de la tarde del lunes empezaron a abandonar el monasterio. Se señala que por la mañana el abad dom Casiano Just solicitó a la fuerza pública garantías para que en el caso de que abandonaran el encierro no les fuera solicitada la documentación. A última hora del lunes, la agencia Logos ha completado su información en los siguientes términos: Las personas que en numeroso grupo se encontraban recluidas en la hospedería de Montserrat, han abandonado ya su encierro voluntariamente y regresado a sus domicilios tras el anuncio de que, de no hacerlo de forma voluntaria, la fuerza pública hubiera desalojado el recinto donde se encontraban. La salida se ha efectuado en perfecto orden, figurando al frente de la comitiva el abad de Montserrat don Casiano Just. También se ha sabido ahora que ni Joan

ese impacto mediático en el extranjero. [Minguet. *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 33.]

⁶⁹³ Redacción. *Montserrat: Trescientos intelectuales y artistas catalanes se recluyen en el monasterio*. “La Vanguardia” (13-XII-1970) 44. La agencia Europa Press difundió la noticia y se recogió en otros diarios, como en Redacción. *Reclusión voluntaria de intelectuales catalanes en Montserrat*. “ABC” Sevilla (13-XII-1970) 38. Pero no lo hizo en la edición de Madrid del “ABC”, probablemente más controlada por el Gobierno.

Miró ni Antonio Tapiés han pernoctado en la Abadía, como se había indicado, pues simplemente hicieron acto de presencia el sábado y a continuación siguieron viaje hasta Barcelona. — Logos.>⁶⁹⁴

Las autoridades civiles de Barcelona se ufanaron enseguida de haber puesto punto final al encierro:

<<Nota del Gobierno Civil. Como ha informado la Prensa, desde las últimas horas de la tarde del sábado, un grupo de aproximadamente 230 personas, permanecía encerrado en el convento de los monjes benedictinos del Monasterio de Montserrat, dando lugar con su actitud a una campaña de calumnias y falsedades recogida por alguna prensa y radio extranjeras, con la finalidad de desprestigiar al país y a sus Instituciones. Ante estos hechos, que no podían tolerarse, en la tarde de ayer, lunes, los encerrados fueron emplazados por la autoridad para que desalojaran el convento, lo que realizaron sin necesidad de que las fuerzas del orden público allí presentes tuvieran que intervenir. — Barcelona, 15 de diciembre de 1970.>⁶⁹⁵

Y el diario “La Vanguardia”, en una nota editorial del mismo 15, celebraba que no hubiera habido incidentes violentos y que las autoridades mostraran moderación:

<<La reclusión voluntaria de un numeroso grupo de personalidades destacadas de la vida barcelonesa en la Abadía de Montserrat, ha terminado ayer sin intervención de la fuerza pública y sin que se produjera ningún incidente. Esta forma de reflexionar colectivamente respecto a una circunstancia dada —porque no se ha informado sobre su finalidad cierta—, es discutible quizá en cuanto a su oportunidad y eficacia, si bien hay que reconocer que realizada por personas como las que se han reunido en Montserrat, no podía llegar hasta ningún extremo de peligrosas derivaciones, ni para el orden ni para la paz públicas. Es muy satisfactorio, pues, que el acto haya terminado sin mayores consecuencias. Y hay que hacer constar la satisfacción que producirá en Barcelona, y en todo el país, ver cómo un acto —quizá poco trascendente en su materialidad táctica, pero destacado por la personalidad de muchos de los reunidos y el lugar en que se ha realizado, tan querido por todos los catalanes—, haya acabado felizmente.

Al mismo tiempo, se sentirá también, por parte de la opinión, una impresión de confianza respecto a las autoridades de la provincia que han abordado el asunto sin nerviosismo, sin deformarlo, sin desquiciarlo. La prudencia y sangre fría con que las autoridades aludidas han obrado a la vista del suceso de Montserrat, merecen ser retenidas como un elemento favorable en las actuales circunstancias patrias que sería ciego no apreciar en su verdadera importancia.>⁶⁹⁶

Fuera de España se difundirá la sugerencia de que Miró había estado los tres días del encierro, y había salido con los demás, ante la amenaza de la policía, entre

⁶⁹⁴ Redacción. *Ha concluido la reclusión voluntaria en Montserrat*. “La Vanguardia” (15-XII-1970) 33. Parte primera.

⁶⁹⁵ Redacción. *Ha concluido la reclusión voluntaria en Montserrat*. “La Vanguardia” (15-XII-1970) 33. Parte segunda.

⁶⁹⁶ Redacción. *Ha concluido la reclusión voluntaria en Montserrat*. “La Vanguardia” (15-XII-1970) 33. Parte tercera.

dos filas de guardias civiles armados con metralletas: «About 300 Spanish intellectuals and artists including Joan Miró staged a sit-in at an abbey near Barcelona today to protest the trial of 15 Basque nationalists in Burgos.»⁶⁹⁷ Esa es la imagen que impacta en la opinión pública internacional. Miró es el más conocido de los participantes y el que aparece en primer lugar (a menudo es el único nombre publicado) en casi todas las listas. En una carta de febrero de 1971, el poeta japonés Shuzo Takiguchi se refiere a la importancia internacional del ejemplo de Miró, en una reflexión indirectamente política, poco después de llegar a Japón las noticias sobre la participación de Miró en el encierro de Montserrat. «Les jeunes gens ici d'intéressent beaucoup sur l'actualité de votre travail, particulièrement dans la situation actuelle catalane, pourtant ce n'est pas facile à comprendre ici en Japon. Je crois que votre position comme le plus grand artiste doit être un point cardinal avec une autorité unique dans le monde actuel —très souvent imbécile et en désordre!— .»⁶⁹⁸

Pierre Descargues (2004) comenta poéticamente la relevancia que tuvo para él de la participación de Miró, en contraste con la pasividad de Dalí, en el encierro de Montserrat:

«(...) en 1970, les quotidiens nos apprendront que Miró a rejoint quelques protestataires, dont le peintre Antoni Tàpies, qui se sont enfermés dans le lieu sacré de la Catalogne, l'abbaye de Montserrat, pour manifester contre la condamnation à mort de plusieurs membres de l'ETA. La police assiège le monastère. Miró a 77 ans. Je me demande ce que fait Salvador Dalí, cet autre Catalan. À la fin, l'assaut ne sera pas donné. Qui s'avra jamais pourquoi? Peut-être parce que les oeuvres de Miró ont toujours apprivoisé les merles, les lavandes, les grillons, les silex et les étoiles. Et que toutes ces puissances de la nature s'étaient réfugiées, avec lui, dans le sanctuaire. On ne lance pas sa police à l'assaut de ça. Il faut peut-être ajouter que le monastère de Montserrat est placé sous la protection du Saint-Graal, comme l'a conté Richard Wagner dans son *Parsifal*. Et se demander si le Généralissime a reculé devant le clergé ou devant Joan Miró.»⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ En EE UU: Redacción (Reuters). *Miró Joins Protest on Trial of Basques*. "The New York Times" (14-XII-1970) 4. Para la cita. / Más extensa es la información en el principal diario de la capital: Cemlyn-Jones, William. *300 Intellectuals Protest Basque Trial*. "The Washington Post" (14-XII-1970) A3. / Redacción. *Franco Gives Police New Arrest Power*. "The Washington Post" (15-XII-1970) A16. / Acoca, Miguel; Shub, Anatole. *Spanish Cabinet Declares Loyalty to Gen. Franco*. "The Washington Post" (19-XII-1970) A16. / En Gran Bretaña: Redacción. *Spanish artists join protest*. "The Guardian", Londres (14-XII-1970) 3. / Redacción. *Price of Montserrat defiance*. "The Guardian", Londres (24-XII-1970) 5. Con las primeras sanciones a los participantes.

⁶⁹⁸ Carta de Takiguchi a Miró. Tokio (5-II-1971) FPJM.

⁶⁹⁹ Descargues, Pierre. *De calme et de fureur*, en AA.VV. *Miró au Centre Pompidou*. "Beaux Arts Magazine", hors-série. 2004: 18.

Los encerrados que se quedaron se constituyeron en asamblea permanente y aprobaron un manifiesto en el que denunciaban el carácter represivo y totalitario del régimen, expresando su adhesión fraternal al pueblo vasco, exigiendo la amnistía, la abolición de la pena de muerte, el establecimiento de un Estado que garantizase las libertades democráticas y los derechos de los pueblos y naciones que formaban el Estado español, incluyendo el derecho de autodeterminación. La declaración reza así:

«Nosotros, intelectuales catalanes constituidos en Asamblea permanente en Montserrat, nos creemos obligados a tomar posición ante la gravísima situación política y social provocada por el Consejo de guerra sumarísimo contra dieciséis militantes de ETA acusados de luchar por el socialismo y por los derechos nacionales del pueblo vasco:

En estas circunstancias comprobamos:

1. Que se sigue aplicando en el Estado español, contra toda opinión de signo democrático, una legislación represiva iniciada hace más de treinta años, durante la guerra civil.
2. Que el actual sistema político-jurídico, al servicio de una estructura social clasista y anacrónica, convierte en delitos hechos políticos y sociales que en todo estado democrático se consideran legítimos y hasta constituyen derechos elementales de todo ciudadano.
3. Que la tortura y los malos tratos físicos y morales, reiteradamente denunciados, son todavía una práctica policíaca sistemática.
4. Que los derechos de los pueblos y naciones que hoy forman el Estado español son ignorados y reprimidos en nombre de una supuesta y falsa unidad nacional, principio básico de las leyes del Estado español.

A la vista de estos hechos, consideramos inadmisibles la aplicación de las gravísimas penas pedidas en el Consejo de guerra sumarísimo de Burgos.

Denunciamos que los medios de comunicación del Estado, especialmente Radio Nacional, Televisión Española y la Agencia Cifra, tergiversan o escamotean sistemáticamente la información. Y, como no existen medios normales de libre expresión, nos vemos obligados a manifestarnos en este documento.

En primer lugar, repudiamos el proceso de Burgos, de acuerdo con los movimientos de recusación del mismo que se han producido y se producen en el interior y en el exterior.

En segundo lugar, reclamamos que se tomen inmediatamente las siguientes medidas:

1. Que quede sin efecto cualquier condena que pueda ser dictada por el tribunal de Burgos.
2. Que se promulgue una amnistía general para todos los presos políticos y sociales, los sancionados y los exiliados.
3. Que se derogue el decreto-ley de bandidaje y terrorismo y sean abolidas las jurisdicciones especiales.
4. Que sea abolida la pena de muerte para toda clase de delitos.
5. Que se establezca un Estado auténticamente popular que garantice el ejercicio de las libertades democráticas y de los derechos de los pueblos y naciones que forman el Estado español, incluido el derecho de autodeterminación.

Por último, manifestamos nuestra completa adhesión fraternal al pueblo vasco y a sus reivindicaciones que son las nuestras. (Montserrat, 13 de diciembre de 1970)>>.⁷⁰⁰

Muchos de los asistentes firmaron por asentimiento a posteriori porque no estaban presentes cuando se redactó, y entre éstos figura Miró.

Mientras tanto, proseguía la lucha alrededor de la vida de los procesados. Por una parte las revueltas callejeras y universitarias, las huelgas... mientras la Santa

⁷⁰⁰ Se publicó en "L'Espoir", Niza (31-I-1971). Reprod en Julián, Tàpies. *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. 1977: 218-221. Pese a que la lista de 284 firmantes es muy amplia he optado por reproducirla completa, porque en ella figuran casi todos los más significados intelectuales comprometidos en la lucha democrática en Cataluña, y muchos (he contado hasta 53 pero probablemente eran más) eran amigos íntimos o conocidos de Miró: Josep Andreu Abelló, Marta Abelló, Domènec Aguilar Forment, Maria Alberó, Jaume Albertí, Pedro Ancochea, Francesc Aragay, Vincent Aranda, Maite Arbó, Pere Balanyà, Enric Barbat, Nuria Baretta, Francesc Bellmunt, Josep Benet, J. M^a Benet i Jornet, Antoni Blanch, Anna Bofill, Oriol Bohigas, Esther Boix, Joaquim Boix, Pep Benet, Pau Bordonava, M^a Lluïsa Borràs, Esteve Borrel, Joan Brossa, Marina Bru, Enric Cabestany, Jaume Cabré, Josep M^a Cabré, Rafael Cáceres, Jordi Cadena, Jaume Calix, Carme Calvet, Jaume Camino, Joan Ramon Capellà, Jordi Carbonell, Angel Carmona, Marta Carrera, Francesc Carreras, Rosé Carrobé, Ramon Casanellas, Damià Casanova Serra, Albert Casas, Xavier Castellá, Jordi Castellanos, Josep M^a Castellet, Francesc Català-Roca, Pere Català-Roca, Josep Cercós, Lluís Cigés, Alexandre Cirici Pellicer, Jaume Ciurana, Josep M^a Clua, Cristina Coll, Joan Colominas, Joan Ramon Colominas, Consol Cama, Pere Comes, Mercé Connan, Alejandro Corniero, José Corredor-Matheos, Anna Lisa Corti, Isabel Cowell, Lluís Domènech, Pere Domènech, Ramon Domènech Girbau, Cristobal Domingo, Emili Donate, Carles Duran, Montserrat Durany, Jaume Echevarri, Josep Elias, Nuria Espert, Colita Esteba, Josep Esteve, Montserrat Esther, Pere Ignasi Fages, Josep Fargas, Javier Fernández de Castro, Germán Fernández López, Javier Fernández López, Gabriel Ferrater, Josep Ferré, Jaume Figueres, Xavier Folch, Maite Fontanet, Feliu Formosa, Josep M^a Forn, Rosina Gallego, Pere Garcès, Julián Carcía, Ramón García, Miquel García López, Alfons García Seguí, Charo García Verde, Mario Gas, Eulalia Gil, Gustau Gili, José Luis Giménez Frontín, Maria Girona, Eulalia Goma, Joan Gomis, Eduard Guardino, Carles Jordi Guardiola, Romà Gubern, Josep M^a Guerrero, Josep Guinovart, Jorge Herralde (firma Jordi de Herralde), Carmen Hernández, Joan Hernández Pijoan, Enric Irazoqui, Ángeles Izquierdo, Juliana Joaniquet, Joana Jordá, Sergi Jover, Joan Enrich Lahosa, Esteve Lamotte de Grignon, Santi Loperena, Josep M^a López Llavi, Inmaculada Llorenç, Lluís Magrinyà, Angels Manuel, Jordi Marfà, Irena Martínez Mora, Joan Martinet Mora, J. M^a Martorell, Oriol Martorell, Joana Mas, Antoni Matabosch, Ana María Matute, Rafael Medina Ortega, Jaume Melendres, Domingo Melero, Joan Miró, Toni Miserachs, Xavier Miserachs, Anna Maria Moix, Terenci Moix, Biel Moll, Pau Monguió, Víctor Mora, Fernanda Morón, Armando Morono, Guillermina Motta, Beatric de Moura, Rafael Muñoz Palones, Josep M^a Muñoz Pujol, Josep Montanyés, Francesc Nel.lo, Joan Nicolás, Ramón Noguera, Valeri Novell Sala, Manuel Núñez, Arnau Oliver, Joan Oliver, Magda Oliver, Jesús Oliver Rotellas, Frederic Pagés, Carlos Pasqual, Octavi Pellissa, Nuria Pérez de Lara, Jordi Pericot, Yago Pericot, Francesc Pi de la Serra, Pere Planella, Maria Plans, Jaume Pomar, Joan Pons, Pere Portabella, Miquel Porter, Albert Puigdomènech, Fabià Puigserver, Josep M^a Queralt, Albert Ràfols Casamada, Raimon, Frederic Raurell, Rosa Regás, Maria Reniu, Marta Ribalta, Dolors Ribera, Lluís Ribera, Josep Ribera Pinyol, Josep M^a Riera de Leyva, Francesc Rius, Manuel Rius, Paco Rodón, Armonía Rodríguez, Eduard Rodrigo Ferrer, Montserrat Roig, Eduardo Romero Girón, Pep Ramou, Xavier Romou, Jacint Ros Hombravella, Jaume Resell, Carol Rosés, Josep Lluís Rovira, Manuel Sacristán, Josep Sanmartí, Carles Sanpons, Josep Sant, Carlos Santasusana, Enric Satué, Concha Segarra, Eulalia Serra, Eva Serra, Francesc Serrahima, Nuria Serrahima, Carme Serrallonga, Oriol Serrano, Ramon Serrano, Joan Manuel Serrat, Annle Settimo d'Esteva, Joan Solà, Carlota Soldevila, Joan Soler, Llorenç Soler, Maria Subirachs, Gonzalo Suárez, Antoni Tàpies, Teresa Tàpies, Jordi Teixidor, Antoni Tomàs, Dolça Tormo, Joan Trabé, M^a Angels Tren, Carlos Trías, Eugenio Trías, Josep M^a Tubau, Félix Tusell, Jordi Tusell, Esther Tusquets, Javier Valdivieso, Francesc Valls, Manuel Valls, Ramon Valls, Francesc Vallverdú, Guillermo Vázquez, Francesc Vayreda, Jordi Ventura, Albert Vila, Ramón Viladàs, Enrique Vila-Matas, Roc Villas, Xavier Zulaica.

Sede volvió a interceder por los acusados (ya hemos dicho que dos eran sacerdotes) el 15 de diciembre y las embajadas seguían su línea de discreta presión. Las universidades acordaron dar vacaciones desde el 15 de diciembre hasta el 7 de enero para evitar que los estudiantes se organizaran para protestar. Picasso suspendía una exposición de sus obras en Barcelona. El artista Alfred Manessier tomará el asunto de la represión franquista para su pintura de mensaje político *Proceso de Burgos* (1971).

Por el otro lado la represión se plasmaba en cientos de detenidos —la mayoría por poco tiempo— mientras que la propaganda franquista denigraba a los manifestantes y mostraba a Occidente (Italia, Francia, EE UU) sufriendo un aluvión de batallas campales, huelgas y manifestaciones, como si hubiera una conspiración marxista internacional en la que los disturbios en España sólo serían un pequeño eslabón. El 16 se manifestaron unos 35.000 burgaleses a favor del Gobierno —se había conminado al cierre de los establecimientos para conseguir la máxima asistencia—. Otra gran manifestación franquista en Madrid, ante el Palacio de Oriente, el 17, tuvo 500.000 manifestantes según la prensa franquista (100.000 según la prensa extranjera). El 22 de diciembre (tras un acto previo el 20), el régimen organizó otra manifestación en Barcelona, con decenas de miles de personas llevadas desde todas las comarcas de Cataluña en autobuses y trenes, para defender «la sagrada Unidad de España contra el contubernio internacional». Personas del Ripollés, L'Empordà, la Garrotxa, el Gironès, con pancartas con inscripciones como «San Juan de las Abadesas. Unidad y Paz», «Comunismo no. Franco sí». En Palma no hubo actos de masas, sino declaraciones institucionales de apoyo a Franco. La oposición mallorquina era demasiado débil para enfrentarse al férreo control policial. Miró permaneció en su casa, al parecer con una severa admonición de las autoridades para permanecer callado.

El 28 de diciembre la sentencia de Burgos establecía nueve penas de muerte (para seis de los reos juzgados), tres absoluciones y veinticinco penas de reclusión. El 29 el cónsul alemán fue liberado por ETA y el 30, previa reunión urgente del Consejo de Ministros, Franco, bajo fuertes presiones internas⁷⁰¹ e internacionales, indultó

⁷⁰¹ El vicepresidente del gobierno, el almirante Luis Carrero Blanco no quería empañar con sangre los últimos años de Franco y había en el Consejo de Ministros muchas dudas sobre la legalidad del juicio. Carrero encargó a los servicios de información (espionaje) una solución y el comandante Andrés Casinello planteó pedir el indulto para un preso aduciendo que era hijo de un requeté del bando nacional. Darlo a uno significaba indultarlos a todos.

a los condenados a muerte, conmutando las penas por otras de 30 años de reclusión mayor. Lo peor para el régimen fue que ETA salió robustecida, radicalizada y unida de la prueba, más popular incluso fuera del País Vasco, con una renovación de sus cuadros y militancia. Sería una herencia envenenada para la democracia venidera.

El apoyo de Miró a los procesados disgustó sobremanera al franquismo. Cuando vuelve a Palma, pocos días después (probablemente la tarde del 16), el diario “Baleares”, de línea falangista, envía a un periodista a sonsacarle unas palabras de renuncia... y lo consigue, al menos en parte —Miró alegará después a un periodista francés de “Le Monde” que el falangista sólo habló por teléfono con su esposa, que sólo le dijo que los aires fríos del monasterio no convenían a su salud—. Inmediatamente, el día 17, sale en la prensa nacional más adicta al Gobierno una pretendida entrevista a Miró, en la que este desmentía cualquier motivación política de su presencia en Montserrat y se presentaba como totalmente neutral en política. “Baleares” lo publicó parcialmente en portada —con una foto de Miró— y el resto en la sexta página. El texto completo de los titulares decía: «*La verdad ante todo. Joan Miró acudió a Montserrat engañado. “Creí que se trataba de un acto cultural. Cuando comencé a ver claro me marché inmediatamente”*». En el texto del periodista leemos:

<<(…) Joan Miró acaba de regresar a Palma. Conversamos con él para decirle que un periodista de una importante cadena de televisión solicita desplazarse a su estudio de Palma con la intención, nada menos, de que el artista explique, con unos dibujos, “lo que él opina” sobre lo que está pasando. Como lo ve, con sus ojos de artista. Joan Miró palidece de indignación y se le apaga la voz. Su esposa comenta que “qué barbaridad”. Que ni soñarlo. Que su esposo no quiere ni oír hablar de nada de eso. El pintor asiente cuando ella dice: “Acudimos allá engañados, y de mala gana porque además hacía mucho frío y a Joan el frío no le conviene”.

- Creía (añade ahora el propio don Juan) que se trataba de una cosa exclusivamente cultural. Pero apenas vi de qué se trataba, nos marchamos inmediatamente. No permanecimos allá ni diez minutos. ¿Me oye usted? Ni diez minutos.

- Ya nos extrañaba, palabra de honor. Usted tiene sus ideas o lo que sea. Pero es un hombre de sentido común, de orden, que se limita a trabajar y además sin descanso.

- Exactamente. Eso es. Yo no permanecí allá ni diez minutos en cuanto vi de qué iba la cosa. Y además, estoy muy afectado. Me duele vivamente que haya sido explotado mi nombre para una cosa así. Ha sido para mí un duro golpe verme de esta manera relacionado con este asunto.

Luego la conversación prosigue por otros derroteros, de esos que le gustan al pintor: su trabajo, la Navidad, sus nietos y sus trabajos de horticultor aficionado. “Diga a ese americano de la

televisión que no se moleste en venir a Palma, que no pierda el tiempo. No pienso ni recibirle. Que me dejen en paz, caray”.>>⁷⁰²

Esta entrevista se difundió incluso en el extranjero y siguió siendo tema de debate en Mallorca y debió tener un efecto negativo sobre los conocidos y amigos de Miró, pese a parecer harto evidente, al menos para los que han leído cientos de entrevistas y declaraciones suyas, que el periodista hace una libre interpretación de las medias palabras del artista y su esposa. Debemos leer entre los silencios, tanto la primera intervención de su esposa (para la cual sí que la neutralidad política era un ideal), como la deformación de sus palabras por el periodista... Pero posiblemente dijo más de lo que pretendía decir, y enseguida fue consciente de que iban a utilizarlo. Es muy significativo que no recortara la noticia para su álbum (en el que guardaba casi todo lo que se escribía sobre él, incluyendo las críticas más feroces) como si quisiera hacer desaparecer de su vida este episodio que oscurecía lo que él consideraba una de sus mejores acciones en favor de sus ideales. De hecho, siempre negó haber dicho aquellas palabras, al menos tal como habían salido publicadas. Su primera respuesta fue una declaración a la prensa dos días después, en la que afirmaba que fue a Montserrat voluntariamente y plenamente consciente así que «el significado de mi presencia debe interpretarse como un deseo de expresar y confirmar los sentimientos que he sostenido toda mi vida, y que por tanto no puede considerarse en modo alguna como una repulsa a los que estaban allí reunidos».⁷⁰³ De esto y de sus precisiones, probablemente a través de Dupin, se hizo eco un artículo en “Le Monde” (30-XII-1970), que hacía un resumen político de lo que

⁷⁰² Redacción. Declaración de Miró. *Acudí a Montserrat, engañado*. “Baleares” (17-XII-1970) 1 y 6. Se difundió por la agencia Pyresa y se reprodujo y comentó, incluso apasionadamente, en: Redacción. “*Joan Miró acudió a Montserrat engañado*”. “ABC” (18-XII-1970) 44. / Redacción. *Acudí a Montserrat, engañado*. “Solidaridad” (18-XII-1970). FPJM H-3880. Resumen comentado de entrevista en “Baleares”, en primicia. / Redacción. Declaración de Miró. *Joan Miró acudió a Montserrat engañado*. “Baleares” (19-XII-1970). FPJM H-3882. / Redacción. *La verdad ante todo. Lo que dijo Joan Miró es lo que dijo “Baleares”*. “Baleares” (20-XII-1970) 1 y 4. FPJM H-3888. / Redacción. *La prensa italiana recoge objetivamente las manifestaciones de Sánchez Bella. El “Corriere de la Sera” publica las manifestaciones de Joan Miró sobre su estancia en Montserrat*. “Baleares” (20-XII-1970). FPJM H-3887. / Redacción. “*Baleares se ratifica en su información sobre Joan Miró*”. “Última Hora” (21-XII-1970). FPJM H-3890.

⁷⁰³ Redacción. *Miró estuvo voluntariamente en Montserrat*. “Diario de Mallorca” (19-XII-1973) 1 y 7. FPJM H-3885 y 3886. / Redacción. *Controversia em torno a Joan Miró y su presencia en Montserrat*. “Última Hora” (19-XII-1970). FPJM H-3884.

ocurrió en los días inmediatamente posteriores, señalando que el periodista del “Baleares” era un falangista y que su información era falsa.⁷⁰⁴

Considero que Miró fue a Montserrat no por la publicidad que su nombre generaría a sí mismo, sino, como dirá tiempo después, por lo que podía contribuir al movimiento con su imagen pública. Su solidaridad había sido empañada por la lamentable entrevista. Tiempo después explica que fue allí: «(...) porque ese era mi sentimiento, fui sin pensar en la publicidad. (...) Algunos dijeron que fui allí sin saber que se trataba de un asunto político. Hice publicar un desmentido para establecer la verdad, que algunos querían enmascarar. Lo que hice, lo hice con conocimiento de causa».⁷⁰⁵ Miró se rebela contra la idea que se había difundido mucho en los años 60, incluso entre los artistas progresistas, de que era un inocente, un ingenuo, que no se implicaba en las causas políticas y que vivía fuera de la sociedad y que se había afianzado con su mismo triunfo artístico y con noticias o entrevistas como la del diario “Baleares”. El artista se revuelve harto de tal impropiedad: «Esa reputación me fastidia mucho. Le hablé de pereza intelectual; eso es; la gente no tiene fuerza para comprender lo que son los otros... Esa imagen de mí es facilona».⁷⁰⁶ En otra ocasión insiste: «Fui a Montserrat para cumplir un deber humano. Creo que aquel gesto ayudó a salvar a aquellos chicos, porque tuvo una amplia repercusión internacional. Todavía recuerdo emocionado la buena acogida que nos dieron los monjes.»⁷⁰⁷

Finalmente, la represión del régimen franquista contra los participantes en los disturbios fue bastante blanda: algunas leves condenas de arresto, algunas expulsiones o suspensiones para profesores, y sobre todo numerosas sanciones administrativas y multas.⁷⁰⁸ El castigo a Miró fue al parecer la retirada de su pasaporte, como recuerda su nieto Emili Fernández Miró (2006): «El 1971, la policía va a anar a

⁷⁰⁴ Redacción. *Le peintre Joan Miró et la réunion de Montserrat*. “Le Monde“, París (30-XII-1970). Un resumen en Pérez Miró. *La recepción crítica de la obra de Joan Miró en Francia, 1930-1950*. 2003: 259.

⁷⁰⁵ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 220-221.

⁷⁰⁶ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 221.

⁷⁰⁷ Ibarz, Joaquim. *Joan Miró, fiel a Catalunya y a la dignidad humana*. Declaraciones de Miró. “Tele-Exprés” (15-I-1977) 7.

⁷⁰⁸ El Gobierno Civil de Barcelona comenzó de inmediato a tramitar las sanciones, aplicando la Ley de Orden Público, de 30 de julio de 1959, que el encierro de Montserrat había vulnerado en el artículo 2, apartados a) e i), referidos a desórdenes en lugar público contra el Régimen. A guisa de ejemplo, Gabriel Ferrater fue sancionado el 20 de enero de 1971 con una multa de 25.000 pesetas (una cantidad importante entonces). [Notificación del Gobierno Civil expuesta en <*Gabriel Ferrater. Pintura, poesía, lingüística*>. Palma de Mallorca. Edificio Sa Riera, UIB (14 diciembre 2007-28 febrero 2008).]

casa seva a retirar-li el passaport.»⁷⁰⁹, lo que sucedió probablemente hacia enero o poco después y con una probable duración de seis meses, lo que cuadra con el hecho de que excepcionalmente no viajase fuera de España en el primer semestre de ese año pero que en octubre volviera a París.⁷¹⁰ Pero Miró no se amilanó en su decisión de participar en los años siguientes en exposiciones y actos de compromiso con la lucha democrática. Su prestigio y su conciencia le exigían seguir este camino.

1.5. La primera idea de la FJM.

En el último periodo de su vida (1968-1983) una de sus prioridades fue garantizar la supervivencia de su obra y sus talleres. Hay un afán de asegurar la catalogación y conservación de sus obras, guardar las notas y apuntes para los estudiosos, conservar los locales de los talleres para el futuro. Todo ello pasaba inevitablemente por crear y apoyar unas instituciones artísticas perennes —de ello resultarían las fundaciones— que guardasen su nombre, su arte y sus ideales, que continuasen su compromiso con el Arte con mayúsculas. La Fundación Joan Miró (FJM) de Barcelona, en concreto, sería uno de sus mayores legados a la posteridad.⁷¹¹

Hay varias importantes preguntas sobre esta institución. ¿Cuál fue el origen de la FJM? ¿Quién tuvo la idea y quién la desarrolló? ¿Qué obstáculos hubo para su

⁷⁰⁹ Fernández Miró, Emili. *Joan Miró: una violència elegant*. <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>. Barcelona. FJM (2006-2007): 25. Es casi segura la sanción de la retirada del pasaporte, muy probablemente desde enero de 1971, porque la mayoría de los más significados participantes la sufrieron por entonces y también durante seis meses, como recordaba Francesc Català-Roca en una conversación privada con Boix en 1997. La versión de Pere A. Serra [Serra. Declaraciones. “Panorama” (26-IV-1993)] sobre la retirada del pasaporte a Miró inmediatamente después de la participación del artista en el encierro es errónea sólo en cuanto se afirma que fue Carlos de Meer el gobernador civil de Baleares que se lo retiró y que le fue devuelto a los pocos días por orden del ministro de Gobernación, enfadado por tal exceso, al enterarse a través del ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas. Por su parte, Mesquida explica basándose en fuentes orales que De Meer envió a unos policías nacionales (entonces conocidos como los *grisos*) a su casa a reclamarle el pasaporte [Mesquida, Biel. *J. M. “El Mirall”*, Palma, 65 (noviembre-diciembre 1993): 61]. El error consiste en que De Meer (conocido en Mallorca como un duro represor) fue gobernador civil sólo entre abril de 1974 y enero de 1976 y que Cabanillas fue ministro de Información y Turismo durante el primer gobierno de Arias Navarro, desde el 3 de enero hasta el 29 de octubre de 1974, cuando el ministro fue cesado por Franco por su aperturismo —luego sería ministro de Cultura en el primer gobierno de Suárez, etapa en la que tuvo un trato muy amistoso con Miró—. Esta nueva sanción pudo producirse tal vez debido a alguna de las colaboraciones de Miró con la campaña a favor de los presos políticos que comenzó en julio de 1974, coincidiendo con la formación de la Junta Democrática opositora.

⁷¹⁰ Carta de Damienne de Truchis (Galerie Maeght de París) a Maurice Tuchman (LACMA de Los Angeles) (22-IX-1971). [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 557, n. 1298, 1301.] Sobre una entrevista entre Miró, que estará en París hacia el 14 de octubre para el vernissage de una muestra en la Galerie Maeght, y Tuchman en París a celebrar en octubre, en la que este le propondrá una escultura monumental para el LACMA.

⁷¹¹ Sobre el tema de los inicios de la FJM el libro más completo y actualizado es Roglan, Joaquim. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. FJM. Barcelona. 2001. 175 pp.

consecución? ¿Cuáles fueron sus ideas a lo largo del proceso de constitución y, en definitiva, qué pretendía?

Al parecer, en el verano de 1967 su amigo Joan Prats tuvo la iniciativa original de un museo barcelonés dedicado a Miró —una idea que pronto evolucionó, enriqueciéndose—. Prats siempre fue un promotor de brillantes y eficaces ideas para incentivar la vida cultural y artística de Barcelona y por ello era respetado por todos: cuando proponía algo se le podía o no dar la razón, pero siempre se le escuchaba con atención y respeto.

La idea original de la FJM como Centre d'Estudis d'Art Contemporani apareció ya en el otoño de 1967, cuando la desarrollaron Joan Prats y Maria Lluïsa Borràs, contando ya con el apoyo de Miró para donar sus obras. Se lo comunicaron pronto a sus colaboradores y allegados, como Francesc Vicens (como declara éste en 1995⁷¹²) y el notario Ramon Noguera. En los meses siguientes Prats convenció a dos colaboradores de Porcioles, el delegado de Serveis de Cultura, Josep Lluís de Sicart (con él compartía una vocalía del comité organizador de la antológica barcelonesa de 1968), y el concejal Josep Blajot, quienes consiguieron el compromiso del alcalde. Penrose (1975) confirma que pertenecía a Prats la idea original, que se presentó primero como museo y luego, a principios de los años 70, se transformó en la figura jurídica de una fundación.⁷¹³

Dupin (1993) explica el inicio de la FJM como una iniciativa de Prats, para acabar de reivindicar el nombre de Miró ante sus conciudadanos:

«La gran exposición de la Santa Creu de 1968, cuadros antológicos y obras recientes, primera exposición importante de Miró en España, había despertado la curiosidad de los barceloneses y les había picado en su amor propio. Miró ya no era un personaje mítico, lejano, célebre en el mundo entero, pero conocido en su ciudad natal únicamente por un grupito de amigos, aficionados y estudiantes. Allí estaba, de vuelta, vivo, rodeado de sus obras, hombre de edad y pintor joven, lleno de energía e imaginación. ¿Cómo retenerle, como hacer que se quedara? La idea de hacerle el merecido hueco en la ciudad, de consagrarle un lugar propio, se convirtió en preocupación de todos. Existía ya un museo Picasso en un palacete de la calle Montcada, ofrecido por la ciudad, que albergaba la donación del artista y la colección del fiel Sabartés. El proyecto de una fundación Miró estaba en el aire. El artesano de su rápida realización fue Joan Prats, cuyo entusiasmo y tenacidad pudieron con todas las resistencias y todas las inercias. Amigo de juventud del pintor, el más querido, y de una fidelidad a toda prueba, había sido también su primer coleccionista. Su maravillosa sombrerería

⁷¹² Vicens. *«Record de Joan Prats»*. Barcelona. FJM (20 diciembre 1995-3 marzo 1996), *Joan Prats del 1953 al 1970* (25-34), *La llarga gestació de la Fundació Miró*: 30-33.

⁷¹³ Penrose, Roland. Declaraciones. “The Times” (10-VI-1975). Su fuente es Miró.

modernista en la Rambla de Catalunya era estación obligada de los artistas del mundo entero. Apasionado por la pintura, pero también por la música, la poesía y la arquitectura, Joan Prats se mantuvo durante decenios en el centro de las corrientes vanguardistas. Organizaba conciertos, conferencias, exposiciones. Editaba revistas, libros, estampas (como la famosa serie *Barcelona*). Había inventado el fotoscop, secuencia fotográfica en forma del libro pero sin texto, que, no obstante, revelaba mejor que un libro normal la verdad de una obra o un tema. Para la preparación de la fundación contó con el apoyo de otro gran amigo del pintor, Joaquin Gomis, excelente fotógrafo en sus horas libres, que fue el primer presidente, y con el del notario Ramón Noguera, cabeza jurídica del grupo y hábil negociador del proyecto.>>⁷¹⁴

En julio de 1968, en la fiesta-homenaje de Saint-Paul-de-Vence, los responsables municipales, Sicart y Blajot, propusieron ceder un palacio en la calle Montcada, y todos lo aceptaron, menos Sert, que de inmediato propuso hacer un edificio nuevo, al estilo de la Fondation Maeght, que pudiera crecer y albergar toda la colección Miró y lo que viniera.⁷¹⁵

Era un momento único en Barcelona, que pocos años antes había conseguido desarrollar el proyecto de un museo dedicado a Picasso, gracias al soporte del alcalde de Barcelona, Porcioles, que representaba a un sector relativamente aperturista del régimen franquista en Cataluña, formado por parte de la burguesía textil y los sectores más moderados de la Iglesia católica, que se relacionaban en Madrid con los prohombres franquistas Carrero Blanco y López Rodó. Las autoridades municipales pretendían desarrollar la vieja idea de la Gran Barcelona, y esto implicaba desarrollar unas instituciones culturales y artísticas a la altura europea, y la Fundación Miró sería un eslabón más en este camino. Además el alcalde Porcioles quería conectar con las inquietudes de los sectores más progresistas de la burguesía y la intelectualidad catalana, para ampliar su base de apoyo popular. Porcioles contaba sobre su objetivo: «Sempre he procurat ajudar la premsa i les empreses culturals importants. Per això vaig ajudar a editar un volum del *Diccionari Català-Valencià-Balear*. I per això vaig aventurar-me a obrir, el 1960, el Museu Picasso, quan era encara un nom prohibit. / I per això, també, vaig donar suport després a la Fundació Miró.>>⁷¹⁶ Pero no era el único que pensaba en utilizar la creciente fama del artista.

En ese ambiente de reconocimiento hacia Miró fue cuando las autoridades municipales catalanas pugnaron por dedicarle un centro. La atracción turística de la

⁷¹⁴ Dupin. *Miró*. 1993: 343.

⁷¹⁵ Vicens. *<Record de Joan Prats>. Barcelona. FJM (20 diciembre 1995-3 marzo 1996): 33.

⁷¹⁶ Fabre, Jaume; Huertas, Josep M. *Porciones, "ministre" de Franco a Barcelona*. "L'Avenc", 48 (IV-1982): 20.

obra del artista, que ya se entreveía entonces, era la prioridad indiscutible y así el primero en presentarse ante él para constituir una fundación fue el alcalde Casimiro Coll, del pueblecito tarraconense de El Vendrell, que, introducido por Joan Perucho, le visitó en Mallorca (probablemente a mediados de octubre de 1967) y le ofreció construir en su pueblo del Bajo Ampurdán un Museo-Fundación Miró, justo al lado del dedicado a Pau Casals. Pero Miró y Prats concordaron en que era mejor intentarlo primero en Barcelona porque apenas tenía relación personal con ese pueblo.⁷¹⁷ Prats urgió a Miró y a un grupo de amigos para desarrollar el plan, que cobró cuerpo en el contexto de la preparación de los actos de homenaje por el 75 aniversario de Miró, a finales de 1967. Después de Prats, los mejores defensores de la idea fueron Noguera, Sert y Gomis, y entre todos le convencieron de la idoneidad de la operación, pues conectaba con su creciente obsesión por garantizar la pervivencia de su obra en una institución pública.

En cuanto a la motivación fundamental de Porcioles para apoyar el museo, se trasluce en su explicación a Josep Pla de porqué apoyó el de Picasso en 1963. Primero confiesa que su obra no le gusta especialmente y luego añade que es buen negocio para Barcelona: «No són pas coses gaire pas... (...). Perquè el fem? Vós direu... Jo estic convençut que el Museu Picasso augmentarà la renda de Barcelona... Davant aquest fet, ens hem d'inclinar, *flectuamus genua*. A mi en trobareu sempre al costat de tot el que representi l'augment de la renda del país».⁷¹⁸

Las primeras noticias del proyecto aparecieron ya en diciembre de 1967, durante la preparación de su homenaje por su 75º aniversario. Miró, el lunes 21 de diciembre estaba en Barcelona, de vuelta de una estancia de un mes en París donde asistió a una exposición de Tàpies. Al día siguiente volvía a Mallorca. En Barcelona comió a mediodía con Ainaud de Lasarte y con Sicart, para tratar de la exposición antológica y por la mañana visitaron las salas del Hospital de la Santa Cruz, que le entusiasmaron. Entonces surgió la noticia de la futura institución. El mismo Miró comenta que sabe que quieren montar un museo dedicado a él. «Sí. Y también me complace la idea. Es un homenaje al que yo quisiera corresponder. Es grato recibir homenajes en vida, cuando se tiene la cabeza en frío. Yo también quiero hacer un

⁷¹⁷ Perucho, en Juncosa, Pilar; Juncosa, Lluís; et al. *Estel*. 2000: 57-58. Casimiro Coll, alcalde en 1964-1972 de El Vendrell, y sus sucesores, insistieron en su ambición y consiguieron sucesivamente el Museo de Pau Casals (1972, abierto en 1976), la Casa-Museo del dramaturgo Àngel Guimerà (1974) y la sede de la Fundació Apel·les Fenosa (2002).

⁷¹⁸ Pla. *Josep Maria de Porcioles (479-516)*, en *Obra completa. Homenots*. v. 16. 1970: 498.

homenaje a Barcelona y podría ser ese museo.», aunque no sabe aún dónde ubicarlo y explica que su prioridad es el trabajo, aunque piensa en que sea productivo para la ciudad. Parece que ya tiene en mente la idea de donar a la institución su obra última:

«No. En principio estamos con el certamen antológico. Exige una gran preparación. Yo no sé estar inactivo. Trabajo más cuando no trabajo. Laboro ininterrumpidamente. El homenaje me absorbe. A Barcelona se lo debo todo. Quisiera hacer algo por esta ciudad. Por eso trabajo más que nunca. El temperamento y la vocación me lo exigen. Casi diría que es una necesidad física. No tengo un horario fijo. Todo el día trabajo. [...] Todo lo que hago me preocupa. Y no me preocupo de su posible cotización. No me importa la valía económica de mi obra. Sólo cuando me muera dejaré de trabajar.»⁷¹⁹

El prestigioso periodista Carlos Sentís, en su artículo *El año Miró* en “Tele-Exprés” (8-I-1968), proclama públicamente su apoyo a la idea, que siguió en un estado embrionario durante los meses siguientes. En los actos de homenaje en Barcelona, por su 75 aniversario, el 24 de abril de 1968, Miró visita su antigua casa y al inaugurar una lápida conmemorativa manifiesta su agradecimiento y su voluntad de dar algo importante (todavía indefinido, pero referido evidentemente a lo que todos comentaban, el museo) a la ciudad:

«Senyor alcalde de Barcelona, representants de nostra ciutat, amics tots: Agraeixo de tot cor aquest gest que tant m'honra i que condona la satisfacció de que es faci ara, en aquesta fita de la meva vida. Vaig esperar encara la oportunitat de realitzar per la nostra Barcelona quelcom d'eficaç; estiguin tots segurs de que li posaré amb això tot el meu entusiasme i passió. Gràcies.»⁷²⁰

Pero algunos de los testigos dan versiones contradictorias con respecto a estas pruebas documentales. Un parecer distinto sobre las fechas pero no de los protagonistas es el de la hija de Miró, Maria Dolors, que recuerda que la primera vez fue cuando escuchó a su padre hablar del tema fue en el vernissage de la exposición-homenaje a su padre en Saint-Paul-de-Vence, la noche del 22 de julio de 1968, cuando el ministro de Cultura francés realizó un discurso loándole en relación a su apoyo a la cultura institucional francesa y, en concreto, a la Fondation Maeght:

«va ser quan es va inaugurar la seva exposició a Sant Pau de Vença l'any 1968. Malraux va fer un discurs preciós i en Joan Prats, en Josep Lluís Sert i el meu pare es van entusiasmar tant que van tenir la idea de fer una fundació. De fet, podríem dir que els primers amics de la Fundació van

⁷¹⁹ Redacción. *Miró está en Barcelona para preparar su exposición antológica, en la que ofrecerá obras inéditas*. “La Vanguardia” (22-XII-1967). FPJM-3448. Incluye declaraciones de Miró.

⁷²⁰ Redacción. “*Aún tengo que hacer la gran obra que Barcelona se merece*”, dice Juan Miró. “La Prensa” (25-IV-1968). FPJM H-3461. El artículo, inusualmente, escribe Juan por Joan.

néixer allà. A partir d'aquell moment, tots tres es passaven la vida reunits, sempre obsessionats per la mateixa cosa: la fundació. Fins que al final ho van aconseguir».⁷²¹

El futuro director de la FJM, Francesc Vicens, da otra versión al recordar, cuando él participaba en 1968 en una tertulia en casa de Tàpies:

«L'any 1968 teníem una tertúlia d'amics i cada dijous sopàvem a casa d'Antoni Tàpies. Aquell grup el formàvem Tàpies, la seva dona [Teresa], Joan Prats, Lluís Riera, Joan Brossa, Maria Lluïsa Borràs i jo. Va ser en aquella tertúlia que en Prats em va parlar per primera vegada del projecte CEAC com un centre de d'estudis i promoció de l'art, la literatura i el cinema d'avantguarda, tot amb el suport de Miró. I de seguida m'hi vaig entusiasmar.»⁷²²

En suma, el proyecto de crear un Museo-Fundación Miró en Barcelona se inició en 1967 pero se definió sólo en la primavera de 1968, poco después de la celebración de los actos de homenaje por su aniversario y mientras seguían los preparativos de la exposición de noviembre del mismo año. Lo impulsarán ante la administración Joan Prats y Josep Lluís Sert, el primero hasta 1970 y el segundo hasta su finalización en 1975, con la participación de otros dos grandes amigos de Miró, el notario Ramon Noguera, el mismo que había allanado los problemas para el Museo Picasso y que llevará los temas jurídicos de la FJM, y el empresario y fotógrafo Joaquim Gomis, quien controlará las finanzas. Durante cuatro años será el último gran proyecto personal de Prats, en el que puso toda su pasión: Miró comentaba que éste, unos días antes de su muerte en octubre de 1970, recibió en su habitación del hospital de Sant Pau una maqueta de la Fundación y lloró de emoción.⁷²³ El otro impulsor del proyecto fue Sert, que incluso renunció a sus honorarios profesionales.

1.6. El concepto de Miró de una Fundación-Museo-Centro de Arte.

Miró pensaba en una Fundación de arte contemporáneo, que ya preveía como un activo centro de debate y actividades multidisciplinares.

En cuanto al proyecto museístico, había varias posiciones, de acuerdo a los intereses de las partes implicadas. Las tres fundamentales eran: un museo dedicado íntegramente a Miró —una idea que el artista rechazaba tajantemente, pero que era

⁷²¹ Miró, M. D. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys.* 2001: 11. Hay que precisar que la hija no participaba en los debates del grupo.

⁷²² Vicens, F. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys.* 2001: 12. Vicens sólo sugiere que él se enteró entonces, no que fuera testigo del inicio.

⁷²³ Miró. Declaraciones en documental *Miró*, de Paloma Chamorro, 1978, nº 55. Roglan, en cambio, señala que fue en la clínica Corachan y que Jaume Freixa había traído la maqueta de EE UU, donde Sert trabajaba. [Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys.* 2001: 17.]

bien vista por el Ayuntamiento porque era barata—, un gran museo de arte contemporáneo, como un recipiente para la conservación y exposición de obras, con una base de colección mironiana —una idea propugnada por numerosos artistas y museógrafos—, un centro cultural y artístico abierto a la creación más viva —la opción del entorno del propio Miró— y entre estas tres variantes, había las opciones intermedias.

Miró creía en una versión ecléctica entre las tres opciones: debía contar como reclamo con su colección permanente y un complemento de obras de sus amigos, pero también debía ser un centro vivo, con una actividad constante de promoción y debate. Consiguió imponer su criterio, pues la finalidad del Centro será, según sus mismos estatutos definitivos, muy ambiciosa: «La Fundación debe ser capaz de desarrollar todas las actividades que puedan ayudar a la vocación artística de todos los jóvenes y renovar continuamente los medios de expresión artística».

La idea museística se inspiró probablemente en parte en la Fondation Maeght (1964), que arquitectónicamente había sido proyectada también por Sert, en medio de la naturaleza en lo alto de una colina. Para Barcelona, empero, Miró y Sert creían que había la posibilidad de hacer un centro mucho más popular, más masivo, más vivo en cuanto estuviera en un medio urbano.

Al principio, el Ayuntamiento de Barcelona pensaba poner el Museo-Fundación en un palacio de la calle de Montcada, una propiedad municipal⁷²⁴ a pocos metros del Museo Picasso, que constituía un buen precedente de éxito popular y que fomentaba la rehabilitación del barrio antiguo. Se manejaban al parecer dos opciones: al lado mismo (donde hoy se plantea la ampliación del Museo Picasso) o enfrente (donde hoy están el Museo Textil y la sede de la Colección Barbier-Muller de Arte Precolombino). La idea era ponerlos tan cerca uno del otro que formasen un tándem muy atractivo para que la zona mejorase todavía más su importante tirón cultural y turístico, pero con el inconveniente de que la Fundación Miró nacería bajo la sombra de Picasso.

Pero la fuerza de convicción y el prestigio de Sert y de los otros amigos de Miró llevaron el asunto muy pronto hacia una idea más ambiciosa y arriesgada desde el punto de vista de las comunicaciones. Hacia el verano de 1968 Prats y Sert están ya convencidos de construir en la montaña de Montjuïc un gran edificio nuevo, que

⁷²⁴ Redacción. *Un nuevo Museo dedicado a Miró*. “Diario de Barcelona” (17-XI-1968). FPJM H-3665.

el mismo Sert diseñaría.⁷²⁵ Las autoridades locales lo aceptaron porque comprendieron que un proyecto del gran arquitecto de Harvard, uno de los apóstoles del Movimiento Moderno, sería un aldabonazo de primer orden para la ciudad. El diseño comenzó a crecer, mientras, paralelamente, se abordaban varios problemas: el procedimiento jurídico, la definición del proyecto museístico, la creación de la colección...⁷²⁶

Miró propugna un centro vivo, fecundador, lo contrario de un museo muerto. Es la misma idea que describía en 1975 su amigo Octavio Paz (y que Miró al parecer leyó):

«El destino de la obra de arte es la eternidad refrigerada del museo. (...) La obra de arte, como cosa, no es eterna. ¿Y como idea? También las ideas envejecen y mueren. La obra es dueña del secreto del verdadero tiempo. No la hueca eternidad sino la vivacidad del instante, la capacidad de fecundar los espíritus y resucitar, incluso como negación en las obras que son su descendencia.»⁷²⁷

Dupin (1993) resume la finalidad que Miró asignó a la FJM:

«A Prats no le costó nada convencer a Miró de la necesidad de crear la citada fundación. Pero el pintor puso inmediatamente una condición y se atuvo a ella con firmeza: no tenía que ser un museo dedicado exclusivamente a él, es decir, un memorial o un mausoleo, sino un centro de arte vivo, abierto a los otros artistas, a otros medios de expresión y, sobre todo, abierto al futuro. En el se expondría arte contemporáneo de todas las tendencias y de todos los países; se organizarían encuentros y debates; se invitaría a los jóvenes creadores; se acogería a la danza, la música, la poesía, la arquitectura, el teatro y el cine. Estaría dotado de un centro de documentación y de una biblioteca de arte. Vasto y ambicioso programa que será realizado en todos sus puntos.»⁷²⁸

Las ideas de Miró apenas varían a lo largo del proceso. La misma mañana del 23 de abril de 1968, coincidiendo con los actos de su homenaje y mientras visitaba el barrio gótico de Barcelona, accede a una rápida entrevista en la que explica que piensa legar toda su obra a un museo: «Porque una obra es un mensaje, y un mensaje no puede legarse a un solo hombre (...) Considero inmoral que la obra de un artista

⁷²⁵ Carta de J. L. Sert a Miró. (17-VIII-1968) FPJM. Sert informa a Miró que ha estado en Barcelona con Prats para el proyecto del museo y que han concluido que la mejor localización es la montaña de Montjuïc. En el mismo sentido, aunque ya más detallada, otra carta de J. L. Sert a Miró (15-XI-1968), con sus borradores previos en FPJM doc. 3690.

⁷²⁶ Rovira, Josep M^a. *Fundació Joan Miró. <Sert 1928-1979 Medio siglo de arquitectura. Obra completa>*. Barcelona. FJM (2005): 324-325, para un breve resumen. / Sert no aceptó honorarios por la Fundació y, debido a sus largas ausencias en EE UU, contó con la ayuda de tres arquitectos, Anglada, Gelabert y Ribas. [Serrano, M^a D. (texto); Català-Roca, F. (fotos). *Opinan sobre Miró y su Fundació: Alexander Calder, Roland Penrose, James Johnson Sweeney y Josep Lluís Sert*. "Gaceta Ilustrada" 1030 (4-VII-1976) 52-54. Sert en 54.]

⁷²⁷ Paz, Octavio. *El uso y la contemplación. La artesanía: fraternidad original del hombre*. "Destino", 1.980 (11 a 17-IX-1975): 31. El artículo fue coleccionado por Miró.

⁷²⁸ Dupin. *Miró*. 1993: 343.

vaya a parar a un señor por el mero hecho de que ese señor tenga millones.»⁷²⁹ Miró concibe la Fundación de Barcelona como un compromiso con su Catalunya natal, pero no como algo particular, sino de un modo muy abierto y dialéctico. Le cuenta a Raillard en 1975 que el donar la obra a la Fundación también le permite cumplir su permanente voluntad de «llegar a gran número de personas. Y además estoy persuadido de que se va a hacia un futuro social que no permitirá a los particulares guardar cosas de este tipo. Por eso preferí el gesto voluntario de ofrecer mi obra a mi país.»⁷³⁰

En octubre de 1968 le escribe a Sert, apuntando la necesidad de que los espacios interiores sean funcionales para presentar los diferentes formatos, desde monumentales a pequeños, de sus últimas obras:

«(...) Crec que estaria bé preveure llocs que l'arquitectura o el paisatge demanessin un acompanyament, ceràmica, mosaic, vidres de colors o escultures (...). El museu Matisse als voltants de Nice, organitzat per els seus fills podria donar-nos bones idees (...). La meua pintura està esdevenint de tamanys i de concepció mural. Moltes d'elles estan [ilegible; lo más probable es "pensades"] com a tríptics que caldrà agrupar en una mateixa sala, per més valoritzarles i més concentració de l'espectador. Altres són tractades d'una manera molt treballada, preciosista i de petits tamanys (...). Hi ha també obres d'una concepció intermitja com a tècnica i mides. També dibuixos, aquarel·les, gouaches i tècniques mixtes (...) preveure sala o vitrines per objectes muntats.»⁷³¹

En sus apuntes podemos conocer sus meditaciones personales sobre el proyecto del Museo de Barcelona. De una carta del 1 de octubre de 1968⁷³² y de un apunte del mismo día, se desprende que lo pensaba llenar con «obra vinient de Son Boter, Son Abrines, Mont-Roig»⁷³³; la escultura del *Monumento a Barcelona*

⁷²⁹ Serrano, M^a D. "La Vanguardia" (20-XI-1968). En el mismo sentido iban sus declaraciones a Raillard y otros. La entrevista sale a la luz siete meses después, cuando ya se ha confirmado la noticia.

⁷³⁰ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 193. También sobre sus propósitos respecto a la FJM en 233-234.

⁷³¹ Carta de Miró a J. L. Sert (1-XI-1968). Reprod. <J. L. Sert i la Mediterrània>. Barcelona. COAC (octubre 1996): 72-73.

⁷³² Comenta sobre los proyectos de una Fundación: «Ante la incógnita de lo que será del Mas Miró, taller de Son Abrines y taller de Son Boter con la casita que está al lado, creo que es de una importancia capital poder localizarlo todo destacando no sólo los valores humanos de eso, sino también los objetos y cosas que tanto han marcado mi trabajo (...). La obra mía que quedará por hacer, comenzada, en curso de ejecución, o con simples anotaciones, en todas las técnicas o medios de expresión, podrá convertirse en un valioso elemento de estudio o documentación para los estudiantes o especialistas, prever un local adecuado.» [Carta de Miró a J. L. Sert. (1-X-1968) FLL. cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 555, n. 1251, 1252.]

⁷³³ Doc. (1-X-1968) FPJM 3691. Probablemente es el borrador de la carta anterior. Cada parte del texto está separada de la otra por una raya de lápiz azul y a veces por un círculo cortado por una raya horizontal, azul o roja, generalmente a bolígrafo azul, lo que permite diferenciar las distintas ideas que maneja Miró en este importante documento. Miró escribía casi siempre Mont-Roig en sus apuntes a

(retitulada posteriormente), esculturas “a plé aire”⁷³⁴; las esculturas de Parellada, otras esculturas en cerámica, y cerámicas; grandes telas, medianas y pequeñas; las obras no acabadas (pinturas, etc.) de la sala de estudio. En ese mismo día, en otro apunte, piensa para el Museo en el modelo de la «Sala d’*un esprit humà* (com *Museu Matisse a Nice*), *Son Boter*, *Son Abrines*, *Mont-Roig*» y que en él se deben exponer sus grabados y los libros, así como incluso los diversos estados de un grabado y hasta las planchas; comprende que deberá participar (y seguramente empujar) en las donaciones de Maeght y Matisse para el museo; concluye, finalmente, que tiene que ser un «*Museu que es pugui agrandir. Fer-ne un centre d’estudis. Sala conferències, de concerts, de projeccions, de teatre*». ⁷³⁵ Sert, ciertamente, preverá tal ampliación, que se acometió después del fallecimiento de ambos.

En una carta de inapreciable valor, Sert, en noviembre de 1968, le escribe a Miró (una copia la envía a Prats, que parece a cargo del asunto en Barcelona) para insistirle en su convicción de que el mejor emplazamiento es el Parc de Montjuïc como ya le había escrito antes a Miró. Sert informa sobre una visita que Prats y él hicieron al Ayuntamiento de Barcelona en agosto, sobre asuntos como la instalación de una escultura monumental de Miró en el Parc Cervantes (Jardines Cervantes en Pedralbes) de Barcelona⁷³⁶ y, sobre todo, el nuevo Museo Miró. En la visita el Ayuntamiento prometió que le enviarían planos de los terrenos de Montjuïc y alrededores, pero Sert se queja de que no ha recibido nada aún. En la carta anterior de Miró, este le explicó cómo pensaba disponer sus obras en el Museo y Sert responde que le parecen muy bien sus ideas y parece asumirlas, pero racionalizándolas como arquitecto creativo:

«Aquest Museu ha de ser un lloc viu, sense pretensions de monumentalitat, humà, amb una gran varietat d’espais.

Grans espais per certes obres (grans escultures, murals, etc.) i molts racons proporcionats a les peces petites. L’*il·luminació* també variarà molt, llocs de molta llum, de llum difusa, inclos de

mano y en las cartas a sus amigos franceses, pero Mont-roig en las cartas oficiales, como las de la FJM.

⁷³⁴ Miró se refiere a un modo de trabajo de Bonnard, que sacaba fuera del taller las telas y las ponía contra una pared “a plé aire”. [doc. FPJM 3454].

⁷³⁵ Doc. (1-XI-1968) FPJM 3692.

⁷³⁶ Redacción. *Obra de Joan Miró para los jardines Cervantes*. “ABC” (7-IV-1971) 36. / El parque de Cervantes fue inaugurado en 1965, sobre una superficie de 5 has. en la zona de Pedralbes (Les Corts), entre la ronda de Dalt y la avenida Diagonal. Destaca al lado su rosaleda. El proyecto de Miró se desvió a la futura Plaza de Joan Miró, más cercana a la FJM, y consistía en una escultura monumental que daría la bienvenida a los viajeros que llegasen por tierra, así como el mural del aeropuerto la daba a los que venían por el aire.

llums contrastades, llocs d'ombra, que mancan a tots els museus moderns, que generalment fan solament ús de llum difusa i plana, sense cap vida. La variació de llum amb les hores del dia, i variacions de llum artificial es molt important.

Alguns espais podrien exposar certes obres en relació amb certs elements naturals, arbres, plantacions, sobretot per les escultures. Aquests elements tenen de ser pocs i ben triats. Altres obres estaràn més bé relacionades amb panels, espais més tancats, patis, etc. Les textures són importants, però cal siguin controlades per no distreure. Materials naturals, són els més indicats.

El conjunt tindrà de donar una gran sensació de repòs, per atreure la gent i sobretot la joventut. Un lloc per reunions (petites) i potser música (pati). Per les gran escultures el fons de cel, utilitzant la pendent en terrasses. També el fons de Barcelona o del Pla del Llobregat.

Serà important que certes obres tinguin aprop objectes i elements que facin relació amb les seves arrels. La terra vermella de Montjuïc, un garrofer, una pedra, etc. El pla té de ser prou lluny per permetre aquests experiments.

Tinc moltes més idees, però voldria enviar-les amb uns diagrames preliminars, però, per això cal enviar els plànols d'emplaçament».⁷³⁷

El 16 de noviembre Porcioles anunciaba la creación del nuevo museo dedicado a Miró.⁷³⁸ Las posturas contrarias o ambiguamente matizadas aparecieron muy pronto. Joan de Sagarra, sin estar en contra del nuevo museo, critica que las instituciones barcelonesas fomenten sólo una cultura turística (Gaudí, Picasso, Miró), olvidando el arte anterior a las vanguardias.⁷³⁹ El pintor Julián Grau Santos (un realista, apasionado admirador de Nonell) carga contra Miró y su entronización como máximo artista catalán y, en definitiva, contra la idea de un museo mironiano:

«(...) creo personalmente que la obra de Miró es una mentira absoluta, carente del más elemental valor pictórico y por ende huérfana de todo su pretendido contenido lírico-metafísico, y en modo alguno comparable a la obra de un Picasso o un Klee —dos grandes y auténticos creadores—, por citar a aquellos con lo que por la útil técnica del embuchado se le intenta emparentar. La obra de Miró me parece una suma incoherente de valores nulos, que evidentemente forman estilo —estilo nulo—, y que no son sino jeroglífico donde se pierde la blandura crítica de los desposeídos de norte fijo.»⁷⁴⁰

Los periodistas barceloneses se posicionaron pronto a favor o en contra, en medio justamente de la súbita fama que daban a Miró las dos antológicas de 1968 y

⁷³⁷ Uno de los dos borradores de carta de J. L. Sert a Joan Miró. Cambridge (15-XI-1968) FLL. [Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: la separa en dos cartas del mismo día, en pp. 418-419 y 420-427.] Ha recibido los planos de Montjuïc y el Parque Cervantes: "Incluyo las notas y los comentarios sobre el museo que te prometí en mi carta de hace unos días".

⁷³⁸ Redacción. *Un nuevo Museo dedicado a Miró*. "Diario de Barcelona" (17-XI-1968). FPJM H-3665.

⁷³⁹ Sagarra, Joan de. *El día de siempre y otros pintores*. "Tele-Exprés" (19-XI-1968). FPJM H-3668.

⁷⁴⁰ Grau Santos. *Miró y la agonía de los museos*. "Tele-Exprés" 1.341 (4-I-1969).

1969. La prensa popular deslizaba chistes y puyas, como un cómic de “El Correo Catalán” con tres viñetas de Tinet, *La familia Sucarrat*, en la que un personaje decía que era una magnífica idea lo del Museo Miró porque así la gente sabría «lo que no es pintura y no se confundirá».⁷⁴¹ En cambio, S. Balaguer y G. Martín defendían el proyecto en la montaña de Montjuïc en 1970 y se quejaban de las resistencias.⁷⁴² El único cambio en los primeros planes de Miró fue así el de renunciar a un edificio en el centro de Barcelona.

En agosto de 1970 el proyecto ha avanzado ya lo suficiente para que Miró confirme públicamente que su museo se hará en Montjuïc y que quiere que se pueda inaugurar cuando él tenga 80 años. Pero todavía colea la resistencia y en octubre de 1970, el periodista Pradas⁷⁴³ se opone a que se construya en una zona verde en Montjuïc y razona (con el exitoso ejemplo del Museu Picasso) que debería instalarse en un lugar céntrico, a ser posible en un edificio modernista que necesite restauración pues ello facilitaría el acceso del público y evitaría más destrozos en la montaña; probablemente era la solución más ventajosa desde el punto de vista de la asistencia del público y la rehabilitación urbana.

Por su parte Miró tiene la idea obsesiva de que no muera con él, que no se convierta en una institución fosilizada y con pocos visitantes, como tantos museos especializados que conoce, que a los pocos decenios de la muerte del artista ya se debate si deben ser cerrados:

«Pero no quiero un museo muerto; no será un museo clásico, sino algo diferente: un complejo artístico, como le dije antes. Es decir, habrá biblioteca y taller de restauración y se montarán exposiciones de arte contemporáneo de autores nacionales o del extranjero e, incluso, habrá una sala en donde se puedan dar obras de teatro o ballet. Un lugar en el que muchas facetas del arte contemporáneo puedan tener cabida.»⁷⁴⁴

En el mismo sentido, en una nota manuscrita del artista al margen de una carta a Sert se lee: «Muy importante. Hacer que sea un lugar vivo, de libre discusión, que reúna a poetas, músicos, pintores, los artesanos».⁷⁴⁵ De acuerdo a estas ideas, en 1971 Miró declara al crítico Jacques Michel, de “Le Monde”: «No será un museo. A

⁷⁴¹ Tinet. Cómic *La familia Sucarrat*. “El Correo Catalán” (23-XI-1968).

⁷⁴² Balaguer, S. *Barcelona y sus museos*. “ABC” (10-IV-1970) 45. / Balaguer, S. *Barcelona*. “ABC” (16-VIII-1970) 28. Informaba de las frecuentes visitas de Miró al alcalde Porcioles para empujar el proyecto. / Martín, G. *¿Todos contra Montjuïc?* “ABC” (8-X-1970) 45.

⁷⁴³ Pradas, Rafael. *Miró, sí; Montjuïc no*. “El Correo Catalán” (4-X-1970).

⁷⁴⁴ Hernández, María-Cruz. *Entrevista a Joan Miró*. “Tele-Expres” (12-VIII-1970).

⁷⁴⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 356-357. Dupin no hace constar la fecha de la carta, pero con casi toda seguridad es una carta de Miró a Sert (1-X-1968).

mí no me agrada nada esta idea. Imagino más bien un centro cultural que viva mediante exposiciones, debates, conciertos y representaciones teatrales y poéticas...»⁷⁴⁶ y a Permanyer le insiste: «Quería que esencialmente fuera un centro de actividades para el arte de vanguardia y para los artistas jóvenes».⁷⁴⁷ Y entonces explica por escrito a Permanyer cuál será su donación a Barcelona:

«El meu propòsit per Barcelona, com a donació meva:

A. [Mural de l'] aeroport: la benvinguda a la gent que arriba per l'aire. (El mural podrà canviar-se de lloc, com Osaka).

B. Monument dels Jardins Cervantes, de trenta metres d'alçada: per a la gent que ve per carretera, per terra.

C. Mosaic al Pla de l'Os, a les Rambles: per a la gent que arriba per mar i que entra a la ciutat.

D. Centre d'Estudis d'Art Contemporani (CEAC) Joan Miró: com a porta oberta ve al futur i d'intercanvi cultural internacional, amb la meua fe absoluta de que Catalunya té un gran paper a jugar al món de demà.»⁷⁴⁸

⁷⁴⁶ Miró. Declaraciones a Jacques Michel. "Le Monde" (1971). Trad. propia de cit. en "Diari de Barcelona" (14-I-1988).

⁷⁴⁷ Permanyer, L. *Miró-Barcelona, una relació entrañable*. Especial "La Vanguardia" (17-IV-1983) 93. FPJM H-4445.

⁷⁴⁸ Miró, Joan. *Cómo fue pensado y realizado el gigantesco mural del aeropuerto de Barcelona*. "La Vanguardia" (21-III-1971).

2. LA OBRA ARTÍSTICA, 1968-1970.

Abordo al principio de este capítulo el estudio de la estética de Miró en todo este período tardío de 1968-1983, porque no cabe dividirla en etapas debido a que hay una gran continuidad. Además, sus ideas en la escultura cambian ya en 1966 (por lo que el apartado correspondiente se retrotrae dos años), mientras que en la pintura sí podemos encontrar a finales del año 1968 un giro notable, confirmado en los años siguientes.

Su pensamiento estético a veces no se trasluce en palabras sino en obras, sobre todo en la pintura, que a su vez informa las otras artes (dibujo, grabado, mural cerámico, escultura, textil, vidriera), por lo que he optado por integrar primero en unos apartados la estética de la pintura con la de las demás artes, salvo cuando, como ocurre en la escultura y el grabado, hay suficientes fuentes para elaborar sus correspondientes ideas.

2.1. La pintura: estética y estilo pictórico final de Miró a partir de 1968.

En esta época Miró expone en sus entrevistas, de manera fragmentaria, un pensamiento estético bastante coherente. Hemos optado por integrarlo en un solo bloque de apartados que engloba todo el periodo porque la separación temporal por etapas y fases dejaría lagunas e incurriría en redundancias. Destacan primero unas importantes aunque escuetas declaraciones concedidas a Manuel del Arco antes y durante su gran exposición en Barcelona, en abril y diciembre de 1968, en las que se muestra transparente y optimista, y repasa cómo se ve a sí mismo como artista, en especial en la faceta de pintor.⁷⁴⁹ Y le siguen las fundamentales entrevistas para los libros de Melià y, sobre todo, de Raillard, y los grandes documentales de Chamorro y Penrose. Sin embargo, no esperemos una especie de tratado teórico, puesto que Miró podría apropiarse de una frase de Cage en *El silencio*: «No tengo nada que decir y lo estoy diciendo y eso es poesía», que refleja una pauta de la poética del expresionismo abstracto y las posvanguardias, esto es, el rechazo de la necesidad de *decir algo*, ya que la pintura no ha de manejar forzosamente ideas o conceptos. En este sentido, Miró sería un no-conceptual.

Imprime un giro aun más radical a su estilo pictórico en esta época, lo que puede parecernos asombroso dada su elevada edad, pero es muy consecuente con su

⁷⁴⁹ Del Arco, Manuel. Entrevistas a Miró. *Joan Miró*. "Tele-Exprés" (27-IV-1968) y (14-XII-1968).

estética de continua innovación, de modo que, pese a que denota una gran coherencia estilística, evolucionará y probará varios caminos distintos a partir de 1968. Lubar (2004) reflexiona que el estilo final resulta de la revisión de su estilo pictórico desarrollado a lo largo de los años 60, un estilo fruto de tres causas principales: el replanteamiento que realiza al establecerse en Mallorca, la consecución del éxito internacional y el tener una visión general de su evolución gracias a la monografía de Dupin. Y apunta como características principales la espontaneidad, el gran formato, la horizontalidad y las técnicas del expresionismo abstracto.⁷⁵⁰

Destaco unas ideas-fuerza características: la variedad de influencias; la fusión de las artes; el trabajo en equipo; la energía creativa; la intención de ser un artista inmerso en su tiempo y de procurar tender puentes entre el arte del pasado y del futuro; el afán vanguardista de la innovación y la transgresión como fuerza transformadora; la finalidad de comunicarse con el público; la reivindicación de la libertad creadora del artista; la idea de la autonomía de la obra artística respecto a su creador; la inspiración onírica y naturalista; la continuidad de su imaginario; la división entre obras de gran formato y las series de pequeño formato; la experimentación con técnicas y soportes; la continuidad de su método creativo, con la combinación de los estilos espontáneo y meditado en un austero surrealismo abstracto; la búsqueda de la síntesis expresiva junto a la simplificación de los personajes y elementos; la espontaneidad gestual del trazo; la austeridad del colorido plano; y la cuidada composición de vacíos y masas, con tendencia a la asimetría.

De todas ellas surge una madeja de interconexiones, oposiciones, dicotomías, tricotomías... y aquí sólo nos detenemos en destacar la tensión irresoluble de combinar tres ideas (incluso cuatro si añadiera la cuestión de la comunicación con el público, pero no escarbaré más) en cierta medida antagónicas.

La primera, que quiera ser un artista inmerso en su tiempo y a la vez servir de puente entre el arte del pasado y del futuro, esto es, quererse a sí mismo comprometido con su tiempo y con un cambio revolucionario que transforme el espíritu de sus conciudadanos.

La segunda, que desee ser un artista independiente de todo grupo o ideología, esto es, que pretenda una libertad absoluta, un aprecio gratuito por el placer del arte (y esto explica en buena parte sus manifestaciones públicas, que no privadas, de

⁷⁵⁰ Lubar. *El último Miró. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 21-27.

desinterés por el dinero) que le distinga e identifique como individuo en una sociedad de masas, lo que conduce casi indefectiblemente a una posición elitista y esteticista que aparta a Miró de muchos espectadores que han confesado su incapacidad de comprender su obra, e incluso motivó ataques fuertemente ideológicos como el de Arroyo, aunque fue justamente esa reflexividad presente como proyecto en su obra lo que sedujo en los años 40 a un formalista como Greenberg.

Y la tercera, que pretende que la obra misma sea autónoma y autosuficiente con unos valores estéticos que trasciendan al artista y al espectador, esto es, que el artista pueda ver un mañana su obra de arte anterior como algo ajeno y nuevo, que sea capaz de comunicarle un mensaje que él mismo no albergaba en el momento de su creación, y en su caso eso implica volver a una obra para que le inspire un salto hacia una nueva obra o una serie; esta tercera idea se une con la segunda, pues las dos beben de la teoría de *l'art pour l'art* de Gautier y de las ideas de, entre otros, el pintor Manet (la autorreflexión de la obra) y el poeta Mallarmé (la autosuficiencia de la obra), que Miró admiraba tanto.

De esa tensión a tres o más bandas surgirán las voces plurales, opuestas incluso, de la historiografía acerca del compromiso mironiano; pero esa tensión, nacida de una perenne paradoja, se traslada también a su obra y la dota de una enorme energía interna, puesto que, en fin, la imperfección del matrimonio de las ideas mironianas transparenta y nos traslada a la que anida en la misma concepción del arte contemporáneo.

2.2. La variedad de influencias.

En la variedad de las influencias que recibe destaca el retorno a su propia poética de las “pinturas salvajes” y el influjo del expresionismo abstracto de sus obras anteriores, así como el despojamiento afín al arte oriental. Miró necesita nuevos estímulos, como sus obras oníricas de mediados de los años 20, sus “pinturas salvajes” de los años 30, cuyo dramatismo fluye en las criaturas negras de esta época, o el expresionismo abstracto que le llega de EEUU desde los años 50. Si emplea ahora más signos y técnicas orientales que antes no lo hace por la influencia taoísta de su amigo Tàpies, sino por sus propios viajes a Oriente en 1966 y 1969, donde ha comprobado la perenne fuerza de los sinuosos trazos en blanco y negro y de la caligrafía oriental, además de su firme voluntad de comunicarse con el público japonés y, ya de vuelta a casa, con una juventud occidental que se abría a la cultura oriental:

es la época de los hippies, de los viajes al Nepal, de la droga como camino iniciático de vida.

Está abierto asimismo a los maestros occidentales y, por ejemplo, cuando viaja a Londres en marzo de 1972 sus obras de inmediato reflejan la influencia de esta visita con referencias a Rembrandt, Turner (sobre todo), Francis Bacon...⁷⁵¹ Esto enlaza con su afán de originalidad y experimentación. Cuando Penrose reconoce que el fondo de algunos cuadros es como el de Turner, y dice que a Turner le gustaban «los cohetes, el fuego, el agua y el fuego», Miró añade que también «el mar en tormenta».⁷⁵²

Pero sus grandes maestros todavía son un Cézanne rescatado, Picasso, Zurbarán y, sobre todo, el arte rupestre. Cézanne es un pintor recurrente en su pensamiento, el mismo Cézanne al que rechazaba con sorna en su juventud, pero que ahora ve como el revolucionario que abrió las puertas del arte moderno.⁷⁵³ En cuanto a Picasso⁷⁵⁴ su pasión y admiración es indudable, aunque cree que en el fondo le ha superado y después llegará a prescindir de citarle como maestro. Con Zurbarán, su pintor favorito hacia 1968, comparte «El rigor plástico, la sobriedad y la cosa racial y auténtica».⁷⁵⁵

Y su fidelidad eterna sólo la otorga al arte primitivo.⁷⁵⁶ En estos años bebe continuamente en las fuentes del primitivismo: En sus estancias parisienses, antes y durante estos años, Miró iba muy a menudo al Musée de l'Homme, y se quedaba arrobado ante las obras primitivas africanas. Borràs recuerda en este periodo sus características exclamaciones de admiración: “Caram! Caram!”, ante estas obras primitivas.⁷⁵⁷

⁷⁵¹ «Dimanche. 2-5 Tate Gallery. National Gallery: Rembrandt, Ucello, Massaccio, Della Francesca. British: Grecs-Egyptien, Assirien. Victoria et Albert Museum: sculptures italiennes, orientales. Courtauld: français» (FJM 2473). Fechado en Londres (7-III-1972).

«Com Turner. Cagarrets colors varis sobre teles mitjanes mullades aiguarràs amb pinzells. fer trossos. 4-5 dinar. 1/2 Dupin. 3 grans teles firmades M. alerta fusta darrera» (FJM 2474). (11-III-1972).

«12-III-1972: 6 h. 45 soir Bacon. Pensar aquarelles Turner. extendre treballs aquarella sobre papers mullats tamany mitjà Japó. amb mans i dits anar treballant sense negre. ferne moltes. fer collages amb plumetes color voltades aquarella. com Turner» (FJM 2474b).

⁷⁵² Miró en declaraciones en el documental de Penrose. *Miró. Theatre of Dreams*. 1978.

⁷⁵³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 1977: 195. Documental de Penrose. *Miró. Theatre of Dreams*. 1978.

⁷⁵⁴ Brun, Mario. Declaraciones de Miró. *Joan Miró à Saint-Paul: “Mes maîtres? Les peintres rupestres et Pablo Picasso”*. “Nice-Matin” (24-VII-1968). FPJM H-3630.

⁷⁵⁵ Del Arco, M. *Entrevista a Miró*. “Tele-Express” (14-XII-1968).

⁷⁵⁶ Brun, M. Declaraciones de Miró. *Joan Miró à Saint-Paul: “Mes maîtres? Les peintres rupestres et Pablo Picasso”*. “Nice-Matin” (24-VII-1968). FPJM H-3630.

⁷⁵⁷ Miró, cit. en Borràs, M^a L. *La contemporaneidad del arte primitivo*. “La Vanguardia” (20-VI-1989) 51.

Rudy Fuchs (1983) considera que la característica fuerza transgresora de la obra mironiana de los primeros años 70 está emparentada con la del expresionismo abstracto, una de las influencias decisivas en su duradera madurez, desde su primer viaje a EEUU en 1947:

<<Lo que no es fácil de determinar es el impulso que a ello le mueve. Quizá se trataba de un impulso proveniente de Europa. Sin embargo, Miró fue en 1947 a los Estados Unidos por primera vez y es probable que allí entrara en contacto con las obra de la entonces joven generación de artistas norteamericanos, Rothko y Pollock entre otros. Para estos es muy probable que la obra temprana del propio Miró hubiera ejercido una influencia importante en su inicial desarrollo artístico. No menos probable es que la transformación a la que los norteamericanos sometieron al arte intimista europeo convirtiéndolo en un fenómeno más ambicioso y de mayor envergadura también presionara con fuerza al artista mallorquín. En esa primera visita permaneció siete meses en el nuevo continente. En años posteriores regresó en más de una ocasión y es impensable que el nuevo arte norteamericano, que a todos estaba llamando la atención por su carácter tormentoso y aventurado, pudiera pasar desapercibido a un espíritu tan despierto y sensible como era el suyo. En cualquier caso, lo que sí es evidente es que la obra mironiana de la última época tiene un vigor y una fuerza de las que carecía su obra anterior. (...)».⁷⁵⁸

Karen Wilkin (2002) destaca que las últimas pinturas se relacionan con las de mediados de los años 20 en su aliento poético, materialidad, monumentalidad, la división dual entre cielo y tierra, las referencias eróticas muy simplificadas:

<<(…) Las últimas obras son “Mirós” tan inconfundibles como los más gloriosos de sus poéticos lienzos de los años 20, por toda esa explotación de una nueva materialidad y su tamaño colosal. Miró sigue siendo un poderoso chamán, un gran artífice, convirtiendo asociaciones poéticas elusivas en eventos táctiles y viceversa, material bruto en evocaciones poéticas. Sigue siendo un maestro en la orquestación de matices, dinámica e intervalos, un evocador consumado de lo misterioso. Se observan reminiscencias de sus viejos temas, retomados en sus últimos cuadros. Las divisiones entre tierra y cielo de los grandes paisajes de sus obras tempranas, resaltados por la luna, el sol y las estrellas, habitados por criaturas vivas, se repiten como divisiones del lienzo entre zonas aparentemente pintadas y sin pintar, las zonas sin pintar interrumpidas por un cuerpo celestial afirmativamente colocado (por implicación). El desnudo de mujer, representado a menudo en las obras anteriores de Miró por “nudos” distanciados ampliamente, de alusiones sexuales, y conectados por líneas frágiles, se convierte en una serie de arcos cruzados de trazos rápidos, como la destilación de una diosa prehistórica de la fertilidad en gestos decididos por el pincel. Los grabados [*graffiti*], otra invocación de la pintura prehistórica, se convierten en una declaración de personalidad, una afirmación de sí mismo.>>⁷⁵⁹

⁷⁵⁸ Fuchs. *Miró: nuestro contemporáneo*. <Joan Miró 1893-1983>. Barcelona. FJM (1983): 90-91.

⁷⁵⁹ Wilkin. *Miró, su última época: Un maestro se reinventa a sí mismo*. <Miró: Sixteen Late Masterworks>. Nueva York. Salander O'Reilly Gallery (2000-2001): 47-48.

Lubar (2004) considera que su nuevo estilo, más despojado y gestual, es fruto de un conjunto de influencias, desde el expresionismo abstracto de Pollock que conoce en los años 50 a la caligrafía oriental que estudia durante sus viajes a Japón en los años 60: «(...) La pesada figuración negra de sus pinturas de última época, en la que la línea funciona simultáneamente como trazo, signo e ideograma, es el resultado de esta compleja amalgama de influencias.»⁷⁶⁰

2.3. La fusión de las artes.

Cuanto mayor se hace Miró más impugna la jerarquía tradicional de las artes, y así no da preferencia a un arte sobre otro: «No me inclino por ninguna modalidad artística, porque todas constituyen un bloque en mi obra».⁷⁶¹

Hay una complementariedad entre las distintas modalidades y así, por ejemplo, los apuntes para las pinturas desechadas son reutilizados para diseñar tapices. Según el filósofo Félix de Azúa:

«El arte de la pintura es sobre todo un arte de la luz (y no del pigmento, como suele creerse) y por lo tanto sus efectos son similares aunque el soporte sea un textil (tapiz), un muro (fresco), fragmentos minerales coloreados (mosaico), papiros, vidrios, madera, loza... Sólo muy tarde [a finales de la Edad Media] la tela preparada para la pintura al óleo se convierte en el soporte dominante y más popular.»⁷⁶²

Si aceptáramos esta tesis, de seguimiento generalizado en los círculos universitarios, se debería distinguir en Miró por un lado entre artes de la luz y el color, y, por otro lado, la escultura como arte del volumen. Pero en él esta distinción es casi imposible. Ya creía en los años 20 que el futuro del arte pasaba por la superación de la división clásica de las artes y pensaba lo mismo cuarenta años después.

Hacia 1968 el debate internacional sobre la fusión de las artes está nuevamente en un momento álgido y Miró cree que él ha superado el estadio de pintor: «No empleemos ya el nombre pintor; yo me expreso plásticamente, intentando ir mucho más allá que el puro lenguaje de formas y colores» y así denomina su obra «Momentáneamente, hecho plástico con miras al futuro. Y posiblemente el día de mañana la palabra “plástica” desaparecerá igualmente del diccionario». El arte se

⁷⁶⁰ Lubar. *El último Miró. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 25.

⁷⁶¹ Ibarz, J. Entrevista a Miró. *Miró se confiesa*. “Tele-Exprés” (14-VI-1975).

⁷⁶² Azúa. *Diccionario de las Artes*. 1995: 116.

fusionará con todas las formas culturales y quedará reducido «A una aportación humana más».⁷⁶³

2.4. El trabajo en equipo.

A Miró le encanta la idea del trabajo colectivo. Declara en 1968: «Todo requiere su esfuerzo, aunque la escultura precisa un largo proceso de creación y una serie de colaboradores. Me gusta el trabajo en equipo y la creación colectiva, y pido siempre a los artesanos que me sugieran ideas. Estos son mis colaboradores. Me enseñan sus técnicas, me muestran lo que yo no veo y me dan ideas que para mí a veces son puntos de partida.»⁷⁶⁴ Pero apunta en 1975 que como pintor es un trabajador solitario: «Absolutamente solo. Sobre todo, que no haya nadie. Nunca. Nadie entra en el taller cuando estoy trabajando.»⁷⁶⁵ Se opone esto a la práctica de uno de sus admirados maestros, Courbet, gustoso de pintar rodeado de un cohorte de intelectuales y amigos, al entender su proceso creador como un diálogo. Dupin (1993) comenta que Miró debía colaborar con equipos de trabajo que suplieran sus carencias técnicas, salvo en la pintura: «(...) El acierto ejemplar de las cerámicas murales debía mucho a la amistad y a la complicidad que lo ligaba desde años a los Artigas, padre e hijo. En los otros géneros donde va a aventurarse también tendrá que hacerse amigos para poder expresarse libremente. (...)».⁷⁶⁶

Hay en Miró una dualidad evidente, y que se junta precisamente con la idea anterior de la fusión de las artes: de acuerdo a un ideal de antiestética presente ya en su ideario del “asesinato de la pintura” de 1927, las artes pensadas para un acción comunicativa participativa con el público (que toca y siente íntimamente el papel o el volumen) como el grabado y la ilustración de libros, la cerámica o la escultura, están abiertas a la participación creativa de otros, sus colaboradores Llorens Artigas y su hijo Joan Gardy, Josep Royo, Barbarà o con simples artesanos artesanos u oficiales de los talleres; incluso colabora con artistas renombrados como Arp, Calder o Duchamp con quienes excepcionalmente hará alguna escultura pintada o proyectos menores. Pero en la pintura no, porque ésta la entiende según un criterio exclusivo de no participación, sin caer en la “no alteridad” (la negación de interpelar al otro, el

⁷⁶³ Del Arco, M. *Entrevista a Miró*. “Tele-Exprés” (14-XII-1968).

⁷⁶⁴ Ibarz, J. *Entrevista a Miró*. *Miró se confiesa*. “Tele-Exprés” (14-VI-1975).

⁷⁶⁵ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 47. No era una regla tan taxativa. Lo cierto es que dejaba entrar a sus nietos, a Català-Roca, ocasionalmente a periodistas e incluso a sus amigos cuando admitía visitas.

⁷⁶⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 400-401.

ajeno al “yo” o al “lo mismo”, el *selbst* heideggeriano), y a lo más llegará a modificar (*détourner*) obras de otros artistas ya desaparecidos en sus “mamarrachadas” sobre cuadros pompier de 1965 y 1976. Los *cadavres exquis* nunca volverán. Esta concepción tan arraigada de la pintura como estética y de las demás artes como proclives a una antiestética, impide al final el cumplimiento de dos ideas: la de fundir completamente las artes y la de ejercer en toda su extensión la práctica anónima y participativa de la creación artística.

2.5. La energía creativa y los estímulos.

Miró manifiesta en estos años una gran energía creativa, que surge en un primer estadio de su voluntad pero que en atención a su creciente edad necesita nutrirse de su entorno, porque por su edad (en 1968 tiene 75 años) comienzan a faltarle las energías físicas y necesita acontecimientos externos para adentrarse en un estilo más agresivo. Aúna la dedicación a una completísima gama de modalidades artísticas (escultura, grabado, tapiz, murales...) más públicas que la pintura; un gran compromiso ideológico con la oposición antifranquista y luego con las nuevas instituciones democráticas, reflejado en los murales, como un deber ineludible, aunque le acarree problemas por exigirle una gran cantidad de tiempo y darle una escasa ganancia económica, y por ello Miró aparecerá, en contrapartida, como uno de los artistas más representativos de la Transición; la aspiración a ser más y mejor conocido, que se refleja en la proliferación de entrevistas, declaraciones, documentales...; y el esfuerzo de sus marchantes Aimé Maeght y Pierre Matisse de revalorizar y vender su obra, en una campaña comercial tan eficaz que les lleva a solicitarle más y más producción hasta que fuerzan al artista a una aceleración y dispersión creativa contrarias al mantenimiento de los altos registros de calidad de los años 60. Precisamente esa será una de las principales críticas que se le harán ya desde su antológica de 1974 en París, cuando varias voces advierten del agotamiento del ciclo vital del pintor, aunque le quedan al menos cinco años de notable potencia.

El reto de las grandes antológicas es un estímulo fundamental tanto para la cantidad de obra como para la innovación de ésta. Destacan las tres retrospectivas de Saint-Paul-de-Vence, Barcelona y Múnich de 1968-1969 y la antológica barcelonesa de 1969. Enseguida se nota que sufre un grave parón en su producción en 1970-1971, en la que continúa sin una ruptura clara la temática de 1968-1969 pero denota que comienza una nueva orientación, cada vez más agresiva, que le conducirá al más

transgresor conjunto de obras de su vejez, el que presenta en la antológica celebrada en París de mayo de 1974. El artista cree en 1968 que a sus 75 años está en la cima de su talento: «Dudas las tengo siempre, afortunadamente; pero ahora me encuentro más capacitado y con más posibilidades para lanzarme a fondo, sabiendo que corro un riesgo y un peligro», pero no piensa que esta seguridad en sí mismo pueda perjudicar su obra: «No, porque ese dominio del que usted habla, ha sido obtenido con una disciplina férrea y con una trayectoria sin la más mínima concesión.» Añade que está convencido de que lo más importante de su obra está por hacer: «Completamente convencido y con la neta impresión de que mi obra comienza ahora» y sabe que este entusiasmo es lo que le mantiene joven: «Claro, y en plena forma.»⁷⁶⁷ Y doce años más tarde (1980) todavía explica que quiere reflejar una candente energía que transmite a los cuadros matéricos de sus últimos años: «Mi energía, mi energía interior. (...) Sí, la mano, la huella... Pinto muchas veces con los dedos, los meto en la pintura, en las tintas litográficas, y pinto, pinto con los dedos. Ese placer de pintar con los dedos ha crecido con los años. Antes siempre pintaba con pinceles limpios, muy limpios.»⁷⁶⁸ Pero el éxito siempre conlleva peligros y así Vicente Aguilera Cerni (1969) advierte que la avalancha de homenajes a Miró en 1968 puede tener efectos perniciosos si el artista se acomoda en el éxito, ante el que había intentado resistirse afirmando su radical independencia artística:

«Se cumplieron los 75 años de Joan Miró. Como correspondía, llegó la invasión de homenajes, antologías, loas, glosas y recuentos. Nada pertinente —o muy poco— ha quedado por añadir. Cuando un hombre alcanza tal edad, pisando sólidamente el suelo de la fama, dijérase que los demás, fascinados por ese número casi mágico, nos volvemos un poco asesinos y nos aprestamos para diseccionar cruelmente a un ser vivo, de carne y hueso, de trabajo y obras, con el afilado instrumento de la cultura al uso. Actuamos sin anestesia, sádicamente, clasificando en distintos archivadores los hechos, las fechas, los datos, las vísceras... Lógicamente, la víctima debiera protestar. Pero el renombre y la gloria, son ataduras muy fuertes. Resulta inútil oponerse, entre otras cosas porque costó gran esfuerzo garantizar las necrologías prematuras. Así, la conquista del reconocimiento universal se resuelve, paradójicamente, en una rara especie de suicidio por carambola.»⁷⁶⁹

Pero la antológica de 1974 no es el final, sino que aún vendrán las retrospectivas de 1978 en París (de esculturas en el MAMV), Londres, Madrid y Palma de Mallorca y al respecto, Dupin (1993) destaca su relativamente amplia producción en 1974-1978:

⁷⁶⁷ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Expres” (27-IV-1968).

⁷⁶⁸ Fernández-Braso, Miguel. *En el taller de Miró*. “Guadalimar”, 54 (XI-1980) 16.

⁷⁶⁹ Aguilera Cerni, V. *El testimonio llamado Miró*. “Cuadernos para el Diálogo”, Madrid, nº 64 (I-1969): 18.

«Miró siguió pintando sobre tela hasta 1978, afirmándose sin intentar renovarse. Pese a la resistencia que le oponían los cuadros —aunque, como veremos, se tomaba la revancha con los dibujos—, realizó durante esos cuatro años más de doscientas pinturas, de pequeño o mediano formato, a las que hay que añadir otras sesenta no terminadas y sin firmar. Al mismo tiempo multiplicaba las esculturas...».⁷⁷⁰

Es una frenética actividad que no es inusual en los grandes artistas, como José María Parreño (2007) apunta:

«Podríamos decir que a partir de una cierta edad, un artista ha explorado su genio, ha encontrado su propia voz y ha logrado dominar la técnica. Puede que esto coincida con un período de decadencia progresiva o, por el contrario, que comience una etapa en que, libre ya de cualquier compromiso que no sea el contraído consigo mismo, realice obras de calidad insólita, en las que todas sus capacidades sirven ahora a una nueva perspectiva. La que le proporciona su singular atalaya. Ahí no hay juicio ni crítica que le importe, salvo el Juicio Final de su pintura.»⁷⁷¹

La historiografía ha apuntado la conexión entre esta energía creadora y su estilo agresivo que sigue trabajando antiguos temas pero con énfasis en el propio acto creativo (sea en la pintura, el dibujo...). Penrose (1970) reconoce que Miró destaca en esta época por su fecundidad productiva y la variedad de su dominio técnico, y sugiere la importancia del estímulo de estas recientes exposiciones:

«Como lo patentiza la gran exposición retrospectiva montada en 1968 en la Fundación Maeght y después en Barcelona (1968-1969) y en Múnich (1969), la cantidad y variedad de la producción mironiana de la última década raya en lo prodigioso. Pero superior a este notable logro es el del progreso en la conquista de nuevos poderes que Miró se muestra capaz de incorporar a cualquier forma de expresión que emplee. En la gran exhibición de Barcelona, las obras fechadas en 1968 suman más de sesenta pinturas y dibujos, la mayoría de ellas de grandes dimensiones; veintiocho grabados y litografías y treinta y tantas esculturas, las más de ellas de bronce. Cabría pensar que tan asombrosa producción incurriera en repeticiones y flojedades debidas al apresuramiento, pero la maestría alcanzada por Miró en tan diferentes modalidades expresivas y la riqueza de su imaginación le salvan de semejantes reproches. (...)».⁷⁷²

Prat (1989) resume su poética de los años finales en la variedad de técnicas, la gestualidad y el dramatismo expresivo (marcado por el predominio del negro y la violencia colorista):

«Au cours des dix dernières années de sa vie, Joan Miró va aborder de nouveaux supports et de nouvelles dimensions: tapisseries, vitraux, sculptures, oeuvres graphiques monumentales,

⁷⁷⁰ Dupin. *Miró*. 1993: 347.

⁷⁷¹ Parreño. *Presentación*. *«Aún aprendo. Últimas obras de Ticiano a Tàpies»*. Segovia. Museo Esteban Vicente (25 septiembre 2007-13 enero 2008). cit. Fernández-Cid, Miguel. *Pintar contra el tiempo*. “El Cultural” (1-XI-2007): 36. Un libro de referencia sobre el tema de la obra última de artistas es Picon, Gaëtan. *Admirable tremblément du temps*. Skira. París. 1970. 154 pp.

⁷⁷² Penrose. *Miró*. 1970: 133.

peintures... où le geste du créateur accapare les signes que faisaient déjà partie de son langage mais ceux-ci prennent une nouvelle signification, plus dramatique. Le noir sert davantage au tracé qu'il conduit toujours avec la même invention et accompagne une couleur toujours plus violente. L'éphémère et la poésie, qui semblent constamment être le propos du peintre, se trouvent captés par une jeunesse sans cesse en éveil.»⁷⁷³

Dupin (1993) destaca que sus pinturas a partir de 1974 se escapan de los ciclos anteriores por su fuerza expresiva interna:

«Nos equivocamos si contemplamos estas obras con el ojo, con el recuerdo de la obra pasada. Son diferentes, incomparables, pues obran fuera de la duración, de los ciclos, de la oscilación pendular a la que estamos acostumbrados. Existen abruptamente, sueltas, como piedras erigidas después de la muerte, como torbellinos de arena en el desierto, como rocosas penetraciones en el mar.»⁷⁷⁴

María Corral (1996), desde su planteamiento formalista, niega el vínculo de Miró con el mundo exterior y explica que la pintura en sus últimos años se volvió introspectiva, buscando explorar los últimos rincones de su mundo onírico, terminando su largo camino de búsqueda, para afrontar su final desnudez ante la muerte, sugiriendo que su agresividad se nutría probablemente de un pesimismo existencial ante la conciencia de esa fatal proximidad:

«En las obras de Miró apreciamos un compromiso con la pintura en tanto que experiencia sensual y táctil, que implica no sólo la mano sino también la vista y la mente, de ahí la inextricable relación entre forma y sujeto y la necesidad de un sujeto que hable en una forma metafórica surreal llena de poesía. Sus pinturas tienen la capacidad de evocar y conjurar ilusiones mágicas que existen en un espacio mental imaginativo, en un espacio cósmico. La representación mironiana no se basa en una abstracción del mundo objetivo exterior, sino en unas imágenes autogeneradas, por lo que podemos decir que se trata de una elaboración mental, tan conceptual en su origen como la mejor de las pinturas no objetivas.

Emilio [Fernández] Miró, nieto del artista, dice que la última obra de Miró es el resultado de un profundo inconformismo y, también, que la muerte le importaba un auténtico bledo, pero que la impotencia le carcomía. Por eso algunas de las pinturas en esta exposición están llenas de color y con un enorme peso sensual, como si la relación física que el artista mantenía con la tela le comprometiese con el sujeto mismo del cuadro. Otras son monocromas, desoladas, marcando el horizonte de una manera rota y fraccionada, oscura y clarividente a la vez, la manera de mirar del hombre que se somete y rebela ante el conocimiento de sus límites.»⁷⁷⁵

⁷⁷³ Prat. *<L'oeuvre ultime de Cézanne à Dubuffet>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1989): 231.

⁷⁷⁴ Dupin. *Miró*. 1993: 352.

⁷⁷⁵ Corral, María. *Pintar para sí mismos. Últimas obras: De Kooning, Miró, Guston, Picasso*. "Arte y Parte", Madrid, 5 (octubre-noviembre 1996): 26-27.

Beaumelle (1998) explica que su estilo pictórico final tan desgarrado surge de una pasión y un impulso plenos de vitalidad:

<<Hasta el final, pintar será para Miró un acto puro y radical que lo ocupa por completo, sin escatimar consideración o efecto algunos. El impulso vital, rabioso, continúa dominándolo y lo empuja a afrontar de una manera siempre combativa y auténtica la materia, la materia de la pintura, y a poner a prueba la eficacia de sus signos. Batalla cuerpo a cuerpo, necesaria, que constituye el modo y la forma de su lenguaje: medio único para abismarse en el espacio del que participa, que es el del universo.>>⁷⁷⁶

Bernadac (1998), a su vez, describe el estilo de los años 70 como un todo homogéneo (su texto se refiere más al dibujo que a la pintura), siguiendo la tesis de Dupin de que no se puede distinguir una división estilística clara en estos años, e incide en la agresividad, la variedad de signos, técnicas y soportes y el dominio del dibujo gestual:

<<Es imposible definir etapas y discernir un cambio de estilo en la obra del último decenio. En ella, Miró abolió la temporalidad, ya no hay ni pasado ni porvenir, sino la presencia de signos que se manifiestan en todas las formas posibles y en todas las técnicas (lápiz, carboncillo, pastel, gouache, acuarela). “Cuando ya no puede pintar, Miró dibuja incesantemente. Ha encontrado el medio, en ambos sentidos de la palabra, que le permite superar el declive de su fuerza física y obstruir las brechas, las innumerables brechas diminutas mediante las cuales se insinúa la muerte” [Dupin].⁷⁷⁷ (...)>>⁷⁷⁸

Wilkin (2000) resume la coherente poética de los últimos años del pintor, fiel a su imaginario y marcada por renovados impulsos hacia la monumentalidad, la materialidad y la expresividad, en los que lo más importante ya no es el tema externo sino expresarse a sí mismo en la acción de pintar:

<<(…) Estas obras tardías son inmediatamente reconocibles como suyas en sus imágenes, su sentido perfecto del espacio e intervalos y, a veces, su paleta; pero en muchos aspectos son tan diferentes a sus obras precedentes que parecería que a mediados de los 60, cuando Miró tenía ya más de setenta años, el autor, sencillamente, se reinventó a sí mismo. Después de toda una vida de pintar cuadros sobre la lírica de lo inconsciente, comenzó, sin abandonar o disminuir sus preocupaciones anteriores, a pintar cuadros que son también sobre la física de pintar cuadros. En lugar de la suavidad sublime y las inflexiones sutiles que anteriormente parecían intrincadas con la sensibilidad de Miró, nos presenta todo, desde montones de pigmento crujiente, hasta transparencias y diluidos; desde planos con trazos densos, hasta grupos sueltos de pinceladas como puñaladas. La línea lenta, decidida, tan característica de los trabajos más conocidos de Miró, el resultado de esos movimientos pequeños, controlados de la mano, se convierte en manifestaciones amplias, enfáticas del brazo entero. No

⁷⁷⁶ Beaumelle. <Joan Miró. La colección del CGP>. México. CCAC (1998): 210.

⁷⁷⁷ Dupin. *Miró*. 1993: 352.

⁷⁷⁸ Bernadac. <Joan Miró. La colección del CGP>. México. CCAC (1998): 202.

solamente cambia la escala del dibujo, sino también cambia el cuadro en su conjunto, como si reflexionara sobre la relación alterada de la mano con la marca, sin debilitar las insinuaciones alusivas, ambiguas de sus anteriores imágenes, cuidadosamente delineadas. Es “el arte de un hombre maduro” de la mejor clase, con conocimiento, profundo y liberado por los años de experiencia. (...) La mayor fuerza de los últimos cuadros de Miró reside en la tensión entre la materialidad imperturbable y la expresividad incorpórea.»⁷⁷⁹

Lubar (2004) apunta sobre la enérgica espontaneidad y simplificación de sus últimas pinturas:

«Hay, sin duda, una mayor sensación de espontaneidad e incluso de impaciencia en las pinturas tardías, puesto que Miró reaccionó contra su propia maestría técnica. De la figuración reductora de su tríptico sin título del 27 de julio de 1973 y de obras como *La danse des coquelicots* del 29 de mayo de 1973, *Paysage* del 16 de febrero de 1976 y *Oiseau dans l'espace* del 17 de julio del mismo año, todos los cuales recuerdan los “cuadros oníricos» de mediados de los años 20 en su dual sugerencia de campos abiertos y vacíos estructurados, hasta el espacio densamente congestionado de *Dona i ocells en la nit* de 1969-1974, con su pesada caligrafía y sus enormes extensiones de pintura negra, la imaginería de Miró resulta simultáneamente familiar e inquietante. Unos pocos signos reductores configuran el paso de una ave migratoria en *Oiseau dans l'espace*: una mancha de pigmento azul y rojo que sugiere una imaginería astral y solar, una flecha direccional formada por una serie de puntos rotos, que significa el movimiento, y un fondo moteado que sugiere la atmósfera, elementos de una cosmogonía que Miró desarrolló por primera vez en obras como *Un oiseau poursuit une abeille et la baissei* de 1927 y a la que regresó en 1975 en la magnífica serie de grabados que ilustran el “Cántic del sol” de San Francisco. En *Paysage* unos pocos signos rudimentarios marcan los límites de un vasto y luminoso campo de pintura para formar un horizonte, el signo de una estrella y los contornos de su firma. Y en *La danse des coquelicots*, dos líneas que convergen en un solo punto formando una especie de vector definen las coordenadas de un sistema esquemático de perspectiva, marcando el fondo blanco como un paisaje al tiempo que niegan la recesión espacial. En estas majestuosas variaciones sobre un único tema, la caligrafía de Miró, su *écriture*, conserva toda su poesía y el lirismo de sus tempranas exploraciones del vacío pero con una inmediatez y una fuerza totalmente nuevas.»⁷⁸⁰

Lubar enlaza el gran formato de muchas pinturas finales con la energía y la espontaneidad de las técnicas de trazo suelto, el goteo, el manchado...:

«En otras obras de este periodo, el enorme tamaño y la escala de los lienzos resuena con una sensación de energía corpórea en tanto que el encuentro físico del artista con el lienzo y su recién encontrada libertad de trazo están presentes en todas partes en los goteos y las manchas que son las marcas de este proceso. En el monumental *Oiseau* del 9 de febrero de 1974, aparece un guante pegado a la superficie del lienzo, ejerciendo una función dual como signo del pájaro y como símbolo de la

⁷⁷⁹ Wilkin, K. *Miró, su última época: Un maestro se reinventa a sí mismo*. <Miró: Sixteen Late Masterworks>. Nueva York. Salander O'Reilly Gallery (2000-2001): 45-46.

⁷⁸⁰ Lubar. *El último Miró*. <Miró: Traspasando los límites>. Granada. Centro José Guerrero (2004): 21-23.

mano del artista y de su relación táctil con el lienzo. En *Personaje et oiseau* del 18 de febrero de 1976, materiales “pobres” como la lija y las finas virutas de madera clavadas en el soporte desafían la unidad de la superficie pictórica, mientras que las perforaciones en la superficie son la brutal evidencia del ataque directo del artista al fondo. (...) En todos estos cuadros, la verticalidad, el espacio de lectura y de inmersión contemplativa, deja paso a la horizontalidad, el lugar de la actividad física, mientras Miró ataca la superficie con un gesto rápido pero controlado. (...)».⁷⁸¹

2.6. Un artista puente entre el pasado y el futuro.

Miró quiere ser un artista inmerso en su tiempo y que tienda puentes entre el arte del pasado y del futuro. Pese a su vitalidad desbordante, siente la cercanía de la muerte, que asocia al agotamiento de sus facultades creadoras —al fin se rindió a la muerte sólo cuando vio que no podía seguir creando—, y esto explica que le preocupe no captar algún día la irradiación, el impacto, de su propia obra: «Eso me preocupa, porque esto sería síntoma de que mis antenas receptoras han perdido fuerza de captar el pasado; lo que entonces sería signo de falta de potencialidad para lanzarme hacia el futuro.»⁷⁸² Esto es, de acuerdo a las ideas de Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1974), un intento, común en los dadaístas y surrealistas de los años 20 con los que se había criado, de lograr una antiestética (necesariamente cargada de elementos de ruptura y transgresión) al “integrar el arte con la vida”, lo que paradójicamente cuestiona la “institución autónoma del arte” que el mismo Miró sostiene, por lo que, en suma, es una integración jamás realizada satisfactoriamente, como indica Buchloh (2004).⁷⁸³

Miró (1968) considera que ha seguido una trayectoria normal, en busca siempre del mañana, pero sin olvidar el pasado, pues cada tiempo vivido marca la evolución del artista:

«La trayectoria normal, porque el mundo de mañana es el que me interesa, basado en la experiencia del ayer que me ha enriquecido y me da fuerza para encararme con el futuro. Pero de ninguna manera menospreciando el ayer. Me interesa ver a Zurbarán, como hace unos años fui a ver a Velázquez.

[El presente] No lo busco, me interesa. El hoy me gusta en cuanto es el trampolín para ir allá.

[Busca] El mundo futuro y una máxima austeridad, que me permita alcanzar esa meta. Empiezo por vivir austeramente.

[Si hubiera vivido en otra época] Pintaría de distinta manera porque el ambiente, aunque no sea influencia concreta, influye. Esos cataclismos llegan a mi espíritu y se reflejan en mi pintura.

⁷⁸¹ Lubar. *El último Miró. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 23.

⁷⁸² Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Expres” (27-IV-1968).

⁷⁸³ Buchloh, en Foster; Krauss; Bois; Buchloh. *Arte desde 1900*. 2006 (2004): 25.

Estoy orgulloso de vivir hoy. No me interesa mi felicidad personal; pienso en el mañana como etapa nueva en el mundo.>>⁷⁸⁴

Pero se ve a sí mismo o a los maestros del pasado con los ojos del presente, sin pretender una mirada de comprensión histórica. Su función es la del creador y así es el artista actual, presente, quien mira: «Miró de 1968. Veo a Velázquez, no en su siglo, sino en el día exacto que lo veo.»⁷⁸⁵ No busca la mirada comprensiva, global, del historiador de arte, un terreno en el que jamás osa penetrar.

Pero tiene plena consciencia de su posición de puente entre las primeras y las segundas vanguardias. Declara (1978) a Amón que es heredero de dos generaciones vanguardistas, las primeras de antes de 1919 y 1939 respectivamente, y puente de contacto con las de la posguerra, después de 1945:

«P. Cotejados los datos de su biografía, se hace ostensible una especie de contrapunto entre momentos estelares de usted y el ocaso material de algunos de sus predecesores. Su primera exposición en Barcelona (1918) coincide con la muerte de Apollinaire; su primer viaje a París (1919) [sic], con la de Renoir; el final de *La ferme* (1923), con la de Proust; los decorados para el *Romeo y Julieta* (1926), con la de Monet: sus primeros *dibujos-collage* (1933), con la de Raymond Roussel; el inicio de las *Constelaciones* (1940), con la de Klee; en su primer viaje a Norteamérica (1947), con la de Bonnard; su Gran Premio en la Bienal de Venecia (1954), con la de Matisse; sus primera esculturas en bronce (1966), con la de André Breton... ¿Cree usted que es legítimo heredero de esas dos generaciones vanguardistas y vínculo genuino de otras dos posteriores?

R. ¡Puñeta! No había reparado en la posibilidad de esas relaciones tan precisas que usted establece. Desde luego que soy heredero de dos generaciones vanguardistas, y tal vez sea vínculo natural entre ellas y mis sucesores. Algún pintor como Arshille Gorky no dejó de reconocer mi influjo en el tránsito de la vanguardia europea al expresionismo americano. Lo que sí queda claro en su estadística es cómo pasa el tiempo y cómo la gente se muere.>>⁷⁸⁶

Su voluntad de perdurar se manifiesta también en una entrevista que concede en 1980 a Fernández-Braso, en la que explica su deseo de que su obra perviva por su capacidad de alumbrar enseñanzas a otros artistas a fin de que la superen: «Más que la obra en sí, lo que importa es lo que siembra. El arte puede morir, el cuadro puede desaparecer. Lo que cuenta es la simiente: de ella pueden nacer otras obras aún más fuertes.>>⁷⁸⁷ En estos años realizará un esfuerzo creativo final, en los diversos medios

⁷⁸⁴ Del Arco, M. Entrevista a Miró. "Tele-Expres" (14-XII-1968).

⁷⁸⁵ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. "Tele-Expres" (27-IV-1968).

⁷⁸⁶ Amón, Santiago. Entrevista a Miró. *Joan Miró: "Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España"*. "El País" (4-V-1978) 26-27.

⁷⁸⁷ Fernández-Braso, Miguel. *En el taller de Miró*. "Guadalimar", 54 (XI-1980) 14. En agradecimiento, Miró cedió una imagen para ilustrar la portada del número especial del 6º aniversario de la revista: "Guadalimar", 59 (V-1981).

en los que había laborado casi toda su vida, como si quisiera concluir todos los proyectos abiertos en sus carpetas.

2.7. El afán vanguardista: innovación y transgresión.

Miró mantiene el compromiso con el afán vanguardista de experimentación, innovación y transgresión como fuerza transformadora. Cuenta (1968) que lo que más le satisface es la humilde investigación de lo ignoto, sin creer jamás que está en posesión de la verdad o que ha alcanzado el punto perfecto: «De ninguna manera y estoy convencido de que esté en la verdad; muy lejos de esto. Ahora, lo que me llena de pasión es el convencimiento de que me lanzo a zonas y horizontes vírgenes para mí mismo; aunque soy consciente de que este camino responde a una lógica rigurosa de los kilómetros de camino, u horas de vuelo, que he dejado atrás. (...)»⁷⁸⁸ De esto resulta que no sienta una especial inclinación por alguna de sus etapas anteriores, sino más bien una permanente insatisfacción, y esto le llevará al final a una pintura cada más dramática, como confiesa en 1980: «Mi pintura es considerada por algunos como humorista y alegre, pero yo soy trágico. La tensión es cada vez más viva en mi obra. Cuanto más envejezco, me vuelvo pictóricamente más agresivo.»⁷⁸⁹ Corredor-Matheos (1978) explica sobre esta agresividad que:

«Los últimos años parecen haber acentuado su rebeldía y aquel carácter salvaje que tiene su pintura. El color mismo, que puede afinarse increíblemente, haciendo vibrar una nota muy aguda, es capaz otras veces de producir un choque al espectador por su insólita crudeza. No cesa de investigar, como si no hubiera encontrado aún lo que busca, o no se conformara con lo que ha encontrado.»⁷⁹⁰

Dupin (1993) cuenta al respecto de esta pasión que el mismo Miró criticaba y reconsideraba su obra, enlazando con su vieja idea del “asesinato de la pintura”, y asimismo la de sus colegas, siempre a la búsqueda de nuevos caminos:

«Sí, en algunas épocas caricaturizaba lo que había hecho antes dejando de pintar con colores, haciendo construcciones o collages sin color, quemando cuadros. También hizo obras efímeras destinadas a ser destruidas después de haber servido a las manifestaciones para las que las había pintado» [como en 1969 el mural para el Colegio de Arquitectos de Cataluña y a las obras menores para Osaka]. Eso le permitía dar el salto a nuevas fórmulas: «Sí. Necesitaba recuperar la frescura de descubrir otras formas de expresión. Miró pensaba que la pintura se miraba demasiado a sí misma en el espejo. Y se rebelaba también contra otros pintores que, según él, no eran bastante

⁷⁸⁸ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Exprés” (27-IV-1968).

⁷⁸⁹ Fernández-Braso, M. *En el taller de Miró*. “Guadalimar”, 54 (XI-1980) 14.

⁷⁹⁰ Corredor-Matheos, J. *El universo en expansión de Joan Miró*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (1978) 43.

exigentes consigo mismos. A pesar de su cordialidad, tenía una cierta agresividad hacia los pintores que no le gustaban. También estaba contra la burguesía que sólo valoraba los millones que vale su obra.>>⁷⁹¹

No hace nunca un simple regreso a su pasado, en contra de lo que sostiene Bozal⁷⁹², sino que, al contrario, se remonta al pasado para superarlo, para continuar las aventuras inconclusas de la búsqueda. Como Picasso, Miró es un aventurero del arte. Juzga su obra anterior por el impacto psicológico que en cada momento le procura, sin una reflexión filosófica en su mirada, sino con una impregnación de los sentidos, una búsqueda del choque conmovedor, por lo que no abomina de su producción anterior si le sirve de fértil punto de partida, como explica en 1968: «No, si ese cuadro tiene suficiente fuerza magnética para que me produzca un nuevo choque sensitivo.>>⁷⁹³

No basta con la innovación en sí misma para ser vanguardista, sino que pretende transformar al hombre mediante una conmoción de las convenciones. Miró crea algo que luego abandona para seguir buscando, en una incesante renovación, en un inconformismo radical, sin importarle apenas los comentarios ajenos. Balthus cuenta una anécdota crítica acerca del Miró de finales de los años 60 o principios de los 70: «(...) Ahora es frecuente sentir vergüenza ante cosas tradicionales de verdad porque la idea es hacer lo que sea. Cuando Miró enseñó sus últimos cuadros a Picasso, éste le respondió: “¡Miró, a tu edad!»». El arte de hoy está dominado por el gusto al horror. (...)».⁷⁹⁴ Gimferrer (1978) incide en la condición transgresora de su obra final, conseguida sobre todo con una austeridad desnuda, de una descollante pobreza que revela más aun la fuerza creativa:

«(...) la irrupció, a frec dels vuitanta anys, d'una manera de fer sovint violenta, aspriva i torturada, que sembla moguda pel disseny de sollar i anorrear allò que de massa tranquil o plaent podia trobar l'artista a la seva obra darrera així com per una volguda austeritat, una nuesa que renuncia als prestígis del sensorial per tal de posar en relleu el misteri arquetípic del grafisme.>>⁷⁹⁵

⁷⁹¹ Dupin. Declaraciones. “Tribuna de Actualidad” 285 (17-V-1993) 44-45.

⁷⁹² Bozal. *Arte del siglo XX en España*. 1996, I: 356-357.

⁷⁹³ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Exprés” (27-IV-1968).

⁷⁹⁴ Carrillo de Albornoz, Cristina. Balthus. *La última entrevista*. “El Cultural” (28-II-2001) 30-32, cit. 32. La cita parece provenir de Semir Zeki. *Balthus ou la quête de l'essentiel*. París. 1995: 38, más completa y a la vez ambigua en su sentido profundo: «Voir le monde comme un enfant ne veut pas dire peindre comme un enfant. Picasso a dit un jour à Miró: “Voyons, Miró... à ton âge!»». D'autre part, Picasso m'a dit un jour: “Je n'ai jamais fait des dessins d'enfant». Il a dit cela avec une grande tristesse. J'ai été frappé par sa tristesse lorsqu'il a dit cela.>> cit. Carlo Ginzburg. *La espada y la bombilla. Una nueva lectura del “Guernica”*, en S. Alpers; et al. *Historias inmortales*. Galaxia Gutenberg. Barcelona. 2002: 378, n. 83.

⁷⁹⁵ Gimferrer. *Miró, colpir sense nafrrar*. 1978: 104.

Esto se comprueba por ejemplo en la recuperación del tema de la sexualidad en estos años, sin la rotundidad erótica del periodo del Picasso anciano en 1964-1972 que justamente recuerda al de sus inicios en 1900-1908, pero sí ostentando aquí y allá implícitas y oscuras referencias hedonistas, que complacerían al Marcuse de los años 60, que juzgaba un deber del artista de vanguardia la desublimación, o sea socavar la ideología ascética y represora de la libido.

El mejor Miró contemporáneo es sin duda el más violentamente transgresor, el que acomete contra sus propios cuadros de los años 40 y 50, tal vez los más exitosos y populares, pero que han sido juzgados a menudo como decorativos, para rebuscar entre sus propias “pinturas salvajes” de los años 30 o en el expresionismo norteamericano. Rudy Fuchs (1983) destaca que la pervivencia de Miró como artista contemporáneo descansa en esta línea más agresiva, por lo que él y Gachnang, responsables de una gran retrospectiva de Miró en Italia (1988), la convirtieron en una prueba de su contemporaneidad, independientemente de su pertenencia cronológica a una generación anterior:

<<(…) Cuando en 1988 Johannes Gachnang y yo organizamos una exposición del Miró tardío en el Castello di Rivoli, nos interesó mostrar el lado menos “típico” del pintor, no al maestro ya clásico que en los años veinte y treinta creara un repertorio de gran fuerza personal, sino al artista más contemporáneo (habían pasado sólo cinco años desde su muerte), al que había llegado a romper con su propio estilo y logrado prescindir de la belleza que el lirismo y elegancia de su primera obra emanaban. En nuestra opinión, esa ruptura no constituía la “normal” evolución sino un paso muy consciente dado por quien aspiraba a tomar una posición firme y original dentro del panorama confuso imperante en el modernismo de la posguerra. Nos parecía saber apreciar este aspecto y era muestra de ello nuestra “relación” con artistas como Penck y Baselitz, Rainer, Fabro y Kounellis. (...)>>

Esta rebeldía es la que le convierte en un puente hacia los artistas más innovadores de la época posmoderna:

<<(…) Miró era un pintor capaz de llevar a un cuadro hasta el límite del desastre y, llegado ese punto, elevarlo a la mayor grandeza. Esa era su gran virtud, observable en los espléndidos grabados de su última época, que incluimos en la exposición de Rivoli. Eran obra de un artista que no deja de interesarse por la dinámica de su obra, un maestro maduro ya, pero repleto de vida. Durante los preparativos de la exposición de Rivoli tuvimos ocasión de constatar el espíritu rebelde que subyace a la obra mironiana, sobre todo la de la época tardía. Esa voluntad de no instalarse cómodamente en un determinado estilo, aunque éste sea de su propia invención y suponga logros estéticos muy significativos, es algo que el pintor español tiene en común con artistas de una

generación más joven, artistas como Penck o Kounellis; ellos también optaron por la rebeldía en un momento en el que el modernismo parecía dominar hasta el punto de resultar incuestionable. (...)»⁷⁹⁶

Y destaca finalmente que ese espíritu rebelde es lo que le rescata de ocupar un lugar secundario entre los supervivientes vanguardistas:

«(...) A lo largo de toda su vida se mantuvo fiel a su actitud independiente y rebelde, cosa que no impidió que su obra siguiera evolucionando y buscando una expresión aun más aguda e intensa. No se dejó nunca atrapar en su propio estilo. Muy al contrario, ese repertorio que denominamos mironiano, se veía presionado constantemente por un deseo apasionado de ganar en elocuencia. Es esa actitud artística la que, una vez identificada, hace de Miró uno de los pintores más importantes del siglo.»⁷⁹⁷

Pero arrebató y reflexión, pasión y razón, se confunden, se equilibran, se funden. Miró entiende que ese equilibrio es la marca de la madurez, la cima del artista que ha alcanzado el dominio sobre sí mismo y la materia. Las apuestas más radicales se decantan en el tamiz de la moderación. Miró, con motivo de su antológica en Madrid en 1978, revisa sus ideas y atempera su tesis de finales de los años 20 del “asesinato de la pintura”, explicando que nació como concepto estético estando él en la rue Blomet, cuando Aragon organizó una exposición en la galería Goemans sobre el asesinato de la pintura. «Hablando del asesinato de la pintura, yo quise decir el asesinato de la pintura, pero para encontrarle sus fuentes puras, para asesinar la corrupción de la pintura» y cree que lo ha conseguido, o «algo así.»⁷⁹⁸ y el mismo año (1978) le declara a Amón su rechazo hacia el arte académico:

«Pregunta: No parece aventurado descubrir en usted un legítimo representante de las llamadas *culturas fronterizas*, uno de aquellos raros personajes que, habiendo recibido poco o nada de la cultura oficial, instituida, entregan todo o mucho a la cultura viva y con mayúsculas. ¿Qué opina de la cultura oficial, de la academia? Respuesta: El verdadero creador huye de ellas. No me hacen ninguna gracia, ni siquiera me inducen a sonreír, me parecen cosas lúgubres.»

Y luego le explica que la evolución de su obra responde a una continua pulsión de ruptura:

«Pregunta: Analizadas sus pinturas (y la exposición de Madrid proporciona un buen ejercicio) por orden cronológico, se nos presentan como obedientes a una incesante ruptura entre las diversas épocas. ¿A qué responde ese cambio constante de estilo sin posible retorno? Respuesta: Cuando una experiencia se ha agotado, volver a ella es copiarse a uno mismo. Cuando se sabe una

⁷⁹⁶ Fuchs. *Miró: nuestro contemporáneo*. <Joan Miró 1893-1983>. Barcelona. FJM (1983): 91.

⁷⁹⁷ Fuchs. *Miró: nuestro contemporáneo*. <Joan Miró 1893-1983>. Barcelona. FJM (1983): 94.

⁷⁹⁸ Miró. Declaraciones a Paloma Chamorro. Documental *Miró*, 1978. nº 55.

cosa, hay que abandonarla para ir a lo que se desconoce. Crear es romper, y romper con violencia.>>⁷⁹⁹

En este sentido se comprende la anécdota de un domingo por la tarde a finales de los años 70, en el que veía con sus nietos en la televisión un concierto de Jimmy Hendrix en el que el cantante rompía una guitarra en el escenario y les dijo que él hacía lo mismo, en referencia a su vieja idea de “romper la guitarra cubista”: <<That young fellow really impressed me. In some ways, he and I are doing the same thing>>.⁸⁰⁰

Mientras contempla las últimas obras de esta antológica de 1978, su mujer le recomienda que se siente para descansar y él responde: <<Puñeta, déjame que los vea de pie. He pintado estos cuadros con frenesí, con verdadera violencia, para que sepan que vivo, que respiro, que aún tengo unos cuantos caminos que andar. Aquí se apuntan nuevos cambios. (...) Yo también tengo alguna suerte, la de poder pintar unos cuadros más.>> Y en la misma visita, Amón le advierte que los museos prohíben fotografiar sus obras, debido al derecho de reproducción, y contesta:

<<Pues vamos a infringir la norma. Creo que yo también tengo algún derecho sobre estos cuadros, eso que llaman propiedad intelectual o artística o lo que sea. (...) (Prohibiciones, derechos y valores de bolsa! Hay un momento en que el arte se posterga. Sólo ven dólares. ¡Si la gente supiera que pinté todos estos cuadros medio muerto de hambre!>>⁸⁰¹

Tomàs Llorens (2008) mantiene que en la obra postrera de Miró predomina el ánimo destructor, aunque no aniquilador: <<Frente al nacimiento, la destrucción. De hecho éste es el impulso más habitual en la pintura última de Miró. (...) / Era previsible que esta poética de la destrucción desbordara los límites de la pintura y se desparramara en los campos que Miró había cultivado, intermitentemente, como alternativas a la pintura.>>⁸⁰² como se manifiesta en las pinturas quemadas de 1973 o en los *sobreteixims*. Una destrucción para alumbrar un nuevo nacimiento, y que se emparenta con su pulsión anicónica desde finales de los años 20, de raíz rural y religiosa:

<<Su menosprecio de la imagen (y su impaciencia respecto de la pintura) se dirige en un sentido contrario al de la arbitrariedad; lo que lo mueve es la nostalgia de un vínculo más fuerte, la

⁷⁹⁹ Amón, S. Entrevista a Miró. *Joan Miró: “Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España.”* “El País” (4-V-1978) 26-27.

⁸⁰⁰ Stolz, George. *Joan Miró. The Methodical Revolutionary.* “Art News”, v. 102, n° 4 (IV-2003): 112.

⁸⁰¹ Amón, S. Entrevista a Miró. *Tres horas con Joan Miró.* “El País” Semanal, Madrid, 62 (18-VI-1978) 14-19.

⁸⁰² Llorens. <*Miró: Tierra*>. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza (2008): 179.

invocación de una fuerza operativa que como en las sociedades agrarias primitivas, ancle la creación del artista en el ámbito de la necesidad.

El estatuto al que Miró (como Picasso) desearía llevar la pintura no es el de los signos lingüísticos sino el de lo sagrado. (...) [Como] en el subconsciente colectivo de los campesinos de su tierra. Para ellos, las únicas imágenes verdaderamente válidas y vivas era de carácter religioso: imágenes religiosas, exvotos o reliquias. (...)

Conforme se aleja del tiempo histórico, Miró, en su vejez, asiste impotente al desvanecimiento de lo rural que el triunfo de la modernidad trae inevitablemente consigo, la ausencia gradual de esa tierra que, desde siempre, ha sido el núcleo central de su creación. Lejos de un Mont-roig perdido en el pasado, ensimismado en la soledad de su estudio mallorquín, toda su vida, toda su energía se concentran en su obra última, una obra que el ritmo cíclico del tiempo mítico sustituye al ritmo lineal del tiempo histórico. Si la habita una esperanza es sólo la de que esa obra sea, toda ella, como una reliquia que permita a la tierra seguir operando desde su ausencia.>>⁸⁰³

2.8. La finalidad de comunicación con el público.

Miró tiene como finalidad comunicarse con el público y no hacer un arte para sí mismo. Dupin (1993) explica que «Gracias a la escultura y a la cerámica, Miró había realizado el viejo sueño de implantar su arte en la ciudad y los lugares públicos, de dirigirse sin intermediario y sin mediación al paseante anónimo en espera de un encuentro, de un diálogo. (...)».⁸⁰⁴ El artista cuenta en 1968 que lo que le satisface no es el convencimiento de lo que ha convencido a los demás, sino la humilde investigación de lo ígnoto y transmitir emociones a la gente:

<<(…) Y no se trata de convencer a los demás. Lo que más me ha emocionado profundamente es sentir que mi obra ha tenido un suficiente poder de irradiación para que haya llegado a las antenas misteriosas de mis amigos de Barcelona. Esto me emociona mucho y me obliga a trabajar para un pueblo lleno de posibilidad y vitalidad, como es Barcelona.>>

E insiste en que transmitir un mensaje al espectador es la meta de su pintura: «Que tenga esa fuerza de irradiación, mensaje, y que la materia la olviden» y sólo le preocupa que no sientan ese mensaje: «Lo deploro».⁸⁰⁵ Es una idea recurrente en las vanguardias, pues Mark Rothko (1947) aconsejaba en el mismo sentido:

<<(…) Los cuadros deben ser milagrosos: en el instante en que se acaba un cuadro, termina la intimidad entre la creación y el creador. Éste es un extraño. El cuadro debe ser para él, y para

⁸⁰³ Llorens. <Miró: Tierra>. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza (2008): 180-181. El autor culmina su ensayo con este fragmento de prosa poética.

⁸⁰⁴ Dupin. *Miró*. 1993: 400-401.

⁸⁰⁵ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Exprés” (27-IV-1968).

cualquier otro que lo experimente posteriormente, una revelación, la resolución inesperada y sin precedentes de una necesidad eternamente familiar. (...)».⁸⁰⁶

Miró, diez años después (1978), insiste:

«La divulgación de mi obra es muy importante. La divulgación humana, por lo que me interesa tanto la obra grabada, los murales cerámicos y la escultura, que me permiten acceder a mucha más gente. (...) Tengo conciencia de la proximidad de la muerte y me lo tomo con humor. Creo que he de dejar una huella en el mundo futuro. Hago abstracción de la felicidad, sólo me dedico a mi trabajo y para el resto mi mujer, un ángel. Quiero quedar como un hombre auténtico y honrado.»⁸⁰⁷

En otra entrevista, concedida a Amón, reflexiona sobre la compleja percepción de su obra que hace de su propia obra, como alguien extrañado de sí mismo, en la posición del público, en concreto la antológica de 1978 en Madrid:

«Pregunta: ¿Qué juicio le merece, contemplada, si ello es posible, desde el punto de vista de un espectador cualquiera?

Respuesta: Siempre que acudo a una exposición mía, me coloco en la posición de un hombre que de verdad sea hombre. Me digo llanamente: “Hombre, una exposición de Miró. Vamos a ver lo que está pintando ese tío”. Entro y doy de lado toda consideración estética y toda actitud intelectual. Me importa, sobre todo, el aspecto humano. Me gusta ir solo, confundido entre los demás, y suelo ser un crítico muy severo. Si un cuadro me complace, lo celebro, y si no me llena, me enfado conmigo mismo y llego incluso a pellizcarme. Cuando una obra me sorprende, para bien o para mal, exclamo en mis adentros. “¡Puñeta, y eso también lo has hecho tú!” (...)»

Intenta provocar las pasiones del público (y por eso mismo le encantó que un estudiante pintase de rojo *Miss Chicago* el 1 de mayo de 1980):

«Pregunta: ¿Le interesa alguna particular reacción del público visitante?

Respuesta: Mucho más, desde luego, que la de la crítica. Me importa, como ya dije, el impacto humano por encima, y muy por encima de la pura consideración intelectual; y si ese impacto humano resulta agresivo, mejor que mejor. En la exposición antológica de 1974, en el Grand Palais, de París, tuvieron los organizadores la feliz ocurrencia de poner a disposición de los visitantes un montón de pliegos en que ellos pudieran manifestar su libre opinión. Uno de los opinantes dejó escrito de mí: “Hay que cortarle las manos”. Aquella reacción violenta me agradó, porque ponía de relieve lo que más me importa en mi obra: su vitalidad.»

Y acaba comentando que prefiere al público por encima de la crítica porque su mirada es más límpida:

«Pregunta: ¿Prefiere, pues, la opinión de la gente llana?

⁸⁰⁶ Rothko. Declaraciones. *The Romantics were Prompted*. “Possibilities”, nº 1 (invierno 1947-1948) 84. cit. *<La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto>. Madrid. Fundación Juan March (5 octubre 2007-13 enero 2008).

⁸⁰⁷ Miró. Declaraciones a Chamorro. Documental *Miró*. 1978. nº 55.

Respuesta: La gente llana, pura, no maleada, ni contaminada, ve mejor mi obra que los intelectuales. ¿Por qué se empeñan éstos, como decimos en Cataluña, en *buscar pelos a la rana*? La teoría es tan fría como la autopsia, aniquila la acción y la vida. Y yo aún no estoy muerto. Si de algo estoy satisfecho es de que en la bibliografía en torno a mi obra prepondera el acercamiento humano. ¡Los teóricos no han podido conmigo! Me han comprendido los poetas y los humanistas, como Jacques Dupin... o como usted. Póngalo así.»⁸⁰⁸

Todo esto implica nuevamente un problema propio de la filosofía del arte, propuesto por Walter Benjamin en sus ensayos de los años 30: en la época contemporánea se había transformado la consideración de la obra de arte, al sustituir el valor del culto por el valor de la exhibición. Y esto había devenido en una sustitución de una estética de la obra de arte original dotada de un aura propio y pensada con un modo de contemplación lenta y esteticista, por, en cambio, una antiestética de la obra de arte reproducida técnicamente en grabados o ilustraciones y concebida para una acción comunicativa y la percepción colectiva simultánea, como argumenta Buchloh (2004).⁸⁰⁹ De ahí el interés de Miró por trabajar el grabado y los libros ilustrados, así como por la presentación de su obra en las galerías y museos, y el cuidado de los reportajes, los artículos e incluso las fotografías sobre su obra y su misma persona, en una conformación planificada de su imagen pública. Miró explica (1981) su preferencia por la obra pública: «I believe that the politics of the artist is what he can give as a gift all the people—to the public in general—. I am tired of my paintings being used as international bank notes. My art is for the people—it is for everybody—. That is why, I suppose, my main interest recently has been the monumental sculptures, the public art.»⁸¹⁰

2.9. La reivindicación de la libertad creadora del artista.

Miró reivindica su libertad creativa. Una reflexión sobre el tema procede de Aguilera Cerni (1969), apoyado en la afirmación de Pierre Bourdieu de que el artista contemporáneo siente la tentación de reivindicar una completa autonomía de su quehacer artístico, válido por sí mismo: «La afirmación de la autonomía de la intención creadora lleva a una moral de la convicción que inclina a juzgar las obras con base en la pureza de la intención del artista, y que puede culminar en una especie de terrorismo del gusto cuando el artista, en nombre de su convicción, exige un

⁸⁰⁸ Amón, S. Entrevista a Miró. *Joan Miró: “Tengo una gran confianza en la fuerza creadora de la nueva España.”* “El País” (4-V-1978) 26-27.

⁸⁰⁹ Buchloh, en Foster; Krauss; Bois; Buchloh. *Arte desde 1900.* 2006 (2004): 25.

⁸¹⁰ Rose. *Interview with Miró. <Miró in America>.* Houston. Museum of Fine Arts (1982): 120.

reconocimiento incondicional de su obra.»⁸¹¹ Y Aguilera advierte al respecto que Miró afirma su independencia de un modo agresivo:

«Miró “con palabras y con silencios” es un testimonio viviente de esa actitud que, reivindicando absoluta libertad e irresponsabilidad, adopta por definición un gesto implícitamente agresivo. No se trata, desde luego, del “terrorismo” llevado a otros límites de programación por sus parientes dadaístas y surrealistas. El suyo, es el otro terrorismo sutil, aunque igualmente amenazador, del acto artístico impuesto por la cultura minoritaria contemporánea como producción de objetos separados del mundo vulgar, más valorados cuanto más distantes de los canales distributivos montados a nivel multitudinario. Es el “terror”, el respeto impuesto por lo entronizado y por los funcionarios culturales que montan guardia inquisitorial en torno al Olimpo donde habitan las nociones sancionadas y los objetos que es preciso venerar.»⁸¹²

Dupin (1993) nos resume la soberana libertad con que actúa el Miró final:

«Pintura solar. Expurgada de toda anécdota, de todo manierismo, de los refinamientos y las complacencias del gusto, de las maniobras de la oscuridad. Nada se oculta en ella, nada que nos escape, nada se ofrece a la decodificación. Un acto puro de deslumbradora evidencia y la soberanía del brote. Incluso si, para conseguirlo, el pintor tiene que interrumpirse continuamente, romper el impulso que le arrastra, recaer en la fecunda inacción, de donde le sacará la siguiente abertura. Las diferentes fases de la ejecución de un cuadro no son más que asaltos sucesivos, jugándose en cada uno de ellos la totalidad de la obra. Podríamos tomar notas, describirlos —todo es sencillo y claro en el taller—, pero nos quedamos insatisfechos. A menudo todo comienza por algunos signos, un indicador de color, garabateados en la página de un cuadernillo, arrancada luego y clavada en el bastidor. No hay nada que hacer. Ni con la forma esbozada al carboncillo sobre la tela blanca. No hay elaboración, estadio intermedio, proyecto de organización de la superficie. Ni el menor dato sobre un pequeñito problema a resolver. Nada para el análisis y el comentario. Cortés, atento, sin impaciencia, un hombre espera a que estemos fuera. Cuando nos hemos ido, el hombre sigue esperando... Espera, contemplando un fragmento, a que la materia se mueva, se anime, suene, exija irresistiblemente que se arroje sobre ella, y ella sobre él, y que su enfrentamiento, el júbilo del encuentro se realice al fin delante de todos. Las huellas de manos y pies, los colores, las proyecciones, los trazados vacilantes o desmigajados, la sobretensión o los extravíos del signo, las incongruencias, las deflagraciones, la incorporación de objetos o de materias brutas, mantienen y transforman la única y singular escritura del pintor, que solo puede permanecer en vida suscitando esos ataques del exterior, los fermentos y el veneno que a la vez la nutren y la corroen. Incluso las rupturas incesantes en la manera de abordar la tela se proponen quebrar la linealidad de la escritura, hacer estallar la inscripción, la sujeción, y dejar afluir a lo viviente en su diferencia, al presente en su desnudez, por las brechas así abiertas. La apariencia de desenvoltura o de negligencia, y lo que la espontaneidad del gesto aportan, contribuyen

⁸¹¹ Bourdieu, en su ensayo *Campo intelectual y proyecto creador*, en Pouillon, Jean; et al. *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI. México. 1967 (1966 francés). cit. Aguilera Cerni. *El testimonio llamado Miró*. “Cuadernos para el Diálogo” Madrid, nº 64 (I-1969): 19. Bourdieu se apoya a su vez en la estética del novelista alemán Levin Schücking (1814-1883).

⁸¹² Aguilera Cerni, V. *El testimonio llamado Miró*. “Cuadernos para el Diálogo” Madrid, nº 64 (I-1969): 18.

a desmitificar los procedimientos tradicionales, incluidos los de Miró, y a poner al desnudo, a poner en crisis los elementos de toda pintura. Desde este punto de vista, Miró no se preocupa en absoluto del efecto, ni siente el menor respeto por el ojo del aficionado. Aunque no le importe ligar su práctica a una teoría, se despreocupa totalmente del resultado e ignora censuras y terrorismos. En su rabia de pintar y su prueba del fuego, Miró pone patas arriba todas las tablas de valores. La pintura es dueña y señora, quema en su crisol cuanto no es necesario para la transmutación que se está operando.»⁸¹³

2.10. La autonomía de la obra artística.

Miró defiende la autonomía de la obra artística respecto a su creador. Así, declara en 1968 que cuando ha terminado de expresarse en una obra, se desentiende de ella, pues se convierte en autónoma: «Cuando termino una obra, deja de interesarme; pero cuando al cabo de años vuelvo a ver algo mío, lo miro como una persona ajena y generalmente con un gran rigor crítico, y recibo el ramalazo emocional como ser humano.»⁸¹⁴ Esto es, la obra puede comunicar por sí misma un mensaje independiente del de su creador, pues en su realización pueden haber confluído circunstancias ajenas a la voluntad artística que se revelan con el tiempo y sorprenden incluso al propio artista. Es un don de la pintura (y en general de su obra artística) que le lleva a reflexionar sobre si ésta tiene un fin temporal, como ocurre en el proceso natural de los seres vivos, y concluye que una pintura espiritual como la suya es eterna: «El proceso de ese vegetal, o animal, tiene su muerte. Mientras que mi obra, si tiene realmente un valor espiritual, el mensaje secreto, se esparce por el aire. En pintura, es más importante lo que no se ve por los sentidos físicos, lo que se transmite a las antenas psíquicas del que la contempla.» Y esto implica que no ame la obra hecha como a un hijo, como dicen la mayoría de los artistas o creadores, sino, que al contrario, al reencontrar una obra suya lejana en el tiempo, la critica como si no fuera suya: «Entonces el problema es diferente; cuando el retroceso es considerable, yo miro a esa tela como si no fuera el creador, como un extraño a ella y juzgándola severamente.»⁸¹⁵

Pero advertimos que yace por debajo el problema de la autonomía de la obra de arte respecto, no ya a su creador, sino a la ideología implícita de éste, que se manifiesta en dominios transversales de la representación artística. Cabe la

⁸¹³ Dupin. *Miró*. 1993: 334-341.

⁸¹⁴ Del Arco, M. Entrevista a Miró. "Tele-Exprés" (14-XII-1968).

⁸¹⁵ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. "Tele-Exprés" (27-IV-1968).

autonomía, sí, pero no una exención completa, la pretendida por Althusser, respecto a los aparatos ideológicos dominantes.

2.11. La inspiración onírica y naturalista.

Miró toma lo onírico como inspiración emotiva y la naturaleza y lo matérico como inspiración sensible, dominando lo irracional momentáneo con una disciplinada racionalidad. La inspiración onírica radica en su viejo interés por el mundo de los sueños, y explica que incluso tumbado en la cama en las noches encuentre soluciones para sus obras, pero en esta época que nos ocupa es una fuente menor en comparación con la inspiración que extrae de la naturaleza y la materia, fuentes más importantes en cuanto dictan la trayectoria de la mayoría de sus obras.

El onirismo lleva a la fusión de la poesía y el arte plástico con el que Miró recrea una realidad intangible que sólo existe en el mundo onírico, sin correspondencia mimética con la realidad vivida, que es sólo inicio y cauce de su obra, pero no su referente representado. La historiadora del arte británica Sara Cornell (1983) opina que Miró «evoca la inocencia del sueño de la infancia, ignorante del conocimiento o la experiencia; sus imágenes surgen a través del lienzo como las imágenes que nosotros descubrimos en estallidos sobre un muro de yeso o las nubes en el cielo.»⁸¹⁶ Dupin (1993) cuenta que Miró no diferenciaba en verdad la pintura de la poesía: «Estaba más cerca de los poetas que de los pintores. No se fiaba de la “pintura-pintura”, como él mismo la calificaba. Pensaba que después de las influencias del dadaísmo y del surrealismo había que ir más allá de la pintura. Para él debía traspasarse el fenómeno puramente pictórico y llegar a otra esencia distinta de la pintura.»⁸¹⁷ Gimferrer (1993) recuerda que leía poesía cada mañana y sugiere que fue una herencia de su pasado surrealista junto a Breton: «Cada matí feia gimnàstica i llegia un passatge de *Soledades* de Góngora, un de *Les Quimeres* de Gérard de Nerval i un de Tristan Corbière. Miró era una de les poques persones que he conegut que havien viscut el surrealisme dels anys 20. L'altra és l'Octavio Paz. Són dels que van relacionar-se amb el nucli d'André Breton.»⁸¹⁸

⁸¹⁶ Cornell *Art. A history of changing style*. 1983: 408.

⁸¹⁷ Dupin. Declaraciones. “Tribuna de Actualidad” 285 (17-V-1993) 44-45.

⁸¹⁸ Gimferrer, Pere. Declaraciones. “Idees” (16-V-1993). Miró declara su admiración por Góngora y su proyecto para ilustrar las *Soledades*, en Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 126-128. Las palabras de Gimferrer sobre Octavio Paz se basan en un error: el mexicano conoció a Breton y Péret en París en 1946 y su amistad con Miró comenzó a partir del retorno de éste a París en 1948. [Paz. *Constelaciones: Breton y Miró*. “El País” (15-I-1984).]

Su mundo imaginario es básicamente el mismo de siempre. Onírico e impredecible, poético a fuerza de alcanzar la perfecta *poiesis* —creación pura y misteriosa, sin trabas ni rendiciones—, un mundo increíble para el que sólo quiera ver la realidad inmediata. Pero la coherencia de este universo asombra, todo está relacionado con tanta precisión que llegamos a pensar —equivocadamente— que Miró ya no tenía dudas sobre lo que quería pintar, que su obra salía directamente de su interior, sin una previa o posterior reflexión. En este sentido, declara: «Yo siempre estoy en estado hipnótico.»⁸¹⁹ El azul que asoma en sus obras es el color de sus sueños, como dijo él mismo. Un azul que simboliza el mar y en el que las diferentes tonalidades insinúan la impalpable agitación de los ritmos superficiales. Y es que no ha perdido su creencia en un arte directo desde el interior, proyectado de dentro a fuera, emanado del subconsciente, y de hecho sigue usando el método surrealista de procurarse sueños inspiradores. Miró poetiza sobre este juego mágico de la creación, ese camino misterioso e inconmensurable, en un apunte: «L'infini sui le sentier vers la main invisible»⁸²⁰, que nos induce a creer que compartiría sin duda el pensamiento de Francis Bacon: «Por desgracia, la inteligencia no crea el arte, no hace la pintura» o de Picasso: «La pintura te puede siempre». Es una actitud positiva ante la emoción, compartida por los grandes artistas de las vanguardias. La emoción creativa se confunde con el arrebató místico-físico de una Santa Teresa: «Necesito algo capaz de poner en marcha una emoción. La emoción es lo que me mueve. No pertenece al dominio de los sentimientos. Es como si me picara una chinche».⁸²¹ Es una pulsión interior, iniciática del acto creador que ansía la incorporeidad, pero este factor irracional es sólo la mitad de la pulsión artística. Chavarri (1978) considera a Miró un pintor de lo “maravilloso”: «como ningún otro de los artistas que han marcado el desarrollo estético de este convulso e incomparable siglo, Miró es un explorador valiente y sin prejuicios que se coloca desde muy pronto en las fronteras de lo maravilloso».⁸²² Giulio Carlo Argan, en el catálogo de una exposición (1981), escribe:

«Basta que Miró trace una línea y se convierte inmediatamente en imagen, figura, persona, animal o paisaje. Estos pertenecen, sin embargo, a otra naturaleza, inverosímil y fantástica, que Jarry

⁸¹⁹ Judson, Horace (sin firma). *The diverse genius of Joan Miró. Painting. Father for Today*. “Time”, Nueva York (26-VII-1968) 44-53, 54 y 59. cit. Redacción. *En el “año Miró”. Un extenso comentario de “Time” sobre el arte del gran artista*. “La Vanguardia” (17-VIII-1968) 20.

⁸²⁰ Miró. Doc. 3475, FPJM. (7-IX-1975)

⁸²¹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 141.

⁸²² Chavarri, Raúl. *Miró reencontrado*. “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, v. 113, nº 339 (IX-1978): 341.

habría denominado patafísica. Miró sigue siendo, como siempre, un pintor figurativo y de fantasía barroca, pero sin buscar coartadas en la verosimilitud y la alegoría. Sabe perfectamente que no se construye fantasía sin polemizar con una sociedad que carece de ella.»⁸²³

El otro factor es más racional (aunque veremos que no libre de elementos irracionales) y es su inspiración en la naturaleza y la materia. En abril de 1968 compara las pinturas de los años 20, como *La masía*, con sus obras actuales, y considera que al espectador no le chocará la diferencia, porque hay una continuidad en su trayectoria, en cuando la dicta siempre la naturaleza: «No hay tal choque, porque la trayectoria seguida desde *La masía* a las cosas recientes, responde a una ley natural. Como la semilla que se siembra, que hincha la tierra antes de que salga la pequeña brizna, que luego se convierte en hoja, más tarde en árbol, después en flor y, por último, en fruto. Es la evolución lógica y natural.»⁸²⁴ Y una docena de años después (1980) declara que «No me interesan las escuelas, los grupos pictóricos. Sólo lo anónimo, lo que brota del pueblo. Doy lo que recojo, lo que observo. Mire esta libretita. Aquí, en Madrid, he tomado notas, también he tomado notas. Si algo me sorprende, lo anoto: un brillo, un contraluz, una mueca, de la gente. Luego sale, todo sale en la pintura.»⁸²⁵ Le apasionan sobre todo los medios materiales más agresivos y brutales, no sólo como soportes o útiles sino también como seres en transformación, como vehículos de una acción instantánea, y esto guarda una estrecha relación con la idea ya resaltada de autonomía de la obra de arte. El simbolista alemán Max Klinger escribió al respecto: «Debido a su particular apariencia y su obligada manera de manejarlo, cada material está penetrado de un único espíritu y poesía que, en las manos del artista, refuerza enormemente el carácter de la representación, y para el cual no hay sustituto (...)»⁸²⁶ y en esta misma senda Miró declara en 1975: «Me interesa la materia más que el instrumento. A Picasso, más bien el instrumento. / Yo siento amor al soporte.»⁸²⁷ Y responde en 1978 a Amón que su obra, pese a la apariencia de estar llena de símbolos abstractos, se inspira en la realidad de los misterios de la naturaleza: «Pregunta: (...) ¿No tiene un cierto carácter intelectual el perpetuo simbolismo de su pintura? Respuesta: No. Mi obra está, en efecto, cargada de símbolos, pero de símbolos naturales, abiertos a

⁸²³ Argan, G. C. Catálogo de <Miró>. Roma. Galeria Studio Dueci (12 mayo-junio 1981). cit. Anglada, Martí. *Joan Miró, centro de la temporada artística romana*. “La Vanguardia” (16-VI-1981) 32.

⁸²⁴ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Expres” (27-IV-1968).

⁸²⁵ Fernández-Braso, M. *En el taller de Miró*. “Guadalimar”, 54 (XI-1980) 16-17.

⁸²⁶ Lambert, Susan. *El dibujo. Técnica y utilidad. Una introducción a la percepción del dibujo*. 1985 (1984 inglés): 13.

⁸²⁷ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 141.

la naturaleza, no al reino de las ideas. Son signos que remiten a la naturaleza misma, que quieren indicar su enigma diario.»⁸²⁸ Dupin (1993) precisa que el carácter onírico de su obra no era incompatible con su temperamento introvertido y que su naturalismo trasciende los límites convencionales del concepto, para alcanzar la mitología:

«El onirismo no es incompatible con el carácter reservado de alguien, sino todo lo contrario. Uno sueña cuando no puede comunicar con facilidad. Es un refugio, una sublimación de deseos no satisfechos que pueden realizarse de otra forma. Sin embargo, incluso en los cuadros más oníricos hay siempre una raíz que está en la vida cotidiana. Lo que pinta Miró no son fantasmas inventados por él, sino campesinos catalanes que se vuelven fantasmagóricos, porque en su creación hay un nivel que le lleva más allá del realismo, del naturalismo y que hace de ellos personajes de su mitología.»⁸²⁹

Y se extiende sobre esta relación con la naturaleza:

«Miró trabaja sin descanso, trabaja en comunión con la tierra y con el cielo. La naturaleza es para él un fenómeno total en el que se encuentra comprometido como el árbol o el pez. No se pone ante la naturaleza, es decir, fuera de ella, sino que se siente integrado en ella, hasta el punto de que debe hacer un esfuerzo y obtener lo que él llama “la tensión de espíritu” para emerger de lo real y dominarlo, para encontrar así la distancia que el acto creador requiere. No va a la naturaleza, emana de ella. Por eso sólo puede pintar una vista inmediata de las cosas, como si las abordara por primera vez, en el instante mismo de su nacimiento. Es la razón por la que todas las cosas le comunican el mismo asombro, el asombro del primer encuentro, lo que el llamaba “un choque”. Es lógico que hablara de choque, pues su relación con el objeto no fue nunca intelectual, ni siquiera particular a uno o varias órdenes de percepción, era una relación primordial que comprometía a todo su ser y que él sólo conseguía evocar hablando del carácter “vivo” del objeto. En consecuencia, es imposible admitir o establecer cualquier jerarquía entre los seres vivos y las cosas que los rodean, contrariamente a la visión del mundo generalizada y a toda la tradición humanista occidental. Si el árbol tiene algo en común con lo humano, el hombre no puede, a ojos de la creación, invocar su superioridad sobre el árbol. El mar no pesa más que la gota de rocío, la montaña no es más alta que una brizna de hierba, la palabra del sabio no cubre el canto del pájaro. Todos los valores reconocidos son artificios inventados por el hombre para conjurar su miedo. En la realidad de la naturaleza todas las criaturas son equivalentes, o sea, todas son infinitamente preciosas, ninguna irremplazable. Desde este punto de vista, el mundo aparece como una totalidad viva en cuyo seno reina una igualdad absoluta y de la que están proscritas toda estabilidad y toda compartimentación. Ese todo es movimiento, gravitación e incesante metamorfosis, aunque regido implacablemente por las leyes de la vida orgánica y del número. Por eso Miró se sitúa a veces en la fuente misma de la energía natural, la capta, diríamos, en la propia boca del volcán. Su pintura es entonces arremetida salvaje donde la «tensión de espíritu» del creador se aplica a domeñar, sin interrumpirlo ni alterarlo, el brote lírico de su color, de sus materias, de su línea, Depende entonces de la justeza, del acorde perfecto de su gesto y de su emoción,

⁸²⁸ Amón. *Entrevista a Miró*. “El País” (4-V-1978).

⁸²⁹ Dupin. Declaraciones. “Tribuna de Actualidad” 285 (17-V-1993) 44-45.

que el libre desencadenamiento de las fuerzas elementales se convierta en organización viva y que el gesto sea también un acto creador.>>⁸³⁰

Bernadac (1998) explica justamente que el segundo de los dos factores dominantes del trabajo gráfico de Miró en los años setenta es «(...) la experimentación con nuevos materiales que crean texturas resistentes y obligan al dibujo a adaptarse, imponerse y renovarse.»⁸³¹ El artista ha interiorizado las experiencias matéricas de la pintura de posguerra, desde el informalismo al expresionismo abstracto, y así ha profundizado en su misma pasión por la materia que mostraba ya en los años 20 y 30, cuando fue uno de los precursores. Miró declara en 1978 a Penrose sobre su pasión por explorar todas las posibilidades de los materiales en pintura, grabado, etc.:

«En lo que estoy preparando ahora para el CGP estoy utilizando papel usado. Cuando mi mujer viene de la compra y tiene papeles manchados de grasa y esos los cojo y los uso. Aunque también uso un papel japonés precioso que combino con papeles manchados de barro, y esas cosas.

[En un collage de 1978 pone un martillo] Sí, lo usé para clavar los clavos y acabó siendo una pájaro cantor», junto a papel de lija, maderas, clavos... [A un cuadro hecho sobre madera] le he echado gasolina, se han corrido los colores y de las marcas que produjo surgió instintivamente el resto. Me sentía atraído por las marcas, fascinado. Es como si se apoderara de ti una corriente eléctrica. Tenía que hacerlo así. Una cosa te lleva a otra y así. Ese blanco espeso lo incluí para destacar el resto. Hace que surja la fuerza del resto del cuadro. Por eso me gusta tener en el estudio todo tipo de cosas con que pueda manchar. A mi mujer la pone mala, pero es así. Porque las manchas y las marcas me excitan, me dan ideas. Se convierten en personas, en pájaros y eso gracias a sus cualidades mágicas. Son las manchas las que me llevan a las figuras. [En la realización de una pintura sobre una tabla al revés, con su granulado homogéneo, dice] Es como si fuera un paisaje de colinas. Y admite magníficamente la pintura. Es un material perfecto».⁸³²

Si la inspiración onírica, irracional, es fundamental para crear la tensión espiritual, para tensar el arco de la ballesta, luego recurre a la naturaleza real como inspiración sensible y templar su imaginación con la racionalidad, puesto que tiene miedo a sucumbir a su yo irracional, puesto que, antes que artista, se siente un hombre «Atormentado, pero con un gran equilibrio; sin ese equilibrio, un hombre atormentado es una cosa enfermiza».⁸³³ Y sin embargo no puede soslayar cierta irracionalidad cuando le cuenta a Raillard en 1975: «El ombligo que mira es una banalidad. Por el contrario, en los frescos románicos los ojos están por todas partes.

⁸³⁰ Dupin. *Miró*. 1993: 347-350.

⁸³¹ Bernadac. <*Joan Miró. La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 206.

⁸³² Miró. Declaraciones en documental de Penrose. *Miró. Theatre of Dreams*. 1978.

⁸³³ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. "Tele-Exprés" (14-XII-1968).

El mundo entero te mira. Todo; en el cielorraso, 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 un tronco y hojas».⁸³⁴ Ya había declarado en 1968 sobre este animismo:

«Para mí un objeto es algo vivo. Este cigarrillo, esta caja de cerillas contienen una vida secreta mucho más intensa que ciertos seres humanos. Cuando veo un árbol recibo un impacto, como si fuese alguien que respirase, que hablase. Un árbol es también algo humano. La inmovilidad me afecta. Esta botella, este vaso, este grueso guijarro en una playa desierta son cosas inmóviles, pero desencadenan en mi espíritu grandes movimientos. No experimento lo mismo ante un ser humano que se desplaza siempre como un idiota... La inmovilidad me hace pensar en grandes espacios donde acontecen movimientos que no tienen fin. Como dijera Kant: es la irrupción de lo infinito en lo finito... Esto se traduce en mis telas por formas semejantes a centellas que salen del marco como de un volcán.»⁸³⁵

Los modelos de inspiración son siempre figurativos o naturales, con una realidad casi siempre reconocible (una calabaza, un pájaro, un objeto...), pero en definitiva, no es una creación *a priori*, sino *a posteriori*, por lo que, en el sentido kantiano, sería un pintor de sensaciones materiales, no de la razón ideal. Malet (1993) comenta que es menos complicado de lo que parece a primera vista. «No s'han de buscar complicacions en l'obra de Miró, perquè tot allò que representa són coses que ell tenia ben a prop, identificables. / Ell no pintava les coses tal com són, sinó con les podia imaginar; es tancava al seu estudi i pintava la imatge que li suggeria el record d'allò que havia vist.»⁸³⁶ Y él mismo confiesa (1968) que, cuando pinta:

«No busqué; las cosas me caen del cielo en el momento menos esperado. Yo soy el primer impresionado y el primer sorprendido y, antes de llegar a la realización de esa obra la someto a una larguísima elaboración, con un riguroso examen de conciencia. Paralelamente también se produce en mí ese chispazo que parece momentáneo, pero que es fruto y consecuencia de la experiencia de toda una vida.»⁸³⁷

Estas declaraciones de 1968 contrastan con sus ideas de 1932, cuando pensaba que la pintura sólo nacía de choques irresponsables y que el artista sólo podía llegar al alma mediante un esfuerzo de claridad, potencia y agresividad plástica.

Miró le cuenta en 1975 a Raillard su amor por la naturaleza y su fijación detallista por los pequeños objetos: «Para mí, una brizna de hierba tiene más impor-

⁸³⁴ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 73.

⁸³⁵ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. "Tele-Exprés" (14-XII-1968).

⁸³⁶ Malet. Declaraciones. "Diari de Girona" (3-XII-1993).

⁸³⁷ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. "Tele-Exprés" (14-XII-1968).

tancia que un gran árbol, una piedrecilla más que una montaña, una libélula es tan importante como un águila. En la civilización occidental es necesario el volumen. La enorme montaña es la que tiene todos los privilegios.»⁸³⁸ Y confirma ese mismo año en otra entrevista que: «En mi taller de Mallorca pongo objetos en observación. Puede ser una hoja de árbol, una herramienta de campesino... Me hacen falta cosas muy reales para pintar. “Modelos” que tengan un sentido para mí. En ocasiones he llevado en mis viajes granos de trigo para pintarlos».⁸³⁹ Al captar el mundo sensible puede recrear su mundo onírico, hecho, según Sweeney, de la fusión de esencias orientales y occidentales⁸⁴⁰, de la música y la naturaleza hermanadas, tal como ilustra un poemilla de Miró que debía servir de título para una pintura: «Una cereza roja, escarabajo verde / arco iris, estrella fugaz. / Una guitarra cae del cielo, / las cuerdas de la guitarra atraviesan el espacio; / las golondrinas construyen un nido en cada cuerda.» Al respecto, confiesa:

«La atmósfera propicia a esta tensión la hallo en la poesía, la música, la arquitectura (Gaudí, por ejemplo, es formidable), en mis paseos cotidianos, en ciertos ruidos, el ruido de los caballos en el campo, el crujido de las ruedas de madera de las carretas, los gritos en la noche, los grillos (...) Las cosas más simples me dan ideas. El espectáculo del cielo me trastorna. Para mí, un objeto es algo vivo».⁸⁴¹

En suma, cobra cada día más importancia el estímulo de la naturaleza. Sus obras en esta época destacan por su peculiar concentración de fuerzas, de índole centrípeta unas veces, con grandes masas negras que parecen absorber toda la energía, y centrífuga otras, con líneas verticales y diagonales que se escapan hacia el infinito. Esta energía procede de la naturaleza, en las infinitas posibilidades que tiene de mezclarse con el artista. Le informa en 1976 a Picon sobre su constante diálogo creativo con la materia de los soportes, con los instrumentos, etc.:

«Esto, este viejo diario manchado de tinta... Ha sido preciso que lo reemplazara por este papel limpio, pero antes he metido los dedos en el color y los he pasado por encima. Trabajo mucho con los dedos, necesito participar de la realidad física de la tinta, del color, es preciso que me ensucie de los pies a la cabeza. Este papel virgen acabará sin duda como este diario viejo. Cuando hago litografías, grabados, al lado de la placa pongo hojas de papel donde limpio las brochas. También pongo hojas en el suelo. Incluso he llegado a mearme en ellas. ¡También esto puede ser un punto de partida! El papel secante verde, el trozo de cartón ondulado, son sugerencias de materia. Y mis herramientas. Son muy importantes los útiles que empleo. Pero casi no utilizo las herramientas

⁸³⁸ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 70.

⁸³⁹ Ibarz, Joaquim. *Miró se confiesa*. “Tele-Expres” (14-VI-1975).

⁸⁴⁰ Sweeney. *Atmósfera Miró*. 1959.

⁸⁴¹ Fernández Molina, A. *Joan Miró*. “Ya” (4-V-1975) 9.

clásicas. Es el contacto con el cobre, con el zinc, lo que me estimula. Este palillo, este pequeño cepillo que compré en una farmacia de la Rue du Dragon, esta pluma de oca: lo recojo todo, me rodeo de todo. Un color, una materia, un instrumento: siempre existe la posibilidad de que esto me lleve a alguna parte.»⁸⁴²

A veces el inicio es el fondo original. En abril de 1973 el artista y un periodista pisan unas lonas gruesas en el centro del taller, por las que el pintor ha pasado miles de veces y éste señala: «Este maravilloso fondo me sugerirá el cuadro. Y el cuadro se hará solo, como todos. La materia es muy importante para mí. Las calidades surgen de la materia, de la bondad de la materia y de sus propias calidades. El resto se hace solo, como los cuadros».⁸⁴³ Y le explica en 1974 a Taillandier el modo con que los originales (y aquí también la técnica de acuarela) inspiran todo el cuadro:

«Me preguntas por qué esos individuos son transparentes. Bueno, pues porque comencé por el fondo. El fondo me dictó las figuras, y como pinté a la acuarela y ésta es una materia transparente, los personajes fueron transparentes. Pero también se podría decir que son transparentes porque tienen vacíos a través de los cuales se transparenta el fondo que me los dictó.»⁸⁴⁴

Dupin (1993) resume esta pasión por la materia de los soportes:

«En su frenesí de pintura, Miró recurre una vez más a toda clase de soportes, acude a otras materias. Pinta sobre pieles de vaca o de cabra, sobre hojas de caucho, sobre planchas de corcho, sobre embalajes de plástico; monta picto-objetos, una arpillera deshilachada tendida sobre una caja y, clavados en una tabla, un viejo trapo, un diario y un guante de jardinero. Descubre, y entonces el tratamiento hace más austero, la tosca sensibilidad de la lona —esa tela ruda rodeada de ojales con que se cubren los carros para transportar el heno— y le saca su verdad de baja extracción pero de incomparable fuerza. Revela a grandes rasgos, y por signos minimalistas, su grisalla, su trama severa y opaca. Un útil de campesino, un abrigo para las tropas en maniobras. Apedazada, es a veces un acento de color. Otras veces está trabajada y marcada por el roce de las cuerdas.»⁸⁴⁵

A menudo se deja guiar por un accidente del propio cuadro, como una arruga, una ondulación o una imperfección cualquiera, pero que conecta con su ansia más íntima, encontrar un comienzo a partir de un estado de alucinación, como le cuenta

⁸⁴² Picon. *Joan Miró. Cuadernos catalanes*. 1976: 14. El diario al que se refiere es un ejemplar del “Le Monde” (18-III-1970), reprod. p. 15 de Picon.

⁸⁴³ Planas Sanmartí. *Los ochenta años de Joan Miró*, “Diario de Mallorca” (20-IV-1973). El galerista Josep Pinya fue testigo.

⁸⁴⁴ Taillandier, Yvon. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier*. “XX Siècle”, París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19. Reprod. en Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 281-286. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 300-305. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 369-374. / <Joan Miró. *La colección del Centro Georges Pompidou*>. México. Centro Cultural Art Contemporáneo (12 febrero-24 mayo 1998): 78-82, para la trad. utilizada aquí, como también en las restantes citas.

⁸⁴⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 337.

en 1975 a Raillard: «O de locura. (...) Impulsado al azar, pero por una fuerza más poderosa que yo y que no puedo dominar.»⁸⁴⁶ e insiste en 1980 a Fernández-Braso:

«Me resulta difícil hablar de mi propia pintura. No me he propuesto explicármela, pienso que no sabría. Es una obra realizada en estado de alucinación, de choque por algo, y los resultados son inesperados para mí.

Sí, siempre he intentado huir del hecho plástico para llegar a la poesía. Mis signos tienen que ser una especie de mensaje, de función profética.»⁸⁴⁷

Pero no es tan espontáneo como pretende. Rico (1993-1994) apunta que equilibra la inmediatez de la elaboración con el recurso a los numerosos dibujos en los que estudia sus signos y criaturas:

«En general, en este periodo, Joan Miró no realiza un primer boceto sobre la tela para luego seguir, más o menos fielmente, sus pautas... aunque, en la mayoría de las ocasiones, las figuras y personajes principales estén basados en dibujos previos “puntos de partida”, realizados por centenares en esta época, que le sirven de improvisado catálogo de imágenes a las que recurrir o recordar en el momento de la definitiva ejecución de pinturas y obra gráfica.»⁸⁴⁸

Otras veces es el azar con que caen o se mueven los pigmentos sobre la superficie, como Miró en 1974 vuelve a comentarle a Taillandier sobre su reciente incorporación del recurso a los salpicados que esparce con un gesto libre, y a los goteos y escurrimientos que mueve variando el sentido del cuadro:

«No siempre comienzo por el fondo. Muy a menudo, trazo sobre lo blanco un grafismo negro y lo enriquezco con salpicaduras y escurrimientos. Este método que consiste en utilizar los escurrimientos es bastante reciente. Sobre la tela, colocada plana en el suelo, vierto el color líquido, luego pongo la tela en sentido vertical. Entonces el color se escurre. Controlo ese escurrimiento y, cuando me parece suficiente, lo detengo volviendo a poner la tela plana sobre el suelo. Hago esto cada vez más seguido.»⁸⁴⁹

Y enfatiza en 1975 la importancia del accidente inicial:

«Marcadas con la mano y con viejas brochas muy usadas y achatadas, que producen gran cantidad de imperfecciones. Me es imposible trabajar aquí con brochas nuevas, perfectas. Allí la pintura se ha corrido. Por supuesto, si la pintura se corre yo no la enjugo. Puede que lo recubra más tarde, todavía no puedo preverlo; pero, en todo caso, debo dejarlo, porque, de una u otra manera, me servirá. Las correaduras aparecen cuando trabajo sobre los bastidores verticales. Si los pongo en el suelo, como

⁸⁴⁶ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 146.

⁸⁴⁷ Fernández-Braso, M. *En el taller de Miró*. “Guadalimar”, 54 (XI-1980) 16.

⁸⁴⁸ Rico. *Miró: el gran soñador*. <Miró: su último sueño>. Caracas, Venezuela. Centro Cultural Consolidado (21 octubre 1993-15 febrero 1994): 41.

⁸⁴⁹ Taillandier, Yvon. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier*. “XX Siècle”, París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19.

hago con frecuencia, no hay correaduras, sino otro punto de partida, sea el que fuere. El comienzo es todo. Es lo único que me interesa. El comienzo es mi razón de vivir.»⁸⁵⁰

El *dripping* es seguido casi siempre por el gestualismo manual, indistintamente con los pinceles y los dedos, probablemente tanto como retorno a sus propios logros de los años 20 como por herencia técnica del expresionismo abstracto y del informalismo. La búsqueda de la inspiración inicial llega a lo escatológico (como Pollock), usando los orines o la mierda incluso:

«A veces, mientras trabajo en el taller siento ganas de mear. Me da pereza desplazarme hasta el otro extremo, y lo hago sobre una gran hoja de papel. Sin tocarla, para que no se deforme la superficie mojada, y sobre el líquido comienzo inmediatamente a dejarme guiar por la mano, que atenaza la barra de deshacer la tinta litográfica.»⁸⁵¹

En ocasiones introduce un factor externo más agresivo aún, el fuego, como cuando Miró en 1974 le explica a Taillandier que su ansia transgresora en las “telas quemadas” obedece al deseo de que la materia participe en la evolución del proceso creativo: «Es como los cuadros quemados [de 1973]. Me di cuenta de que podía quemar la tela y el bastidor vertiéndoles gasolina y prendiéndoles fuego, o bien, utilizando un soplete, y que era posible controlar el avance del fuego en cualquiera de estos casos para, de esa manera, obtener materias muy bellas.»⁸⁵²

En otros casos, aunque casi siempre a partir de un accidente inicial, son los colores mismos los que conducen la elaboración, llevando al artista a dar necesariamente los siguientes pasos, como cuando ese mismo 1974 le cuenta a Taillandier su aplicación de los colores por etapas, comenzando por los negros —y menciona que el acrílico no le interesa especialmente porque se seca demasiado rápido; se entiende que habla de los cuadros del estilo meditado—, que le dictan la selección y distribución de los otros colores

«De igual modo, me interesan las materias que se pueden obtener con los colores que se secan lentamente. A veces empleo el acrílico porque seca con rapidez, pero no tengo mucho interés en ese secado rápido. Tú sabes que no soy impaciente. Trabajo por etapas: primera etapa, los negros; con las otras etapas viene el resto, que me es dictado por los negros. Así pues, no tengo prisa. A eso se debe que por lo regular utilice colores normales, colores al óleo, que secan más despacio que los acrílicos. Además, saco provecho de ese secado lento: si aplico un color cuando el precedente aún no ha secado, ocurren mezclas, matices; un amarillo que se mezclara con un verde daría matices

⁸⁵⁰ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 145-146. Las declaraciones son de 1975, aunque publicadas dos años después.

⁸⁵¹ Permanyer, L. *Revelaciones de Miró*. Especial “La Vanguardia” *Miró 100 años* (IV-1993) 4-5.

⁸⁵² Taillandier, Y. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier*. “XX Siècle”, París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19.

verdosos. Así, pues, se producen matices, motivos más ricos, y esa riqueza no la obtengo con el color que seca rápido. (...)».⁸⁵³

Así, cuando pinta el *Tríptico de los fuegos artificiales* (1973) arroja la pintura sobre la tela y tras observar largo tiempo el resultado comienza a aplicar el negro, dominado por una fiebre salvaje. Su estado de ánimo en ese momento, enfebrecido tras varias semanas de violenta e increíble productividad, trasciende en la gran variedad de texturas del negro, el color con el que desnuda su alma, y sólo más tarde, calmado, por las tardes, somete la obra a los dictados de la razón, equilibrando la obra con medidos y precisos toques de colores, siempre muy pocos, los esenciales. En los años en que prepara la exposición del Grand Palais de 1974 usa masivamente colores austeros (blanco, gris, negro): blanco y negro para pintar los hombres y los otros colores para las mujeres. En otras pinturas, en cambio, comienza con un trazo firme, pero que está dominado por una fuerza que no conoce otro límite que el del marco, y que luego el pintor lo equilibra, ya más conscientemente, en una elaborada fusión de la fuerza alucinada y de la conciencia estética.

«Por ejemplo, este trazo que sigue hasta allá comienza aquí. Fatalmente soy arrastrado hasta allí, hasta el fin; si no, perdería intensidad. Y se equilibra con este otro. Y así mismo, las manchas de color, el azul, el verde, el rojo, el naranja, las gotas que han caído y he aprovechado, el amarillo, muy poco amarillo, en el medio de la tela, los equilibran.

Ve usted, estas tres telas forman una serie: negros y castaños; rojos, amarillos y verdes; castaños rosados. La del centro está al revés. Aquí también falta sólo destacar algunos trazos y dar nueva potencia al color, que a veces queda demasiado debilitado por el aguarrás, cuando lo uso muy diluido, como es el caso aquí. Con la espátula le daré un poco más de espesor.»⁸⁵⁴

A veces la postura corporal del pintor, tal como haría Pollock, es lo que dirige el acto creativo. Miró (1974) confiesa a Taillandier que utiliza aún el caballete pero que sobre todo dispone los cuadros sobre soportes o el suelo, para poder actuar más libremente, incluso tumbado:

«De vez en cuando utilizo el caballete, pero por ahora eso es bastante raro. Coloco mis cuadros en soportes o en el suelo. Si los pongo en el suelo, puedo andar por encima de ellos, lo cual es cómodo, sobre todo cuando se trata de una tela grande: una vez terminada, con ayuda de alguien la coloco en la pared o sobre el caballete o apoyada en cualquier objeto que la mantenga vertical, entonces veo lo que hay que corregir y vuelvo a colocar la tela en el suelo para hacer las correcciones.

⁸⁵³ Taillandier, Y. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier*. "XX Siècle", París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19.

⁸⁵⁴ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 146-147.

En el suelo, trabajo tumbado boca abajo y, ah, sí, me lleno de pintura, y la cara y el cabello me quedan todos embadurnados, manchados. En cuanto a mi ropa de trabajo, es un verdadero cuadro.>>⁸⁵⁵

Dupin (1993) explica poéticamente que el cuerpo del artista se prolonga en la materia del soporte y a través suyo se fusiona con el cosmos:

<<En tal despliegue, parece que la mano haya dado paso al cuerpo como conductor de energía e instrumento de inscripción y de trazo. En gran número de cuadros el formato no tiene nada que ver, aquí los ritmos, las acentuaciones, los espaciamientos, las materias arrojadas sobre la tela, los chorreos de color, no proceden del solo debate entre el ojo y la mano. Es el cuerpo entero el que tiene la iniciativa y el control de la puesta en libertad, de la conflagración física y mental. El cuerpo, y el flujo de energía que es capaz de captar de la tierra, el sexo, el cielo, la muerte. Prodigioso impulso vital que desconfía de la habilidad de la mano y del lejano pasado del ojo, que se despoja de ellos quemándolos. El cuerpo, él, piensa y obra en presente. Como Miró, que ya no pinta con colores e ideas, sino con materias y con la energía que saca de los súbitos encuentros con ella.>>⁸⁵⁶

2.12. La continuidad del imaginario mironiano.

La continuidad de su imaginario es notable, aunque sus temas recurrentes pierden importancia en comparación con el tema de la propia acción creativa. En sus pinturas finales cada vez hay menos argumento, precisamente porque están cargadas de argumentos en un sentido ideológico-existencial más que narrativo. No nos cuenta historias menudas, sino la gran historia del hombre, lo que es privilegio del artista maduro que es poseído por una verdad y actúa de místico transmisor de ésta, lo que refunde a este lúcido y todavía agresivo artista en su final con el artista-profeta de las “pinturas salvajes” de antes de la Guerra Civil, que toca los temas de la mujer, el pájaro, la violencia... y los une con lo más sagrado y permanente del hombre desde la cavernas hasta hoy. Declara en 1978 a Penrose sobre la continuidad de los elementos pero los cambios en los signos: <<Los elementos permanecen inalterables. Mujer, pájaro, estrella, pero sus signos cambian sin cesar. [¿En eso reside su variedad?] Exacto. Siguen siendo pájaro, mujer, estrella, luna, pero cada vez es distinto>>.⁸⁵⁷ Dorflès (1983) considera como una característica de su obra de plena madurez: <<La creación de un *alfabeto* de signos privilegiados: auténtico y propio repertorio idioléctico tendente a la creación de algunas formas zoo y antropomórficas y de

⁸⁵⁵ Taillandier, Y. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier. “XX Siècle”*, París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19.

⁸⁵⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 339.

⁸⁵⁷ Miró. Declaraciones a Penrose. Documental *Miró. Theatre of Dreams*. 1978.

algunos signos peculiares, recurrentes a lo largo de toda su obra.»⁸⁵⁸ Al respecto, Dupin (1993) explica sobre el predominio del signo sobre la temática, que apenas se renueva:

«Cuando se ha alcanzado ese grado de acabamiento y de efervescencia, es decir, de despegue y libertad, ya no es necesario, sería incluso absurdo o “estéril” inventar nuevas figuras y renovar los temas. La constancia de la mujer y el pájaro, de la estrella, la luna y el sol, la excepcional aparición de un gallo o una bailarina lo confirman: ahora el tema es secundario respecto al signo, y el signo ya no es el equivalente de una imagen, es realidad asimilada y escupida de nuevo, incorporada y liberada, como el aire o la luz. El tema importa menos que su manera de surgir o aparecer. Las pocas figuras que Miró nombra e inscribe incansablemente son sus intercesores naturales, los garantes de la realidad de su universo. Quizás sería más esclarecedor hacer el censo de los desaparecidos que contar los supervivientes.»⁸⁵⁹

Hemos de consignar que la temática no puede seguirse estrictamente de los títulos de sus obras. Vemos en sus esbozos que a menudo los títulos iniciales en que piensa son sólo referencias generales del tipo *Mujer y pájaro* o *Mujer ante la noche*, etc., y que los cambia generalmente a medida que pinta, por ejemplo de *Mujer* pasa a *Mujeres* y en muchos casos los precisa sólo después de terminar la obra, aunque su declaración de que el título es siempre posterior es una exageración, como cuando le dice a Penrose (1978) que: «No, eso viene solo. Y con el título me doy cuenta que tal cosa es una figura o un pájaro. El título viene siempre después. Es como cuando nace un niño. Hablas con tu mujer, con la abuela y eliges un nombre, pero cuando ya ha nacido».⁸⁶⁰ Pero sólo dos años después (1980) cuenta que titula mientras pinta, sin reservarse para el final: «No, voy viendo el título, siempre poético, conforme voy trabajando.» [Siempre en francés] «Porque fue en París donde verdaderamente comencé. Y eso no se olvida.»⁸⁶¹ Gimferrer (1993) percibe que los títulos son necesarios para entender su obra, pues sin ellos «Sería més difícil. Els seus títols, com els d'en Foix, tenen una utilitat extraordinària. Moltes vegades el títol d'una obra mironiana conté el 51 per cent del significat.»⁸⁶² Dupin (1993) opina que los títulos de sus obras tienen siempre una relación con el tema o al menos con el color u otro elemento que le ha llamado la atención: «Quizá no estén del todo ligados, pero tampoco muy alejados. Muchas veces el título describe el color. Los títulos son

⁸⁵⁸ Dorflès, Gillo. *Para aclarar el “Misterio Miró”*. AA.VV. *Joan Miró*. “Los Cuadernos del Norte”, Oviedo, v. 4, n° 18 (marzo-abril 1983): 17.

⁸⁵⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 339-340.

⁸⁶⁰ Miró. Declaraciones a Penrose. *Documental Miró. Theatre of Dreams*. 1978.

⁸⁶¹ Fernández-Braso, M. *En el taller de Miró*. “Guadalimar”, 54 (XI-1980) 15.

⁸⁶² Gimferrer. Declaraciones. “Idees” (16-V-1993).

trozos de textos poéticos que él anotaba en su bloc y que, según él, daban el clima de la obra. Pero la mayoría de las veces no ponía títulos o los ponía descriptivos, como *Autorretrato* o *La Masía*.»⁸⁶³ Y de resultas el mismo Dupin y otros miembros de su círculo ponían los títulos, aunque se reservaba su aprobación. Destaquemos el asunto de la mujer y el pájaro en el cosmos, el erotismo y la proliferación de motivos catalanes. Rico (1993-1994) se concentra en la temática de personajes humanos y pájaros, visible en los títulos:

«Durante gran parte de esta década, los títulos dados por Miró a sus pinturas son de una gran sencillez y monótona reiteración, seguramente por la mayor concentración en problemas esencialmente plásticos que entonces manifestaba en detrimento de los poéticos o analógicos y por la deliberada economía de recursos formales en los que se basa. Si los títulos apenas encierran otras palabras repetidas en finitas variaciones y composiciones como “personaje”, “mujer”, “pájaro”, “noche”, “luna” o “paisaje”, también sus temas pueden resumirse en escasas formas recurrentes del personal universo mironiano: “rostros de mujer” (reconocibles por sus grandes ojos y tres cabellos significativos), “personajes” (de cierta filiación antropomórfica) o “pájaros” (líneas compuestas por esquemáticos ángulos, arcos y zig-zags, completadas con grafismos almendrados en forma de ojo).

Aún, si quisiéramos resumir, adivinaríamos que muchos de estos “humanoides” pájaros y figuras-arquetipo de Miró —como puede seguirse en buena parte de su trayectoria como creador de imágenes— se corresponden con un primario vocabulario de inequívocas referencias a la naturaleza, un “bestiario” fantástico y esencial de personajes-árbol-insecto que viven en una realidad de ensoñaciones y nocturnos, sin tiempo ni espacio posibles... si no son los de la pintura y la imaginación.»⁸⁶⁴

Los símbolos catalanes menudean en su obra tanto pictórica como escultórica, tal vez por influencia de Tàpies, de quien Inmaculada Julián anota que el emblema de las cuatro barras de la bandera catalana era un tema repetido en sus obras de los años primeros años 70, en especial en tres obras muy conocidas: *Pergamí amb quatre dits* (1971), *Inscripcions, quatre barres damunt arpillera* (1971-1972) y el cartel en favor de la legalización del PSUC (1976); Tomás Llorens rebate que estas obras que utilizan emblemas surgen a partir de un vínculo de significación, generalmente una alegoría o una metáfora, aunque, cuando se pone en circulación «la metáfora o la alegoría empleadas como base de significación son ya, en considerable medida, asociaciones “muertas”, asociaciones que se llevan a cabo convencionalmente, de modo automático, fuera de la conciencia del intérprete». Pero Julián sostiene que en Tàpies este emblema recupera su sentido histórico, su signifi-

⁸⁶³ Dupin. Declaraciones. “Tribuna de Actualidad” 285 (17-V-1993) 44-45.

⁸⁶⁴ Rico. *Miró: el gran soñador*. <*Miró: su último sueño*>. Caracas, Venezuela. Centro Cultural Consolidado (21 octubre 1993-15 febrero 1994): 41-42.

cado político, y enlazan con los lemas del nacionalismo catalán y de la lucha democrática.⁸⁶⁵ Esta pasión catalanista se refleja también en la muestra de la Sala Gaspar en Barcelona **<Setze artistes i una bandera>* (enero 1978) con obras, todas con el tema de la bandera catalana, de Miró, Andreu Alfaro, Arranz Bravo, Bartolozzi, Clavé, Gudiol, Ibarz, Llovet, Picasso, Tàpies, Tharrats, Torralba, Vilacasas, Viladecans y Villèlia. En cambio, Miró usa estos motivos más por lo que tienen de raíz popular y de signo inmediatamente inteligible, y si hace falta lo explicita en el título, como en *Campesino catalán al claro de luna* (1968) [DL 1291], tal como ya había hecho en *El segador* de 1937.

2.13. La división entre obras de gran formato y series de pequeño formato.

Miró establece una dicotomía muy clara entre pinturas de gran tamaño y pequeño tamaño, como explica en 1974 a Taillandier: «Cuando vuelva a casa, cuando esté de nuevo en mi taller, pienso hacer cosas de dimensiones normales, pero también cuadros muy grandes. Me siento en excelente forma.»⁸⁶⁶ Dupin (1993) cuenta sobre la voluntad de Miró de seriar su obra, como resultado de los grandes saltos temporales que se dan a menudo entre el momento de inspiración inicial y el de finalización, que se deben a que necesita impulsos para continuar en cada estadio creativo:

«Miró progresa a saltos, por esperas, retrocesos y reanudaciones. Trabaja en la duración discontinua, por impulsiones furiosas o aplicadas, interrumpidas por períodos de inacción esencial. El modo serial que tanto aprecia es su consecuencia lógica. El pintor ataca una tela y la abandona, va al cuadro siguiente, cambia constantemente de terreno. Avanza bifurcando, cambia de taller, de lugar, de medio de expresión. Debe entrar cada vez en estado de crisis y trabajar como si fuera al asalto. Antes de romper el contacto, durante algunas horas, o algunas semanas, por largo tiempo a veces. Ciertos cuadros de la exposición habían sido empezados en 1939 y 1941, la serie de las placas de masonita, coetánea de las *Constelaciones*, y pequeñas telas esbozadas en Varengeville durante la “guerra boba” [invierno de 1939-1940], de las que sólo queda el rastro de las figuras salvajes que las habitaban. Es la misma necesidad de romper la que conduce a Miró al tejedor de Tarragona primero, a las fundiciones de Parellada o de Clémenti más tarde, ante el horno de Artigas o a los diferentes talleres de grabado o litografía que suele frecuentar. No se siente mejor armado cuando reemprende una obra abandonada; al contrario, se siente esencialmente desarmado ante ella, es decir, disponible y permeable a las solicitudes que la distancia y el tiempo han avivado y refrescado. Y más dispuesto al impulso, a la

⁸⁶⁵ Julián; Tàpies. *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. 1977: 8-9.

⁸⁶⁶ Taillandier, Y. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier*. “XX Siècle”, París, v. 36, nº 43 (30-V-1974) 15-19.

intensidad de la ejecución, como un sílex golpeado hasta el salto de la chispa y el incendio. Hay en Miró, en cada instante creador, márgenes de vacío y de hipnosis, una casi agonía entre las telas, el trabajo de la espera, del olvido y del sueño, como una tierra baldía que se renueva y reconstituye, o la pérdida de un río antes de la ebullición y la claridad de su resurgimiento.»⁸⁶⁷

Es incontrovertible que los cuadros de gran formato se prestan mejor a una visión individual, aunque a veces se pueden clasificar dentro de una serie o grupo precisamente por las características de su tamaño y de un espíritu común, como pasa en los trípticos monumentales. Y esto se relaciona con una característica relevante de su obra artística, que cambia en los años 60 y 70 desde la primacía de lo privado hacia el predominio de una vertiente pública. Los críticos aducen diversas respuestas: que es sólo voluntad de experimentación artística, que su gran taller le permite acometer obras de gran formato, que su fama le procura grandes encargos, o que es un intento de comunicación con un público mucho más numeroso y ello se emparentaría con su búsqueda vanguardista de una transformación de la esencia del hombre, una “educación en la libertad” que el arte favorece en el espectador. Raillard (1977) cree que Miró «Se propone ofrecer al espectador un aprendizaje de la libertad: este tiene que leer los caminos que hay entre los trazos y colores de la tela.»⁸⁶⁸ En suma, en sus últimos decenios abundan los grandes formatos, como vemos ya desde 1960 y es más frecuente desde 1968, con grandes telas de las que parece descansar con unas series intermedias de cuadros a veces minúsculos; y en este mismo sentido coloca grandes esculturas en parques y jardines públicos, al tiempo que desde finales de 1969 trabaja con Josep Royo en grandes tapices y luego en *sobreteixims* y *sacs*, multiplica los grandes murales cerámicos en centros públicos, como en el Pabellón del Gas en la Exposición Universal de Osaka (1970) o el mural de 500 metros cuadrados de la fachada del aeropuerto del Prat en Barcelona (1970); trabaja, aunque con largos intervalos, durante los años 1968-1976 en el pavimento de mosaico en la Plaza de la Boquería de las Ramblas de Barcelona, diseña vidrieras para dos centros culturales franceses e incluso, en 1978, propone infructuosamente preparar unas para la Seu de Ciutat; o sus gestos destructores de los grandes murales efímeros que pintó en 1969 en el Colegio de Arquitectos de Barcelona y en el Pabellón de la Risa de Osaka; al tiempo que sigue ilustrando numerosos libros que ahora ganan en tamaño y lo mismo ocurre con varias series de gigantescos grabados.

⁸⁶⁷ Dupin. *Miró*. 1993: 341.

⁸⁶⁸ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 12.

Dupin (1993) resume su estilo en las grandes telas de esta época, destacando la gestualidad, la violencia y el predominio del negro:

«Miró aborda las grandes telas, donde se despliega una gestualidad del cuerpo entero, con un espíritu trágico y de un modo radical completamente opuesto. Abandona las seducciones del color y se entrega a la pura violencia de una salpicadura de pintura negra sobre la superficie blanca. (...) Cuadros mal aceptados, mal comprendidos, que no son como el Miró que gusta. Pero el Miró que pinta está casi siempre en otra parte, donde nadie le espera. El acento trágico de estas pinturas violentamente gestuales —y que no tienen sentido más que por su monumentalidad escenográfica, es decir, por la intervención del cuerpo en una acción instantánea— resuena en gran número de cuadros donde asistimos a lo que conviene llamar el surgir del negro, la invasión del negro, que se interpretó como proximidad y miedo a la muerte. Se lo pregunté a Miró, que se quedó extrañado. No se había dado cuenta de la subida insidiosa y progresiva del negro; era consciente, en cambio, de la violencia de sus pinturas. La importancia del negro viene a menudo del entramado cada vez más denso o de líneas cada vez más gruesas. Pero también de una ocupación lenta y apacible de la superficie que relega a estrechas zonas el blanco del fondo, el juego de los signos.»⁸⁶⁹

Malet y Montaner (1998) consideran que su doble método de estos años, espontáneo al principio, elaborado al final, está marcado en parte por el gran formato de sus cuadros:

«El gran formato, predominante en la producción de esta época, influye tanto en la ejecución como en la relación del artista con el cuadro. Si bien la libertad y la frescura de estas pinturas, llenas de chorreaduras y de pinceladas espontáneas, derivan de un comienzo que el propio artista definía como “irracional, brutal, inconsciente”, la composición final es, sin embargo, consecuencia de un esfuerzo posterior de reflexión, al que él llamaba “autocrítica”.»⁸⁷⁰

En cambio, los cuadros de pequeño y mediano formato son los que más se prestan a constituirse en series y grupos, por la facilidad de disponerse juntos, unos al lado de los otros, en su taller. Destacan a veces por su minúsculo tamaño, por su sencillez casi acogedora, y en ellas parece descansar de la enorme tensión que le provocan las grandes telas que dominan el periodo. La seriación de estas obras más pequeñas le permite además desarrollar exhaustivamente su imaginario, unas temáticas que ordena en series amplias y grupos más reducidos fácilmente reconocibles por los títulos, como destaca Malet (1983), al hacer hincapié en que la temática de las pinturas de finales de los años 60 está llena de referencias celestes, de pájaros y de símbolos femeninos.⁸⁷¹ En las series, a partir de un inicio común (una

⁸⁶⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 336-337.

⁸⁷⁰ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998. En referencia a *Mujer con tres cabellos, pájaros y constelaciones* (1973).

⁸⁷¹ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

mancha de color, una raya, un accidente del soporte), experimenta con distintas propuestas de desarrollo, con un vocabulario bastante reducido de personajes, criaturas, astros y signos, con formas simples y unos pocos colores puros, tal como, en la esfera de la abstracción geométrica había hecho Mondrian a partir de 1920, demostrando la infinitud combinatoria de cualquier sistema, lo que Barthes designaría más tarde “actividad estructuralista”.⁸⁷² Dupin (1993) explica su predilección por las series en esta época, sobre todo con formatos pequeños:

<<Muchos pequeños formatos, concebidos y compuestos a menudo en series. Por ejemplo, la sucesión de *Mujer* incorporando una *Mujer y niño*, una *Mujer y pájaro*, de septiembre a octubre de 1969. La danza de un grafismo grueso y negro, espoleado por estallidos puros de color. Y, de tela en tela, una especie de coreografía del movimiento y la intimidad del cuerpo. Otro ejemplo en un registro muy distinto: *La esperanza del navegante*, serie empezada en 1968 y concluida en 1973, ocho pinturas sin solución de continuidad infantiles y cósmicas, minúsculas y abiertas a la inmensidad. La serie es, para Miró, un acto de humildad, un deber de “incompletud” y un modo de representar el movimiento y la duración que no está lejos del cómic. Musicalidad de la concepción, placer cinético de la variación, las idas y venidas, el libre acceso de un árbol al otro en un huerto, de una tela a la otra en el taller.>>⁸⁷³

A veces las series no son temáticas y así Wilkin (2000) distingue varios grupos de pinturas de Miró en su última época, de acuerdo a su distinta construcción espacial, aunque todos estén unidos por su parecida gestualidad y su reconocible miromundo:

<<Algunos de los últimos cuadros son abruptos, construcciones gráficas en las que zonas mojadas con pinceladas en blanco y negro crean un “andamio” dinámico interrumpido por gestos pequeños, controlados y toques vibrantes de color puro; otros lienzos de estos años finales parece que se disuelven en torrentes de pigmento transparente diluido, escasamente unido por trazos enérgicos, como si el cuadro se estuviera haciendo y deshaciendo conforme se observa; sin embargo, otros dependen de configuraciones dibujadas afirmativamente, de gran tamaño, juguetonas y vagamente amenazadoras, que parecen salir de los confines del lienzo hacia nuestro propio espacio. Con la misma magia y fuerza de hace medio siglo, en sus radiantes diagramas pintados en “el color de sus sueños”, Miró nos presenta un léxico de imágenes fragmentadas, innegables que nos hablan de su propia personalidad con fuerza, a la vez que, de forma inverosímil pero inconfundible, encarnan los sueños de sus espectadores.>>⁸⁷⁴

María Corral (2004), al abordar una difícil clasificación de las pinturas de esta época, primero apunta un grupo formado por pinturas como el trío *Pintura*

⁸⁷² Bois, en Foster; Krauss; Bois; Buchloh. *Arte desde 1900*. 2006 (2004): 38-39.

⁸⁷³ Dupin. *Miró*. 1993: 336.

⁸⁷⁴ Wilkin. *Miró, su última época: Un maestro se reinventa a sí mismo. <Miró: Sixteen Late Masterworks>*. Nueva York. Salander O'Reilly Gallery (2000-2001): 48.

(1973) [DL 1492-1494], *La danza de las amapolas* (1973) [DL 1484], *Pájaro en el espacio* (1976) [DL 1762] o *Paisaje* (1976) [DL 1763], en las que desarrolla al máximo la capacidad de simplificación de su mundo imaginario:

«Con sus pinturas de manchas azules (*Sin título*, 1973), o las que ya en el 76 titula *Paisaje*, *La danza de las amapolas* o *Pájaro en el espacio*, Miró reinventa su vocabulario de signos, su lenguaje, llegando a límites extremos de simplificación, al tiempo que enfatiza la relación entre las manchas, líneas y espacio. Estos óleos se convierten en vehículos autobiográficos, que nos permiten visualizar sus propios sentimientos en las fluctuaciones de sus simples y sofisticadas líneas, las sensibles manchas de color y el vacío de los fondos.

Es muy probable que el estudio de Son Abrines en Palma fuera el catalizador para la transformación de sus memorias y vivencias en un lenguaje metafórico de símbolos y formas, que constituyen su mirada interna, representada en, unas veces enormes y otras diminutas, manchas de color y líneas sinuosas en donde una parte esencial es su concepto de tiempo, espacio y escala.

Estos lienzos son abiertos y frescos, con pinceladas de una gran ligereza y un personal estilo caligráfico, que parecen al mismo tiempo introspectivos, poéticos y sublimes. Semejante combinación de signos valientes, hábiles toques, curvas y líneas, hacen que las obras se lean como un paisaje mental o un poema gráfico formado por partes aisladas, suspendidas juntas en una imagen aparentemente simple, con un significado vinculante.»⁸⁷⁵

Y luego sugiere otro grupo de telas todavía más despojadas, como las pinturas probablemente inacabadas de la col. FPJM, *Pintura* (1972) [DL 1954], *Pintura* (1972) [DL 1955] o *Pintura* (?) [DL 2006], en las que trasciende la realidad para imaginar un mundo espiritual, un retorno a la conexión romántica de su maestro Urgell:

«Miró desarrolla igualmente un lenguaje único de simplificados gestos y formas, en donde alude a una más alta condición de la existencia, trascendiendo la realidad de una materia pictórica. (...) [en obras] que parece que Miró dedicó a su maestro Urgell. (...) Estas obras, para mí quizás las más emocionantes, al margen de su relación con Urgell, representan en su monocromía y desolación los sentimientos de un hombre que se somete y rebela ante el conocimiento de sus límites finales. Son esencialmente paisajes imaginarios, en su más pura y esencial forma, marcados por una línea del horizonte sobre la cual flotan formas irregularmente delineadas. ¿Sol, luna? Y por debajo descansan insinuaciones terrestres del campo o del mar. Estos lienzos resuenan, en su metafórica representación, como una sinfonía de formas orgánicas y geometría rota que puede ser leída como la plasmación de su paisaje vital, en cualquier intersección del espacio y el tiempo, en la inmensidad del mundo. Cada pintura es una abierta declaración de sentimiento. (...)».⁸⁷⁶

⁸⁷⁵ Corral, María. *Un alma al desnudo. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 9. Los títulos y las fechas de este cat. no corresponden siempre con los del catálogo razonado de DL.

⁸⁷⁶ Corral. *Un alma al desnudo. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 9.

Propone otro grupo de temática más sexual y agresiva, la mayoría de 1973-1974 —en nuestra opinión las más transgresoras que pintaría para la exposición del MNAM de 1974—, como *Pintura* (1972) [DL 1958] o *Mujer en la noche* (1973) [DL 1962], que:

<<Descubren una armadura de líneas horizontales y verticales, curvas en su mayoría, llenas de agresividad y de una intensa carga sexual, en donde Miró intercala una importante masa negra de concentrada potencia y unas manchas de color que están suspendidas dentro de la estructura.

Su mano, como se ve en todo el trazado, es extraordinariamente confidente y osada; los brochazos empujan a veces el negro contra los bordes y los colores flotan aparentemente retenidos en la cruda energía de sus inhibidos gestos. Miró cultiva en estas obras un aspecto más salvaje y expresionista en su representación de la figura, que, hasta cierto punto, podría estar influenciado por sus recuerdos de las obras de los expresionistas abstractos (...).

Miró fascina y absorbe al espectador con la fuerza visual de estas pinturas, pero también sabe convertir los bruscos o lentos movimientos del pincel en armonías visuales tan sugestivas como los sonidos de una música distante.>>⁸⁷⁷

María Corral, finalmente, considera un grupo de pequeñas pinturas muy coloristas, las más poéticas y optimistas:

<<(…) una serie de obras más bien de pequeño formato, en las que Miró utiliza principalmente el color, unas veces como fondo, otras como manchas que ocupan grandes superficies del lienzo y estas manchas de color están restregadas, aguadas, arrojadas sobre la superficie del cuadro, abandonadas a su libre albedrío, fruto de un azar que él libera y controla, de una visceralidad rabiosa que, sin embargo, nunca abandona la poesía.

La compleja interacción entre los colores, el blanco del fondo y el negro de la línea, es magistral. El blanco es crucial para crear una atmósfera en contraste con la pintura, unas veces espesa y otras aguada, como salpicaduras de color y todo ello conducido por las sinuosidades de la línea negra.

Las ricamente ambiguas imágenes de estas pinturas, todas ellas sin título, sin fecha y sin firma, son imágenes de una revolucionaria estructura espacial, que emergen de una delicada y energética línea que define tanto el primer plano como el fondo y que se difunden en la más delicada y vulnerable grafología. Su capacidad de “acción” inculcada en su casi frágil delineación, implica unas propiedades psicológicas y estéticas que nos recuerdan a las soterradas y ocultas en sus dibujos automáticos del surrealismo. Las formas parecen surgir unas de las otras provocando un movimiento que oscila intercambiando líneas con óleo carnosos y visceral. Todo ello no es más que una demostración del estatus único de la visión creativa de Joan Miró.>>⁸⁷⁸

2.14. La experimentación con técnicas y soportes.

⁸⁷⁷ Corral. *Un alma al desnudo*. <Miró: Traspasando los límites>. Granada. Centro José Guerrero (2004): 11.

⁸⁷⁸ Corral. *Un alma al desnudo*. <Miró: Traspasando los límites>. Granada. Centro José Guerrero (2004): 13.

El estilo mironiano es recursivo porque vuelve sobre los mismos problemas pero procurando nuevas soluciones, buscando la excelencia del “arte procesal”. En 1968 advierte el peligro de que la sucesión de retos de las antológicas le hace evolucionar en su estilo en estos años, sometida a una incesante tensión entre la facilidad de desarrollar obras cuyos mecanismos formales y temáticos conoce a la perfección y, por contra, el sacrificio que exige continuar con la experimentación que ha marcado sus grandes avances en el pasado.

Las innovaciones son numerosas en la técnica y los soportes.

En cuanto a la técnica, un ejemplo bien notable es que a finales de los años 60 es de los pocos pintores sobrevivientes de las primeras vanguardias que inmediatamente utiliza con frecuencia la nueva técnica de la pintura acrílica, lanzada por los pintores neoyorquinos en 1968-1970. El acrílico seca más lentamente, lo que le permite hacer obras más estructuradas sin abandonar empero la fuerza expresiva y matérica, ya que permite superponer capas de pintura extremadamente finas y obtener una especie de irisación mate y una amplia gama de tonos claros y nacarados, especialmente indicados para los fondos planos que buscan sugerir la infinitud; y aunque tiene el inconveniente de que su secado muy rápido impide los retoques, esto no preocupa a los pintores que, como Miró, buscan un automatismo pleno en la concepción y una libertad total en el gesto creativo. Las implicaciones de sus diversas técnicas para su método creativo son muy importantes.

La cuestión de los soportes es fundamental en esta época, por su variedad y su influencia sobre el método creativo.

Dupin (1993) explica sobre esta variedad de soportes:

<<En su frenesí de pintura, Miró recurre una vez más a toda clase de soportes, acude a otras materias. Pinta sobre pieles de vaca o de cabra, sobre hojas de caucho, sobre planchas de corcho, sobre embalajes de plástico; monta picto-objetos, una arpillera deshinchada tendida sobre una caja y, clavados en una tabla, un viejo trapo, un diario y un guante de jardinero. Descubre, y entonces el tratamiento hace más austero, la tosca sensibilidad de la lona (esa tela ruda rodeada de ojales con que se cubren los carros para transportar el heno) y le saca su verdad de baja extracción pero de incomparable fuerza. Revela a grandes rasgos, y por signos minimalistas, su grisalla, su trama severa y opaca. Un útil de campesino, un abrigo para las tropas en maniobras. Apedazada, es a veces un acento de color. Otras veces está trabajada y marcada por el roce de las cuerdas.>>⁸⁷⁹

Bernadac (1998) también resalta la variedad de los soportes en sus últimos años:

⁸⁷⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 337.

<<Por su deseo de experimentar con la materia e interrogarla, Miró explota todo tipo de nuevos materiales base. A partir de los años setentas, se adueña de todo lo que le cae en las manos: cartón arrugado, papel *kraft* [papel de embalaje, grueso y de color pardo], papel periódico, carteles rasgados, papel de envoltura, plástico, sobres, el inapreciable papel japonés, papel hecho a mano... A menudo toma el material tal cual, con sus rasgaduras y demás accidentes, manipulando ese “paisaje” puesto a su disposición y forzando a las figuras a inscribirse en él.>>⁸⁸⁰

Y dentro de los soportes, hay en esta época una especial querencia por el de papel, tal como Dupin (1971) destaca:

<<Miró est amoureux de toutes les matières, mais sa passion pour le papier, pour la richesse infinie des papiers, est sans doute la plus vive et la plus constante. Il en collectionne toutes les qualités, tous les formats, tous les grammages. Il introduit dans son atelier le plus rare et le plus commun, le noble et le roturier, le lointain, l'exotique, mais aussi le plus banal, le papier boucher, le papier journal, le papier d'emballage. Sourcier du rebut, il sait découvrir avec un flair infailible, dans la rue, les poubelles ou le terrain vague, ou, parmi les macules d'imprimerie, la feuille inimaginable.

Le papier, c'est le support de la recherche et de l'expérience, la piste pour l'élan, le vagabondage et les travaux de pointe. Exécutées au jour le jour selon le caprice et la nécessité, avec des réactions plus vives que la toile ou l'objet, les feuilles son les révélateurs du désir el le journal du navigateur.>>⁸⁸¹

2.15. La continuidad del método creativo.

Su método creativo se basa en una idea inicial nacida de una inspiración automática, que se desarrolla en el trabajo posterior pero sin olvidar su origen. Su actitud ante el lienzo vacío es la de un buscador que crea durante el proceso pero siempre partiendo desde la idea previa aunque a veces sea indiscernible, como declara en 1968: <<Las ideas me vienen trabajando. Si antes de hacer una obra tengo una vaga idea, como punto de partida, el resultado final no se parece en absoluto; pero, a pesar de ello, queda una partícula, a veces imperceptible, que fue como germen fisiológico que dio cuerpo a esta obra. Aunque aparentemente no se vea.>> En esto sigue fiel a su estilo de los años 20 y, más allá, a sus maestros románticos y vanguardistas, como Delacroix, que “relajaba” la mano dibujando lo que le venía a la imaginación y así conseguía un repertorio de ideas que utilizaba luego en sus pinturas. Y piensa que la investigación formal y la duración de la creación sólo están limitadas por sus sensaciones corporales, y así da por terminada una obra: <<Cuando tengo la sensación

⁸⁸⁰ Bernadac. <Joan Miró. La colección del CGP>. México. CCAC (1998): 198.

⁸⁸¹ Dupin. *L'Impromptu, l'Intempestif*. “Derrière le Miroir”, 193-194 (1971).

física de que ya no hay nada que añadir, o destruir. Y entonces esa obra deja de interesarme y me lanzo a otra búsqueda.»⁸⁸²

Usa el estilo espontáneo generalmente en los estadios iniciales de las pinturas y el meditado en los estadios finales. Así, vemos que en su pintura predominan los trazos lineales en garabatos con frecuentes borrones propios del estilo espontáneo y un colorido en damero más relacionado con el estilo meditado. Su discurso puede ser espontáneo o meditado según las épocas, y así en 1974 saca a colación su interés por el cómic, más por su sentido narrativo que por sus experiencias con colores puros y planos, y pone como ejemplos de narración sus obras más importantes de los años 20, pero acota que ahora piensa entregarse a la intuición más espontánea:

«¿Quieres saber si me interesan las tiras cómicas? Desde luego. Y en primer lugar las tiras como tales, con un formato muy largo, como rollos. Por ejemplo, en Zúrich hay un rollo de ese tipo. Yo también he realizado una gran tira sobre seda, en Lyon. Esos rollos permiten seguir un ritmo plástico. Sí, sí, miro la mitología de las historietas y me interesa su lado narrativo. También he hecho narración. Por ejemplo, en *El carnaval de Arlequín* o, aún más, en *El cazador* (1923-1924) del Museo de Arte Moderno de Nueva York. De ese cazador puede verse su corazón y que está orinando; se ve su sexo; un avión pasa por el cielo y se ve la barca de un pescador que está pescando; también hay un gran árbol: un algarrobo, a uno de cuyos lados está una escopeta, y al otro, un pescado, las primeras letras de la palabra sardina y una fogata para cocer el pescado. Todo eso es una historia. No sé si volveré a contar historias como ésta; en todo caso, si vuelvo a hacerlo será sin idea preconcebida, sin haberlo previsto, sin haberlo decidido de antemano.»

Y cuenta que en su espontaneidad pinta los personajes en una sucesión de asociaciones, por la que cada personaje lleva a otro, procurando no repetirse:

«Me dices que en ese tipo de historia todo ocurre de manera simultánea. El pescador pesca al mismo tiempo que el avión pasa y que el cazador mea. No es una narración en la que los acontecimientos se sucedan o un mismo personaje se repita en situaciones diferentes. No, esa repetición nunca me ha tentado. Por el contrario, cuando pinto tiras, mi trabajo consiste en añadir nuevos elementos todo el tiempo. Nada de repeticiones. Una figura me lleva a otra. No estoy en contra de la narración que hace reaparecer el mismo personaje, a las mismas formas, pero nunca me he sentido impulsado a hacer eso. Lo que gobierna en mí es el hecho plástico y poético; son las asociaciones de formas e ideas: una forma me da una idea, esa idea me da otra forma y el todo me conduce a unas figuras, unos animales, unos “no sé qué» imprevistos.»⁸⁸³

La primera inspiración es onírica. Al respecto, tenemos una única descripción detallada de un sueño suyo, de inequívoca referencia a la proximidad de la muerte, la

⁸⁸² Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Exprés” (27-IV-1968).

⁸⁸³ Taillandier, Y. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier*. “XX Siècle”, París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19.

de los amigos que caen año tras año tanto o más que la propia. El galerista Ferrán Cano (1993) recuerda:

«Una vez llegó de París bastante enfermo, pero, a pesar de la enfermedad, lo encontré dispuesto a empezar el trabajo de inmediato. Me dijo: “Lo estoy pasando muy mal, no puedo dormir, tengo una pesadilla terrible, siempre la misma: un gran pájaro negro me ataca y me abre el pecho. He de trabajar, porque de esto saldrán obras magníficas”.»⁸⁸⁴

La figuración mantiene un valor mínimo respecto a la importancia del gesto, de la expresión, de las formas puras. No renuncia a hacer obras de raíz figurativa, pero por ejemplo en los monotipos domina una abstracción muy expresiva. Los críticos dicen que hacia 1975 está en medio de otra etapa salvaje y él lo reconoce abiertamente: «Me convierto en más brutal, salvaje. Un cuadro es un grito. Cada uno de los cuadros me recuerda un acontecimiento de mi vida que no ha cambiado».⁸⁸⁵ Es un proceso que se sigue implacable desde la década anterior.

Dupin (1993) explica sobre el equilibrio entre libertad expresiva y control de la composición:

«Nunca las superficies habían sido tan libres, tan radiantes; pero tampoco habían estado nunca tan dominadas, tan bien pautadas. Miró pinta sin retención, sin pudor, pero sin provocación. Puede hacerlo todo, o casi todo, incluso eclipsarse. Una sola línea, un solo punto de color: un cubo de pintura arrojado sobre la tela pueden bastar para hacer un cuadro. Pero detrás del gesto simple y ambiguo empujan, obran, la singularidad de una visión, el frescor incomparable de la sensación, una experiencia milenaria y un modo único de ser en el mundo.»⁸⁸⁶

Exalta el dominio supremo por el artista de todos los recursos creativos:

«Una vez alcanzado ese punto de libertad, ya no hay método de ascensión y conquista, ya no hay maestría, la palabra se marchita y cae en la noche. Ya no hay toma de posesión de un objeto estético y necesidad de marcarlo, sino libre funcionamiento de un juego por el que, en ausencia de toda jerarquía, el pintor y sus cómplices, y ya no sus instrumentos, se persiguen, cambian de papel y de identidad en la exaltación de un instante festivo. Es necesario repetir, insistir, en esa ausencia de jerarquía en el universo, en esa confusión entre las cosas y los seres que constituye el fundamento mismo del mundo fantástico de Miró y la llave de todas las metamorfosis... Es también la regla del juego la que aquí se impone, proyección, desgarró, como si los signos tan paciente y duramente formados se desprendieran de él y libranan, casi en su ausencia, una batalla sin cuartel, erótica, mortal.»⁸⁸⁷

⁸⁸⁴ Cano, Ferrán. *La vida como provocación*. Especial Miró, “Gala”, Palma de Mallorca, nº 6 (IX-1993) 58.

⁸⁸⁵ Ibarz. *Miró se confiesa*. “Tele-Expres” (14-VI-1975).

⁸⁸⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 338.

⁸⁸⁷ Dupin. *Miró*. 1993: 338-339.

Y opina que en estos años profundiza su estilo por cuanto prosigue despojándolo de lo superfluo:

«Miró no revoluciona su lenguaje, lo profundiza y lo despoja, en ocasiones con insolente economía de medios. Nos llama la atención el acrecentamiento de la energía pictórica, la deslumbrante afirmación de pintura despreciando toda prudencia. La respiración y el júbilo de un presente sin ataduras de donde surgen signos y colores, y la libertad y la plenitud de un gesto. La paleta restringida, la temática inmutable, favorecen la diversidad de las obras en sus dimensiones, sus proporciones, sus ritmos y sonoridades. Tienen en común una nota de gravedad en la exuberancia y una concentración de fuerzas tan sensible en las series de telas minúsculas como en un gran cuadro, por ejemplo, *Personajes, pájaros en la noche*, hoy en el Musée national d'Art moderne de París, sobre fondo confuso de rojo y amarillo, de contrariado balanceo, con amplios y potentes movimientos de catapulta.»⁸⁸⁸

Una fuerza incomprensible, una emoción indefinible, entre la mística espiritual y la materialidad de la tierra, es el eje fecundador de su obra. Cuando hace una pintura “gestual” no se limita a traducir el nerviosismo de su cuerpo. Miró declara en 1977:

«Más que eso, mucho más. Pero eso no impide que en el momento en que cojo el pincel, ¡clac! Y ya ve con qué malos pinceles trabajo. No es el movimiento mismo lo que represento, eso sería muy limitado, también hay momentos en los que me dejo llevar.

Sobre todo físicamente, pero también intelectualmente, porque también cuenta el equilibrio del trazo, el ejercicio del trazo.»⁸⁸⁹

Lo llegará a definir como «el magnetismo de la mano».⁸⁹⁰ Esa misma mano que marca la posesión en las cuevas primitivas y en algunos de sus cuadros de esta época, como si la legítima firma no fuera “Joan Miró” sino su mano.

Pero, como ha hecho casi siempre, a continuación del instante inicial todo espontáneo viene la lenta meditación hasta el estado final de la obra. Aclara en 1976 que: «El punto de partida es totalmente irracional, brutal, inconsciente: comienzo como una bestia. Pero al día siguiente —o veinte años después, es lo mismo—, con la mente reposada, lo miro fríamente. Es la hora de la autocrítica.»⁸⁹¹ Combalía (1990) repite las explicaciones de Barbarà sobre su firma, de cuidado valor plástico: «(...) la manera de firmar de Miró: primero lo hacía sobre un pequeño papel para situar el emplazamiento justo, tanteando y probando posiciones; sólo después de

⁸⁸⁸ Dupin. *Miró*. 1993: 334-341.

⁸⁸⁹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 114.

⁸⁹⁰ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 115.

⁸⁹¹ Picon. *Joan Miró. Cuadernos catalanes*. 1976: 14.

decidida exactamente su ubicación, y en la que la firma, por tanto, se integraba en la composición, entonces firmaba.>>⁸⁹²

Se aplica sobre los sueños con una disciplinada racionalidad. Lo hace al principio de este periodo, a finales de 1968: «En pintura debe haber un cálculo frío, aparte de la cosa impulsiva».⁸⁹³ Pero no es constante en este pensamiento, pues ahora que ya ha terminado el enorme esfuerzo de la exposición antológica, piensa todo lo contrario de lo que opinaba en el verano de ese mismo año, cuando estaba dominado por la compulsiva pasión de crear y el impulso lo era todo. La disciplina sigue siendo la regla al final del periodo:

<<“Punyeta! Ara treball més que mai”. Hace tan solo quince días que he acabado el gran plafón del auditorio. El secreto de mi vitalidad es el trabajo, todo lo demás es para mí secundario. A menudo me despierto a las cuatro de la madrugada. ¿Qué puedo hacer si no puedo volver a dormirme? Tengo por costumbre reflexionar sobre lo que voy a hacer durante el día. De hecho, yo vuelvo a dormirme hacia las siete. Y durante estas tres horas las ideas deben seguir su curso en mi espíritu. Pues cuando me despierto de nuevo una hora más tarde, mi cabeza está llena de ideas completamente nuevas que apporto al taller. Me siento en plena forma, muy lúcido. Me pongo a trabajar casi con furor en los lienzos que me esperan. Por lo general, siempre encuentro uno que me atrae irresistiblemente para acabarlo, porque “sé» lo que le falta. Trabajo más que nunca, y resisto porque tengo un apetito de ogro.>>⁸⁹⁴

Su planificación parte de una idea inicial y se desenvuelve a golpes de inspiración, pese a que en algunas declaraciones este método no parezca evidente:

<<En arte considero que lo que de veras importa es la idea más que la realización. [Permanyer explica que Miró comenta esto ante su *cuadro-objeto* (col. FJM, 1972), compuesto de un marco, una anilla en la parte superior de la que pende un cordel, en cuyo extremo hay anudada una bolita de plomo]. El perfeccionismo conduce fatalmente a la frialdad. Pero es que además a mí me interesa no tanto lo que veo en una obra como lo que esta esconde, sugiere y evoca. Siempre hay una necesidad que me ha obligado a trabajar en otros terrenos, al margen de la pintura. Pero siempre es la materia la que me ha provocado un deseo de ponerme a trabajar. Por ejemplo, a raíz de una exposición que hizo Papitu [Llorens Artigas] me atrajo poderosamente la calidad de la materia que había en sus jarros. Y así fue como, juntos, nos lanzamos a fondo en la aventura de la cerámica, en la que tantos pintores se habían roto la crisma. Y en los tapices, la escultura, los vitrales, los grabados, me ha ocurrido algo parecido. El punto de partida es algo que previamente me ha estimulado una necesidad física e imperiosa de expresarme. [Permanyer comenta que una admiradora japonesa le ha regalado a Miró un

⁸⁹² Combalía. *Miró grabador*. <Joan Miró: gravador>. Barcelona. Galería Maeght (1990): 7.

⁸⁹³ Del Arco, M. *Entrevista a Miró*. “Tele-Exprés” (14-XII-1968).

⁸⁹⁴ Ibarz. *Miró se confiesa*. “Tele-Exprés” (14-VI-1975).

paquete de hojas de papel japon, de una calidad única, y que Miró, ilusionado, le confiesa: “Enseguida me lanzaré a ensuciarlos”].>>⁸⁹⁵

En suma, la suya no es una explosión incontrolada de actividad, sino que su planificación del trabajo diario es muy meditada. Explica en 1977: «Por la mañana hago el trabajo duro. A la tarde reviso lo que he hecho a la mañana para corregir, si es necesario, y para preparar la tarea del día siguiente. El trabajo verdaderamente duro es por la mañana, la mañana es sagrada para mí. A la tarde empiezo a estudiar lo que haré y a las cuatro de la mañana surgen las ideas.»⁸⁹⁶

Y si la razón domeña sus obras, es razonable la afirmación de Malet (1993) de que el artista es menos complicado de lo que parece a primera vista. «No se han de buscar complicaciones en la obra de Miró, porque todo lo que representa son cosas que él tenía bien cerca, identificables. (...) No pintaba las cosas tal como son, sino como las podía imaginar; se cerraba en su estudio y pintaba la imagen que le sugería el recuerdo de aquello que había visto.»⁸⁹⁷ El problema estriba entonces en determinar qué pensaba, conocer cuáles son sus fuentes, para lo que es imprescindible seguir sus apuntes. En ellos vemos su trabajo ordenado, meticuloso, minucioso, de esfuerzo y disciplina máximos. Su concentración ha de ser absoluta, sin estímulos exteriores a su taller. Cuando está en el taller no pone música (salvo cuando quiere inspirarse según un plan), ni lee, ni mira el paisaje, ni habla con los ocasionales visitantes. Sólo vive para los colores y las sensaciones plásticas amorfas, aparentemente sin sentido. Declara en 1977: «Mientras trabajo, nada. Absolutamente nada. No miro el paisaje, que es magnífico. Hay pocas ventanas y corro las cortinas. Nada, nada, nada. Lo que me excita es eso: esa manchita blanca en el suelo. Hay quien se hace leer poemas, textos, no sé qué. En mi caso está absolutamente descartado.»⁸⁹⁸

Pero nuevamente la razón no domina por completo en esta lenta fase de realización, sino que siempre está en fecundo y constante diálogo con la inspiración del momento, en un ciclo que se retroalimenta. Le explica en 1976 a Picon:

«Anoto los formatos que preveo: 2 x 2, 120 fig. Veo a partir de este dibujo una gran tela. Y a menudo anoto los colores: v.g.b. Pero estas anotaciones de colores parten de la superficie que es la del dibujo, y el formato de la tela cambiará sin duda el dibujo, y el cambio del dibujo comportará un cambio de colores, probablemente. No hay nada seguro; todo esto sólo es un punto de partida. En el

⁸⁹⁵ Permanyer, L. Entrevista a Miró. *El arte ha de volver a la pureza de sus orígenes*. (Fecha entre mayo y diciembre, 1981). Sirvió de prólogo de *Historia del Arte*, ed. Carroggio.

⁸⁹⁶ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 57.

⁸⁹⁷ Malet. Declaraciones. “Diari de Girona” (3-XII-1993).

⁸⁹⁸ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 53.

último momento, sólo mi mano ordenará lo que yo haré, lo que será necesario que haga, cuando la tela esté delante de mí.»⁸⁹⁹

Ràfols-Casamada (2002) explica al respecto sobre el último Miró, con su fusión de azar y control:

«El cuadro [*Personaje y pájaros* (1973)], como todos los suyos, es un micromundo, y alguien dispuesto a mirar puede ver mucho en él. Sin embargo, si uno conoce la trayectoria del pintor lo ve de otra manera. Quien quiera comprender la evolución de Miró debería recorrer su fundación, que cuenta con obras bien escogidas de todas las épocas, y al final observar este lienzo como la culminación de esa trayectoria que se va depurando y sintetizando, pero que mantiene el mismo mundo y obsesiones. En los últimos años Miró trabajaba a partir de lo que llamaba un accidente. A menudo era algo que veía en la tela, que casi veía únicamente él; una manchita, por ejemplo. A partir de eso su imaginación se ponía a trabajar. Era un azar controlado. En sus cuadros hay algo de azar, pero mucho control. Él decía en sus cuadernos que las pinturas debían concebirse con alma de fuego y realizarse con espíritu clínico, con gran purismo.»⁹⁰⁰

¿Cómo consigue este equilibrio entre emoción/espontaneidad y razón/meditación? Gracias al ritmo creador del tiempo y la naturaleza. Cuenta en 1974: «Me abandono cada vez más a una fuerza más fuerte que yo, que me empuja. Mis signos gráficos se acercan cada vez más a la música. Me dejo llevar por los ritmos. Esto implica a la vez poesía y un extremo rigor. [Entendiendo por poesía] Lo que nos transporta a otro mundo. Hay que trabajar en ello para conseguirlo.»⁹⁰¹ Miró se define a veces a sí mismo como un pintor mágico, esto es, que funde lo interior con lo exterior de un modo a veces incomprensible, como en una declaración a Ibarz en 1975: «Mi pintura puede ser considerada como humorística y alegre, a pesar de que soy mágico. El arte está encontrando ahora sus fuentes auténticas. Ha estado mucho tiempo en decadencia, pero ahora se halla en el buen camino».⁹⁰² Asimismo, le explica a Raillard en 1975 su voluntad de equilibrio entre lo gestual y lo intelectual: «(...) Físicamente, porque están los gestos; intelectualmente, porque también cuenta el equilibrio del trazo, el ejercicio del trazo.»⁹⁰³ Miró vive inmerso en un proceso de lenta maduración, de comunión con el tiempo, un reto esencial para todo verdadero artista, aunando la emoción del instante fugaz del inicio y la razón que se impone mediante la lenta reflexión. Miró pertenecía a una cultura, a caballo entre lo tradicional y lo vanguardista, que invocaba el poder creativo del tiempo. Uno de los

⁸⁹⁹ Picon. *Joan Miró. Cuadernos catalanes*. 1976: 14.

⁹⁰⁰ Ràfols-Casamada, A. Declaraciones. "El País" Semanal nº 1321 (20-I-2002) 54.

⁹⁰¹ Schneider, Pierre. *Habla Joan Miró*. "Gaceta Ilustrada" 923 (16-VI-1974) 54-57. FPJM H-4085-4086.

⁹⁰² Ibarz. *Miró se confiesa*. "Tele-Express" (14-VI-1975).

⁹⁰³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 114.

mejores prosistas franceses del siglo XIX, Guy de Maupassant, escribió: «El talento es una larga paciencia. Se trata de mirar todo aquello que se quiere expresar bastante tiempo y con bastante atención para describir los aspectos que no hayan sido vistos ni dichos por nadie».⁹⁰⁴ Miró se imbuje de esta concepción, y en su espléndida vejez el tiempo de creación se dilata, a veces durante largos años. Aimé Maeght, buen conocedor de su manera de trabajar, comenta la duración de su trabajo de pintor: «Pour poser sa tache, Miró n'a eu besoin que d'un instant, mais pour la concevoir et choisir l'endroit exact où elle devait s'inscrire d'une manière catégorique et fatale, il a fallu toute une existence. Une minute pour peindre, soixante-quinze ans pour concevoir.»⁹⁰⁵

Picon (1976) explica que el tiempo no parece contar para Miró, capaz de volver a rehacer una obra después de años e incluso decenios:

«¿El tiempo? El tiempo no cuenta. Le gusta decir: yo pertenezco al presente. La fecha no está puesta para medir las distancias, testimoniar los progresos, sino más bien para guardar la huella de esta actividad constante: en cada instante, hay *esto*. Y porque sucede que la forma anotada tal día, reencontrada al cabo de mucho tiempo, provoca otra forma, porque parece que después esta idea se ajusta a la que la precedido en diez o veinte años la fecha prueba que la imaginación supera al tiempo, que la creación es la elipsis del tiempo.»⁹⁰⁶

El mismo Miró le explica en 1976 a Picon prolijamente que acude a los esbozos del pasado para reelaborarlos con esmero:

«Ya lo ven, pongo orden y, ordenando, me doy cuenta de cosas que me sirven de punto de partida: esto me enriquece, progresivamente vuelvo a trabajar. Hice este dibujo hace veinte años, anoté: 13/4/57, no sé de dónde podía venir. Y el 24 de febrero de 1975, hojeando entre estos papeles, me dije: bien, de esto puede salir algo. Entonces, como ven, hice unos nuevos trazos: las líneas negras son de 1975, las azules de 1957. No es una nueva versión, no, es un choque que ha hecho nacer otra forma. Yo no progreso, salto de una cosa a otra: por este motivo ignoro lo que sucederá. Quizás nada: quién sabe si esto irá a parar a la basura. ¿Por qué no me gusta este dibujo, por qué tengo el presentimiento de que no se puede sacar nada de él? No puedo decirlo: no me gusta, eso es todo. Igual puede pasar con la tela: la puedo llegar a destruir, si no acaba de funcionar. Todos estos dibujos son puntos de partida posibles, nada más. Los coloco en un dossier, siempre con las fechas y, a menudo, con un título: *Mujer en la noche, Personaje meando a la luz de una estrella*. Temas que no me abandonan, que vuelven, que hacen de mi presente la confluencia del pasado y del futuro. Los guardo, como si fueran semillas. Algunos crecen, otros no. Tengo necesidad de que esto trabaje tanto dentro de mi espíritu como fuera de él: la espera es también un trabajo; el sueño es un trabajo. Es como si

⁹⁰⁴ Prefacio de la novela *Pierre et Jean*, cit. por Esther Benítez en su prólogo del libro de Maupassant, *La casa Tellier y otros cuentos eróticos*, p. 11.

⁹⁰⁵ Clerc, Michel. *Ce que j'ai vu dans l'oeil de Miró*. "L'Aurore" (26-VII-1968).

⁹⁰⁶ Picon. *Joan Miró. Cuadernos catalanes*. 1976: 12.

hubiera puesto gasolina en el depósito. Como el niño en el vientre la madre: así se desarrolla mi obra. Recuerdo que Matisse decía que, al hacer un retrato, no miraba al modelo: se lo aprendía y dibujaba de memoria. Si hiciera su retrato no miraría su cara: la aprendería de memoria, esto decía Matisse. Esta es la cuestión: es preciso que todo esto trabaje en mi subconsciente, durante años, si es necesario. Cuando haya madurado, entonces, comenzaré: (rápido, la brocha, el pincel, la tela!)>⁹⁰⁷

En 1977 le explica a Raillard: «Si tengo una idea, hago un croquis sobre cualquier cosa, en cualquier parte. Y a medida que pasa el tiempo, va trabajando en mi espíritu y un día se convierte en un cuadro. A veces vuelven cosas de hace cuarenta años. Cosas que había previsto hacer y que maduran desde hace cuarenta años.»⁹⁰⁸ Y opina ese mismo año, como Duchamp, que el tiempo es un creador, que transforma la materia, como lo hace con las montañas, pero si Duchamp creía que actúa de modo independiente, Miró pensaba que utilizaba al artista como mediador insustituible:

«(...) yo no sé lo que habrá después. Todo lo que sé es que tengo aquí una materia hermosa y que no debo estropearla. Estropearla sería perder esa fuerza. Pero es muy difícil y corro el riesgo de echarla a perder. Por eso es preciso que se desarrolle lentamente en mi espíritu. Aunque no esté trabajando, me siento aquí, ante la tela, y todo se desarrolla en mi cabeza. Todas esas ideas van madurando. Y espero hasta ver claro. Si no es así, no hay nada que hacer.»⁹⁰⁹

El tiempo asume una condición existencial, de místico factor de la creación. Deja reposar sus cuadros durante meses o años para que el ritmo adopte un rigor extremado, sin nada que sobre o falte —como dirán muchos críticos—, todo en su posición, todo en su ángulo, cada impacto en el momento y el punto preciso del recorrido visual del espectador. Esta condición del tiempo pervive hasta sus últimos días. Sobre la última etapa de Miró, Gimferrer (1993) opina: «La última etapa me recuerda aquella vez de 1975 cuando fui a su casa, que nos contaba que él iba pintando y que cuando muriese muchas obras quedarían por terminar. Él, por su propia naturaleza, aceptaba la idea de que se quedaran obras inacabadas. Nunca hablé con él acerca de esta problemática (...).»⁹¹⁰

Miró explica a Porcel que trabaja:

«Lentamente, muy lentamente. Mire: esta lámina, que no mide más de dos palmos y que terminé ayer, hacía lo menos seis años que estaba comenzada. Este cuadro, tres, y en este otro trabajo desde hace cuatro años. En cambio, éste de aquí lo he resuelto en menos de uno, pero esto no significa

⁹⁰⁷ Picon. *Joan Miró. Cuadernos catalanes*. 1976: 12.

⁹⁰⁸ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 46.

⁹⁰⁹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 148-149.

⁹¹⁰ Gimferrer. "ABC" (18-IV-1993).

que no vuelva a trabajar en él. Es una necesidad para mí tener la obra expuesta a mi alrededor, a fin de poderla retocar, darle el toque final».⁹¹¹

Y le remarca a Antonio Figueruelo que trabaja con la paciencia de un jardinero «...Cuando empiezo una obra, es como si plantara un árbol... lo dejo ahí, y con el tiempo, añadido, podado, corrijo y oriento a mi gusto»⁹¹²

Madura su obra lentamente, tal vez más que nunca, incluso teniendo en cuenta sus legendarias parsimonia y exigencia antes de considerar terminadas sus obras. Después de un espontáneo e impremeditado inicio, llega la meditación en la lenta elaboración que lleva hasta el final. Dupin (1993) destaca este sentido creativo del tiempo:

«En el polo opuesto, el pintor aprende el mundo en su fase de estructuración última, donde las formas se agregan y cristalizan en pura y compleja armonía. Entonces se retira el herrero y se acerca al orfebre, con sus instrumentos de precisión y sus deseos de perfeccionamiento infinito. La elaboración de la obra se parece ahora a una lenta fructificación asociada a la duración, como un cómplice exigente, “Las cosas vienen lentamente —puede decir entonces Miró—. Las cosas siguen su curso natural. Brotan, maduran...”⁹¹³, el trabajo no tiene fin.»⁹¹⁴

Dupin reflexiona sobre esta característica, con una sensibilidad poética hacia el sentido metafísico del tiempo creador:

«Unas veces, la duración creadora de Miró parece alargarse en operaciones infinitas, y otras amasarse, concentrarse, en la instantaneidad de una explosión. En realidad, el pintor afronta y rechaza, en uno y otro caso, idéntica tentación: anular el tiempo. Ya sea porque éste resulte abolido por el poder instantáneo del gesto, o porque se eterniza en la cristalización de una escritura absoluta. Esos dos estados extremos nunca son alcanzados, solamente entrevistos, puestos como polos de fascinación que gobiernan la orientación de su obra y la organizan en torno a la tensión que los mismos establecen. La brutalidad del gesto será temperada, repercutida en otras explosiones menores que amortiguaran su exceso. La obra infinita se verá acortada, su transparencia turbada por precipitaciones imprevistas. Ambos modos se interfieren, se combaten y se contaminan. El arte de Miró no dejará de ser un arte de la duración, pero de la duración amenazada. Sus obras son los hitos de un movimiento reversible e insatisfecho, es decir, vivo, entre el orden puro, inaccesible, de las constelaciones y, por otra parte, el crisol de la materia en fusión, de los deseos en estado salvaje. Entre la atracción cósmica y la impulsión telúrica, y dirigido por ellas, se despliega el espacio habitable donde los seres y las cosas son susceptibles de encuentro, intercambio y metamorfosis, ese lugar transitorio y móvil: la tierra. Esa tierra no está a salvo de las amenazas de abajo ni de las solicitudes de lo alto, ese espacio

⁹¹¹ Miró, en Porcel, Baltasar. *Joan Miró o l'equilibri fantàstic*. “Serra d’Or”, v. 7, nº 4 (15-IV-1966) 39-50. cit. Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 212.

⁹¹² Miró, en Figueruelo, Antonio. *Joan Miró: el hortelano de la pintura*. “Diario de Mallorca” (19-XII-1964). cit. Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 212.

⁹¹³ Miró. *Je travaille comme un jardinier... Propos recuillis par Yvon Tallandier*. “XX Siècle”, v. 1, nº 1 (15-II-1959) 4-6, 15.

⁹¹⁴ Dupin. *Miró*. 1993: 350-351.

está constantemente atravesado por signos gracias a los que no cesa de permanecer “abierto”, y sus habitantes expuestos. La frecuencia de los ritmos ascensionales, la figura precisa de la escalera, el poder metamórfico del color y la línea en la obra de Miró nos recuerdan con insistencia la precariedad maravillosa de la condición terrestre (no de la humana) en lucha con las fuerzas que la amenazan, la fascinan y la exceden. En ese espacio barrido por los haces de luz del miedo, lo fantástico reina como una simple amplificación del orden natural. Esto condena a las criaturas a la igualdad (o las libera de una desigualdad tranquilizadora), las inclina al mismo tiempo a una especie de solidaridad orgánica abierta a todos los intercambios, a las permutaciones de elementos, a los más insólitos acoplamientos, a las trasmutaciones cuya “materia prima” estaría en todas partes. La presencia del abismo inferior que sentimos rugir bajo tierra, bajo la piel, detrás de la apariencia de las cosas, y la aspiración de los abismos superiores y de su exacta mecánica, justifican la vida en sus manifestaciones más simples o más misteriosas, refrescando el estallido de los colores, devolviendo a la línea su temblor de vida, y autentifican el gesto que libera al fuego interior. El miedo, la risa, la exaltación que nos devuelven, que nos llevan irresistiblemente al corazón primitivo de todo hombre.»⁹¹⁵

Malet y Montaner (1998) explican sobre la pintura espontánea y salvaje de los últimos años, que, sin embargo, alarga la realización de cada obra individual durante largo tiempo:

«La realización de las obras de los últimos años abarca a menudo intervalos temporales incomprensibles a la luz de la inmediatez pictórica que revisten. El ritmo de trabajo es, ahora, diferente, con arrebatos iniciales impetuosos y decididos, extremadamente vitalistas, seguidos de largas pausas contemplativas que nos han legado no pocos cuadros inconclusos.

Miró enfrenta el cuadro sin prudencia, al menos en un primer momento, sustituyendo el control de la mano por una implicación de todo el cuerpo. Los motivos parecen secundarios, surgen de modo casi automático en una búsqueda de coherencia instintiva. La acción del pincel saturado de pintura muy líquida que prelude la corriente neoexpresionista de los años ochenta o directamente el contenido de un cubo arrojado sobre el lienzo constituyen el punto de partida, como en otros momentos recibiera de un accidente o de una materia cualquiera el impacto indispensable para pintar.»⁹¹⁶

Para su amigo Motherwell, es un maestro de la pintura rimada, de la poesía visual.⁹¹⁷ Miró, en una entrevista de 1973, cuenta que el tiempo asume la ya referida condición mística de potencia creadora, cuando comenta sobre los cuadros inacabados de su estudio:

«Tengo muchos cuadros que se están acabando. Los empiezo, me detengo y espero que se vayan haciendo. Los cuadros se acaban solos. «Sí, solos... se acaban solos. ¿Ves aquel que tengo

⁹¹⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 351.

⁹¹⁶ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

⁹¹⁷ Motherwell. Declaraciones. Documental de Chamorro. *Miró*. 1978, nº 55.

girado hacia la pared?... pues hace varios años que se está acabando solo. Un día no tendré más que terminarlo... cogeré el pincel y lo terminaré... pero el cuadro se acaba solo.>>⁹¹⁸

2.16. La búsqueda de la síntesis expresiva y la simplificación.

Desde 1959, a medida que profundiza en la influencia oriental, tiende a una búsqueda cada vez más acusada de la esencialidad de la naturaleza, reduciendo sus criaturas a signos elementales desprovistos de atributos superfluos, con un surrealismo abstracto muy depurado, de una reducida paleta de colores con predominio del color negro a su esencia conceptual, como declara en 1968: «Porque la vida me ha puesto en situación de despojarme de todo lo que es anecdótico, circunstancial o temporal, el límite es llegar a la esencia pura.>>⁹¹⁹ y repite en 1974, al explicar que sus figuras se simplifican al máximo, fundiendo por ejemplo el cuerpo y el cuello o trazando un brazo sin mano, transformada en un gancho:

«Este dibujo que acaban de traerme para que lo autentifique, si procede, es muy mío. Esa figura a la derecha tiene cuatro alas, cuatro alas pegadas a las piernas, dos en cada pierna. Aquí está su ojo; ahí, su nariz; y acá, su bigote. Esta forma que se une a su cabeza no es su cuello: es todo su cuerpo. Cuando hago una cabeza es muy raro que le ponga cuello. El cuello y el cuerpo constituyen un solo bloque. Junto a este personaje con bigote hay otro que tiene un brazo sin mano, en forma de gancho. Es posible que ese gancho reemplace su mano. Mira su nariz: tiene las ventanas en forma de cojones.>>⁹²⁰

En 1968 opina que para ver su obra hay que revestirse de una simplicidad espontánea y automática:

«El espectador será como un actor que leyera un poema que le pareciese totalmente falto de sentido si no siente esos movimientos en mis cuadros. Pero podría no sentirlos porque para él como para mí... el movimiento es sólo sugerido. (...) Lo que busco es un efecto, un movimiento, algo que sea el equivalente de lo que se ha llamado la elocuencia del silencio, o lo que San Juan de la Cruz designaba en sus palabras, creo, de música muda. (...) las formas son a la vez móviles e inmóviles en mis cuadros. Son inmóviles porque la tela es un soporte inmóvil. Son inmóviles a causa de la limpieza de sus contornos y de esa especie de enmarcamiento donde a veces parecen situadas. Porque precisamente son inmóviles movimientos. (...) Experimento la necesidad de alcanzar el máximo de intensidad con el mínimo de medios. Esto es lo que me ha conducido a dar a mi pintura un carácter cada vez más despojado. (...) Poco a poco he llegado a no emplear sino un pequeño número de formas y colores.>>⁹²¹

⁹¹⁸ Planas Sanmartí. *Los ochenta años de Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (20-IV-1973).

⁹¹⁹ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Exprés” (27-IV-1968).

⁹²⁰ Taillandier, Y. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier*. “XX Siècle”, París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19.

⁹²¹ Del Arco, M. *Entrevista a Miró*. “Tele-Exprés” (14-XII-1968).

Rubin (1973) explica que, como Matisse y Bonnard, desarrolla en su madurez un estilo pictórico de progresiva estilización y simplificación, que aplicará también a otras artes, como el grabado o la escultura:

«Miró is one of those artists who, like Matisse and Bonnard, maintain a single style or idiom throughout their maturity as painters. The conviction with which they assert their stylistic identity in the face of a fickle avant-garde whose goals turn alien, even hostile, is the measure of their authenticity. The vocabulary of such “single-vision» painters does not, however, go wholly unaltered. Beginning in the early forties, both Bonnard and Matisse moved toward simpler and more abstract definitions within their respective idioms —an economy made possible precisely through the distillation of a lifetime of exploring the same language—. However inner-directed these mutations appear when viewed within these artists’ oeuvres, we are struck in retrospect by the way they parallel the broader change of taste within post-World War II painting.»⁹²²

Gimferrer (1978) explica que evoluciona en este periodo hacia un creciente despojamiento de elementos secundarios: «(...) així com per una volguda austeritat, una nuesa que renuncia als prestigis del sensorial per tal de posar en relleu el misteri arquetípic del grafisme.»⁹²³ Y dos grandes escultores italianos, Manzú y Gismondi, opinan (1989) lo mismo sobre la última etapa de Miró; el primero dice que «Sólo quien se desnuda y abre su alma de niño a la vida puede entender a Miró» y el segundo comenta que «Es la vuelta a la sencillez expresiva, qué hombre este Miró, cuanto más crecía en el arte era más esencial.»⁹²⁴

Despoja sus obras de todo lo anecdótico, pues si se afana en ser comprensible para el público empero jamás pretende ser fácil y así los signos de su vocabulario plástico se simplifican en número y dificultad de abstracción, pero sin caer en la inanidad, al tiempo que huye del cultivo de la técnica virtuosa. Declara en 1977 a Raillard: «Si hubiese continuado trabajando con el espíritu de *La Ferme* me habría convertido en un virtuoso. Ese virtuosismo que critico en Picasso a pesar de la gran admiración que tengo por él. Con frecuencia le reprocho su virtuosismo, un virtuosismo que consigue que no haya reacción agresiva contra él.»⁹²⁵

Al respecto, Lubar (2004) reivindica la calidad de las pinturas del Miró tardío de los años 70, frente a las críticas que las minusvaloran respecto a su producción anterior:

⁹²² Rubin. <Miró in the collection of The Museum of Modern Art>. Nueva York. MOMA (1973-1974): 102.

⁹²³ Gimferrer. *Miró, colpír sense nafrrar*. 1978: 104.

⁹²⁴ “El Correo Español”, Bilbao (31-III-1989). Manzú y Gismondi opinan con motivo de la exposición <Los Miró de Miró>. Roma. Academia Española (29 marzo-4 junio 1989). Gismondi es menos conocido en España, pero es autor de las puertas monumentales de bronce para el Concilio Vaticano II.

⁹²⁵ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 87.

«Sin duda alguna, las últimas obras de Miró cuestionan las lecturas canónicas de la figuración poética del artista, su controlado dominio del dibujo, su elegancia formal y su lirismo y la intensidad y la pureza de su paleta. Cuando se contraponen a la estructura deliberada y orgánica que Miró desarrolló a principios de los años 20, en la que los signos se distribuyen uniformemente por todo el plano del cuadro en una red de líneas y formas entrelazadas, muchas de las composiciones de los años 70 parecen indecisas, apresuradas, incluso carentes de forma. El enorme tamaño de las obras tardías, cuyas agitadas superficies de goteos, manchas y explosivas salpicaduras de pintura parecen confusas y caóticas, contradice cualquier noción tradicional de *belle peinture*. La identificación de signo y estructura que es la marca del estilo de Miró deja paso en estas obras a una sensación de ambigüedad que bordea la ilegibilidad y el acto de “lectura” en sí mismo se ve interrumpido mientras el espectador experimenta toda la fuerza de la pintura de Miró simultáneamente como un encuentro físico y como un poderoso asalto a sus ojos.»⁹²⁶

Lubar reivindica que, sin embargo, hay orden en este aparente caos:

«Y, sin embargo, la aparente falta de forma que caracteriza muchas de estas obras tardías es relativa, hasta el punto de que la actitud de Miró respecto a la figuración podría describirse como un “caos estructurado». (...) Ciertamente, la figuración de Miró en sus últimas obras responde a un léxico de signos establecidos para el cuerpo humano, para los animales y para los elementos del paisaje, simplificado, como observa Dupin, hasta el punto de casi ininteligibilidad. Son lo que podríamos llamar signos *in potentia*, cuyas marcas lineales parecen simultáneamente emerger y disolverse en el fondo. Si en los años 20 Miró desarrolló un concepto de *écriture* en el que su línea funcionaba simultáneamente como signo, estructura, marcador espacial y escritura, cincuenta años más tarde el artista dismanteló esta práctica, revisando el elaborado sistema de significado que había inventado y sometiéndolo a una crítica continua. En este sentido, no es que Miró abandonara los términos de su práctica significativa establecida, sino que más bien reformuló sus fines y sus medios, inaugurando de paso, un estilo de última época.»⁹²⁷

Malet (1993) considera que al final de su vida tendió a una búsqueda cada vez más acusada de la esencialidad de las cosas, a reducir el objeto y el ser a signos elementales, desprovistos de atributos superfluos, lo que, entre otras consecuencias, le lleva a una paleta más austera.⁹²⁸

Dupin (1993) comenta esta mayor austeridad en la paleta y el gesto:

«Miró no revoluciona su lenguaje, lo profundiza y lo despoja, en ocasiones con insolente economía de medios. Nos llama la atención el acrecentamiento de la energía pictórica, la deslumbrante afirmación de pintura despreciando toda prudencia. La respiración y el júbilo de un presente sin ataduras de donde surgen signos y colores, y la libertad y la plenitud de un gesto. La paleta restringida, la temática inmutable, favorecen la diversidad de las obras en sus dimensiones, sus

⁹²⁶ Lubar. *El último Miró*. <Miró: Traspasando los límites>. Granada. Centro José Guerrero (2004): 17-19.

⁹²⁷ Lubar. *El último Miró*. <Miró: Traspasando los límites>. Granada. Centro José Guerrero (2004): 19. Lubar se apoya (y cita) para defender su idea de un “caos estructurado» en Dupin. *Miró*. 1993: 294.

⁹²⁸ Malet. Declaraciones. “Diari de Girona” (3-XII-1993).

proporciones, sus ritmos y sonoridades. Tienen en común una nota de gravedad en la exuberancia y una concentración de fuerzas tan sensible en las series de telas minúsculas como en un gran cuadro, por ejemplo, *Personajes, pájaros en la noche*, hoy en el Musée national d'Art moderne de París, sobre fondo confuso de rojo y amarillo, de contrariado balanceo, con amplios y potentes movimientos de catapulta.>>⁹²⁹

Y prosigue destacando la austeridad que emana de su simplificación:

<<En el transcurso de los últimos años, Miró sigue pintando cuadros magníficos, intensamente habitados, verdaderos Miró que danzan, que se insurreccionan; otros son puramente repetitivos, en tono menor. Salvados a veces por una punzante crispación, por una dramática depuración, “la dent douce à la mort” (el dulce sabor de la muerte) de que hablaba Rimbaud. Estas pinturas atestiguan una urgencia, una premura, un deseo de realización inmediata. Una reducción asumida que se impone y que interroga. Su seca simplificación se parece a la desnudez invernal, cuando se ha disipado el encanto de las hojas muertas... Revelación de la estructura y gesto al descubierto hasta el hueso, acentuación de los contrastes, desnudez del armazón, del andamiaje, y brote de una fuerza eréctil, sin imágenes, sin música. Una escritura conflictiva, abrupta y torpemente expuesta, pero punzante. Como si los antagonismos que trabajaban abierta y soterradamente, los antecedentes y la abertura del cuadro, hubieran dejado de ir acompañados, de ser conducidos, dominados con arte, y se entregaran desnudos, sin seducción, en su crudeza como extirpada de su obra, de lo conocido y de lo desconocido que había en ella.>>⁹³⁰

2.17. La espontaneidad gestual del trazo.

Con los años Miró sigue ganando soltura, pues necesita que su mano corra libre por el papel, la tela, la plancha... a partir de los accidentes que le inspiran a nuevos avances. Podemos incluso establecer un paralelismo con la estética de los *graffiti* callejeros, por su carácter instintivo, soltura e inmediatez. Los trazos de su pintura son directos, más sueltos que nunca, con una seguridad vital que denota la confianza absoluta en su maestría profesional, técnica. Y al mismo tiempo esconde o camufla su facilidad. El dominio técnico es ya una extensión comunicativa de sí mismo, tal como el habla o la escritura, si no más —él siempre se comunicó más con el arte que con la palabra; su sentido de la palabra es poco sagrado—. Su concepción de la comunicación es más primitiva y panteísta, con la imagen y el gesto como comunicadores sagrados. En el catálogo de la exposición de Saint-Paul-de-Vence en 1968, Dupin escribe: <<Sus últimas obras, en efecto... Una selva nutricia, violenta, precisa. La fuerza que surge es más grave, más masiva. Como un bosque fresco y

⁹²⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 337-338.

⁹³⁰ Dupin. *Miró*. 1993: 351-352.

soleado, en el corazón del cual Miró se escondiera. Escondiera su risa y su angustia. A la luz del día.»⁹³¹ Este gestualismo se refuerza desde finales de los años 50, cuando recibió la definitiva influencia del expresionismo abstracto de Pollock, y renovó el de los pintores del Paleolítico, y a la vez los garabatos y borrones del estilo espontáneo son controlados en su colorido en damero con predominio del negro.

Trinidad Sánchez Pacheco (1989) dice de su estilo último que es más abstracto y oscuro: «en estos cuadros finales aparece toda su iconografía tradicional: el cielo, los animales, las aves, los seres humanos, pero siempre con una mayor tendencia a la abstracción que en épocas anteriores y también con mayor predominio del negro que en etapas previas.»⁹³² Según Aina Bibiloni, subdirectora de la FPJM, la mayoría de las obras de los años 70 eran muy gestuales y en ellas, con un uso informal del óleo y el acrílico, salpicaba sus fondos de barniz y sobre él ejecutaba trazos vigorosos de color negro, rompiendo con el colorismo de otras épocas, apuntando un despojamiento relacionado con el arte oriental.⁹³³

Bernadac (1998) explica que el primero de los dos factores dominantes de su trabajo gráfico en los años setenta es «la búsqueda de todas las posibilidades del trazo y de la línea, sus accidentes, sus arañazos y su poder infinito para delimitar las formas y para crear metamorfosis (...)».⁹³⁴ El dibujo es libre y violento las más de las veces, más disciplinado otras, en esta época final, en la que, mirando hacia atrás, reconoce que fue un mal dibujante al principio, hasta que con su esfuerzo supo cómo domeñar la línea, y cómo dejar que se independizara hasta parecer torpe incluso, como Miró confiesa en su vejez:

«El dibujo tiene para mí una importancia capital. La mentalidad burguesa, de hoy y de siempre, lo ve todo a través del prisma mercantilista y por eso no se recata en preferir un mal óleo a un buen dibujo. La prueba de lo mucho que siempre he considerado el dibujo es que nada más llegar a París me matriculé a unas clases de dibujo en la Grande Chaumière. Antes había tenido en Barcelona a

⁹³¹ Dupin. *Preface. <Joan Miró>*. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (23 julio-30 septiembre 1968). cit. en especial *Joan Miró, 50 años de creación*, "Mundo", n° 1491 (30-XI-1968).

⁹³² Sánchez Pacheco, Trinidad. Declaraciones. "El País" (4-VI-1989). Era la comisaria de la exposición <Los Miró de Miró>. Roma. Academia Española (29 marzo-4 junio 1989).

⁹³³ Bibiloni, Aina. *<The Last. Picasso, Miró, Gaston, De Kooning>. Bremen. Neues Museum Weserberg (20 octubre 1996-7 febrero 1997). María Corral fue la comisaria. De entre los 10 óleos (1972-1978) de Miró, provenientes de la FPJM destacan *Femme dans nuit* (1973), óleo y carbón sobre lienzo, de 265 x 185 cm, y *L'oiseau s'embole vers l'île deserte* (sin fecha, pero datable posteriormente a la anterior) de 195,5 x 260,5 cm. Hay tres obras, de 216 x 173,5 cm, sin título, pero que en los dibujos preparatorios Miró las denominó *Paisajes* y que muestran la influencia de Oriente y el Japón, a las que pintó sólo en blanco y negro, con una línea de horizonte que separa los dos tonos, un trazo común a las tres obras, pero a diferente altura en cada una. Están realizadas en óleo y carbón sobre lienzo y en ellas Miró dejaba que el color oscuro se fuera deslizando en delgados hilos de pintura sobre el fondo blanco, destacando en las tres obras un punto negro y redondo, un círculo imperfecto.

⁹³⁴ Bernadac. <Joan Miró. La colección del CGP>. México. CCAC (1998): 206.

Galí de maestro, y trabajé muy en serio. Recuerdo que él, que me tenía en gran estima, me consolaba diciendo: “No se preocupe en lo más mínimo: si no tiene sentido para el dibujo, hará color puro...” Galí me educaba a conocer mejor y profundizar las formas mediante el ejercicio de palpar objetos con los ojos vendados, para después dibujarlos de acuerdo con las sensaciones táctiles que había percibido. Mi asistencia a la Grande Chaumière en 1919 y durante la guerra civil española me la imponía como una disciplina rigurosa y auténtica.>>⁹³⁵

En la composición depurada en las largas tardes en que se replantea sus obras se guía más por las formas antes que por los colores, que irán apareciendo como sacados de las formas con un hilo invisible. Contra la mayoría de las interpretaciones que hacen hincapié en el color, Chillida (1993) destaca: <<lo más importante de la obra de Miró está en el dibujo, mucho más que en el color.>>⁹³⁶ Miró se confiesa: <<El punto capital, para mí, es la forma. Si en la primera etapa se logra la forma, todo está salvado>>.⁹³⁷ Pero es una forma libre, nunca sojuzgadora. Dupin (1993) insiste sobre esta coherente libertad formal:

<<Nunca las superficies habían sido tan libres, tan radiantes; pero tampoco habían estado nunca tan dominadas, tan bien pautadas. Miró pinta sin retención, sin pudor, pero sin provocación. Puede hacerlo todo, o casi todo, incluso eclipsarse. Una sola línea, un solo punto de color: un cubo de pintura arrojado sobre la tela pueden bastar para hacer un cuadro. Pero detrás del gesto simple y ambiguo empujan, obran, la singularidad de una visión, el frescor incomparable de la sensación, una experiencia milenaria y un modo único de ser en el mundo.

Una vez alcanzado ese punto de libertad, ya no hay método de ascensión y conquista, ya no hay maestría, la palabra se marchita y cae en la noche. Ya no hay toma de posesión de un objeto estético y necesidad de marcarlo, sino libre funcionamiento de un Juego por el que, en ausencia de toda jerarquía, el pintor y sus cómplices, y ya no sus instrumentos, se persiguen, cambian de papel y de identidad en la exaltación de un instante festivo. Es necesario repetir, insistir, en esa ausencia de jerarquía en el universo, en esa confusión entre las cosas y los seres que constituye el fundamento mismo del mundo fantástico de Miró y la llave de todas las metamorfosis... Es también la regla del juego la que aquí se impone, proyección, desgarró, como si los signos tan paciente y duramente formados se desprendieran de él y librarán, casi en su ausencia, una batalla sin cuartel, erótica, mortal.>>⁹³⁸

En cuanto al gesto, Penrose (1970) resume su interés por usar métodos más gestuales o la escritura de letras o cifras en sus pinturas de 1968:

⁹³⁵ Permanyer, L. Entrevista a Miró. *El arte ha de volver a la pureza de sus orígenes*. (Fecha entre mayo y diciembre, 1981). Sirvió de prólogo de *Historia del Arte*, ed. Carroggio.

⁹³⁶ Chillida, Eduardo. Declaraciones en el homenaje a Miró por la UNESCO en París (21-XI-1993). “El Correo” (23-XI-1993).

⁹³⁷ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 114.

⁹³⁸ Dupin. *Miró*. 1993: 338-339.

<<(…) En las pinturas de 1968 ha desarrollado métodos nuevos. Hay algunas en las que el gesto de su mano y la dramática sensibilidad de la línea son insuperables. Vigorosos ejemplos son las *Palabras del poeta* y *Poema III*. En ambos cuadros el efecto estriba principalmente en el vibrar de una línea punteada con manchitas de vivo color que, a medida que la seguimos, nos habla con continua elocuencia en un lenguaje dramático. Lo mismo se aplica a la familia de signos y arabescos que recubre el lienzo en *Baile de personajes* y *pájaros bajo el cielo azul*; no menos pasmoso revoloteo de letras impresas y cifras aparece en *Letras y números atraídos por una chispa*. El líquido de fondo rojo sobre el que se agrupan es agitado y roto por la explosión de una llamarada verde y amarilla. A diferencia de las pinturas tempranas, en las que las letras formaban una palabra o inclusive el nombre del artista, aquí están despersonalizadas, abstraídas de cualquier interpretación concreta, de modo que sólo son legibles en una especie de lenguaje misterioso que el pintor nos ayuda a inventar.>>⁹³⁹

2.18. La austeridad y planitud del colorido.

Su afán experimental se extiende a los colores, que en general son muy planos. Dorfles (1983) considera como una característica de la obra de plena madurez de Miró este colorido plano: <<La presencia clara de un color *tímbrico* (naturalmente en el periodo de su madurez artística y prescindiendo del breve paréntesis de las pinturas de tendencia informal y matérica), y por tanto, el abandono de toda búsqueda de empaste “tonal” en su paleta.>>⁹⁴⁰ El negro le permite construir las formas, que siempre son lo primero y le llevan a los colores, como el artista declara en 1975: <<(…) Los colores llegan automáticamente. Por ejemplo, allí hay un ángulo que será rojo; entonces, en relación con ese ángulo rojo, otra superficie de la tela debe llevar azul, rojo, etc.>>⁹⁴¹ Y más abajo añade: <<A mí no me gusta un color. (...) Yo quiero y busco el contraste de los colores, el contraste de los colores puros con los que trabajo.>>⁹⁴² El crítico Corredor-Matheos (1978) considera que:

<<Los últimos años parecen haber acentuado su rebeldía y aquel carácter salvaje que tiene su pintura. El color mismo, que puede afinarse increíblemente, haciendo vibrar una nota muy aguda, es capaz otras veces de producir un choque al espectador por su insólita crudeza. No cesa de investigar, como si no hubiera encontrado aún lo que busca, o no se conformara con lo que ha encontrado.>>⁹⁴³

⁹³⁹ Penrose. *Miró*. 1970: 133-136.

⁹⁴⁰ Dorfles, Gillo. *Para aclarar el “Misterio Miró”*. AA.VV. *Joan Miró*. “Los Cuadernos del Norte”, Oviedo, v. 4, n° 18 (marzo-abril 1983): 17.

⁹⁴¹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 114.

⁹⁴² Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 116.

⁹⁴³ Corredor-Matheos, J. *El universo en expansión de Joan Miró*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (1978) 43.

Como ocurría desde 1959 la paleta es bastante austera, básicamente de cinco colores, sobre todo el negro y el blanco, lo que está relacionado con su despojamiento de lo secundario. Miró contesta en 1978:

<<Pregunta: Ahora han cambiado las cosas, y usted vuelve a pintar el renacer de la vida, de la luz, con todas las tintas del arco iris. ¿A qué obedece su predilección por los colores puros tal como brotan de la descomposición del rayo de luz?

Respuesta: Cuanto más simple es un alfabeto, más clara resulta la lectura. Los colores elementales constituyen las letras de mi lenguaje, sin otro soporte que la superficie del blanco y la efusión de un negro lineal.>>⁹⁴⁴

se deleita en la lucha y contraste de los colores y así declara en 1980: <<A veces me preguntan qué color prefiero. Y no, no tengo respuesta. No me gusta un color. Lo que me interesa es el contraste de los colores, el contraste de los colores puros.>>⁹⁴⁵

Areán (1978) señala que el Miró más maduro hace una <<apoteosis del negro>>, pero como fondo y sobre todo como grafismo, alternado con los tres colores primarios (rojo, amarillo y azul) y uno binario (verde), mientras que sólo emplea ocasionalmente los otros dos binarios (naranja y violeta).⁹⁴⁶ Malet (1993) considera que la reducción de colores de su paleta —el azul es el color de mis sueños, dijo él mismo— y el predominio del color negro al final de su vida se debe a la voluntad de síntesis expresiva, descargando la obra de lo superfluo.⁹⁴⁷ Y Dupin (1993) también advierte esta mayor restricción en la paleta, que permite al artista concentrarse en otros aspectos.⁹⁴⁸

El color principal es el negro, sobre todo para trazar las estructuras, pero también para amasar grandes volúmenes informes en los personajes transformistas y en los despojados espacios terrenales, y enfatizar la expresividad. El último Matisse usaba también el negro como recurso común ante las dudas ante el espacio vacío: <<Antes, cuando no sabía que color poner, ponía algo de negro. El negro es una fuerza, yo uso el negro como lastre para equilibrar la construcción. Ahora dejo espacios en negro.>>⁹⁴⁹

⁹⁴⁴ Amón. *Entrevista a Miró*. “El País” (4-V-1978).

⁹⁴⁵ Fernández-Braso, M. *En el taller de Miró*. “Guadalimar”, 54 (XI-1980) 16.

⁹⁴⁶ Areán, C. A. *Joan Miró: inmersión en el inconsciente colectivo y subida a la luz*. “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, v. 113, nº 339 (IX-1978): 358.

⁹⁴⁷ Malet. Declaraciones. “Diari de Girona” (3-XII-1993).

⁹⁴⁸ Dupin. *Miró*. 1993: 337-338.

⁹⁴⁹ Matisse. cit. Veinstein. *Para decirlo con flores*. *<Le noir est une couleur>. Barcelona. Galerie Maeght (noviembre 1995-enero 1996): s/p.

Miró cultiva la elemental oposición lumínica de luz y sombra, blanco y negro, colores puros de luminosa extensión en los que anhela alcanzar la suprema purificación, como cuenta en 1980: «Yo soy un pesimista, un torturado. El negro ha estado siempre en mi pensamiento y en mi obra. A veces, lo veo todo negro, al hombre y a su destino. El color de mis pinturas es un contrapeso, un deseo de romper lo negativo de la vida.»⁹⁵⁰ Es lo contrario de la visión más optimista del negro que estaba de moda en la Europa de posguerra, cuando André Marchand escribía (1946): «Creo que el negro es una luz pura y que el blanco es oscuro porque es negación; el negro, porque es profundo, tiene una fuerza de radiación que por momentos se aproxima al fuego.»⁹⁵¹ Miró reconoce en 1978 que el negro marca toda su obra, no sólo la pintura:

«Pregunta: No es difícil advertir en esta exposición antológica cómo ese negro lineal va tomando cuerpo, conforme se suceden las épocas, hasta invadir en muchas de sus últimas obras la casi totalidad del lienzo. ¿Puede adivinarse en ellos el influjo de su paulatina y creciente dedicación al grabado y a la escultura?

Respuesta: La verdad es que no había caído en la cuenta. Puede ser, claro que puede ser. En el arte del grabar se produce una fuerte incitación del negro, como igualmente se da en mis grandes esculturas de bronce totalmente opaco. Las mismas planchas que se muestran en la otra exposición, en la de grabado, algo tienen de gran relieve en negro, de textura escultórica.»⁹⁵²

Malet (1983) explica este predominio del negro por su agresividad:

«La pintura de Joan Miró en los años setenta sigue, en gran parte, las directrices de la década anterior. Volvemos a encontrar la mujer con el distintivo sexual de forma almadrada en *Mujer en la noche*; el sol en *Mujer delante del sol*; la luna en *Mujer delante de la luna*; los pájaros en *Mujer y pájaros en la noche*.

El rasgo distintivo de estas obras es la abundante utilización del negro y la considerable reducción de los demás colores en beneficio de aquél. Dicha característica, junto con la aparente despreocupación en la aplicación de la pintura sobre la tela, con la consiguiente aparición de chorreos, salpicaduras y goteos, hace que las últimas pinturas tengan una gran fuerza y agresividad. Agresividad, pero más en la forma que en el fondo. En definitiva, fuerza y agresividad no se han de entender como grito de protesta sino como manifestación espontánea y sincera del artista.»⁹⁵³

El color negro domina avasalladoramente en grandes campos de oscuridad, pero, en la asociación con los otros colores, consigue que ese negro vibre lleno de vida. Color que a menudo inunda todo el cuadro, en un “horror vacui”, pues este

⁹⁵⁰ Fernández-Braso, M. *En el taller de Miró*. “Guadalimar”, 54 (XI-1980) 15.

⁹⁵¹ Marchand. **Le noir est une couleur*. París. Galerie Maeght (1946). cit. Veinstein. *Para decirlo con flores*. **Le noir est une couleur*. Barcelona. Galerie Maeght (noviembre 1995-enero 1996): s/p.

⁹⁵² Amón. *Entrevista a Miró*. “El País” (4-V-1978).

⁹⁵³ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

color no es negación de vida para Miró, sino poder “explicador”. El negro define las figuras, los conceptos, la noche de la meditación. El negro es la palabra que se nos escapa en estas obras, en las que no hay textos, en los que los títulos muy poco nos dicen. El artista afronta el problema de este color omnipresente: «Me obsesiona el negro. No existe otro color que posea tantas calidades y matices, quizá por ello me gustan aún más las litografías en blanco y negro que las de color. El negro es el paraíso de la pintura. El principio y el fin. El color es siempre un elemento adicional, añadido a una estructura bien trabada de blanco y negro».⁹⁵⁴ El negro es un grito de dolor y tristeza, como se advierte en Goya, que lo utilizó hacia 1819 profusamente en sus *Pinturas Negras* de la Quinta del Sordo para expresar su angustia. El crítico Ayllón corrobora que los años 50 y 60 son un tiempo dominado por el color negro: «El uso único del blanco y el negro en un cuadro no es una exclusiva de nuestro tiempo, pero sin ningún género de duda, es en nuestra época cuando esta pintura en negativo, si se puede llamar así, verdadera radiografía de un estado de ánimo llevado a su paroxismo, ha encontrado toda su medida»⁹⁵⁵. Un negro que está asociado a la depuración, al despojamiento material: «El pintor se despoja de todas las sensaciones sensoriales posibles que el ojo, simple agente exterior, podría captar y que debilitarían este combate del blanco y negro, esta eterna dualidad, este simple resumen de fuerzas que desgarran el ser humano. (Él) anula el color para liberar esta carga emocional acumulada en él.»⁹⁵⁶

Comienza siempre con el negro. «Es como la litografía, que se hace sólo con el color negro».⁹⁵⁷ Pero su “negrismo” tiene un límite intelectual, a veces se resiste a este dominio: «Y a mí no me gusta un color. Si dicen: ¿qué color prefiere usted?, la pregunta no tiene casi sentido para mí. No hay respuesta. Yo quiero y busco el contraste de los colores, el contraste de los colores puros con los que trabajo.»⁹⁵⁸

El negro es también el color de la palabra, del mensaje, de la sabiduría, de la penetración en el alma. Es en 1968 cuando el artista vuelve a sentir la atracción de la escritura y pinta una serie de *Poemas y Letras y cifras atraídas por un resplandor*. Como informa Malet (1983):

⁹⁵⁴ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 211.

⁹⁵⁵ Ayllón, José. *La peinture espagnole contemporaine à Madrid*, “Aujourd’hui - Art et architecture”, París, nº 24 (XII-1959). Cit. en Toussaint, Laurence. *El Paso y el arte abstracto en España*. 1983: 132.

⁹⁵⁶ Ayllón, J. *La peinture espagnole contemporaine à Madrid*, “Aujourd’hui - Art et architecture”, París, nº 24 (XII-1959). Cit. en Toussaint, L. *El Paso y el arte abstracto en España*. 1983: 133.

⁹⁵⁷ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 113.

⁹⁵⁸ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 116.

<<en contra de lo que había hecho en los años veinte, ahora el artista prescinde del sentido de las palabras y se deja llevar por la gracia de las letras de estar utilizadas en los embalajes.

Los artistas pop ya han hecho uso y abuso de los grafismos publicitarios. Miró, ateniéndose a la realidad cotidiana, deja que las letras participen de la composición, desprovistas de su sentido conceptual. El resultado es de una elegancia y belleza extraordinarias.>>⁹⁵⁹

Dorfles (1983) considera como sexta característica de la obra de plena madurez de Miró: <<El aspecto gráfico decorativo, el letrismo, que con frecuencia logra también, en la obra gráfica de tipo “publicitario”, una dignidad equiparable a la de la obra de arte “puro”.>>⁹⁶⁰

Maria Teresa Blanch (1983) enfatiza la importancia del color negro en su pintura:

<<Fer una lectura de l’obra mironiana a través del comportament del color negre en la seva pintura té una innegable fascinació. El negre, que ell defineix com “el paradís de la pintura”, és un dels aspectes més complets de Miró. Hi sembla trobar vida un dels més forts secrets màgics de transformació pictòrica que ha donat lloc el corpus mironià. La gran fidelitat i generositat en les relacions entre Miró i el negre, els seus impressionants, sobtants i polifacètics negres, donen la prova de ser absolutament el contrari d’un recurs, com acaba sent (i a més, temerós) per molts artistes. Per Miró, el negre és una creença aventurada. Per això s’hi concentren les situacions més extremes plantejades en la seva obra. És permanent i sempre verge, guardià i alliberador, una necessitat i una constant profanació.

Com a dibuix no és un element auxiliar, és pintura dibuixada, i també és graffiti; no és la negació del color, és el gran color mironià, el més ric en facetes i conceptes i, per sobre de tot això, possiblement sigui una intensa forma d’estímul com per altres ho és la mateixa tela en blanc.

Fent un recorregut per tota l’obra de Miró, quasi es podria parlar del dictat del negre. Ell ha estat protagonista incansable en tots els camps d’indagació mironiana. Això és suficient per fer-lo mereixedor d’una mirada-guia que ens condueixi, a manera de petita introducció, al ric món mironià.>>

Y tras un recorrido por una serie de etapas, desde su aprendizaje hasta los años 60, añade sobre los últimos años:

<<I, des del 68, l’afermament de tot el seu treball en la varietat. Les monumentals figures negres que envaeixen la quasi totalitat dels quadres. Però també tot el contrari, el tremolor isolat d’una línia travessant un gran espai, o també una gran explosió negra que encortina la superfície; i les lletres negres impreses; el negre com a vulneració en les teles cremades; el negre com a permanència en les emprentes; un gran negre quadrat dins un paisatge verd; el negre dels “sobreteixims”, i el negre treballat amb els dits.

⁹⁵⁹ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

⁹⁶⁰ Dorfles, G. *Para aclarar el “Misterio Miró”*. AA.VV. *Joan Miró*. “Los Cuadernos del Norte”, Oviedo, v. 4, nº 18 (marzo-abril 1983): 17.

El prop i el lluny, el dalt i el baix o el dins, l'espai i la cosa, la fixació i la direccionalitat, la presència i el pas, el sòlid i el volàtil, el perfil, l'obertura, la invasió, el clos, els senyals. Tot això i potser molt més ha estat en el negre en la pintura de Miró.

Com diu J. J. Sweeney, malgrat tot, és innegable que el seu art no és crepuscular sinó “una alegria matinal”. Amb el negre, que sent com “el començament i la fi”, Miró ha estat irrefrenable. Hi ha lliurat tots els atacs imprevisibles d'un art que pretèn “llaurar la superfície de l'obra amb l'ànima”. Negre i ànima.>>⁹⁶¹

El blanco es todavía más a menudo que en el decenio anterior el color del fondo del cuadro, incluso es simplemente la misma tela con su textura material intacta, como vemos en algunos de sus trípticos más célebres. Pero también es un color de realce, como apunta Krauss (1972) en sus obras de finales de los años 60, en las que continúa utilizando el recurso de la forma blanca, pero no para cortar la superficie como en obras anteriores, sino para envolver con un halo la línea que invade la superficie, lo que sería particularmente visible en *El paso del pájaro migratorio* (1968) y *Cabello perseguido por dos planetas* (1968):

<<Elsewhere in the work of the sixties, Miró retains the device of the white shape. But instead of using it as a cut or rupture in the surface, he treats it as a kind of halation around the line that invades that surface. This is the case in *Passage of the Migratory Bird*, 1968 and *Hair Pursued by Two Planets*, 1968, where in one work a scumbled ground of blue and in the other create nearly impenetrable fields of color. Onto these grounds Miró registers an arbitrary set of marks—a black line in *Passage of the Migratory Bird*; and in *Hair Pursued by Two Planets*, three linear splashes of orange reaching towards two dots and a crooked line halated by yellow-orange. The areas of lightness which open out behind these marks simultaneously underscore visually and seem to signify the meaning of the pictorial field itself: the tenuous grasp it has on its own opacity. For how solid can a surface be when any mark which appears upon it will drive it backward into subservience as the background to the mark's “figure”.>>⁹⁶²

Düchting (1989) explica la simbología de los otros colores que marcan este estilo tardío de los años 60 y 70:

<<Los colores de Miró actúan también analógicamente a un profundo nivel psicológico. Aún en su obra tardía utiliza Miró su serie cromática rojo-verde-azul-amarillo (que se remonta a los años cuarenta), la cual no sólo estructura la percepción, sino que también corresponde a una simbología de colores primitivos, que concuerda con la disposición de signos y colores de Miró.

El rojo brillante, a menudo utilizado en forma de sol, podría significar “energía, fuego, procreación”: en relación con el verde (frecuentemente el color de la luna, color del suelo materno, de la vida material), esta simbología concluye con la dinámica de la vida (dar y recibir - evolución y

⁹⁶¹ Blanch, Maria Teresa. *La fascinació del negre*. “El Món” (22-IV-1983).

⁹⁶² Krauss. *Magnetic Fields: the structure*. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 37-38.

extinción). El azul es caracterizado como el color del alma, el color de una apertura hacia lo intelectual (o también hacia lo inconsciente). (...)

Junto al amarillo, el cuarto color básico en la simbología cromática de Miró (un color penetrante, vivo, activo, vivaz), el azul se complementa, se torna una unidad interdependiente y simbiótica de un gozo vital y a la vez de anhelo de trascendencia. (...)».⁹⁶³

Los colores primarios rojo, azul y amarillo sirven para equilibrar la composición, tanto en el relleno de los recuadros de los cuerpos ajedrezados como de los astros más grandes.

El color binario verde es un color de vida y planitud que prefiere para cubrir algunos recuadros de los cuerpos configurados en mosaico. En cambio son poco frecuentes los colores binarios naranja y violeta, reservados para introducir mayor variación de colorido en los astros que llenan el macrocosmos.

En cuanto a los otros colores, aparecen poco y con escasa variación, como si restringiera al máximo la paleta, salvo algunas en algunas indefinibles combinaciones de colores en los fondos y las tonalidades sorprendentes de algunas explosiones cósmicas. Le llama la atención especialmente el contraste de los opacos que interesaba también por entonces a Ellsworth Kelly. Krauss y Rowell (1972) explican al respecto:

«In the early 1960s American painters like Ellsworth Kelly were making paintings structured on the action of figure ground reversal. Two ingredients of these works were intense mat colour and large, sharp-edged, emblematic shape. The effect for such painting was that shapes inside the picture field competed with another for identification as figure. (...)».⁹⁶⁴

Malet y Montaner (1998) comentan a su vez que: «Su propia evolución artística [de Miró] lo lleva a afrontar algunas de las cuestiones plásticas que preocupan a otros artistas contemporáneos suyos. Ellsworth Kelly, por ejemplo, intentaba dilucidar en los años sesenta el problema de la figura y el fondo en el campo neutro de la abstracción, partiendo de elementos tan básicos e inherentes a la pintura como los contrastes de colores opacos.»⁹⁶⁵

Rico (1993-1994), al estudiar las obras conservadas en la FPJM, ha señalado cuatro procedimientos coloristas en las pinturas de los años 70, que afectan tanto al tratamiento de los fondos como al relleno de los personajes:

«(...) podemos reconocer cuatro procedimientos característicos de este periodo:

⁹⁶³ DÜCHTING, en Erben. *Joan Miró*. 1989 (revis. de 1959): 232.

⁹⁶⁴ Krauss; Rowell. <*Joan Miró: Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 143.

⁹⁶⁵ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

A) El tratamiento parcial de los fondos con restos de pintura diluida —con gasolina o agua, según sea óleo o acrílico— arrojada a la tela en zonas irregulares o como una explosión focalizada, a partir de la cual Miró inicia su proceso de diseño de los grafismos y figuras principales.

B) El tratamiento más homogéneo y monocromático (negro, gris, ocre, azul, rojizo, etc.) de toda la superficie del cuadro, sobre la cual Miró traza sus diseños lineales (generalmente en líneas finas o más gruesas de negro) y ciertas manchas de color. Existe un deliberado efecto de contraste cromático entre fondo y figuras principales, así como una intención más expresiva al trabajar con los dedos, brochas muy usadas o provocando correaduras.

C) El tratamiento plano de amplias superficies de color negro, en acrílico, creando un profundo contraste (tanto cromático como en cuanto al perfil de las líneas) que será completado con escasas formas de color, generalmente muy vivas, representando ojos, signos estelares, etc. Estos trabajos, que tienen su origen a finales de los años 60 y su mejor plasmación en su obra gráfica, se refieren generalmente tanto a “personajes” (en el sentido mironiano) como a “paisajes”, en el mismo sentido.

D) La realización de un grafismo, en negro (generalmente), sobre la tela preparada en blanco o el soporte sin preparar. En estos casos, los fondos son enriquecidos bien con notas de color de factura gestual (punteados con los dedos, manchas circulares con el puño, formas simplemente esbozadas, etc.); en otros casos, las figuras en negro son rellenadas o completadas cromáticamente por superficies planas de colores primarios (rojo, amarillo, verde, azul), como si de un mosaico o esmalte *cloisonné* se tratase; más raramente, utiliza a la vez la interacción del grafismo negro sobre la superficie sin tratar de la tela y el efecto de grandes chorreaduras de pintura acrílica y sus corrimientos controlados, logrando resultados de gran belleza plástica.>>⁹⁶⁶

2.19. La composición de vacíos y masas, con tendencia a la asimetría.

A menudo compone un centro dedicado a mostrar la nada o el todo, mediante un campo de color central de austero lirismo o por el contrario una negra masa informe, esto es, un vacío que atrae la mirada y la masa hacia el centro o un lleno que despide su influjo hacia nosotros en el exterior, flanqueado en ambos casos por escenas relativamente autónomas de símbolos, por lo general pájaros y astros, pero también signos musicales y trazos orientales, que completan la narración, y que tienen una analogía estructural con la pintura románica que tanto admiraba.

Como decía Heráclito, la armonía más bella nace del enfrentamiento de las diferencias, y es en este sentido Dorflès (1983) que considera como primera característica del estilo final de Miró justamente: «La abolición siempre perseguida, a menudo obligada, del elemento simétrico en la composición, tanto de las pinturas

⁹⁶⁶ Rico. *Miró: el gran soñador. <Miró: su último sueño>*. Caracas, Venezuela. Centro Cultural Consolidado (21 octubre 1993-15 febrero 1994): 38-41.

como de las esculturas; la tendencia constante, por consiguiente, hacia un tipo de composición decididamente asimétrica.» Y acto seguido el ensayista italiano apunta como una característica más: «La abolición de la espacialidad volumétrica, la bidimensionalidad primordial del cuadro que lleva a la búsqueda de una nueva espacialidad, distinta tanto de la naturalista (todavía presente en la época de *L'usine* (*La masía*, 1922-1923 [1921-1922]), como de la surrealista y de la típicamente cubista.» Lo que lleva al vacío, otra característica final: «En parte, consecuencia del primero [el rasgo de la asimetría]: búsqueda del “vacío”, incluso entre la maraña de figuras y de signos; del vacío como elemento constructivo y básico de la obra.»⁹⁶⁷

Fuchs (1993) explica su cambio estilístico, patente desde los años 50 e intensificado en sus últimos años, hacia la robustez en la composición, que implica cambios secundarios como el uso de tamaños más monumentales, el dinamismo de las líneas, el uso predominante del negro en las estructuras que lleva asimismo a un mayor dramatismo...:

«En los años siguientes esa tendencia [hacia la robustez de la estructura] se hace cada vez más dominante. Las pinturas adquieren entonces una mayor escala, las figuras una mayor fuerza y dinamismo y el negro se hace más presente e impone su dramatismo. Algunas de las pinturas más tardías (como son *Mayo 1968* del año 1973), o *Mujer ante una estrella fugaz III*, 1974) dan la impresión de que su autor está entregado con repentino fanatismo a la tarea de dismantelar completamente su propia concepción de la belleza que es desde entonces algo perteneciente a la “tradición”, de estar empeñado en despojar sus cuadros de todo cuanto había constituido su más esencial peculiaridad (su suave y lúdico lirismo) e imbuirlos bruscamente de un nuevo espíritu, de una nueva dirección.»⁹⁶⁸

En el mismo sentido, Valeriano Bozal (2003) considera que hacia 1968 Miró inicia un estilo final, de gran tensión personal, de extrema sobriedad, dominado por el negro, en el que desaparecen casi por completo los motivos iconográficos

«(...) el artista “reinventa» sus motivos y sus imágenes, reflexiona sobre lo que ha hecho hasta ahora viéndolo con una perspectiva distinta. A diferencia de que antes había sucedido, el negro ocupa un lugar importante en las obras de los años sesenta y setenta, las cabezas y las miradas, los personajes, incluso adquieren un aire siniestro, pero nunca lo siniestro y lo nocturno terminan por apoderarse de las pinturas en las que aparece. Siempre un guiño lúdico deshace el efecto, provoca una sonrisa, establece una familiaridad de la que la muerte carece siempre. (...)».⁹⁶⁹

⁹⁶⁷ Dorflès, G. *Para aclarar el “Misterio Miró”*. AA.VV. *Joan Miró*. “Los Cuadernos del Norte”, Oviedo, v. 4, nº 18 (marzo-abril 1983): 17.

⁹⁶⁸ Fuchs. *Miró: nuestro contemporáneo*. <*Joan Miró 1893-1983*>. Barcelona. FJM (1983): 90.

⁹⁶⁹ Bozal, Va. *La estrella se alza, los pájaros emprenden el vuelo, los personajes danzan*. <*Joan Miró. Càntic del sol*>. Valladolid. MEAC Patio Herreriano (2003): 29.

Miró explica en 1974 a Taillandier que es fiel a su temática del espacio vacío, en la que el pájaro es sólo una referencia al movimiento en el espacio, y es intermediario entre lo terrenal y lo celeste:

«Cuando esté en mi taller, veré fríamente, con calma, todo lo que está en vías de ejecución. ¿Cuáles serán los asuntos que trataré? ¡Y bien!, aparte de la reina María Luisa, pues, *Mujer y pájaros en la noche*. ¿Qué de dónde viene ese tema? ¡Ah, eso, amigo mío...! El pájaro tal vez viene de que me gusta mucho el espacio y de que el pájaro hace pensar en el espacio, y yo lo pongo ante la noche, lo sitúo en comparación con el suelo. Siempre en la misma temática, mi temática. (...)».⁹⁷⁰

Miró no prioriza el juego tridimensional de volúmenes en muchas de sus obras de esta época. Lo bidimensional predomina. Huye de las luces y sombras que en la pintura ofrecen a la vista el juego de los volúmenes. Reserva estos para las esculturas —que incluso pueden parecernos relativamente “planas”, huyendo del movimiento circular de la visión—, en una división de parcelas que se opone a la concepción de la fusión de las artes. De hecho, el tríptico de *La esperanza del condenado a muerte*, desde el punto de vista formal podría interpretarse como un intento de romper con una dinámica bidimensional en sus obras de estos años, como si Miró advirtiera esta tendencia y se propusiera experimentar lo tridimensional sobre el lienzo único, más, frustrado, recurriera al tríptico como último recurso de construir un espacio tridimensional.

La luz de sus últimas obras es homogénea, como si sus criaturas viviesen en un mundo siempre estable, bajo la luz hora del sol, hora de la luna. Sabemos que pintaba casi siempre por la mañana, y que por la tarde retocaba los cuadros, porque se sentía más activo e inspirado por la mañana. No tenía problemas de luz por la tarde, ya que esta entraba en el estudio por el sistema inventado por Sert para que la luz fuese del mismo tono durante todo el día. Cuando quería pintar un cuadro “de noche” simplemente cerraba las cortinas: el paisaje enfrente de su taller —el mar y el cielo se divisan en lontananza como si la mano los pudiera tocar— le emocionaba tanto que no podía verlo sin perder el hilo de su pensamiento. Es el mundo mediterráneo pleno de luz y color, como el mismo Miró (1968) certifica al opinar que su pintura es: «Ciento por ciento mediterránea. Creo que lo que enriquece a España es la diversidad de matices».⁹⁷¹

⁹⁷⁰ Taillandier, Y. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier*. “XX Siècle”, París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19.

⁹⁷¹ Del Arco, M. Entrevista a Miró. *Joan Miró*. “Tele-Exprés” (14-XII-1968).

2.20. Las pinturas individuales y los grupos de 1968.

1968 es un año de extraordinaria fecundidad pictórica, gracias a que Miró tiene el reto de preparar su doble gran exposición en Saint-Paul-de-Vence y Barcelona, mientras que, por contraste, 1969 y 1970 son más pausados en producción. La historiografía (Penrose, Krauss, Malet) ha estudiado algunos cambios muy precisos de su pintura en 1968, destacando Penrose (1970) la línea gestual⁹⁷², Krauss (1972) la variación en la aplicación del colorido⁹⁷³ y Malet (1983) que la temática de las pinturas de finales de los años 60 está llena de referencias celestes, de pájaros y de símbolos femeninos.⁹⁷⁴

Mujeres y pájaros (1968) o *Femmes et oiseaux* es un óleo sobre tela (245 x 125) (3-I-1968) [DL 1275]. Esta pintura de formato monumental vertical tiene un tema muy preciso: la mujer que se alza sobre un cuerpo-torre y cuyos torso y cabeza están descoyuntados por el inicio de una violenta metamorfosis que probablemente la convertirá en uno más de los pájaros que la rodean en la parte superior. Los grandes ojos y discos solares focalizan nuestra atención en las cuestiones de la mirada y la energía emanada de la contemplación. El pájaro de la esquina superior izquierda, con su cuerpo bicolor en blanco y negro y sus cuatro garras acabadas en arcos convexos, sugiere un murciélago que amenace a la mujer.

Personaje delante del sol (1968) o *Personnage devant le soleil* es un acrílico sobre tela (173,5 x 259,5) (26-I-1968) de col. FJM (4700) [DL 1278]. La obra está basada en unos esbozos previos.⁹⁷⁵ Gimferrer (1993) explica sobre su proceso de creación:

<<(…) una composición de equilibrio bipolar entre un dato cósmico (el sol) y un dato individual (el personaje); pero el hecho de que las dimensiones de los dos sean equiparadas determina que los problemas espaciales se planteen en términos muy distintos: de hecho, la tela responde a arquetipos obsesivos que Miró mismo explorará, algunos años más tarde, en la serie de esbozos para un tríptico nunca realizado sobre el tema de la pintura Zen “el círculo, el triángulo y al cuadrado”; en este caso de ahora, el círculo es el disco solar, el triángulo es el personaje y el cuadrado (inacabado, no

⁹⁷² Penrose. *Miró*. 1970: 133-136.

⁹⁷³ Krauss. *Magnetic Fields: the structure*. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 37-38.

⁹⁷⁴ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

⁹⁷⁵ *Dibujo preparatorio para Personaje delante del sol* (1968). Bolígrafo sobre papel (9-X-1967) (15,1 x 19,5) de col. FJM (4560). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 485. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 224 i.]. *Dibujo preparatorio para Personaje delante del sol* (1968). Lápiz cera sobre papel (9-X-1967) (15,1 x 19,5) de col. FJM (4561). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1056. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 486. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 224 ii.]. *Dibujo preparatorio para Personaje delante del sol* (1968). Bolígrafo sobre papel de periódico (28-X-1967) (4,7 x 9,2) de col. FJM (4559). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 487. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 224 iii.]. *Reelaboración de Personaje delante del sol* (1968). Bolígrafo y lápiz grafito sobre papel (9-I-1980) (14,8 x 21) de col. FJM (10090) [<Joan Miró>. FJM (1993): fig. 224 iv.]

cerrado por abajo) el elemento básico de debajo del triángulo. Todos estos datos se encuentran ya en los dos croquis previos de octubre de 1967, y particularmente en el más elaborado de los dos fechados el 9-10-76 [sic, 1967] (ya que, curiosamente, el fechado el 28-10-68 es mucho más esquemático, sólo a la manera de un recordatorio). Respecto de este segundo croquis, la divergencia de la composición más importante que encontramos en la pintura definitiva aparece, precisamente, en el elemento basal de debajo del triángulo; la pata de la izquierda, en el esbozo, se inclina hacia el centro, provista de un apéndice, mientras que, en la tela, se prolonga más a la izquierda, en línea paralela, por tanto, con la parte superior del elemento, la cual a su vez actúa como soporte del cuadro del triángulo. El apéndice circular ha desaparecido; pero, a la izquierda, el subelemento alargado genera en la tela un apéndice eréctil dirigido hacia arriba.>>⁹⁷⁶

En nuestra opinión, por su monumentalidad, composición y colorido, Miró la concibió inicialmente dentro de la serie de pinturas poéticas y celestes de 1967-1968, pero la excluyó finalmente al incorporar un personaje demasiado figurativo que encerraba los dos astros, el amarillo (convertido en cabeza) y el rojo. Sobre un formato de friso narrativo con fondo blanco traza un personaje y unos astros que luego completa con un tratamiento más agresivo de retazos del fondo. Aquí vemos bien la combinación de los estilos espontáneo y meditado en esta época, con tres trazos muy sueltos para estructurar en negro el personaje (que corona con tres pelos para darle un género femenino, pero cuyas formas sugieren mejor un hombre), utilizando como apoyos cromáticos incluso los astros, la forma triangular en amarillo y la elipsoide roja circundada con una única pincelada negra, una combinación que podría estar inspirada en los juegos de contrastes de colores de Mondrian, y que aquí se complica por la completa ocupación con colores y criaturas del resto del cuadro: un pájaro de filigrana en la derecha de la parte inferior junto a una estrella y un pequeño planeta negro. Los salpicados y rayados en rojo y azul, más el goteo negro del trazo negro horizontal, refuerzan el sentido espontáneo y la impresión de brutal energía que emana del personaje, pero la gran mancha azul que contornea el ángulo superior derecho (relacionado con el salpicado también azul del extremo opuesto en diagonal) suaviza la proyección de fuerza con una nota onírica.

Malet y Montaner (1998) explican su equilibrio formal y colorista:

<<Personaje delante del sol es un ejemplo de la gestualidad controlada que caracteriza las pinturas de Miró a finales de los años sesenta. Aunque el color más abundante en el lienzo es precisamente el blanco, que sirve de fondo a los demás, no hay ninguna zona en la que éste no vaya acompañado de alguna nota cromática, de algún signo o de algún dibujo que la ocupe. El negro, engendrado de un solo trazo y con aparente negligencia, define el contorno del personaje y dibuja una

⁹⁷⁶ Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 266.

circunferencia a su lado, dejando un fleco de notas. La incorporación de los colores restantes toma en consideración las divisiones y las zonas libres.

A pesar de la libertad técnica, cada elemento encuentra una compensación que asegura el equilibrio del conjunto: el azul del cielo y las salpicaduras del mismo color en el ángulo opuesto; el triángulo amarillo que se repite, invertido, en las tres manchas rojas; el pie, delgado y alargado, que aporta la estabilidad necesaria a la figura; el sol, la estrella y el circulito negro (un planeta) que evocan un nuevo triángulo. (...) Un sentido del equilibrio que no ahoga ni la espontaneidad ni la fuerza visual de la imagen.>>⁹⁷⁷

Sigue un trío de pinturas (DL 1280, 1286, 1293) en forma de bandas, una horizontal y dos verticales, cada una con dos fondos. Miró (1968) cuenta: «Pinto lo que soy, lo que quizá he sido en otra vida. Mire esos cuadros alargados; evocan trazos gráficos japoneses; es porque me siendo profundamente de acuerdo con el alma japonesa. ¿Por qué?»⁹⁷⁸ Pero también late aquí la poesía existencial de Rilke de *Ofrenda*, del poemario *Larenopfper* (1896) que invoca el ánima pagana del universo y lo casa con la naturaleza espiritual del hombre, para reconciliarlo con la inconsistencia de la vida y lo inabarcable de los sentimientos.

Tres rojos con un acento azul (1968) o *Trois rouges avec un accent bleu* es un óleo sobre tela (22,5 x 368) (12-II-1968) de col. Pierre y Maria Gaetana Matisse Foundation [DL 1280]. Este largo friso corrido en horizontal tiene dos fondos: el negro denso de la noche incluye una banda blanca en la que se disponen signos, astros y criaturas muy simplificados, como un mensaje estenográfico sólo punteado con tres cuidadosos grafismos rojos y un solo punto azul que Miró ha salpicado con el pincel húmedo para crear un efecto de halo. Rilke en la primera estrofa de *Ofrenda* canta: «¡Oh, cómo florece mi cuerpo, desde cada vena, / con más aroma, desde que te reconozco! / Mira, ando más esbelto y más derecho, / y tú tan sólo esperas... ¿pero quién eres tú?»

Personaje (1968) o *Personnage* es un óleo sobre tela (215 x 18) (18-III-1968) de col. Paule y Adrien Maeght, París [DL 1286]. Aquí usa un formato vertical con un fondo lejano verde que alberga otro ámbar en el que traza unos signos que sugieren la escritura cursiva islámica y que serían en principio el cuerpo fragmentado del personaje o, lo que es más probable, éste personaje más dos pájaros en los extremos.

⁹⁷⁷ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

⁹⁷⁸ Bourcier, Pierre. *Miró au coeur de la joie*, "Les Nouvelles Littéraires" París (8-VIII-1968) 8-9. Reprod. Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 275. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 296. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 364.

Puntea la composición con notas multicolores. El poeta Rilke sigue en la segunda estrofa: « Mira; yo siento cómo distancio, / cómo pierdo lo antiguo, hoja tras hoja. / Sólo tu sonrisa permanece como muchas estrellas / sobre ti, y pronto también sobre mí.»

Personajes en la noche (1968) o *Personnages dans la nuit* es un óleo sobre tela (215 x 31) (28-III-1968) [DL 1293 (b/n)]. Vuelve a utilizar el mismo formato vertical del cuadro anterior, incluso con idéntica altura, pero mayor grosor. Otra vez un fondo lejano que ahora alberga otro negro sobre el que traza unos signos afiligranados (terminados casi todos en arquillos convexos) más próximos a su escritura personal espontánea, y que se dividen ahora si claramente en personajes y pájaros-flecha. Coincide con sus dos compañeras anteriores en el punteado de la composición con notas multicolores. Rilke culmina en la tercera estrofa: « A todo aquello que a través de la infancia / sin nombre aún refulge, como el agua, / le voy a dar tu nombre en el altar / que está encendido de tu pelo / y rodeado, leve, con tus pechos.»

Prosigue un grupo de tres pinturas (DL 1281-1283) con el mismo tema de la mujer y un pájaro o unos pájaros en la noche. Sobre un fondo nocturno atravesado por ramalazos de luces y astros multicolores, salpicados y goteos, construye el personaje femenino y los pájaros con pinceladas sueltas y negras que crean una fuerte sensación de desasosiego.

Mujer y pájaros en la noche (1968) o *Femme et oiseaux dans la nuit* es un óleo sobre tela (129,5 x 96,6) (14-II-1968) de col. FJM (4704) [DL 1281]. La mujer se erige en medio de la escena como un árbol que se eleva hacia el cielo, comunicando los tres niveles: lo subterráneo remarcado por la oscuridad de la parte inferior y por el ancla de un pie clavado en el suelo, lo terrenal sugerido por el verde de la derecha e iluminado por el ojo sobre fondo amarillo más el ovillo rojo, y lo espiritual que se proyecta sobre todo en las manchas amarillas de la parte superior, y ese goteo verdoso y amarillento que el pintor ha conseguido girando del revés el cuadro.

Mujer y pájaro en la noche (1968) o *Femme et oiseau dans la nuit* es un óleo sobre tela (130 x 97) (14-II-1968) [DL 1282]. Más aun que la pintura anterior se relaciona con la siguiente (DL 1283), por el título, el tema, el colorido, los personajes... Los trazos en arabesco de los brazos de la mujer y del vuelo de los

pájaros se enroscan entre sí con un ritmo envolvente, fundiendo en una las criaturas, como unas lianas en el bosque atrapan el árbol y se hacen con su savia.

Mujer y pájaro en la noche (1968) o *Femme et oiseau dans la nuit* es un óleo sobre tela (146 x 115) (14-I-1968) [DL 1283]. Podemos tomarla como una pareja idónea de la pintura anterior, como ya hemos comentado, pero ha alterado la composición, trasladando el cuerpo de zócalo negro de la mujer a la izquierda, lo que le permite ocupar mejor la parte derecha y enfatizar el movimiento vertical. Malet (1983) la señala como ejemplo, en un comentario que sirve igualmente para la pintura anterior, de sus obras de esta época, que tratan del movimiento celeste de los pájaros y da protagonismo al color negro de la noche, aunque a veces modifica deliberadamente el color del cielo y lo convierte en un blanco mortecino, y con los mismos grafismos negros traza los contornos de las mujeres y la trayectoria del vuelo de las aves, mientras que el color queda reservado a determinadas y escasas zonas que así atraen la atención del espectador con más fuerza: «Otro ejemplo de movimiento lo tenemos en *Mujer y pájaros en la noche* [titula en plural los pájaros], donde los protagonistas son el color negro de la noche y la trayectoria descrita por el vuelo de las aves. (...) El artista ha modificado deliberadamente el color del cielo (...).»⁹⁷⁹

Viene a continuación un grupo de cuatro pinturas (DL 1284-1285, 1287, 1290), fechadas en febrero y marzo, que se caracterizan sólo por estar aisladas de sus coetáneas, porque tienen tamaños, temas, formas... muy independientes entre sí.

Personajes y pájaros de fiesta al llegar la noche (1968) o *Personnages et oiseaux en fête par la nuit qui vient* es un óleo sobre tela (97 x 130) (15-II-1968) de col. Antoni Tàpies, Barcelona [DL 1284]. Un fondo negro realza los grafismos blancos y de colores verde y azul con que representa la danza de los personajes y los pájaros en una noche dominada por una estrella-araña de filamentosos y blancos brazos, y dos movimientos: uno vertical en el personaje con cuerpo de escalera de evasión con mosaico en bandas coloreadas que vemos en la esquina inferior izquierda, y otro horizontal en la larga línea azul de la parte inferior y la línea blanca más corta y paralela de la parte superior. No hay un signo indiscutiblemente principal aunque sí destaca uno verde en la zona central con un simbolismo ambiguo en su

⁹⁷⁹ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

forma de pene, pero que porta tres pelos que significarían una mujer, y es que, como dice Henri Michaux, «El yo es un movimiento en el gentío». Apuntemos que justamente por oposición se puede emparejar a *Pájaros en fiesta para el despertar del día* (1968) [DL 1290]. Malet (1983) explica que «En *Personajes y pájaros de fiesta para la noche que se acerca* el color negro de la noche envuelve a los personajes, de colores abigarrados, y las trayectorias de los pájaros, mientras una gran estrella de ocho puntas parece presidir la fiesta.»⁹⁸⁰ Prat (1990) explica su dinamismo:

«Le vocabulaire mis au point par Miró a atteint une telle intensité qu'il parvient à exprimer des sentiments en allant au rebours des qualités habituellement prêtées aux signes plastiques. Il est en effet communément admis qu'une fête, supposant le mouvement le plus dynamique, s'accommoderait de lignes de force ayant l'oblique pour dominante.

Les lignes verticales et surtout horizontales évoquent quant à elles plus facilement le calme et le repos. Ici cependant, ce sont des dernières qui organisent la composition, tout entière traversée par un grand trait bleu, une autre horizontale, blanche celle-ci, lui faisant pendant en haut à droite. La fête s'exprime donc par des moyens plus subtils, comme la légère inclinaison et l'arc à peine marqué de trois signes-personnages, le noir à gauche, qui tend deux bras au ciel, le vert, dont les jambes pivotant autour de ses hanches rondes manifestent une course effrénée, le bleu enfin, sinueux, assurant à grand peine un équilibre précaire en balançant un pseudopode terminé par un point. Ce même point bleu est accompagné de son fantôme, léger et imprécis, qui entraîne le regard vers tous les autres cercles de couleur qui constellent la composition, vert ici, rouge là, y font circuler l'oeil et lui creusent un espace propre. Ces quelques couleurs, parcimonieusement disposées, n'atténuent pas la vigueur de celles qui illuminent les personnages et lui permet de reposer le noir envahissant de la nuit qui vient.»⁹⁸¹

Acanto rojo en la calma (1968) o *Accent rouge dans la calme* es un óleo y témpera con cuerdas sobre lona (*tarpaulin*) (220 x 362) (18-III-1968) [DL 1285 (b/n)]. Esta obra es especial por su soporte y materiales. Miró atraviesa la superficie con unos agujeros por los que cuele unos finos cordeles, que trazan unas formas geométricas que hieren y dividen, unen y construyen, unas formas que evocan el movimiento de un pájaro hacia la derecha. Una simple nota de color rojo infunde energía al cuadro.

El despertar de Irene (1968) o *Le Réveil d'Irène* es un óleo sobre tela (27 x 19) (18-III-1968) [DL 1287 (b/n)]. Esta pintura de pequeño formato es un dulce juego de composición. La parte inferior se dispone como un estante en mosaico que evoca un lecho, en el que reposa un disco negro, que podría ser más un cojín que la

⁹⁸⁰ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

⁹⁸¹ Prat. <*Joan Miró. Rétrospective de l'oeuvre peint*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 161, cat. n° 70.

cabeza de la muchacha, que nos aparece mejor perfilada en la parte central, con una boca que insinúa una sonrisa pero también un bostezo, un entrecejo fruncido y los brazos que se desperezan hacia arriba. Una estrella-araña en la parte superior extiende sus brazos como una urdimbre en la que los brazos de Irene (la Paz) se enzarzarán hasta tramar la red que atraparé y adormecerá al espectador. Su despertar es nuestro sueño.

Pájaros en fiesta para el despertar del día (1968) o *Oiseaux en fête pour le lever du jour* es un óleo sobre tela (130 x 195) (21-III-1968) de col. Nelly Nahmad, Londres [DL 1290]. Esta pintura parece ser la pareja opuesta por el título y el tema a *Personajes y pájaros de fiesta al llegar la noche* (1968) [DL 1284]. El fondo blanco se divisa todavía en los contornos de todos los elementos, aislándolos con un halo que reduce su expansión. El color negro de la noche todavía colea en la parte inferior, actuando a guisa de una cama-alfombra que se desenrolla hasta convertirse en el personaje en negro de la derecha, con su cabeza ladeada de ojos pintados en blanco y unos brazos terminados en signos convexos a modo de escarpas. Una mancha de azul ultramar junto al personaje, la estrella al costado así como la misma posición tumbada de su cabeza sugieren que aun sueña, tal vez tumbado sobre la cama-alfombra. El sol es un enorme círculo concéntrico, con un disco negro en el centro rodeado de franjas en verde y rojo. A su lado, en la izquierda, una pareja de pájaros se enroscan evocando el arabesco de una fíbula germánica.

Sigue una pareja de pinturas (DL 1291-1292), de tema distinto pero de innegable relación cromática.

Campesino catalán al claro de luna (1968) o *Paysan catalan au clair de lune* es un acrílico sobre tela (162 x 130) (26-III-1968) de col. FJM (4705) [DL 1291]. Se basa en cinco esbozos⁹⁸², en un proceso estudiado por Gimferrer (1993).⁹⁸³ Miró recupera el mito del *payés* y comenta a sus amigos que «Significa un homenaje al

⁹⁸² *Dibujo preparatorio para Campesino catalán al claro de luna* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (21,6 x 15,6) de col. FJM (4581b) (1-I-1968). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 489]. *Dibujo preparatorio para Campesino catalán al claro de luna* (1968). Bolígrafo sobre papel (15 x 12,2) de col. FJM (4577b), s/f. [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 490.]. *Dibujo preparatorio para Campesino catalán al claro de luna* (1968). Bolígrafo sobre papel (18,4 x 16) de col. FJM (4579) (2-II-1968). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 491.]. *Dibujo preparatorio para Campesino catalán al claro de luna* (1968). Bolígrafo y lápiz de color sobre papel (6,4 x 19,4) de col. FJM (4578) (3-II-1968). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 492. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 225 i.]. *Dibujo preparatorio para Campesino catalán al claro de luna* (1968). Lápiz cera y bolígrafo azul sobre papel (15 x 12,2) de col. FJM (4577) (5-II-1968). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 493. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 225 ii.]

⁹⁸³ Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 266-268.

payés de mi tierra, que es a la vez un símbolo de mi país».⁹⁸⁴ El payés catalán es un personaje recurrente en la obra de Miró, desde su segunda pintura conocida, el *Campesino* (1914) [DL 2] que aquí no nos parece tan lejana en lo espiritual a pesar de la distancia temporal, pues hay un mismo estilo espontáneo y un similar contraste de los colores, que incluso son los mismos: negro, rojo, verde, azul y amarillo. Pero si en su juventud experimentaba con las tonalidades y las mezclaba inseguro, ahora ejerce un dominio total de la paleta, y aplica colores planos y duros, los negros para construir la recia estructura corporal, los cálidos rojo y amarillo para infundir vitalidad a la parte superior y acercarnos la cabeza y la luna (reconvertida a la vez en brazo cortante, hoz negra y astro amarillo), mientras que el verde aleja el fondo y lo funde con el campo. Y en la audaz ventana del rincón inferior construye el fondo con un procedimiento vagamente cubista, afín a las primeras experiencias escultóricas de Picasso, como esa *Guitarra* de 1912, pues Miró yuxtapone cálido y frío, superficie y vacío, proximidad y lejanía, gracia al simple contraste de los colores rojo y azul aislados entre el marco interior negro de la tierra y el marco exterior del borde del cuadro. El hallazgo le debió complacer y así no es extraño que Miró firme con ínfimas minúsculas precisamente aquí, en el ángulo inferior derecho del rectángulo azul, justo en la frontera entre lo onírico y la pasión.

Malet (1983) destaca el tema recurrente del campesino «En *Campesino catalán al claro de luna* Miró alude de nuevo a este personaje, el campesino catalán, que ya aparece en los inicios de su carrera pictórica y que tan familiar le es, así como a la noche, momento pleno de magia que siempre despertó su interés. (...)», y señala también los contrastes coloristas (nótese que juzga frío el amarillo por su contacto con el negro): «(...) El artista ha modificado deliberadamente el color del cielo, donde pinta el verde del campo, y el color de la tierra, donde plasma el negro de la noche. La Luna, astro nocturno, en parte negra y en parte amarilla, ofrece, con sus colores fríos, la experiencia táctil de este astro que, a diferencia del sol, no nos calienta sino sólo ilumina.»⁹⁸⁵ Y Malet y Montaner (1998) apuntan la dualidad de la tierra (el campesino) y el cielo (el claro de luna): «En *Payés catalán al claro de luna*, obra de una gran simplicidad tanto formal como cromática, se dan cita dos temas habituales en Miró: la tierra (personificada en la figura del payés) y la noche

⁹⁸⁴ Entre los amigos que escucharon estas palabras estaba Joan Brossa, que las evocó en declaraciones a Boix en 1996-1997. Permanyer también ha explicado algo parecido en sus conferencias y probablemente en algún escrito.

⁹⁸⁵ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

(el claro de luna).>>, las asociaciones y sustituciones de los colores en clave colorista: «La identificación del hombre con la tierra se hace patente en el rojo compartido por el rostro del payés y por el trozo de paisaje que no tapa su cuerpo.» aunque matizando «Pero el cielo y la tierra no tienen sentido como realidades independientes. La armonía implica una correspondencia: el payés se viste del color de la noche y el cielo adopta el color del campo.» y la recuperación en la luna (cuyo amarillo ya no es considerado fría) del motivo de la hoz del segador:

«Por otra parte, la luna, que aquí no exhibe la tonalidad fría que normalmente le atribuye Miró, brinda un equívoco. Tiene dos partes (una es amarilla y la otra negra), y parece insinuar además una representación de la hoz, una herramienta que ya había aparecido en obras muy anteriores, entre ellas *El segador*, presentado en la Exposición Universal de París en 1937, y *Mujer en rebelión*.»⁹⁸⁶

Dupin (1993) sólo comenta que en esta obra Miró «agranda los planos de color puro y negro, cosa que compensa con un brocheado muy marcado del fondo y la sutileza del color.»⁹⁸⁷

Düchting (1989) lo analiza en clave colorista, encontrando afinidades con la división horizontal y la paleta de sus paisajes de los años 20, salvo por la aparición aquí del negro para estructurar el personaje y por el atrevimiento de los contrastes (como el rojo-azul del rincón inferior derecho) que resultan finalmente en tensiones armónicas:

«El cuadro vive de un asombrosamente simple, pero impactante, colorido. La división horizontal nos recuerda los “paisajes» de los años veinte. A esos cuadros nos remiten también sus colores básicos. La innovación consiste en la potente inserción del color negro, que llena la parte inferior del cuadro, así como algunas de las piezas de la parte superior. El verde de arriba corresponde al negro inferior; el primero se complementa con el rojo de la figura que irrumpe desde la izquierda. El carámbano de luna de color amarillo también se subdivide en negro. En el campo oscuro de la parte inferior hay además un contraste fuerte formado por dos rectángulos sobrepuestos: rojo y azul como pareja de contraste pertenecen a las percepciones cromáticas polares; dicho contraste agrupa tanto las fuertes tensiones cálido-frío como claro-oscuro, y la inundación óptica por medio de un fenómeno simultáneo.

A través de esta inserción cromática, la composición global obtiene la primera tensión: el disperso azul asimilado al verde conforma una armonía con el amarillo; el campo rojo a la izquierda se corresponde con la figura roja de la izquierda, y le dan al gran campo un acento cálido. La confrontación del negro con los colores brillantes no enturbia para nada la fuerza cromática, sino que

⁹⁸⁶ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

⁹⁸⁷ Dupin. *Miró*. 1993: 327-329.

aporta a que cada color brille aún más. El título escogido por Miró subraya la plenitud poética de esta rica composición cromática.>>⁹⁸⁸

Mujer y pájaros en la noche (1968) o *Femme et oiseaux dans la nuit* es un óleo sobre tela (162 x 130) (26-III-1968) [DL 1292]. La división espacial es ahora oblicua, con lo que el fondo es ahora mitad azul lechoso (a la izquierda) y mitad verde salvia (a la derecha), y esta ruptura de las convenciones nos sugiere que originalmente el cuadro estaba girado noventa grados hacia la izquierda, en cuya posición inicial el pintor asignaba el verde a la parte alta mientras que iba a pintar de negro la parte baja (como en DL 1290), en donde ya había pintado los trazos del torso de un personaje ocupando todo el ancho asimilándolo a la tierra. Pero la modificación espacial en medio de la ejecución trastocó los planes: en vez de negro ahora pintó esa parte de azul y añadió una estrella y un doble disco unido por un fino segmento para remarcar el ascenso, y la cabeza enorme del centro se convirtió en un torso pintado de rojo, mientras que la cabeza devino en una forma extrañamente cónica, pintada de negro y amarillo (como la luna de DL 1291) y de la que surgen dos brazos en un largo arco convexo rematado en dos arquillos igualmente convexos. Los dos pájaros en el rincón superior derecho apenas se pueden divisar en ese fondo verde salvia, pero Miró prefiere no resaltarlos con unas pinceladas más gruesas, lo que les da un aire de minúsculas criaturas más propias del mundo onírico que del real, en contraste con la recia presencia del planeta negro de la derecha y de los dos ya citados en la izquierda. La base negra del cuerpo es demasiado pequeña para lo común en las composiciones mironianas, pero es que aquí se había quedado ya sin espacio, y sólo pudo alargar un poco este retazo negro alargando las piernas dentro del propio torso rojo, para dar un mayor apoyo a la figura. Queda por resolver la cuestión de la línea que se prolonga desde la cabeza hasta el borde superior: en la posición original tenía pleno sentido porque era el final justo del torso, pero en la nueva posición su grosor es un inconveniente, que Miró no intenta resolver con un arrepentimiento, sino que la deja tal cual, separando el azul y el verde del fondo.

Una obra aislada en este contexto temporal es *La marcha penosa guiada por el pájaro resplandeciente del desierto* (1968) o *La marche pénible guidée par l'oiseau flamboyant du désert* es un óleo sobre tela de gran formato (194,5 x 391) (4-IV-1968) de col. Adrien Maeght, París [DL 1294]. Se basa en un total de 13 dibujos

⁹⁸⁸ DÜchting, en Erben. *Joan Miró*. 1989 (revis. de 1959): 190.

previos⁹⁸⁹, en un largo proceso que Gimferrer (1993) ha estudiado.⁹⁹⁰ Es una pintura de inusual gran tamaño y de un formato acusadamente horizontal que se prestaba a hacer algo bien monumental pero, como Dupin acierta a señalar, fracasó en ello. Su idea original era probablemente desarrollar el motivo de los al menos tres pies impresos que se vislumbran en la parte inferior, y tal vez hubiera salido airoso si hubiese dejado libre el fondo blanco, con apenas unos salpicados, regueros y goteos, y algún astro multicolor, mejor incluso sin pájaros o criaturas que alejaran nuestra atención de las huellas, pero la solución de rodear sus pisadas con unos grandes círculos negros era contradictoria con la concepción de desnudez primitiva, al dotar a la parte baja de una excesiva densidad matérica en horizontal, y una vez entrado en ese camino también falló la opción de crear un gran pájaro-dragón en la parte superior, porque escondía los salpicados negro y rojo y desequilibraba la vacía parte derecha del cuadro.

Malet (2006) sugiere que en esta obra se refiere a un grave acontecimiento familiar, un accidente de su hija —obviamente también podría referirse a la prolija marcha creativa de la misma obra—:

«El darrer dia de l'any 1965, l'única filla de Joan Miró, Maria Dolors, tingué un greu accident en topar el cotxe que conduïa amb un tren. En un primer moment es va témer que podia perdre una cama. Sortosament no va ser així, però la recuperació va ser lenta i dolorosa. La coincidència de dates fa creure que *La marxa penosa guiada per l'ocell flamejant del desert*, de 1968

⁹⁸⁹ *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (21,1 x 15,2) de col. FJM (4575). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 495.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (21,1 x 15,2) de col. FJM (4576). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 496.]. *Dibujo preparatorio de La marcha*. (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15 x 20,7) de col. FJM (4567). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 497.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,6 x 9,6) de col. FJM (4574). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 498.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (10,5 x 16) de col. FJM (4569). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 499.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,1 x 19,5) de col. FJM (4572). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 500.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,6 x 21,5) de col. FJM (4573b). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 501.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,1 x 19,2) de col. FJM (4571). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 502.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (10 x 14) de col. FJM (4570). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 503.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,6 x 21,6) de col. FJM (4564). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 504.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,6 x 21,6) de col. FJM (4565). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 505.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,6 x 21,6) de col. FJM (4566). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 506.]. *Dibujo preparatorio de La marcha* (1968). Técnica mixta de bolígrafo y lápices de colores sobre papel (6,7 x 10,6) de col. FJM (4568). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 507.].

⁹⁹⁰ Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 270.

[DL 1294] fa referència a aquest difícil procés i que amb aquest títol-haiku anima a no defallir la qui camina amb dificultat.>>⁹⁹¹

Dupin (1993) destaca su gran tamaño y, sobre todo, que fracasó en aprovechar la idea original porque posteriormente la elaboró demasiado, y describe sus elementos:

«*La marcha forzada guiada por el pájaro resplandeciente del desierto* es la mayor de las pinturas expuestas en 1968 (cerca de dos metros por cuatro). Al parecer, Miró luchó mucho, sufrió mucho y el cuadro no es el mejor, demasiado trabajo, relleno, demasiado explícito. Un despliegue de gruesos trazos negros, ritmados por algunos acentos de color, que acaba por ocultar el enfrentamiento entre los criptogramas de la marcha y del pájaro gigantesco que la guía y sobrevuela. La marcha ha sido figurada mediante un encadenamiento de anillas a ras del suelo, habitada cada una por una huella, un rastro, hasta el último disco que se yergue, portador de un sol rojo. Y el pájaro, con las alas desplegadas, reina sobre toda la superficie del cuadro y la progresión de la marcha, como un ave rapaz a la vez amenazadora y protectora.>>⁹⁹²

A renglón seguido viene una pareja de pinturas (DL 1295-1296) de la primera quincena de abril, cuya primera obra ha sido cambiada de su orden cronológico por Dupin y Lelong-Mainaud para unirla con la segunda. Miró introduce una simplificación desmaterializadora de hondas raíces poéticas que nos remite a la poesía oriental y, sobre todo, al Rilke de su *Segunda elegía* de las *Elegías de Duíno* (1922): «Porque nosotros, siempre que sentimos, nos evaporamos; / ay, nosotros nos exhalamos a nosotros mismos, / nos disipamos; de ascua en ascua soltamos un olor cada / vez más débil.>>

Personaje fascinante (1968) o *Personnage fascinant* es un óleo sobre tela (106 x 73) (3-IV-1968) [DL 1295]. El personaje se extiende hasta llenar casi toda la superficie, alejando y aplastando el fondo hacia los bordes de modo que algunos retazos incluso se craquelan en una tenue trama. Miró lo viste de rojo y negro, con un solo ojo místico arriba y una almendra amarilla abajo en las piernas. Rilke prosigue en su poema: «Probablemente alguien nos diga: Sí, / entras en mi sangre; este cuarto, la primavera se llena / de ti..., ¿de qué sirve? Él no puede retenernos, / nos desvanecemos en él y en torno suyo. / Y aquellos que son hermosos, oh, ¿quién los retiene?>> Y el artista envuelve al personaje con dos signos de pájaros de amplios trazos negros, situados en ángulos opuestos.

⁹⁹¹ Malet. *Una veu enmig del silenci*. <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>. Barcelona. FJM (2006-2007): 18.

⁹⁹² Dupin. *Miró*. 1993: 333.

Mujer y pájaros (1968) o *Femme et oiseaux* es un óleo sobre tela (100 x 65) (11-IV-1968) de col. Mie Prefectural Art Museum, Japón [DL 1296]. La mujer se ha desplazado a la izquierda, un recurso visto ya en DL 1283, pero no lo aprovecha aquí para proyectar en la derecha unas líneas de ascenso, sino sólo un conjunto de salpicados, goteos, astros multicolores, y un reguero de cuatro pájaros que revolotean sin dirección. Rilke en su *Segunda elegía* canta: «Incesantemente la apariencia llega y se va de sus / rostros. Como rocío de la hierba matinal se esfuma / de nosotros lo que es nuestro, como el calor / de un plato caliente.»

Sigue una pareja de pinturas (DL 1297-1298) con el mismo motivo de la luna de brazos alargados y una ruptura de las convenciones de representación.

Vuelo de pájaros en torno a la mujer de los tres cabellos en una noche de luna (1968) o *Vol d'oiseaux encerclant la femme aux trois cheveux par une nuit de lune* es un óleo sobre tela de mediano formato (92 x 73) (14-IV-1968) [DL 1297]. El cielo nocturno está dominado por una luna de un verde grisáceo, extremadamente frío, con unos brazos tan alargados que sugieren un movimiento de agresión o una metamorfosis hacia un pájaro. La dualidad de la tierra amarilla limón y el cielo negro es muy frecuente en la pintura mironiana pero su desequilibrio es sospechoso: demasiado oro, y ese abombamiento... y esas estrellas aterrizadas sobre la superficie... No, es muy extraño, piensa el espectador, y comprende de pronto que Miró ha vuelto a desafiar nuestras convenciones. El cuadro está de pie y al revés a la vez. Cuando lo comenzó a pensar tenía probablemente una banda de tierra negra abajo y el cielo era amarillo, y la cabeza era un disco solar en negro y rojo que se apoyaba en el horizonte, pero Miró no está contento. Ese cuadro lo ha pintado muchas veces, demasiado. Y lo gira. Y lo que ve le gusta: resulta ahora una superficie amarilla tan abombada que sugiere un planeta o un satélite muy pequeño, en el que reina la mujer, tal como el principito de Saint-Exupéry, sólo acompañada por los pájaros y las estrellas. El cuadro ha mostrado una vez más su capacidad de autonomía y el artista se inclina ante el espectáculo, y le ayuda humildemente a desvelarse poniendo arriba la luna, una estrella y un pájaro, y completando la mujer con unas gruesas pinceladas en negro. Miró quedó especialmente satisfecho y eso expresa su poético título.

Penrose (1970) se concentra en el contraste de los colores:

<<Otro supremo tributo a la noche lo encontramos en *Vuelo de pájaros que rodea a la mujer con tres cabellos una noche de luna* (1968). Aquí la composición ha sido dispuesta con sorprendente simplicidad. Sólo tres colores primarios entran en juego con el blanco y el negro. Contrastan ingeniosamente la estrella blanca y el pájaro que la rodea, y mediante la aparente distancia creada por la curva creciente del verde lunar que luce sobre el fondo negro del cielo, se logra un efecto inverso al de la zona de abajo, donde el negro invade los bordes del círculo rojo y delicadas traserías de estrellas y pájaros rodean simbólicamente el signo de la mujer que avanza de perfil contra la dorada luz que irradia la luna.>>⁹⁹³

Malet (1983) explica que esta luna tan agresiva es una personificación de las fuerzas físicas que rigen las leyes del tiempo y la tierra y menciona que:

<<En la obra de Miró, la luna presenta ciertas deformaciones, como la acusada forma puntiaguda de *Vuelo de pájaros en torno a la mujer de los tres cabellos en una noche de luna*, que no corresponde ni al cuarto creciente ni al cuarto menguante, ya que más bien se diría una personificación del astro nocturno, que de esta manera cobra un evidente aire de agresividad.>>⁹⁹⁴

Mujer y pájaros en la noche (1968) o *Femme et oiseaux dans la nuit* es un óleo sobre tela (46 x 27) (17-IV-1968) [DL 1298]. El tema nocturno está tratado aquí con una inusitada riqueza del rojo, que se eleva hacia el naranja y baja hacia el violeta. La mujer aparece como una culebreante y negra criatura-árbol que se enraiza junto a una estrella blanca que evoca una red de araña y cruza la vertical del cuadro, atravesando la luna blanca, girada hacia abajo como una pañoleta, alargada como una hoz que corta el cielo, grabada su superficie por los rasgos del rostro, ornamentada con tres pelos y dos remates negros en las puntas, para reconvertirla en espejo de la cabeza que se ha perdido. Y añade a la izquierda un reguero ascensional de signos de pájaros-hembra.

Penrose (1970) explica nuevamente el contraste de los colores:

<<Hay otras pinturas en las que es evidente la afición de Miró a la noche y a las nocturnales presencias de mujeres y pájaros; pero Miró no ve la noche como oscuridad. Para él, paradójicamente, los sucesos nocturnos de conciben en un brillante despliegue de color. El cuadrado titulado *Mujer y pájaros en la noche* (1968) abunda en colores primarios, que crean el fondo; la gran forma serpentina que atraviesa por el centro todo el cuadro y que es la mujer, resalta por su negro color, lo mismo que los signos que, en su derredor, revolotean como pájaros. Miró suele ser ambiguo en el empleo de los signos, y el gran creciente lunar, que domina con su blancura en el conjunto, puede interpretarse o como la luna navegando por el firmamento o como un pájaro que vuela. En esta pintura hallamos un

⁹⁹³ Penrose. *Miró*. 1970: 136-137.

⁹⁹⁴ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

deliberado retorno al simbolismo de las obras tempranas; los signos, a la vez que han cobrado un nuevo lirismo, se han integrado más en la composición. (...)».⁹⁹⁵

Sigue una pareja de pinturas (DL 1299-1300) con el tema de la mujer, los pájaros y una estrella en la noche, de una gran simplicidad (casi de esbozo) en la estructura y dominio del negro más una nota de rojo. La siguiente pintura (DL 1301) está relacionada con esta pareja sólo por el uso masivo del negro.

Mujeres y pájaros en la noche (1968) o *Femmes et oiseaux dans la nuit* es un óleo sobre tela (205 x 195) (15-V-1968) [DL 1299 (b/n), con rectificación final de título (inicialmente era *Femme et oiseaux dans la nuit*)]. Malet (1983) explica que en sus obras de esta época que tratan del movimiento celeste de los pájaros, da protagonismo al color negro de la noche y a la trayectoria descrita por el vuelo de las aves, y modifica deliberadamente el color del cielo, o como en este personaje femenino, da una nota de rojo en su cuerpo, la única de color aparte del negro con que traza los demás grafismos: «(...) Algo parecido ocurre en *Mujer y pájaros en la noche*, donde el trazo que representa el vuelo de las criaturas aladas como el de la mujer son negros, mientras que el color queda reservado a determinadas zonas que, por escasas, atraen nuestra atención con más fuerza.»⁹⁹⁶

Pajaros estrellas fugaces rodeando una mujer en la noche (1968) o *Oiseaux étoiles filantes encerclant une femme dans la nuit* es un óleo sobre tela (205 x 174) (15-V-1968) [DL 1300]. Forma pareja con la anterior por su composición y la analogía formal de los pájaros, e incluso reproduce la posición de la única nota de color rojo y de la estrella.

Mujer y pájaros (1968) o *Femme et oiseaux* es un óleo sobre tela de gran formato (195 x 130) (16-V-1968) de col. FJM [DL 1301]. Esta pintura está relacionada con la pareja anterior por el uso del campo de color negro en la parte inferior y los trazos cursivos para elementos de las criaturas. El pintor ejecuta aquí un resumen de su estilo en esta época: una composición dual de tierra y cielo, con un estrato negro abajo, a modo de anaquel con el horizonte abombado sobre el que muestra el cuerpo de la mujer y los pájaros que la rodean, trazados con un complicado arabesco coloreado en damero, sobre un fondo blanco casi

⁹⁹⁵ Penrose. *Miró*. 1970: 136.

⁹⁹⁶ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

evanescentemente salpicado y rayado. Malet (1983) resume sólo: «En 1968 Miró pinta nuevamente *Mujer y pájaros*, donde el arabesco del vuelo de las aves se confunde con la complicada imagen del personaje femenino.»⁹⁹⁷

Prosigue un trío de pinturas (DL 1307-1310) del mismo tamaño medio y formato vertical (100 x 65) y con similar temática, la repetición de motivos como el detalle de los ojos y el signo del sexo femenino (la estrella Amor, que evoluciona en tres formas blancas) en la parte inferior, y el semejante colorido con predominio del negro con un contraste en rojo y verde.

Mujer y pájaros (1968) o *Femme et oiseaux* es un óleo sobre tela (100 x 65,1) (21-V-1968) de col. FJM (4709) [DL 1307]. El ingente cuerpo de la mujer se alza como una amenaza fantasmal. Los retazos de azul y verde planos junto a la cabeza alejan el fondo creando una sensación convencional de perspectiva, pero la desmiente luego con la atmósfera nubosa del lado derecho del cuadro. El signo del sexo femenino se descoyunta de modo enigmático.

El despertar de la estrella Amor I (1968) o *Le Réveil de l'étoile Amour I* es un óleo sobre tela (100 x 65) (21-V-1968) [DL 1309]. La mujer ocupa la mayor parte del cuadro, desplazando el fondo cósmico hacia la parte superior y otro retazo de fondo verde al lado izquierdo. El signo del sexo femenino se cierra como un lazo.

El despertar de la estrella Amor II (1968) o *Le Réveil de l'étoile Amour II* es un óleo sobre tela (100 x 65) (21-V-1968) [DL 1310]. La mujer se levanta como un tronco que abre su copa en lo alto, lo que baja el cielo a los lados de la parte inferior, junto a dos criaturas en los ángulos inferiores. El signo del sexo femenino se retuerce sobre sí mismo.

El siguiente trío de pinturas (DL 1311-1313) comparte el tamaño y formato (41 x 24), con similar temática poéticamente alegre, un colorido antinatural y feliz, y unos personajes de elegante filigrana espontánea.

Sobre la verde pradera al levantarse el sol (1968) o *Sur la verte prairie au lever du soleil* es un óleo sobre tela (41 x 24) (22-V-1968) [DL 1311]. Miró divide el cuadro según la dualidad cielo y tierra, tal como Rilke nos canta en la primera de sus *Elegías de Duíno* (1922): «La corriente eterna arrastra siempre consigo todas / las

⁹⁹⁷ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

edades a través de las dos zonas y atruena sobre ambas.» Y crea una pradera verde salvia con largas pinceladas circulares, y deja el cielo con el fondo blanco de la tela que cuando estaba húmeda fue manchada con gotas multicolores de pigmento líquido. Un personaje de delicadas líneas se despegaba hacia el cielo, con los brazos desplegados en arabesco como una espiral y un lazo. La ruptura de las convenciones de representación perspectiva como ya había hecho en la pintura DL 1297, se centra en la inclusión sobre la pradera de unos astros y planetas, de modo que la pradera es también la noche.

Pájaro en la noche (1968) o *Oiseau dans la nuit* es un óleo y lápiz grafito sobre tela (41 x 24,4) (23-V-1968) de col. FJM (4714) [DL 1312]. La pradera verde es ahora de un rojo plano, atravesada por una sinuosa línea diagonal que se inspira en la que hemos visto en el tríptico *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I, II y III* (1968) [DL 1306]. La parte superior está dividida en dos niveles, abajo uno blanco con astros y arriba uno verde (con círculos nubosos, que indica que representa una tormenta) con una estrella.

Los pájaros se levantan al amanecer (1968) o *Les Oiseaux s'évotent au lever du jour* es un óleo sobre tela (41 x 24) (25-V-1968) [DL 1313]. Sólo hay el cielo en esta obra, pletórico de pájaros, astros y nubes circulares.

Sigue un trío de pinturas (DL 1314-1316) de título poético, con presencia de al menos un personaje central, una estrella y trazos longitudinales para el vuelo de los pájaros.

Danza de personajes y pájaros en un cielo azul. Centellas (1968) o *Danse de personnages et d'oiseaux. Étincelles* es un óleo sobre tela (173,6 x 291,6) (25-V-1968) de col. MNAM, París, depositado en el MNAM de Saint-Étienne [DL 1314]. Es una obra demasiado elaborada, en la que Miró crea un suave fondo azul sobre el que repite en una escena de ritmo musical su imaginario: en negro tres grandes manchones negros horizontales, unos pequeños círculos y grafismos, y una plétora de personajes y pájaros; y en rojo una multitud de astros con halos blancos. Prat (1990) explica la composición de los signos negros y rojos:

«Dans le bleu si pur qui fait respirer nombre de ses toiles, Miró a disposé des signes noirs et des points rouges: vocabulaire simplissime qui engendre si peu l'ennui que ne pourraient le faire les notes sur une portée musicale; la répartition de ces éléments les dote d'un rythme où se retrouvent l'harmonie et le contrepoint. Les points rouges par exemple sont systématiquement entourés d'un halo

blanc, atmosphère au sein de laquelle la couleur pulse et s'irradie sans s'embourber dans le bleu dominant. Les signes noirs quant à eux vont du simple trait à la construction calligraphique la plus complexe, et cette variété croissante leur confère un aspect chaloupé qui, rythmé par la répétition de certains d'entre eux et l'inclinaison variable des formes par rapport à l'horizontale du châssis, donne à l'ensemble tantôt la solennité d'une pavane, tantôt la légèreté d'une valse. Ainsi, trois grandes traces, horizontales à première vue, penchent-elles imperceptiblement vers l'oblique au fur et à mesure qu'elles se rapprochent du bas de la composition.

De même, un signe bouclé est-il répété dans tout le tableau, modifiant à chaque fois son orientation, ouvert vers le haut, puis vers la droite ou encore vers le bas. Mais la ponctuation la plus importante, si intelligemment répartie qu'elle s'en fait oublier, est bien entendue constituée de ces cercles rouges qui, non contents de réchauffer la *Danse de personnages et d'oiseaux*, la situent par la simple alternance de leur surface, dans un espace profond, imprécis, mais réel.>⁹⁹⁸

Beaumelle (1998) aplica una visión formalista a esta espontánea composición musical:

<<En su intensa producción pictórica de 1968, el tema del pájaro sigue omnipresente y orquesta con su vuelo, a la vez continuo y entrecortado, el espacio del cual ordena y constituye la amplitud, la sombra y la luz. Aquí, el azul del cielo vibra por completo, en acorde armónico con el ritmo alternativo de los densos grafismos negros extendidos en planos horizontales más o menos largos, y de rizos dispersos que revolotean en todas direcciones, acentuados y como energizados por puntos rojos u otros pictogramas elementales que forman un halo magnético luminoso. Líneas y círculos flotan libremente ocupando, a modo de constelaciones, el universo cuyo tiempo, a la vez diurno y nocturno, definen: resplandecientes cristalizaciones de materia (una "superficie tachonada", como dice tan atinadamente Jacques Dupin⁹⁹⁹), impulsadas y propulsadas en un espacio irradiante llevado a su punto de incandescencia.

Ahora el vocabulario de Miró se reduce a lo esencial. Y su escritura, una escritura enteramente gestual, inmediata y firme a la vez, que es la de un calígrafo (palabra, signo e imagen no constituyen más que un conjunto plástico y expresivo, a la manera de los maestros japoneses), se convierte en una partitura musical sin límites, en la que el ojo se pierde o circula libremente.>>¹⁰⁰⁰

Mujer rodeada por un vuelo de pájaros en la noche (1968) o *Femme entourée d'un vol d'oiseaux dans la nuit* es un acrílico sobre lona (*tarpaulin*) (336 x 336) (28-V-1968) de col. FJM (4715) [DL 1315]. Miró la realiza con materiales poco usuales, como una vieja lona alquitranada y encerada de las utilizadas en los barcos o, como el artista suponía, para recoger las uvas, agujereada y ribeteada de cordajes, sobre la que recrea una atmósfera oscura y desasosegante. El cuerpo de la mujer se dibuja con una sola pincelada cuya trayectoria serpenteante envuelve el centro del

⁹⁹⁸ Prat. <Joan Miró. *Rétrospective de l'oeuvre peint*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 158.

⁹⁹⁹ Dupin. 1993: 323.

¹⁰⁰⁰ Beaumelle. <Joan Miró. *La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 196.

cuadro y se dirige hacia la gran estrella negra del rincón superior derecho, y su torso, que en otras pinturas se cubre con un vestido de damero se fragmenta en unos sueltos y pequeños recuadros de vivos colores y en unos pares de nudos que a guisa de grumos surgen de la superficie y la clavan. Un reguero en la parte inferior de tres planetas y dos pájaros refuerza el sentido de proyección horizontal, en contraste con los brazos de la mujer en cuyos extremos se agitan dos pájaros en el centro. Calzada (2006) señala la presencia de signos esquemáticos idénticos a los de la Posada de los buitres en Peñalsordo, Badajoz.¹⁰⁰¹ El artista subrayó un decenio después (1978) la simplicidad del uso de la lona, en oposición a la complejidad que los críticos le habían asignado, y explicó que el tema es el sufrido paso del tiempo (tenía 75 años cuando la pintó):

<<(Cuántos significados teóricos no se habrán asignado a esta obra! Y en realidad, se trata de una de esas lonas que en Cataluña se usan para el acarreo de la vendimia. Me la regaló un campesino, que la daba por inservible, y yo me he limitado a enfatizar, con ese grafismo nocturno y esos remiendos multicolores como astros en la noche, el paso del tiempo y el paso de las tonalidades, de los trabajos y sudores que esta vieja lona ha absorbido y soportado a lo largo de su vida. Una imagen, quizá, de la vida misma y con sus propias huellas.>>¹⁰⁰²

Penrose (1970) comenta la recia tosquedad de esta obra e identifica sus elementos:

<<(…) una pieza de lienzo alquitranado y encerado que mide más de tres metros cuadrados. Miró ha descubierto en ella un trasfondo henchido de asociaciones, de trazos voladores que rodean cual pájaros la serpenteante forma de mujer que, como si surgiese de la base del cuadro, lo cruza después en sentido casi diagonal. Su perfil inferior semeja al de una colina o altozano, y al ganar en altura se inclina luego hacia el centro de la composición, aproximándose a los rayos de una gran estrella también negra. Un movimiento que siguiese las arrugas del lienzo habría sido fácil, pero el artista lo detiene deliberadamente insertando pequeños rectángulos de vivos colores pegados a la trama y añadiendo varios pares de nudos y puntadas de cuerda que parecen ojos y señales en medio de la noche. La textura del fondo ha sido utilizada asimismo por Miró de un modo muy hábil y con mucha sensibilidad. Lo grande del tamaño aumenta la ambigüedad del efecto; el cuadro puede parecer un muro de piel de elefante, o bien un vacío que nos aspira y nos sume en un profundo espacio sin límites. Es una muestra más de la maestría con que maneja Miró materiales toscos y extraños, así como de su misterioso poder de crear un indefinible sentimiento de hondura.>>¹⁰⁰³

¹⁰⁰¹ Calzada. *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. 2006: 115 para el texto y p. 116 para las reprod. de los signos y la obra de Miró.

¹⁰⁰² Amón. *Tres horas con Joan Miró*. "El País Semanal", nº 62 (18-VI-1978).

¹⁰⁰³ Penrose. *Miró*. 1970: 140.

La estrella inatrapable (1968) o *L'Étoile insaisissable* es un óleo sobre tela (195 x 130) (4-VI-1968) [DL 1316]. El personaje principal se identifica con el *dimoni* travieso que participa en las fiestas populares de los pueblos catalanes y mallorquines persiguiendo y aguijando (la pincelada horizontal superior que acaba en un gancho) a los niños (aquí el objetivo sería la estrella negra que cuelga libre en el ángulo superior derecho). Este popular demonio viste habitualmente con un saco coloreado (el grafismo verde vertical) y está caracterizado por una máscara negra y roja (la cabeza con una almendra roja), una cola (la línea con forma de anzuelo) y un rezón horquillado (la línea rematada en tridente de la izquierda). Llama la atención el juego de oposición entre los finos brazos de la estrella y la fina línea horizontal de la parte inferior superior que simplifica la carrera del demonio y tal vez de la misma estrella (los niños) sin ton ni son en todas las direcciones. Por su fondo blanco, tamaño y la concepción del espacio es un precedente del primero de los dos grupos que aborda el día siguiente, el 5 de junio.

Prosigue un trío de pinturas (DL 1317-1319) de mismo día (5 de junio), tamaño (130 x 195) y formato horizontal, para resaltar la intención narrativa del tema del desarrollo del amor en tres etapas (la unión carnal, la relación espiritual y finalmente la fusión total), con similares fondos blancos, pocos personajes de trazos simples en negro, y una cierta contención en el color.

Hombre y mujer delante el azur (1968) o *Homme et femme devant l'azur* es un óleo sobre tela (130 x 195) (5-VI-1968) [DL 1317]. Sobre un fondo blanco grisáceo con notas nubosas de puro blanco (posiblemente acrílico), Miró traza dos grandes círculos irregulares negros, de tamaño desigual, más grande el de la izquierda que sería el hombre que se anudan con el menor de la mujer formando la figura de un "ocho" (símbolo de fecundidad) con lo que indican un movimiento visual hacia el ángulo superior derecho, donde además coloca un punto negro para reforzar este efecto.

Krauss y Rowell (1972) explican su radical vacío y la simplicidad de su poética desnudez:

<<The title and the radical emptiness of this painting suggest that Miró was thinking of Mallarmé and the poet's interpretation of the distant and impenetrable *azur*. In keeping with this poetic reference, the man and woman are tenuous forms clinging together in the nothingness of human existence. From this void, they contemplate an inaccessible point of blue in the infinite distance.

Although *Man and Woman in front of the Azure* is quite close in composition and motifs to *Painting*, 1930 [*Pintura (Paisaje mediterráneo)* (1930) (D 265; DL 322)], it is entirely different in tone. In contrast to the voluptuous colour found in the early painting, the late painting is distinctly ascetic. Despite this difference, the identification of the motifs in the late painting may provide some indication of Miró's intention in *Painting*, 1930.>>¹⁰⁰⁴

Palabras de poeta (1968) o *Paroles du poète* es un óleo sobre tela (130 x 195) (5-VI-1968) de col. particular, Japón [DL 1318, b/n]. Las dos figuras circulares de la pintura anterior se han separado y convertido en sendas filacterias portadoras de palabras que vuelan en paralelo, y que el pintor delinea en amplios arabescos que se enrollan y anudan sobre sí mismas, al igual que el amor se ensimisma en su propia existencia en diálogo con "el otro". El punto negro ha engrosado hasta convertirse en un planeta (¿es la tierra en la que el amor se realizará o es el fruto carnal del amor?) mientras que el amor-pasión se simboliza con una mancha roja en medio del cuadro entre las dos pinceladas, contrastando así el rojo y el negro.

Krauss y Rowell (1972) explican esta obra en relación al influjo de la pintura y la poesía del Japón:

<<(…) One can see that *Words of the Poet* was executed in that spirit, as a free yet disciplined gesture. What is interesting to note in the context of Miró's oeuvre, is the artist's concept of poetry in the sixties as worldless gesture in a void. Whereas earlier the word was a conventional visual entity with evocative powers, here the visual entity is simply the intentionality of the act of *écriture* which, reduced to the gesture of drawing, is to be understood as a word. Miró has reduced his expression to the minimum formal means which can still produce a *tableau poème*. This is not parallel poetry but a compound of words and visual imagery presented as pure rhythm and pure colour.>>¹⁰⁰⁵

Dupin (1993) lo explica por su relación con la poesía, y analiza formalmente:

<<Está confusión entre la pintura y la poesía que Miró reivindicaba está siempre presente, y aún con más evidencia cuando el pintor suprime o disminuye hasta el extremo alguno de los componentes del equilibrio pictórico para no acrecentar o magnificar otro. En *Palabras de poeta* [1968], el color se reduce a una mancha roja, como un punto de amarre, el escarlata de una esfera de resonancia. El cuadro es el doble y amplio arabesco negro, espeso y maravillosamente conducido en su cadencia, arrastrado y modulado que figura la "palabra". (...)>>¹⁰⁰⁶

Poema de amor (1968) o *Poème d'amour* es un óleo sobre tela (130 x 195) [DL 1319]. La última obra de este grupo está muy relacionada con la anterior. Reintroduce el color, situando en el ángulo superior derecho un ovillo azul como en *El oro del azur* (1967) [DL 1268], en la parte inferior una espontánea y amplia franja

¹⁰⁰⁴ Krauss; Rowell. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 157.

¹⁰⁰⁵ Krauss; Rowell. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 154.

¹⁰⁰⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 332.

escarlata con salpicado ha sustituido a la mancha roja central de la pintura anterior (DL 1318), mientras que en el centro los dos arabescos anteriores se han unido en uno solo que ahora se enrolla completamente sobre sí mismo y lanza un extremo ganchudo hacia el azul, el mismo gancho de la pintura anterior. Sitúa en la derecha dos segmentos en amarillo y negro, que actúan como un signo matemático de movimiento y de igualdad: el azul y el rojo, esto es, los sueños espirituales y la pasión de la carne, son iguales en cuanto a su resultado, porque cada uno conlleva el otro, sin que importe el orden de la emotividad. El pequeñísimo punto bermellón en el ángulo inferior derecho ha reemplazado en el mismo lugar al respetable planeta negro de la pintura anterior, y esto apunta a que es hijo terrenal de la pasión, pero asimismo enfatiza, con sensibilidad de poeta, la fugacidad de las emociones más intensas y la certeza de su desenlace trágico: el río de sangre acaba en el minúsculo sumidero de una herida en el infinito. Finalmente, con una libertad que no deja de sorprender, introduce junto a los amantes entrelazados la letra “A”, un gesto sobre cuya intención hemos de interrogarnos: podría ser una mención a que esta fusión total de los amantes es el inicio de la perfección, de una historia de amor que correrá sobre un nuevo camino (esta vía podría ser la misma franja roja); pero también se nos ofrece como el frontispicio de la serie de seis pinturas que acabó el mismo día 5 de junio, *Letras y cifras atraídas por un resplandor* (1968) [DL 1320-1325].

La siguiente pintura está aislada dentro de su producción de estas semanas. *Pintura* (1968) o *Peinture* es un óleo sobre una foto (120 x 120) (IX-1968) [DL 1333]. Planas era un conocido fotógrafo mallorquín que realizó numerosas fotos a Miró hasta 1973, como ésta, que el artista le dedicó.¹⁰⁰⁷ Sobre una foto gigante de Miró en el taller de Son Boter, sentado sobre un cajón junto a *objets trouvés* para sus esculturas, el pintor vio en el enorme vacío de la pared la posibilidad de hacer una creación irónica, que no tuvo cabida en la antológica barcelonesa de 1968 pero sí en la más atrevida de *<Miró, otro>* del año siguiente. Aquí las criaturas del miromundo le rodean como compañeras inseparables, pero la negritud de sus cuerpos y esos miembros que se extienden para envolver al artista insinúan una constante amenaza, desmintiendo que el mundo de sus sueños sea siempre feliz. En contraste, modera el

¹⁰⁰⁷ Una exposición reunió 53 fotos (blanco y negro, color) de Josep Planas Muntanyà tomadas a Miró, en Mallorca, entre los primeros años 60 y 1973. [*Joan Miró i el seu món*]. Palma. Centro de Cultura Sa Nostra (11 diciembre 1990-15 enero 1991).]

desasosiego del conjunto las abundantes notas de color de la parte más alejada, y el humor la fotografía recortada, rodeada de un grafo a modo de viñeta (el cómic) y pegada (el collage), en la que vemos a Miró con el fotógrafo en la puerta del taller

2.21. El grupo de 1968 de la serie poético-celeste de 1967-1968.

Miró desarrolla en 1967-1968 una serie de pinturas poéticas y celestes —a su vez punto final de un ambicioso proyecto de medio centenar de obras que pensó al inicio de su vuelta a la pintura en 1959—, que se prolonga justo un año, desde la primera tela, firmada el 17 de marzo de 1967, hasta la última, firmada el 18 de marzo de 1968 —la coincidencia no parece casual teniendo en cuenta la importancia que daba a estos detalles—, cuando le pone fin para poder enviarla a tiempo a sus dos antológicas, comenzando por la primera en Saint-Paul-de-Vence inaugurada el 23 de julio. La historiografía no las trata como serie, pero coinciden importantes rasgos comunes en la mayoría de estas obras, aunque no los tengan todos a la vez: títulos muy bellos y poéticos, temática cósmica o celeste, gran formato, uso de óleo u acrílico sobre tela, división espacial con un horizonte entre los mundos terrenal y celeste con afinidades con los paisajes imaginarios del propio Miró —esta división es el rasgo menos compartido—, colorido vibrante y alegre, estilización de los personajes (generalmente pájaros). Se vislumbra una división en dos grupos por un criterio cronológico, porque las únicas diferencias reseñables entre ambos son que hay proporcionalmente más abundancia de fondos planos y de trazos cursivos en el primer grupo. Las 11 pinturas que compondrían esta serie son cinco de 1967, *El ala de la alondra aureolada del azul de oro llega al corazón de la amapola que duerme sobre el prado engalanado de diamantes*, *El vuelo del pájaro al claro de luna*, *El oro del azur*, *Homenaje a Corot*, *Pájaro en la noche*, y seis más de 1968, *Pájaro que, desvelado por el grito del azul del cielo, emprende el vuelo sobre la llanura que respira*, *La sonrisa de la estrella en el árbol gemelo de la llanura*, *El vuelo de la libélula delante del sol*, *Paso del pájaro migratorio*, *Gota de agua sobre la nieve rosa* y *Cabello perseguido por dos planetas*, un grupo en el que destaca la última pareja. Miró volverá desde 1972 a las ideas principales de esta serie, aunque con varios cambios, en unas pocas obras, como *La sonrisa nacarada frente al azul* (1972).

El grupo de las seis pinturas de 1968 se catalogan como DL 1274, 1276, 1277, 1279, 1288 y 1289.

Pájaro que, desvelado por el grito del azul del cielo, emprende el vuelo sobre la llanura que respira (1968) o *Oiseau éveillé par le cri de l'azur s'envolant sur la plaine qui respire* es un óleo sobre tela (130 x 323) (3-I-1968) de col. particular, París [DL 1274]. Está relacionado con cuatro dibujos previos, el primero de hacia 1935, el segundo de enero de 1958 y los otros dos de 1963, y contó además con dos reelaboraciones posteriores de 1973¹⁰⁰⁸, en un proceso estudiado por Gimferrer.¹⁰⁰⁹ Un amplio fondo gris blancuzco sirve de escena para una representación cósmica: un pájaro, cuyo cuerpo es un manchón negro, asciende en el centro, desde una llanura amarilla. Domina la izquierda una enorme mancha globular violeta mientras que en la derecha se divisan una mancha globular roja más pequeña, una estrella filamentosa en negro y un pequeño punto negro. Gimferrer (1978) explica sobre su título poético, lleno de referencias: «(...) hi ha una doble personificació. D'un costat, la de l'atzur: un crit còsmic, ni que fos de joia, ha de ser per força terrífic. D'altra banda, la personificació de la plana que respira, segons una òptica animista i antropomorfitzadora que és característica del pensament màgic. (...)».¹⁰¹⁰ Prat (1990) comenta:

«Les années passant n'ont pas ôté à Miró le goût des titres sans fin. Sans rime ni raison pourrait-on croire au premier abord, s'il ne s'agissait en réalité d'une véritable clé ouvrant l'accès au tableau qui, sans elle, demeurerait obscur; ceci dit, ce premier pas franchi ne dispense aucunement de suivre l'oiseau dans son vol: cette forme noire, jetée d'une brosse large, qui appuie son élan sur une ligne fine, décolle d'une plaine jaune, tellement écrasée de soleil qu'elle a pris la couleur. Écrasée, mais pas étouffée: la ligne d'horizon se découpe après un intervalle blanc qui fait respirer la surface.

Suspendus dans le ciel laiteux, un tourbillon bleu, un astre rouge, une étoile et un cercle noir complètent la composition, séparés par une modulation du fond en blanc qui laisse en réserve le blanc plus mat de l'enduit à leur périphérie. Ce jeu sur un double blanc produit le même effet de respiration qui exalte le jaune de la plaine et contribue à installer les astres sur des assises solides, dans un espace souple et dense à la fois. Autre élément rendant parfaitement aérien cet envol, le format imposant qui donne à la simplicité apparente de la composition un souffle, le même qui s'exprime dans chacun des éléments la constituant, qui condense l'azur en une boule bleue bien susceptible d'émettre un cri propre à réveiller les oiseaux.»¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁸ *Dibujo preparatorio de Pájaro que, desvelado..* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (7,3 x 10,1) (20-XI-1967) de col. FJM (2747). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 420]. y dos *Reelaboración de tema de Pájaro que, desvelado..* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,1 x 19,4) (29-IX-1973) de col. FJM (2748). Bolígrafo sobre papel (8 x 12,5) (14-V-1973) de col. FJM (2517). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 419, 421.]

¹⁰⁰⁹ Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 234-238.

¹⁰¹⁰ Gimferrer. *Miró, colpir sense nafrrar*. 1978: 128-132.

¹⁰¹¹ Prat. <*Joan Miró. Rétrospective de l'oeuvre peint*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 162-163.

Montaner (2006) considera que es la cuarta y última pintura que resultó de un ambicioso proyecto de cincuenta pinturas que el artista había meditado en 1959 y comenta los notables cambios sobre los primeros esbozos: «(...) las coincidencias entre los primeros dibujos y los previos a la pintura son poco evidentes.»¹⁰¹² y analiza varios aspectos, como la ausencia de firma, lo que se relaciona con la defensa del concepto del anonimato, y, sobre todo, su relación con el espíritu monumental de la pintura mural:

«(...) Miró va un poco más lejos en esa pretensión de hacer una pintura mural. De las cuatro pinturas es la más desnuda. Una simple línea, sostenida por una mancha amarilla, que representa el horizonte, atraviesa la pintura en dirección a una pequeña forma circular negra. Domina la composición central un trazo en diagonal, grueso y negro, representación del pájaro que levanta el vuelo. A la izquierda, tan sólo un grafismo negro hecho a base de pinceladas en espiral reproduce el grito agudo del azur; en el otro extremo, una estrella y un disco rojo, único elemento que Miró repite en casi todos los dibujos. Miró consigue en esta obra la máxima intensidad recurriendo únicamente a los elementos esenciales.»¹⁰¹³

La sonrisa de la estrella en el árbol gemelo de la llanura (1968) o *Le Sourire de l'étoile à l'arbre jumeau de la plaine* es un óleo sobre tela de gran formato (174 x 217) (5-I-1968) [DL 1276]. Muestra un fondo blanco luminoso, en el que una línea horizontal (inconclusa pues no llega al margen derecho) establece un horizonte entre la tierra y el cielo. La tierra en el margen derecho alberga un árbol estilizado en forma de pájaro-flecha, el cielo se cubre con una gran mancha globulosa en el centro y una estrella más a la izquierda, equilibrando la composición. Krauss y Rowell (1972) destacan el original tratamiento de la línea inconclusa como horizonte:

«The treatment of the horizon line with a delicate stem-like sign extending over it at the far left is close to the red panel of the 1962 mural. But here the continuous field is white with a scarcely visible change in texture just under the line of the horizon. This sense that the intrusion of line disturbs the field into which it enters, causing a redistribution of the surface tension of the colour or pigment, is similar to that in the most radically bare paintings from the mid-twenties. But the change in the field here has the effect of absorbing or enclosing the line into the illusioned distance, imparting to the line the quality of having created a wedge into depth as well as into the literal surface of the painting. The

¹⁰¹² Montaner, Teresa. *Reflexions murals. <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>*. Barcelona. FJM (2006-2007): 34 en catalán, 175 en español. Reproduce en p. 67 los cuatro dibujos preparatorios.

¹⁰¹³ Montaner, T. *Reflexions murals. <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>*. Barcelona. FJM (2006-2007): 40-41 en catalán, 177 en español. Las tres pinturas anteriores son *Mensaje de Amigo* (1964), *Retrato de la Reina Luisa de Prusia* (1966), *Mujer con la cabellera revuelta por el viento delante del eclipse* (1967).

predominant use of white further identifies the space of the world with the primed surface of the canvas.>>¹⁰¹⁴

Raillard (1989) comenta sus precedentes y el significado de sus elementos:

«Une tache bleue, semblable à la tache solaire de *La Sieste* [1925], sauf que le graphisme surimposé à la couleur dans ce tableau est, ici, séparé, éloigné: deux signes règnent, solitaires, différents et parents. Et, ailleurs, la ligne. Ces trois figures sont détachées: détachées les unes des autres et détachées sur le fond, où le passage de la main du peintre n'a pas laissé de trace, au contraire des fonds de 1925. Il fallait que l'activité de la main s'efface pour que cette ligne d'horizon d'un paysage imposât, seule, sa force, devienne l'horizon du tableau, cette plage de toile tendue par trois signes.

Le signe vertical (que nous appelons vite "arbre" en raison du titre donné au tableau), constitue le sommet d'un angle, butée et origine. Le ciel et le sable s'y joignent, et l'étoile y rencontre son "jumeau": un échange, un "sourire", une communication, qui ne tient pas à une similitude de forme ou à une complémentarité, mais à une place, à une connivence doucement ménagée entre eux par une composition qui ne pèse pas, qui note des accords.>>¹⁰¹⁵

Dupin (1993) resalta el vacío:

«Cierta número de telas ilustran esa "comprensión del vacío" que hemos encontrado en las pinturas oníricas de 1925 y, más recientemente, en los grandes trípticos murales: extrema economía de la línea, monocromía de la superficie y su animación por la acentuación gestual del paso de la brocha. *La sonrisa de la estrella al árbol gemelo de la llanura*, es una enorme y remolineante mancha azul sobre fondo blanco, una estrella ligera, la frágil verticalidad de un signo (el árbol) cortando la línea del horizonte.>>¹⁰¹⁶

El vuelo de la libélula delante del sol (1968) o *Le Vol de la libellule devant le soleil* es un óleo sobre tela (174 x 224) (26-I-1968) de col. particular, París [DL 1277]. En esta obra se manifiesta su afán experimental: un campo de color azul, un enorme disco rojo contorneado en blanco, y en el ángulo superior derecho dos elementos negros con aureolas blancas: un punto que sugiere estabilidad y una línea asociada al movimiento. La obra está relacionada con tres esbozos previos.¹⁰¹⁷

Gimferrer (1993) explica sobre su proceso:

¹⁰¹⁴ Krauss; Rowell. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 142.

¹⁰¹⁵ Raillard. *Miró*. 1989: 132. Trad. parcial en Dupin. *Miró*. 1993: 332. «El signo vertical constituye la cima de un ángulo, soporte y origen. El cielo y la arena se unen en él, y la estrella se encuentra con su "gemelo", un intercambio, una "sonrisa", una comunicación que no depende de la semejanza de forma o de una complementariedad, sino de un lugar, de una connivencia delicadamente establecida entre ellos por una composición sin peso, que marca los acordes».

¹⁰¹⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 332.

¹⁰¹⁷ *Dibujo preparatorio para El vuelo de la libélula delante del sol* (1968). Tinta sobre recorte de papel periódico (7,4 x 7,8) de col. FJM (3471). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 463.]. *Dibujo preparatorio para El vuelo de la libélula delante del sol* (1968). Bolígrafo sobre papel (8,1 x 12,6) de col. FJM (2793). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 462.]. *Dibujo preparatorio para El vuelo de la libélula delante del sol*

<<La concepción básica es siempre la misma: un gran disco y, a su derecha, un trazo vertical que representa el vuelo del caballito del diablo. Pero, curiosamente, el proyecto más próximo a la realización final, en cuanto a la composición, es el que lleva fecha más antigua, único que prevé el caballito del diablo en la situación que tendrá en la tela, y, más a la derecha, la pequeña mancha negra. Los otros dos proyectos prevén para el trazo del caballito del diablo una extensión equivalente a la del disco central, planteando así el equilibrio general de la composición en términos totalmente diferentes (que explican la ausencia, en ellos, de la mancha de la derecha, exigida, en el otro caso, por necesidades de equilibrio, como elemento de contrapeso visual).>>¹⁰¹⁸

Krauss y Rowell (1972), tras referirse a la semejanza del colorido opaco y los elementos de Miró con la pintura de Ellsworth Kelly en los años 60, comentan:

<<(…) Miró uses the kind of hard-edge frontal shape and intense colour oppositions of sixties American painting, yet insists on maintaining the continuity of the entire field as one uninterrupted fabric. To do this he leaves a margin of white around the figures, allowing them to sink back into and be absorbed by the field. This is a technique which Matisse had devised in his own work of the early teens, when he was distressed by the way a shape of bright colour, juxtaposed directly on an intensely coloured field, would appear to jump forward off the field. A further effect of these white margins at the edge of the forms is to fill the picture field with the sensation of daylight bathing the figures by creating an illusion of refracted light. In that sense the white reserved-lines carry with them a certain symbolic naturalism which modifies the more abstract quality of shape and surface in this work.>>¹⁰¹⁹

Malet y Montaner (1998), tras referirse también a Kelly, explican que:

<<El vuelo de la libélula frente al sol, pintado en 1968, presenta una forma roja bien delimitada, en oposición a una extensión azul circundante. La motivación es equiparable a la de Kelly, pero la resolución es distinta. Miró, que había declarado que, para él, “una forma nunca es una cosa abstracta. Es siempre signo de algo”, necesitaba convertir los términos del problema a un lenguaje comprensible. Así, el disco rojo representa el sol incandescente, el azul es el del cielo y la línea negra delgada hace referencia al vuelo de la libélula.>>¹⁰²⁰

Paso del pájaro migratorio (1968) o *Passage du oiseau migrateur* es un óleo sobre tela (195 x 130) (29-I-1968) [DL 1279]. Está relacionado con unos dibujos previos.¹⁰²¹ Gimferrer (1993) explica sobre su proceso:

<<La idea plástica es básicamente idéntica en los dos esbozos y la tela, pero, desde el punto de vista de la composición, la novedad más importante de ésta consiste en un ligero desplazamiento

(1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,2 x 19,8) de col. FJM (3470). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 464.].

¹⁰¹⁸ Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 253-256.

¹⁰¹⁹ Krauss; Rowell. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 143-144.

¹⁰²⁰ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹⁰²¹ *Dibujo preparatorio de Paso del pájaro migratorio* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (20,8 x 15) (24 y 31-XII-1966) de col. FJM (3480). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 459.]. *Dibujo preparatorio de Paso del pájaro migratorio* (1968). Bolígrafo, lápiz y lápices de colores sobre papel (20,8 x 15) (8 y 10-II-1967) de col. FJM (3479). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 460.]

hacia abajo del trazo que representa el paso del pájaro, de manera que, en vez de presentarse como escindido, externo y en cierta manera opuesto al conjunto del fondo, se inserta en él, destacándose: el pájaro es inseparable del cielo.»¹⁰²²

Destaca por su gran austeridad. Un sencillo campo de color azul, entre lavado y celeste, hecho de brochazos verticales muy diluidos, en cuyo ángulo superior derecho se divisa el pájaro, apenas una simple línea negra aureolada de blanco. Dupin (1993) considera que: «Todavía es más radical (...) el *Paso del pájaro migratorio*, donde el mismo fondo azul, inmenso y con brochazos verticales, alberga en un nicho, una reserva blanca, el único rasgo vertical, infinitamente sensible, del pájaro que alza el vuelo y moviliza todo el cielo.»¹⁰²³ Malet y Montaner (1998) comentan su relación con los trípticos *Azul por el color* y *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario* por la línea:

«*Paso del pájaro migratorio* enlaza con el tríptico formado por los cuadros *Azul I*, *Azul II* y *Azul III*, por la preeminencia de dicho color, y con *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I*, *II* y *III* por la sensibilidad de la línea. El pájaro ha perdido aquí toda definición, toda singularidad, y se ha convertido en un vestigio filiforme. El trazo vertical que lo representa se abre paso como una luciérnaga entre las turbulencias inmateriales del espacio, oponiendo su individualidad a la abrumadora inmensidad del cielo, al cual imprime una fuerte vitalidad, con frenéticas pinceladas que se agolpan a su alrededor.»¹⁰²⁴

Miró pinta la pareja formada por *Gota de agua sobre nieve rosada* (1968) y *Cabello perseguido por dos planetas* (1968), con apenas un mes de intervalo. La primera tela se basa en un grupo propio de cinco esbozos y la segunda otro de seis, y comparten un grupo conjunto de siete hecho a bolígrafo sobre papel, lo que da un total de 18 dibujos previos para la pareja. Gimferrer (1993) explica sobre su proceso conjunto de creación:

«La concepción de las dos obras es, empero, muy antigua (1963 y 1961 respectivamente, si nos hemos de atener a las fechas de los esbozos que poseemos) y resulta evidente que la elaboración de una y otra ha sido paralela, hasta el punto de plantearse alguna vez en una misma hoja, como las dos caras de la explicitación final, más afinada, de esta constante temática. Tanto la tela del cabello como la de la gota de agua, en sus diversas versiones, no hacen otra cosa que replantear el desnudo esquema de su motivo general, insertándolo algunas vez en un contexto más vasto que de todas maneras nunca prefigura enteramente la tela: de hecho, sólo en el esbozo del 16-4-65 encontramos la inserción del cabello en un nimbo que estará en la tela; los dos puntitos sólo están (en una posición

¹⁰²² Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 253.

¹⁰²³ Dupin. *Miró*. 1993: 332.

¹⁰²⁴ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

diferente de la que adoptarán en la pintura) en el esbozo del 20-9-66, el del 22-9-66 y el del 19-10-66, convertidos en tres puntos y con el añadido de una estrella que figura en algún otro croquis pero que finalmente será descartada en la ejecución definitiva, en el del 20-10-66. Por lo que se refiere a la gota de agua, los croquis están extremadamente desnudos: sólo hay dos que prevean de alguna manera la estrella que en la tela aparecerá encima de la gota, y ninguno prevé los grandes grafismos negros de la parte inferior de la composición en su formulación pictórica.>>¹⁰²⁵

Dupin (1993) las compara como dúo: «El título habla del árbol gemelo; sin decirlo, dos telas encarnan esa condición de ser gemelas por inversión del color, dos telas de idéntico formato, pintadas a un mes de intervalo. (...) Comparadas, ambas pinturas se oponen y rivalizan como una doble metáfora silenciosa.>>¹⁰²⁶

Malet y Montaner (1998) explican los puntos comunes de ambas pinturas, destacando la inversión de los colores (naranja y verde), la coincidencia de un punto focal, la importancia de los referentes simbólicos y el espacio profundo:

«*Gota de agua sobre nieve rosada* y *Cabello perseguido por dos planetas* son los títulos de dos telas que, si bien pintadas con un mes de diferencia, fueron pensadas conjuntamente. Los motivos visibles en una y otra no son exactamente coincidentes, aunque la comunicación, basada en un juego de equivalencias, es bien evidente. La más notoria de dichas equivalencias es la inversión de los colores naranja y verde, que afecta a los fondos y a unas salpicaduras distribuidas de manera controlada. Pero también las vinculan la presencia en la parte alta de un elemento focal (la estrella en la primera tela, una abertura luminosa de color anaranjado en la segunda) o la presencia de referentes minúsculos cargados de significado (la gota de agua, en una; el cabello y los planetas, en la otra). Incluso podría encontrarse una analogía entre la base del primer cuadro y la forma del cabello. Esas son, no obstante, correspondencias de *superficie*, y ambas obras, más allá de la disposición calculada de unos elementos en un campo de color, configuran un espacio en profundidad. En *Gota de agua sobre nieve rosada*, el espacio nace del contraste de tamaño entre las pinceladas negras y la estrella, y en *Cabello perseguido por dos planetas*, de la impresión de túnel que produce el acuerdo de los colores.>>¹⁰²⁷

Gota de agua sobre la nieve rosa (1968) o *Goutte d'eau sur la neige rose* es un óleo sobre tela (195 x 130) (18-II-1968) de col. Joan Punyet Miró, en depósito en FJM desde 2001¹⁰²⁸ [DL 1288]. Se basa en cinco esbozos exclusivos¹⁰²⁹ y otros siete

¹⁰²⁵ Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 256-266.

¹⁰²⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 332.

¹⁰²⁷ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998. Esta interpretación comparada es similar en Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG*. 2003: 126.

¹⁰²⁸ Antes 1983, col. Galerie Maeght, París. Joan Punyet compra después de 1997 a Galerie Gmurzynska, Colonia.

¹⁰²⁹ *Dibujo preparatorio para Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Lápiz sobre papel (21 x 15,2) (15 y 17-IV-1965) de col. FJM (3434). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 475.]. *Dibujo preparatorio para Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Lápiz sobre papel (17,5 x 14) (21-X-1963) de col. FJM (3443). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 466.]. *Dibujo preparatorio para Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Lápiz, bolígrafo y lápices de colores sobre papel (19 x 14,8) (5 y 6-III-1965) de col. FJM (3437).

dibujos previos compartidos con su pareja.¹⁰³⁰ Tiene un fondo naranja, con una casi invisible estrella filiforme y dos simples y poderosos grafismos negros que se entrecruzan. Krauss y Rowell (1972) explican:

<<(…) this work suspends a splash of green on an intense orange field. As in “*Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*” [Pintura-poema (“*Un pájaro persigue a una abeja y la besa*”) (1927) (Dupin. 1961: 161; 1999: 262)], Miró palces graphic signs at the top and bottom of the field, suggesting naturalistic recession by making the lower one heavier and larger. In *Drop of Water...* this relationship both unifies the space and creates a continuity in the mode of drawing by assimilating the gestural arcs below to the pictograph of the star above. Because of this continuity both become variants on the idea of *écriture*.>>¹⁰³¹

Malet (1983) describe que: <<(…) el amplio campo de color naranja se ve surcado por un grafismo negro de generosa pincelada, que parece agredir el delicado fondo de la tela. El trazo que configura la estrella contrasta por su finura con el negro del grafismo, lo mismo que en los años cuarenta las figuras lentas servían de contrapunto a las figuras rápidas.>>¹⁰³² Dupin (1993) resume que <<muestra un chorro directo de verde sobre fondo naranja (...) un grueso grafismo negro, una minúscula gota de agua>>.¹⁰³³

Cabello perseguido por dos planetas (1968) o *Cheveu poursuivi par deux planètes* es un óleo sobre tela (195 x 130) (18-III-1968) de col. Kazumasa Katsuta; en depósito en FJM desde 2001 [DL 1289]. Se fundamenta en seis esbozos

[Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 468.]. *Dibujo preparatorio para Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Lápiz y lápiz de color verde sobre papel (21 x 15,2) (8-III, 15 y 16-IV-1965) de col. FJM (3435). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 469.]. *Dibujo preparatorio para Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Lápiz sobre papel (21 x 15,2) (15 y 17-IV-1965) de col. FJM (3433). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 467.]

¹⁰³⁰ *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo sobre recorte de papel periódico (15,2 x 19,5) de col. FJM (3430) (15-I-1965). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 476.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3427) (20-IX-1966). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 477.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo, lápiz grafito y lápiz cera sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3432) (23-V-1966). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 477. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 226 ii.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Lápiz y bolígrafo sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3449) (20-X-1966). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 479.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo, lápices de colores y lápiz grafito sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3428) (22-IX y 19-X-1966). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 480. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 226 iii.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3429) (7-II-1967). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 481.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3426) (2-III-1967). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 482.]

¹⁰³¹ Krauss; Rowell. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 144.

¹⁰³² Malet. *Joan Miró*. 1983: 21.

¹⁰³³ Dupin. *Miró*. 1993: 332.

exclusivos¹⁰³⁴ y otros siete compartidos.¹⁰³⁵ Está construida con extraordinaria simplicidad: un fondo verde, un sol anaranjado con una línea serpenteante que representa el vuelo de un pájaro más dos puntos negros, y unos violentos salpicados goteantes de color naranja. Krauss y Rowell (1972) destacan su fuerza colorística y su temática relacionada con dos motivos recurrentes en su obra, la persecución y los cabellos (lo que ya había destacado Motherwell¹⁰³⁶):

«This is one of Miró's most extraordinary achievement as a colourist. The drawing gesture is retained in the orange splashes which affirm the verticality of the green field. But the effect of drawing as figuration is negated by the chromatic absorption of line into the total luminosity of the surface. The title of this painting reconfirms the sense that Miró is addressing himself to the emotive sources of his earlier work. (...) the theme of pursuit (...) the image of hair which had come into prominence in his work of the 1920s. (...)».¹⁰³⁷

Dupin (1993) lo resume en «mancha y proyección anaranjada sobre fondo verde. (...) una delgadísima y minúscula línea con múltiples curvas, el pelo, cerca del doble punto de los planetas.»¹⁰³⁸ Malet (2003) considera que «Aquí, más que de una influencia de la poesía japonesa, deberíamos hablar de la pervivencia de la tradición

¹⁰³⁴ *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas* (1968). Lápiz y tinta sobre papel (21 x 15,2) de col. FJM (3446) (27-II-1961). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 470.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas* (1968). Lápiz grafito, bolígrafo y lápiz cera sobre papel (19 x 14,8) de col. FJM (3438) (5 y 6-III-1965). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 474. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 226 i.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas* (1968). Lápiz sobre papel (15,2 x 12,5) de col. FJM (3441) (5 y 6-III-1965). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 472.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas* (1968). Lápiz, bolígrafo y lápiz de color verde sobre papel (21 x 15,2) de col. FJM (3436) (8-III, 15 y 16-IV-1965). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 473.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas* (1968). Lápiz sobre papel (21 x 15,2) de col. FJM (3434) (15 y 17-IV-1965). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 475.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas* (1968). Lápiz sobre papel (15,5 x 11,8) de col. FJM (3442) (21-X-1965). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 471.].

¹⁰³⁵ *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo sobre recorte de papel periódico (15,2 x 19,5) de col. FJM (3430) (15-I-1965). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 476.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3427) (20-IX-1966). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 477.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo, lápiz grafito y lápiz cera sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3432) (23-V-1966). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 477. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 226 ii.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Lápiz y bolígrafo sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3449) (20-X-1966). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 479.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo, lápices de colores y lápiz grafito sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3428) (22-IX y 19-X-1966). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 480. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 226 iii.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3429) (7-II-1967). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 481.]. *Dibujo preparatorio para Cabello perseguido por dos planetas y Gota de agua sobre la nieve rosa* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,2 x 19,5) de col. FJM (3426) (2-III-1967). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 482.].

¹⁰³⁶ Motherwell. *The significance of Miró*. "The Art News", v. 58, n° 4 (V-1959): 65.

¹⁰³⁷ Krauss; Rowell. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 147.

¹⁰³⁸ Dupin. *Miró*. 1993: 332.

literaria surrealista, con asociaciones inusuales y sugestivas, reales, aunque imposibles (el cabello y los planetas existen, pero no se persiguen).»¹⁰³⁹

2.22. El tríptico *Pintura mural para la celda de un solitario*, 1968.

Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I, II y III (1968) o *Peinture pour la cellule d'un solitaire* es un tríptico de acrílicos sobre tela *I* (267,8 x 352), *II* (267 x 350,5), *III* (267,5 x 351,5) (20, 21 y 22-V-1968 respectivamente) de col. FJM (4711-4713) [DL 1306 (una sola ref.)]. Por su notable afinidad también incluyo al final de este apartado *Hacia el infinito* (1968) [DL 1308] y *Paisaje* (1968) [DL 1326].

Es su tercer gran tríptico mural, después de *Azul* (1961) y *Pinturas para un templo* (1962), y le seguirán aún *Fuegos artificiales* (1974) y *La esperanza de un condenado a muerte* (1974), los tres últimos pertenecientes a la col. FJM. Todos ellos comparten una concepción austera y despojada de la pintura monumental, una poesía pura y desnuda que exige contemplar cada tríptico como una unidad en un lugar de reposo y silencio, con una cuidada separación visual de otros cuadros a sus lados o de la corriente de espectadores delante suyo, lo que explica que este tríptico se expusiera por primera vez en una pequeña sala en un recoveco de la Fondation Maeght y por segunda vez también aislado en una pequeña capilla gótica del Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Miró descarta todo gesto amable de concesión al público y se limita a provocar la tensión mediante un trazo a guisa de un cordel o del lazo que ya había ofrecido en la serie *El caballo de circo* (1925-1927), que evoluciona sobre una tela pintada de un blanco impoluto. Realiza un juego combinatorio con tres variantes de esta obra, en la que una sola y libre línea negra, que no llega a cortar el límite de cada cuadro y que transmite con ganchos su energía al vacío en las dos primeras telas, simboliza un viaje iniciático de superación a través de un fondo blanco mínimamente grisáceo, casi marfileño, siendo la leve impureza del color un símbolo de la inevitable y misteriosa imperfección de la vida humana, como advierte Vallès.¹⁰⁴⁰

Su connotación política es evidente desde el título mismo y se relaciona con su compromiso de lucha, reforzado por el ejemplo de las revueltas estudiantiles del mes de mayo de 1968, justamente cuando termina este tríptico, que en los primeros

¹⁰³⁹ Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 126.

¹⁰⁴⁰ Vallès. *L'Univers simbòlic de Joan Miró, 1930-1980.* "D'Art", 16 (III-1990): 160.

años 70, una época de solidaridad con los presos políticos, incluso fue conocido como *Pintura para la celda de un prisionero*, mientras que otras lecturas más místicas lo presentan como *Pinturas murales para la celda de un ermitaño*. El mismo Miró (1968) resume su sentido político de defensa de la libertad y explica su confección como un proceso psíquico más que material:

«Sí, només va ser un moment dibuixar aquest traç amb el meu pinzell. Però vaig necessitar mesos, potser fins i tot anys de reflexió per definir-ne la idea.

Per mi, aquestes tres pintures són decorats per la vida solitària. Podrien estar penjades de la cella d'un home condemnat a mort. Aquestes línies tan simples em proven a mi mateix que he conquerit la llibertat. I, per mi, conquerir la llibertat significa conquerir la simplicitat. En el límit màxim, per tant, una línia, un color, pot configurar una pintura.

Vaig treballar durant molt de temps en aquesta línia, dibuixant-la, provant-la amb carbonet, tornant-hi, una vegada i altra, durant diversos anys. No va ser una decisió intel·lectual que un dia va fer dir-me a mi mateix que tenia raó. Tinc un mètode molt més personal i instintiu: em sento amb facilitat físicament mal•lt, fins que trobo un camí per fer avançar la meva pintura. Detesto la línia tancada, la línia que gira entorn de si mateixa. Un dia, mirant la meva darrera temptativa, va desaparèixer la meva inquietud, que va ser substituïda per una sensació d'alegria. Vaig agafar el pinzell i vaig dibuixar la línia d'un sol traç. Però no la vaig acceptar com a definitiva fins després d'un altre mes de silenci...>>.¹⁰⁴¹

Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I (1968) o *Peinture pour la cellule d'un solitaire I* es un acrílico sobre tela (267,8 x 352) (20-V-1968) de col. FJM (4711) [DL 1306, I]. Un solo y fino línea cae en una serpenteante trayectoria en el costado derecho, sin tocar los bordes, rematado abajo con un gancho hacia la derecha que contiene la pérdida de la energía y en cierto modo la proyecta hacia el vacío.

Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario II (1968) o *Peinture pour la cellule d'un solitaire II* es un acrílico sobre tela (267 x 350,5) (21-V-1968) de col. FJM (4712) [DL 1306, II]. La sinuosa trayectoria es ahora oblicua, de arriba abajo, de derecha a izquierda, pero ahora hay dos ganchos en los extremos, como si el pintor quisiera indicar que la energía no puede desbordarse sino dirigirse hacia los vastos espacios vacíos. Como Francisco Umbral resumía en su *Obra poética* (2009), Miró es un “conversador de los espacios”.

¹⁰⁴¹ Bourcier, Pierre. *Miró au coeur de la joie*, “Les Nouvelles Littéraires” París (8-VIII-1968) 8-9. Reprod. Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 275. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 295-296. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 364-365. / Malet. *Joan Miró*. 1992: 116, trad. catalán.

Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario I, II y III (1968) o *Peinture pour la cellule d'un solitaire III* es un acrílico sobre tela (267,5 x 351,5) (22-V-1968) de col. FJM (4713) [DL 1306, III]. La trayectoria es similar a la pintura anterior, pero la caída es más pronunciada, y como termina y acaba más lejos de los bordes aquí el pintor ya no necesita contener y desviar la energía con ganchos.

La historiografía ha destacado el despojamiento poético de este tríptico.

Penrose (1970) destaca su unidad de una blancura inmaculada en comparación con la usual dicotomía del día y la noche, una unidad atravesada por una línea que explora, y en una audaz metonimia ve la noche negra escondida bajo la luz., pues su negativo sería un relámpago atravesando la oscuridad:

<<(…) De modo magistral, el artista nos revela una concepción del espacio que devuelve a la unidad la dicotomía del día y la noche.

(…) Fueron mostradas el público por primera vez, con la mayor propiedad, sobre tres paredes de una capillita gótica. El título puesto por Miró a su tríptico es *Pinturas murales para la celda de un ermitaño*. Cada uno de los grandes lienzos no contiene más que una única y tenue línea negra que cruza su inmaculada blancura, y en cada caso sucede esto con un movimiento diferente. Seguir su curso centímetro a centímetro es acompañar a un decidido explorador a través de un vasto y luminoso espacio vacío. Si, no obstante, nos imaginamos el negativo de éste, tendremos una línea blanca que cruza un cielo totalmente negro, iluminándolo brevemente como un relámpago. Ahora que la versión mironiana, el negativo de una tormenta en la noche, es aún más dramática y más sugestiva para la imaginación... es el triunfo de la luz sobre las tinieblas.>>¹⁰⁴²

Malet (1992) resalta la tensión del vacío, el despojamiento de lo anecdótico y la austeridad máxima y se siente tentada a considerarla minimalista por su despojamiento, hasta que comprueba que la concepción no es formalista, sino profundamente subjetiva.¹⁰⁴³ Malet y Montaner (1998) prosiguen esta misma idea cuando destacan este tríptico como el más austero, puesto que:

<<Una simple línea atraviesa, horizontalmente o verticalmente, las superficies blancas de tres telas, adecuando su itinerario a las imperceptibles resistencias que la mano sorteaba. Miró, en una carta a Michel Leiris recogía, en 1924, un propósito del pintor japonés Hokusai: "Hokusai decía que quería hacer sensibles una línea o un punto, sencillamente". La pureza y la simplicidad de una línea resumen y a un tiempo expresan el recogimiento de la vida retirada, pero también pueden condensar otra clase de aislamiento, el de la incomunicación de un hombre que espera la muerte.>>¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴² Penrose. *Miró*. 1970: 189-190.

¹⁰⁴³ Declaración de Miró en Bourcier, Pierre. *Au coeur de la joie*, "Les Nouvelles Littéraires", París (8-VIII-1968) 8-9. Trad. por Malet. *Joan Miró*. 1992: 116.

¹⁰⁴⁴ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

Dupin (1993) lo analiza como un mural de intención política, formalmente dominado por la desnudez del fondo y la soltura de la línea:

«Era “el templo”. Habrá que esperar a 1968, una herida, una inquietud política, para que el pintor añada, a estas pinturas mayores, un tercer tríptico: *Pinturas sobre fondo blanco para la celda de un solitario*. En cuanto el cerco se estrecha sobre fondo blanco, Miró abandona el color derramado para concentrarse en lo esencial, la línea y el acento. En las mismas tres telas monumentales, un fondo que permanece blanco y la aventura de la línea. Una línea firme y modulada, maravillosamente modulada, tras una aproximación infinita, que cruza la superficie de parte a parte, aunque sin tocar nunca el borde. El solitario es el prisionero en su celda, que sólo tiene sus manos para escribir sobre el enlucido del muro y transcribir el electrocardiograma de su dolor y de su esperanza. Una horizontalidad moderadamente ascendente en un primer tiempo, loca ascensión de una vertical en el segundo muro, en fin, el aceptado trepar por una montaña accesible en la última pared de su reclusión. Y, al mismo tiempo, la desnudez ascética de los tiempos de la creación.»¹⁰⁴⁵

Hacia el infinito (1968) o *Vers l'infini* es un óleo sobre tela (41 x 24,6) realizado en Palma, (21-V-1968) de col. FJM (4710) [DL 1308]. Relacionado con dos dibujos previos¹⁰⁴⁶ y con ocho dibujos de reelaboración, el último de marzo de 1978¹⁰⁴⁷ en un proceso de elaboración estudiado por Gimferrer (1993).¹⁰⁴⁸ Esta obra fue realizada en el segundo de los tres días del tríptico anterior, y por su pequeño tamaño y sus esbozos podemos considerarla tanto un ensayo del tríptico como una consecuencia de ideas descartadas durante la realización de éste. El fondo es ahora de una blancura más grisácea, pues el pintor no imprimía la tela con una primera capa. Lo esencial es la línea, que corre en vertical, llegando al borde inferior y casi tocando el superior, separando así el cuadro en un díptico. Si Miró hubiera hecho lo mismo en las tres grandes telas del tríptico hubiera roto la unidad del blanco e

¹⁰⁴⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 320.

¹⁰⁴⁶ *Dibujo preparatorio de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (20,8 x 15,1) (23-XII-1966) de col. FJM (2936). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 509.]. *Dibujo preparatorio de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (20,7 x 15) (3-VI-1967) de col. FJM (2771). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 510.].

¹⁰⁴⁷ *Reelaboración de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (diversos tamaños). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 513.]. *Reelaboración de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (diversos tamaños), [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 514.]. *Reelaboración de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (diversos tamaños), [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 515.]. *Reelaboración de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (diversos tamaños). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 516.]. *Reelaboración de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (diversos tamaños). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 517.]. *Reelaboración de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (diversos tamaños), [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 518.]. *Reelaboración de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (diversos tamaños). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 519.]. *Reelaboración de Hacia el infinito* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (diversos tamaños), [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. ?].

¹⁰⁴⁸ Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 274.

incluso la línea hubiera perdido entidad, pues nos hubiéramos preguntado no qué significaba ella misma, sino qué es lo que separaba a cada lado. En esta pequeña tela ofrece respuestas: un ovillo, una gota de un azul que gotea sobre la tela húmeda y al ensancharse crea un efecto de halo, y dos pequeños grafismos rojos enredados en un finísimo trazo negro. Pero no hay nada revolucionario aquí, pues son soluciones que ya había ofrecido en obras bastante anteriores. Visto lo cual, se evidencia mejor que procedió en el tríptico con una contención de la que resultó una obra maestra.

Paisaje (1968) o *Paysage* es un acrílico sobre tela (129 x 194,3) (6-VI-1968) de col. FJM (4718) [DL 1326]. Esta pintura está relacionada con un esbozo.¹⁰⁴⁹ Se relaciona por su datación y sobre todo por su sencillez con el tríptico *Pintura mural para la celda de un solitario* (1968) [DL 1306] y cuenta con dos precedentes todavía más similares, el más inmediato del tríptico *Azul* (1961) [DL 1136], especialmente la tercera pieza, y, sobre todo, el más lejano del cuadro *Pintura (Azul)* (1925) [DL 145], con el que comparte la radical desnudez de la cuidadosa imprimación blanca, sobre la cual, cuando todavía está húmeda, deja caer en el lado derecho una única gota líquida de azul celeste, que se abre así en un casi imperceptible halo, como un destello de sueño sobre el infinito.

Krauss y Rowell (1972) comentan su relación con su antepasada de 1925:

<<It is almost impossible not to see this work as a kind of after-image of the 1925 *Painting* in which a white dot appears as the solitary figure on a blue field. *Landscape* reverses this by suspending a dot of blue on a white ground. Whereas the earlier work created a sense of atmosphere by means of the unevenness and liquidity of the field, making the tiny indication of planet or star extremely precise, the later one keeps the ground completely flat and even. Only the star, with its slightly blurred edges, introduces a notion of natural light onto the stark whiteness of the surface.>>¹⁰⁵⁰

Dupin (1993) resume brevemente: <<Todavía es más radical el *Paisaje* de la Fundación de Barcelona, un simple punto, pero en el debido lugar, en el vacío del espacio y la plenitud de un azul soberano (...)>>¹⁰⁵¹ Enseguida se advierte la sustitución del blanco por el azul. ¿Qué ha pensado? La causa parece tan simple como poética: ante este fondo blanco con un punto azul de 1968 su memoria se remonta enseguida al fondo azul con un punto negro y blanco de 1925 y los siente como unidad de un sueño en azul.

¹⁰⁴⁹ *Dibujo preparatorio de Paisaje* (23 V- 1961). Lápiz sobre papel (27 x 21) de col. FJM (3019). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 883.]

¹⁰⁵⁰ Krauss; Rowell. <*Joan Miró: Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 155.

¹⁰⁵¹ Dupin. *Miró*. 1993: 332.

2.23. La serie de tres *Poema* más *Silencio* de mayo de 1968.

En mayo-junio de 1968 acaba una doble serie de nueve pinturas-poema, tres *Poema* más una titulada *Silencio*, y las cinco *Letras y cifras atraídas por un resplandor*. La primera serie, firmada el 17 de mayo, la componen los tres *Poema I, II y III*, más *Silencio*, que originalmente debía ser otro *Poema*, pero al que puso un título distinto atendiendo a su palabra inscrita. Se catalogan las tres primeras como DL 1303-1305 y la última como DL 1302. Miró le cuenta a Bourcier sólo dos meses después: «Cuando cojo el pincel, la mayoría de las veces, no sé lo que voy a pintar. Tampoco lo sé cuando he acabado. Por ejemplo, he añadido sobre algunos cuadros letras pintadas al estarcido. No comprendo por qué, pero sé que hay una razón fuerte y poderosa.»¹⁰⁵²

Dupin (1993) explica sobre la presencia de grafismos, herencia de las pinturas-poemas de 1925-1927, en las pinturas mironianas de los años 60, como *Silencio* (1968):

«Mucho más tarde, en los años sesenta, la poesía en la pintura de Miró ya no será la caligrafía de una palabra, de una frase. Sin embargo, sigue allí, insistente, y el pintor, sin escribirla, va a citarla, a evocarla, va a presentar letras como signos, letras estampadas, de esas que marcan los paquetes y las caja, de esas letras con las que se estampillan los sacos de abonos, anónimas y funcionales, grado cero de la letra y de la palabra. Y las esparce, las distribuye según su prodigioso sentido de la puntuación del espacio. Una utilización minimalista de la letra más neutra y como un espolvoreo residual de Góngora, de Mallarmé o de Rimbaud. Miró pinta así toda una serie de cuadros en los que danzan las letras estampadas, que en uno componen la palabra *poème* (poema), en otro la palabra *Silence* (Silencio). [1968]»¹⁰⁵³

Poema I, II y III (1968) es un conjunto de óleos sobre tela de gran formato (205 x 174), hoy en tres colecciones distintas. En sus fondos blancos el artista juega con una combinatoria de formas y colores con una notable pureza y se vislumbra el alto sentido de poesía plástica que logró en esta época.

Krauss y Rowell (1972) relacionan la serie con las pinturas con escritura de los años 20, y destacan la maestría con la que sabe combinar los caracteres tipográficos artificiales con los signos cósmicos:

«In these poem paintings, which could be considered distant relations of Miró's *tableaux-poèmes* of the twenties, the artist has combined typographic characters with his familiar repertory of

¹⁰⁵² Declaración de Miró en Bourcier, P. *Miró au coeur de la joie*, "Les Nouvelles Littéraires" París (8-VIII-1968) 8-9. Reprod. Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 275. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 296. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 364.

¹⁰⁵³ Dupin. *Miró*. 1993: 438.

cosmic signs. The typographic characters, originated in the cultural context of language and mechanistically depicted, would ordinarily conflict with the cosmic environment into which they have been inserted. However, divested of evocative functions, there are now anonymous signs, existing not as carriers of meaning but as visual motifs and phonetic sounds.>>¹⁰⁵⁴

Beaumelle (1998) relaciona esta serie con el conjunto de sus pinturas escritas (que otros críticos han considerado de reminiscencia dadaísta) durante los años 1924-1927, como *El cazador*, aunque entonces tenía una intención de orden poético y musical.¹⁰⁵⁵

Malet y Montaner (1998) explican que:

<<Las composiciones presentan elementos comunes, con ligeras variaciones de color, de disposición o de trazo. El espacio pictórico es, en sí mismo, una metáfora de la página blanca, que alberga las palabras del pintor: pinceladas libres, formas definidas, signos visuales y, como una abreviatura de aquellos textos poéticos, una o dos letras estarcidas.>>¹⁰⁵⁶

Poema I (1968) o *Poème I* es un óleo sobre tela (205 x 174) (17-V-1968) de col. Kazumasa Katsuta, antes 1983 depósito en FJM (4708) [DL 1303]. En su fondo blanco nos presenta una enorme gota roja en forma de corazón invertido, una letra “L”, una estrella filiforme, un ovillo azul, un curvo grafismo negro y dos gotas negras. Bozal (1981) explica que en *Poema I* las letras no parecen tener la típica doble función, semántica e iconográfica, que tenían en las obras de los años 20 y 30, sino que ahora parece exclusivamente plástica.¹⁰⁵⁷

Poema II (1968) o *Poème II* es un óleo sobre tela (205 x 174) [DL 1304]. Sobre el mismo fondo blanco muestra un disco rojo, una letra “S”, una estrella filiforme, un ovillo verde, un grafismo negro en escuadra y otro circular en espiral, y una gota negra.

Poema III (1968) o *Poème III* es un óleo sobre tela (205 x 174) de col. FJM [DL 1305 (b/n)]. Es el más poético, con su fondo blanco en el que se equilibran la estrella azul, el doble grafismo negro entrecruzado, el ovillo rojo, la estrella filiforme, las dos letras M y A, y las tres gotas negras (dos bien contorneadas y otra de color corrido).

Pintura (Silencio) (1968) o *Peinture (Silence)* es un óleo sobre tela (174,4 x 242,9) (17-V-1968) de col. MNAM, París [DL 1302]. Está relacionado con un

¹⁰⁵⁴ Krauss; Rowell. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 148.

¹⁰⁵⁵ Beaumelle. <Joan Miró. *La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 194.

¹⁰⁵⁶ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹⁰⁵⁷ Bozal. *Miró, la mirada y la imagen*. AA.VV. *Miró*. “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, 369 (III-1981): 491.

esbozo.¹⁰⁵⁸ Es una obra compleja, en la que se reúnen características de los dos estilos mironianos, el elaborado y el espontáneo, el primero presente en las letras estarcidas y en los signos de los bordes del cuadro, y el segundo en la enorme mancha escarlata que domina el centro y sus salpicaduras invasoras. Los colores de la franja amarilla de la izquierda y el ovillo azul de la derecha equilibran la composición.

Malet y Montaner (1998) destacan la evocación de la musicalidad mediante el ritmo de los colores y los signos:

<<El silencio de *Silence* tiene la densidad de la pintura y la intensidad del color, y lo transitan formas sigilosas. Es un silencio rico en matices y en evocaciones sonoras que reverberan en una atmósfera condensada y vibrante. El silencio no es, para Miró, la superficie inmaculada de la tela blanca, sino una materia informe que quiere ser desentrañada, un diálogo de formas que bullen. La duración es, como lo indican los puntos suspensivos, siempre imprecisa.>>¹⁰⁵⁹

Beaumelle (1998) estudia con particular atención esta pintura, analizando el proceso creativo, los antecedentes, las formas y colores... todo al servicio de la finalidad musical que movía al pintor:

<<Aquí ya no hay ninguna inflexión caligráfica personal [como la de las pinturas escritas de 1924-1927] en la cual las modulaciones melódicas concuerden con las de las curvas flotantes de las formas erráticas inscritas en las pinturas de sueño de alrededor de 1925; por el contrario, hay una aridez completamente mecánica, la de las letras inscritas al estarcido, como aquellas anónimas y funcionales con las que, según puntualiza J. Dupin, se marcan bultos y cajas y se estampan las bolsas de abono: grado cero de la letra o la palabra. Al ponerlas por añadidura y en último lugar, declara en 1974: “en algunos lienzos agregué letras pintadas al estarcido, aún no comprendo por qué, pero sé que hay una razón fuerte y profunda”.¹⁰⁶⁰ Sobre la tela una vez pintada, donde se orquestan a un mismo acorde elementos plásticos tan opuestos como el signo (la estrella) y la mancha de color efervescente (la gran mancha roja del centro), líneas gráciles (las de la construcción ortogonal) y formas planas o apoyadas con holgura (círculos, triángulos, rectángulos), Miró somete a prueba la equivalencia formal y expresiva. En efecto, esas letras mecánicas, neutras y áridas se desarrollan y se mueven ahí como signos nuevos, vivos y activos, partícipes por completo de la coreografía de conjunto. Flotan sobre la superficie pictórica como residuos magnetizados; más aún, cargan la animación global con todo el peso de su ironía y sugerencia lúdica. En la serie del 5 de junio [la segunda serie], se someten, como constelaciones nuevas, a las fuerzas cósmicas arremolinadas alrededor de un centro luminoso. En *Silencio* y en los tres *Poemas* del 17 de mayo, galvanizan, al igual que los diferentes elementos de un

¹⁰⁵⁸ *Dibujo preparatorio de Silencio* (1968). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (17,1 x 22) de col. FJM (4558) (9-I-1968). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1000.]

¹⁰⁵⁹ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹⁰⁶⁰ Declaración de Miró en Bourcier, P. *Miró au cour de la joie*. “Les Nouvelles Littéraires”, París (8-VIII-1968) 8-9. cit. Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 275. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 296. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 364.

móvil de Calder distribuidos a partir de una estructura ortogonal (recurrente en Miró desde la serie *Cabeza de campesino catalán* de 1925 y *El torero* de 1927), el movimiento creado por la mancha roja del centro, efervescente e invasora, que parece atraerlas magnéticamente hacia ella.

Tal partitura de signos diversos distribuidos con energía en un espacio en blanco revela un arreglo orquestal melódico plenamente concertado: la página blanca de *Silencio*, muy al estilo de Mallarmé, despliega en sentido vertical y horizontal su composición de espacios llenos y vacíos, de notaciones y puntuaciones diversamente coloreadas y de amplitudes expresivas variables. Poética de un espacio sin límites en Miró: el campo pictórico está por entero abierto y movilizado; y esa vibración parece extenderse al infinito mediante la repetición visual de la red lineal, y por aquella que se da igualmente como un eco, la de la letra E (a la que responden los círculos llenos o vacíos de la letra O) de la palabra *Silencio*. La pintura se ha convertido en un campo de vibración fonética: el espacio plástico obedece las conminaciones sonoras del poeta. Ya lo subrayaba Roland Penrose: “en una pintura reciente, las letras al estarcido de la palabra “Silencio” están dispersas en un gran manchón rojo en el centro, de tal manera que conforme las leemos, la repetición de la E parece evocar ecos distantes, ecos que recogen otros signos que encontramos repetidos y van disminuyendo en la distancia».¹⁰⁶¹ Fuerza de resonancia totalmente física de la palabra que impone silencio: ante el caos turbulento, sonoro, que marcará, en esa fecha precisa, la rebelión de la juventud europea (Miró lo expresa en su violenta pintura titulada *Mayo de 1968*, de la FJM), el pintor opone aquí una exhortación a la armonía: *Silencio* (al igual que los tres *Poemas* del 7 de mayo de 1968, que ya tienen la gracia poética de *El oro del azur* de 1967), si bien no es una obra de meditación o de recogimiento solitario (como lo es el mural *Pintura mural para la celda de un solitario*, sobre fondo blanco y de ese mismo año de 1968), sí lo es de orquestación potente y controlada.»¹⁰⁶²

2.24. La serie de seis *Letras y cifras atraídas por un resplandor*, 1968.

La segunda serie de escritura poética, firmada el 5 de junio de 1968, está compuesta por los seis acrílicos sobre tela con letras estarcidas titulados *Letras y cifras atraídas por un resplandor* (o centella o chispa), que al principio había titulado *Poema con acento rojo*, *Poema con acento verde*, etc., del mismo tamaño y formato (146 x 114). Se cataloga como DL 1320-1325. Está relacionada por su título anterior y por la inclusión de la letra “A” a guisa de frontispicio con la pintura del mismo día *Poema de amor* (1968) [DL 1319], que pertenece empero a un grupo anterior. Repito lo que Miró le cuenta a Bourcier sólo dos meses después: «Cuando cojo el pincel, la mayoría de las veces, no sé lo que voy a pintar. Tampoco lo sé cuando he acabado.

¹⁰⁶¹ Penrose. *Miró*. 1970: 177.

¹⁰⁶² Beaumelle. <*Joan Miró. La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 194.

Por ejemplo, he añadido sobre algunos cuadros letras pintadas al estarcido. No comprendo por qué, pero sé que hay una razón fuerte y poderosa.»¹⁰⁶³

Krauss y Rowell (1972) explican esta fusión de pintura y poesía:

«The series *Letters and Numbers Attracted by a Spark* illustrates several pictorial and poetic concepts which are pervasive through the exhibition: the image of rotation or gravitation around a fixed point; the idea of a magnetic point of light (or star); the distribution of signs or constellations on a field, and the assimilation of the painting to a poem.

The original titles of these paintings were *Poème à l'accent rouge*, *Poème à l'accent vert*, etc. Hence their identification as poetry is unquestionable. However, perhaps through his interest in concret poetry and twelve-tone music in recent years, Miró's concept of poetry has been transformed to a constellation of sounds and linguistic signs.

Despite the imageless character of this poetry, a certain metaphoric quality remains. The central spark is the poet's soul which acts as the hub or matrix of *poiesis*, mobilizing the sounds and signs out of chaos and into some meaningful order.»¹⁰⁶⁴

Malet y Montaner (1998) explican que estos signos son autónomos del referente, habiendo ganado la libertad de expresarse como simples formas placenteras, grafismos parangonables a las criaturas naturales de su miromundo —y es que Miró sabe hacer que cualquier cosa pueda representar cualquier otra cosa—:

«En los años sesenta las letras se emancipan de las palabras y del significado para reencontrar su esencia. Signos poéticos, unidades indiferenciadas, flotan en libertad como constelaciones de sonidos en una atmósfera de colores hospitalarios.

Sin léxico, la composición (la sintaxis) parece también innecesaria. El único orden factible es el que impone el reconocimiento inmediato, la complicidad compartida con el observador, del alfabeto y del sistema numérico.»¹⁰⁶⁵

Malet (2003) apunta que inicialmente, en su primer apunte de 1963, había pensado en tres obras, que luego dobló, y ya sabía que incluiría letras y cifras:

«La idea de incorporar una grafía a sus pinturas no es nueva en Joan Miró. Ya lo había hecho en los años veinte. La novedad reside en la intención de escribir, no ya palabras, sino signos; no textos poéticos, sino letras estarcidas, como las empleadas en los embalajes. Parece como si la evolución experimentada por la música en esos años, hasta derivar en la dodecafonía, fuese paralela a la de la escritura en la obra de Miró.

La desaparición del texto, sin embargo, no comporta la pérdida de armonía. Al realizar la serie *Letras y cifras atraídas por un resplandor*, lo primero que hace Miró es trabajar el fondo de modo que el elegante degradado del colores aterciopelados que nuevamente evocan el vacío sirva de

¹⁰⁶³ Declaración de Miró en Bourcier, P. *Miró au coeur de la joie*, "Les Nouvelles Littéraires" París (8-VIII-1968) 8-9. Reprod. Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 275. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 296. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 364.

¹⁰⁶⁴ Krauss; Rowell. <*Joan Miró: Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 152.

¹⁰⁶⁵ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

soporte a las letras y cifras impresas, de definidos contornos, situadas en el espacio con el preciso sentido de la composición que caracteriza toda su obra.>>¹⁰⁶⁶

Letras y cifras atraídas por un resplandor I (1968) o *Lettres et chiffres attirés par une étincelle* es un acrílico sobre tela (145,9 x 114) (5-VI-1968) de col. FJM [DL 1320]. Tiene un fondo rojizo con tonalidades rosáceas, realizado con largos brochazos circulares, que inunda con un deletreo estarcido, situadas en varias posturas, destacando las 13 letras “T”, como indudables signos de pájaros, los cinco con trayectoria ascendente en la parte inferior, otros cuatro ascendentes y cuatro más horizontales en la parte central; dos “A” en la parte central, la de la izquierda invertida, a guisa de pájaros-flecha que indican las dos líneas de movimiento visual del cuadro, ascendente y descendente; dos “O”, aisladas una en la parte inferior y otra en la superior, que podemos asociar a discos solares; seis pequeñas cifras “6”, que en dos casos su posición invertida hace equivalentes al “9”, y que se disponen en espacios vacíos y formando un reguero, lo que, al igual que su forma redondeada, despierta la inmediata asociación con un reguero de planetas; más una mancha verde en la parte superior en la que apuntan unas gotas de colores más vivos (amarillo, rojo, anaranjado, violeta).

Letras y cifras atraídas por un resplandor II (1968) o *Lettres et chiffres attirés par une étincelle II* es un acrílico sobre tela (146 x 114) (5-VI-1968) [DL 1321]. El fondo es ahora verdoso amarillento, con amplias masas nubosas de negro, morado y rojo. La letras estarcidas son tres “T” (pájaros), dos “O” (discos), una “A” (pájaro-flecha), y vemos un reguero de seis —en vez de pintar la cifra “6” utiliza aquí el recurso de las antiguas escrituras, desde la china a la egipcia, de pintar tantos puntos como la cifra que se quería representar— ínfimas “o” en la parte inferior, afines a los pequeños puntos circulares que Miró sitúa en los bordes como límites de las trayectorias de expansión, tal como hacía con los puntillados.

Letras y cifras atraídas por un resplandor III (1968) o *Lettres et chiffres attirés par une étincelle III* es un acrílico sobre tela (146 x 114) (5-VI-1968) [DL 1322]. Muestra un fondo multicolor muy alegre que divide el espacio en cuatro retazos relativamente homogéneos de tonalidades muy mezcladas (amarillento, violáceo, verdoso y rosáceo). Y luego viene el juego de signos: estarce una letra “O”, cuatro “B” (sustituyen aquí a las “T” y representan pájaros), y, en el ángulo inferior

¹⁰⁶⁶ Malet. Joan Miró. *Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 127.

derecho, un reguero con las cifras “1”, “2” y “3”, que representarían planetas de creciente grosor.

Letras y cifras atraídas por un resplandor IV (1968) es un acrílico sobre tela (145,4 x 114) (5-VI-1968) de col. FJM (4717) [DL 1323]. El fondo multicolor es más oscuro: verdoso, rojizo y un gris nuboso en el que destaca una alargada mancha naranja como punto focal de luz. Las letras son de dos tamaños: las grandes tres “B” son pájaros; una “M” la podemos asociar a una criatura pájaro-mujer con dos gruesas piernas y también a la primera letra de la firma del artista; y las pequeñas siete “o” son planetas.

Letras y cifras atraídas por un resplandor V (1968) o *Lettres et chiffres attirés par une étincelle V* es un acrílico sobre tela (146 x 114) (5-VI-1968) [DL 1324]. El fondo se divide irregularmente en un gris anaranjado en la mayor parte, con toda la parte de la diagonal derecha inferior, con una zona nubosa intermedia de un rosáceo luminoso y un centro negro, que penetra en el cielo azul ultramar y grisáceo que se reserva casi la mitad de la otra diagonal. Las letras son seis “A” como pájaros-flecha en varias posturas; una solo “O” como disco solar, pero en una zona tan oscura que hemos de asociarla mejor a un planeta; y una minúscula “o” como planeta en el ángulo inferior izquierdo, iniciando un reguero de diez planetoides, desde el 1 al 9 más el 0 (no emplea el “10” porque repetiría la forma del “1” y sería mayor que los demás).

Letras y cifras atraídas por un resplandor VI (1968) o *Lettres et chiffres attirés par une étincelle VI* es un acrílico sobre tela (146 x 114) (5-VI-1968) [DL 1325]. El fondo más oscuro, con un débil foco amarillo en el centro, está ocupado con sólo una “M” (un pájaro pero también la inicial de la firma del pintor, un recurso que ya había usado en 1928) y cinco “O” (los discos solares aquí hacen las veces de planetas).

2.25. La serie de cinco “*Les Essències de la Terra*”, 1968.

Miró desarrolla la serie de cinco óleos sobre tela titulada “*Les Essències de la Terra*” como pinturas preparatorias para la cubierta del portafolio *Les Essències de la Terra*, con texto de Joan Perucho, editado por la Sala Gaspar en la editorial Polígrafa de Barcelona, y los cinco están fichados como de colección particular. El catálogo de Dupin y Lelong-Mainaud editado en junio de 2002 no ha establecido una numeración interna, catalogándolos sólo como DL 1328-1332. La serie no guarda

relación formal o colorista con la litografía que Miró realizó para la misma publicación [PC 123]. El quinteto comparte las medidas del formato vertical (53 x 40,5; menos la última pieza, ligeramente más pequeña) y el título, y desarrolla un estilo espontáneo con un fondo blanco o monocromo, la depuración de elementos secundarios, el predominio del negro, el motivo de la estrella, y su firma, inusualmente grande, con la pata inferior de la inicial y el acento sobre la última letra alargados en trayectorias horizontal y oblicua, porque quiere semejar la proyección del vuelo de un pájaro como se veía en la “M” aislada de la cuarta y sexta piezas de la coetánea serie *Letras y cifras atraídas por una centella*.

“*Les Essències de la Terra*” (1968) es un óleo sobre tela (53 x 40,5) [DL 1328 (b/n)]. Una pincelada serpentina, similar a la de DL 1315 y tantas pinturas suyas, se desplaza para envolver el centro y en un giro inesperado lo corta y se afina para dibujar la palabra “Libro” (uniendo la B y la R), de la que surge un pájaro-flecha que enlaza con otro pájaro en la parte superior y éste con otro, en un *continuum* que sugiere un personaje rodeado de pájaros en la noche (el motivo de la estrella así lo sugiere). En la parte inferior un reguero de pájaros, planetas y grafismos sugiere la continuación del movimiento envolvente de los pájaros y los astros alrededor del personaje.

“*Les Essències de la Terra*” (1968) es un óleo sobre tela (53 x 40,5) [DL 1329 (b/n)]. El pintor altera las convenciones al mostrar la dualidad de tierra y cielo con un horizonte diagonal sinuoso: la tierra negra está ahora en la derecha y el cielo en la izquierda, con una única estrella y el vuelo del pájaro (el mismo Miró, representado por su firma).

“*Les Essències de la Terra*” (1968) es un óleo sobre tela (53 x 40,5) [DL 1330]. Vuelve a separar la tierra y el cielo, en una simple variación de color, ahora anaranjado rojizo, y del abombamiento más aplanado del horizonte, y con la misma estrella y firma.

“*Les Essències de la Terra*” (1968) es un óleo sobre tela (53 x 40,5) [DL 1331 (b/n)]. Dos arabescos se entrecruzan como un arco de triunfo sobre el disco negro, a cuyos lados vemos dos estrellas. Un pájaro espigado surge de un brazo del arabesco en la parte superior derecha, mientras que el pájaro que es la firma del artista está contenido en su vuelo por un segmento con doble disco.

“*Les Essències de la Terra*” (1968) es un óleo sobre tela (51 x 39) [DL 1332 (b/n)]. Todo comienza con una enorme mancha parabólica negra que se extiende en

diagonal como un ojo deformado, que concentra la masa entera. El vuelo nervioso del pájaro intenta escapar de su gravedad y enlaza con la firma del pintor, que se desplaza armónicamente a la derecha.

2.26. Las pinturas individuales y los grupos de 1969.

Primero hay dos pinturas no adscribibles a un grupo (DL 1334-1335)

Bailarina (1969) o *Danseuse* es un óleo sobre tela (195 x 130) (22-VIII-1969) de col. Successió Miró [DL 1334]. Un fondo azul celeste nuboso sirve de escenario para una bailarina en negro que flota sobre un pie minúsculo. Su sexo rojo y sangrante domina la parte inferior, mientras la superior es un enorme cuerpo-cabeza, en blanco, cruzado por dos trazos negros verticales que semejan sus brazos girados en un vuelo de peonza hacia el cielo, de tal modo que el brazo de la derecha deviene en pájaro. Unos grafismos en el lado derecho sugieren dos signos musicales que también representan pájaros así como dos astros que contemplan la transformación de la bailarina en pájaro. Emili Fernández Miró (1999) explica: «Les cames —els peus— no estan com tant agradava a Miró de dir: “arrelats a la terra”, sinó que aquesta vegada fan una pirueta en el fons blau acompanyats per dues notes musicals. Una obra que emmarca pur ritme i optimisme molt poc temps abans d’emprendre l’artista una etapa molt menys elaborada, menys violenta.»¹⁰⁶⁷

Poema a la gloria de las centellas (1969) o *Poème à la gloire des étincelles* es un óleo sobre tela (130 x 195) (22-VIII-1969) de col. MNCARS, Madrid [DL 1335]. Sobre este formato monumental que se presta a un friso narrativo, pinta un fondo blanco al que añade dos enormes pájaros-dragón con largos y sueltos arabescos y los rodea de una miríada de pequeños astros realizados con grafismos de múltiples colores y con gotas violáceas con halos.

Sigue un grupo heterogéneo de seis pinturas (DL 1336-1337, 1349-1352), confeccionadas en la primera quincena de septiembre de 1969, de cuya unión probablemente dudó lo suficiente como para no asignarle una primera pieza, tal vez con la idea de separar finalmente estas seis obras en dos grupos. Son distintos los tamaños, formatos y soportes, e incluso hay dos títulos indistintos, *Mujer* y *Mujer y*

¹⁰⁶⁷ Fernández Miró, E. <Joan Miró. Homenatge a Pilar Juncosa>. Palma. FPJM (1999-2000): 50.

niño, pero comparten la caligrafía de arabesco negro de los personajes, los salpicados y grafismos multicolores...

Mujer (1969) o *Femme* es un óleo sobre tela (27 x 22) (2-IX-1969) [DL 1336]. Pensó primero en un formato horizontal para esta pequeña tela e iniciarla con el ánimo abierto a aprovechar los accidentes iniciales de unos salpicados y goteos en negro y rojo, y luego dividió el fondo en horizontal con una base negra y un cielo claro en el que fue dibujando con largas pinceladas negras las formas de una mujer. En algún momento, dudó del resultado y giró el cuadro tal como ahora está, así que la base se convirtió en un tronco en el que se abre una ventana roja y del que pende de modo antinatural el cuerpo, la cabeza y los extendidos brazos femeninos, como una mona entre las ramas de un árbol.

Mujer y niño (1969) o *Femme et enfant* es un óleo sobre goma espuma (155 x 87)(3-IX-1969) de col. Kunstmuseum, St. Gall [DL 1337]. El soporte de color ámbar oscuro y límites rasgados podía servir como gran accidente inicial. Un salpicado inicial en la derecha y que rodea un agujero que hace las veces de astro luminoso le sirvió para situar las figuras: el niño debajo, la mujer en el centro izquierda extendiendo una enorme cabeza ubuesca por todo el plano superior.

Mujer y niño II (1969) o *Femme et enfant II* es un óleo sobre tela (27 x 35) (12-IX-1969) [DL 1349]. Aunque por el título parece la continuidad lógica de la pintura anterior, por su tamaño, formas y colores está más próxima a la primera pieza. El fondo de un gris cremoso alberga un sinfín de astros blancos y de colores más vivos, unos difuminados y con halos, otros más planos. Los dos personajes están delineados con gruesas pinceladas negras y se plantan sin comunicación entre ellos, destacando la orgullosa independencia del niño, pintado como una columna (vagamente afín a la *taula* menorquina, un conocido monumento megalítico) y que se aparta sutilmente, mientras la mujer está dotada de un cuerpo de valla y muestra un rictus de contrariedad ante la escapada de su hijo. Ambos flotan en el aire, pero sus grandes pies hincados en el aire como pilones (y en el caso del niño, como guiño irónico a su espíritu travieso, adopta la forma del rezón horquillado de un demonio) les dotan de estabilidad.

Mujer III (1969) o *Femme III* es un óleo sobre tela (41 x 33) (12-IX-1969) [DL 1350]. El hijo ha marchado, la mujer está sola ahora y su cuerpo muestra los efectos de su desazón interior. Probablemente pintó inicialmente una mujer más chata, con los brazos en postura orante, pero al final extendió los trazos laterales para

que la cabeza de la mujer ocupara toda la zona superior, sin dar margen espacial para añadir el aleteo de un pájaro que hubiera sido un signo de esperanza o que se hubiera entendido quizás como símbolo de la presencia espiritual del hijo.

Mujer IV (1969) o *Femme IV* es un óleo sobre tela (41 x 33) (12-IX-1969) [DL 1351]. Esta y la siguiente son las pinturas más próximas estéticamente entre sí, compartiendo el formato, la atmósfera neblinosa y multicolor, y las formas y colorido del único personaje, como esa mancha rojiza que se extiende en la ventana abierta en el torso. La particularidad de ésta es la estructura concéntrica de la mujer, que se expande desde la cabeza ovalada, con extraños segmentos que apenas se pueden identificar.

Mujer V (1969) o *Femme V* es un óleo sobre tela (41 x 27) realizado (12-IX-1969) [DL 1352]. En un cambio radical respecto a la pintura anterior, la mujer se construye desde un cuerpo-repisa del que surgen la cabeza ovalada y los brazos como apliques en un mueble. La ventana abierta en medio del torso, ancha y regular, permite emparejar la mancha roja con una amarilla, como si dos soles goteasen su energía. Un violento salpicado negro en el rincón superior izquierdo parece surgir de un hueco en la cabeza, a guisa de un fluido mental que escapara, lo que favorece una similar interpretación de este motivo en otras pinturas.

El grupo de cinco *Pintura* (1969) se cataloga como DL 1338-1342. No se clasifica como serie sobre todo porque el título no se presta a separarlo de otros grupos homónimos, aunque comparten el tratamiento con suave imprimación oscura del fondo en el que se respeta la trama de la tela y el gesto suelto del dibujo de las figuras en negro.

Pintura I (1969) o *Peinture I* es un óleo sobre tela (22 x 33) (4-IX-1969) [DL 1338]. Pinta primero tres grafismos negros bien distintos y luego ataca la cabeza con pinceladas circulares muy diluidas.

Pintura II (1969) o *Peinture II* es un óleo sobre tela (33 x 19) (4-IX-1969) [DL 1339]. Aparece otra vez la parabólica negra de la última pieza de "*Les Essències de la Terra*" (1968) [DL 1332], aunque aquí es mucho más grande, y se apoya igualmente en la línea horizontal del vuelo de un pájaro, y se equilibra con otro pájaro ganchudo en la parte superior.

Pintura III (1969) o *Peinture III* es un óleo sobre tela (27 x 19) (4-IX-1969) [DL 1340]. Seguramente pintó el cuadro en otra posición, con la gota cayendo hacia

abajo en vez de hacia la derecha y con una gran cabeza cónica que se expandía y cortaba el cuadro, pero luego entendió que era más agresivo alterar el orden convencional de representación y ese simple ajuste de posición, sin más, es el tercer paso de la creación de esta obra.

Pintura IV (1969) o *Peinture IV* es un óleo sobre tela (16 x 27) (4-IX-1969) [DL 1341]. Vuelve a cambiar el orden convencional de representación de la dualidad tierra-cielo: lo negro es ahora el nivel superior del cielo en el que ya no podemos distinguir ni siquiera una estrella, lo claro (si puede llamarse así a este gris blanquecino) es el nivel inferior, el más cercano a nuestra tierra, y se divisa en él una luna de brazos tan deformes que sugiere el pico de un ave a punto de apresar el planeta de la derecha.

Pintura V (1969) o *Peinture V* es un óleo sobre tela (16 x 27) (4-IX-1969) [DL 1342]. El planeta negro del rincón inferior izquierdo parece atraer la atención de los tres pájaros que le rondan.

Pintura (1969) o *Peinture* es un óleo sobre cartón en dibujo rascado y perforado (46 x 38) realizado (5-IX-1969) [DL 1343]. Al día siguiente del grupo anterior, Miró acabó de pintar este cuadro tan distinto en su composición pero en el que pervive la misma libertad gestual en las pinceladas de las negras figuras y una idéntica alteración de la posición original durante la creación. Sobre la superficie del cartón trabajo una gran nube blanca como en varias de sus pinturas de los años 20 y en otras posteriores, que le serviría como una ventana a un mundo cósmico. El accidente inicial debió comenzar en la postura inversa a la que ahora vemos, por la dirección de los goteos, y luego alteró la posición y los aprovechó como trayectorias de expansión de la cabeza, los regueros de planetas y los pájaros. El cuerpo de la sacerdotisa con los brazos en postura orante es una recuperación de un motivo muy anterior, sin ejemplos paralelos en esta época, y lo mismo podemos decir de los puntillados negros que salpican el cuadro. Probablemente fue un experimento de revisión de estilos anteriores y no le satisfizo lo suficiente para continuar esta senda.

El grupo de seis *Pintura* (1969) se cataloga como DL 1344-1348 (falta la tercera, en paradero desconocido). Pese a su amplitud, no lo clasifiqué como serie porque el título no se presta a su separación de otros conjuntos homónimos. El grupo no fue expuesto (ni comentado por la crítica) y sólo se sabe que la segunda pieza

pasó por la Pierre Matisse Gallery, antes de ser vendida a una colección privada como se hizo con el resto. Se caracteriza por su pequeño tamaño, el formato apaisado en horizontal o vertical, la presencia inicial en algunas obras de salpicados y la introducción posterior de gruesos grafismos negros y pinceladas de colores vivos para definir las criaturas, más la disposición en los espacios más vacíos de grandes astros multicolores.

Pintura I (1969) o *Peinture I* es un óleo sobre tela (33 x 22) (11-IX-1969) [DL 1344]. Un amplio salpicado negro muy líquido se extiende como una mancha de aceite sobre la mayor parte de la tela. El aleteo de los pájaros en la zona inferior se simplifica con unas pinceladas verticales en rojo y verde, y a su alrededor el pintor redondea con sumo cuidado unos puntos salpicados hasta convertirlos en planetas casi indiscernibles. Dos amplios astros en azul y amarillo se reparten todo el espacio superior.

Pintura II (1969) o *Peinture II* es un óleo sobre tela (33 x 19) (11-IX-1969) [DL 1345]. El salpicado negro cae como un aguacero directamente del sol amarillo con un amplio círculo rojo, un disco solar que hace las veces de ojo místico. A la derecha cinco grafismos (cuatro negros y uno verde) se pueden identificar como pájaros pero también como los peldaños de una escalera de evasión, mientras que en la derecha el pintor anuda con un arabesco quebrado vertical una mancha azul y unos grafismos y planetas negros hasta engarzar el cuerpo de una criatura, y arriba llena el vacío con un pájaro y un astro negro con halo.

Pintura III (1969) o *Peinture III* es un óleo sobre tela (?) (11-IX-1969) ¿desaparecido? [DL informan en v. V, p. 24]. Se desconoce su imagen.

Pintura IV (1969) o *Peinture IV* es un óleo sobre tela (22 x 33) (11-IX-1969) [DL 1346]. Un amplio salpicado negro se expande desde la zona central, y a su alrededor dispone tres grandes astros con halo de colores amarillo, negro y azul, un pájaro en la parte superior, y dos pinceladas en rojo y verde, esta última apoyada sobre la cabeza de un personaje, toda ella opaca en negro.

Pintura V (1969) o *Peinture V* es un óleo sobre tela (16 x 27) (11-IX-1969) [DL 1347]. Un astro negro extiende su halo como una parábola en la zona central, y en derredor surgen un personaje y un pájaro de gruesas pinceladas negras, más tres grafismos en azul, verde y rojo, y la mancha de un astro amarillo en la parte superior.

Pintura VI (1969) o *Peinture VI* es un óleo sobre tela (27 x 16) (11-IX-1969) [DL 1348]. El personaje extiende su cabeza por todo el centro del cuadro, y Miró le

recubre por dentro y fuera con sendos ribetes de azul (el sueño para el interior) y amarillo (para el exterior). Las esquinas de la parte inferior se colorean con manchas en verde y rojo, y la masa negra del cuerpo que hace las veces de zócalo se compensa parcialmente con un astro negro en la esquina superior izquierda.

El grupo de seis pinturas *Mujer y pájaro* (1969) se cataloga como DL 1353-1358. Comparten la fecha (14-IX-1969), el título, el tamaño mediano, pero guardan importantes disimilitudes (por lo que no nos decidimos finalmente a conceptualarla como serie) en la composición, las formas y los colores, y cada uno introduce un importante motivo diferenciador, como, por ejemplo, el “ocho” del DL 1355, las manos del DL 1356 o la mancha azul del DL 1357. Hay muchas pinturas de 1969 que toman como títulos *Mujer y pájaro*, *Mujer y pájaros* o *Personaje y pájaros*, y continúan la conocida temática mironiana de la relación entre el mundo celeste y los pájaros, y su conexión humana, generalmente con la mujer. Bernadac (1998) resalta la importancia y la variedad de soportes en la obra mironiana y luego describe un dibujo homónimo, *Personaje y pájaros* (1969), que probablemente sirvió de esbozo para varias pinturas del amplio conjunto citado, y que guarda relación indirecta con este grupo:

<<*Personaje y pájaros* se destaca sobre un fondo denso de carteles desgarrados. La superposición de las capas de color y los rastros restantes de los trazos de por sí crean un dibujo al que se sobrepone su intervención con el pincel. La forma está preestablecida y los densos contornos negros producidos con el pincel se entrelazan. No hay duda que Miró, que se interesaba por todo y reencaminaba sin cesar su arte hacia nuevas vías, conocía el trabajo de los cartelistas de principios de los años sesenta. Sin embargo, para él el cartel no representaba un *ready-made* dejado tal cual, sino una nueva base, un trampolín para dar dinamismo a sus formas.>>¹⁰⁶⁸

Mujer y pájaro I (1969) o *Femme et oiseau I* es un óleo sobre tela (46 x 27) (14-IX-1969) de col. FJM (4720) [DL 1353]. La mujer asoma su cabeza sobre el zócalo que hace de cuerpo. Tiene una evidente afinidad con el colorido y la composición espacial de costado izquierdo de la pintura *Mujer* (DL 1336), pintada el segundo día del mismo mes, pero que temáticamente se encuadra en un grupo anterior.

Mujeres y pájaros II (1969) o *Femme et oiseau II* es un óleo sobre tela (50 x 61) (14-IX-1969) [DL 1354]. La amplia nube blanquecina encierra dentro de sí

¹⁰⁶⁸ Bernadac. <*Joan Miró. La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 198.

grumos pastosos de un blanco immaculado, un recurso poco común en la pintura mironiana, como si quisiera sembrar la sensación de fantasmales presencias. Sólo se identifica la figura central de una gran mujer, reducida a una gran cabeza, dos pies rematados en paréntesis y un brazo extendido para que se posen en él los dos pájaros del lado derecho.

Mujeres y pájaros III (1969) o *Femme et oiseau III* es un óleo sobre tela (46 x 65) (14-IX-1969) [DL 1355]. El “ocho” blanco concentra la luz y vibra con los signos que lo cruzan y que cortan el movimiento envolvente sobre sí mismo, remarcado por el “ocho” del fondo negro, construyendo así un lento eje que atrae el vuelo de los pájaros.

Mujer y pájaro IV (1969) o *Femme et oiseau IV* es un óleo sobre tela (73 x 50) (14-IX-1969) [DL 1356]. Como el resto de esta serie, con un fondo apenas trabajado y una gestualidad espontánea muestra a la mujer levantando sus manos (tres impresiones de las dos manos del artista) en actitud de rechazo hacia un cielo en el que los astros expresan la violencia de la naturaleza.

Mujeres V (1969) o *Femmes V* es un óleo sobre tela (60 x 81) (14-IX-1969) [DL 1357]. El motivo que más atención atrae es la variante de la mujer-escalera del lado izquierdo, con dos líneas oblicuas cruzadas total o parcialmente de renglones, con peldaños multicolores y una gran mancha amarilla a guisa de ojo místico. En contraste, la gran masa negra del personaje de la derecha parece observarnos en una postura inmóvil, como una oscura amenaza designada por el retazo escarlata de la derecha y el brazo rematado en un arma de la izquierda.

Mujeres VI (1969) o *Femmes VI* es un óleo sobre tela (73 x 92) (14-IX-1969) [DL 1358]. Las mujeres, cual monstruosas hormigas, se cuelan desde la izquierda en el espacio infinito. Una de ellas parece beber la sangre negra que mana en un audaz salpicado. La gran mancha azul de la zona inferior, en medio de las mujeres, induce a pensar en que la situada más a la izquierda vive un sueño, impresión reforzada por la disposición más arriba de una secuencia de escalones multicolores, a modo de escalera de evasión, en una posición cercana a la que se veía en la pintura anterior.

Prosigue la pareja *Mujer* (1969) [DL 1360-1361], datada el mismo día 15 de septiembre, con un soporte de cartón, un tamaño y formato vertical idéntico (25 x 20), una atmósfera rica en tonalidades vistosas, y un mismo personaje central más la intromisión de un pájaro, aunque en posiciones distintas.

Mujer I (1969) o *Femme I* es un óleo sobre cartón (25 x 20) realizado (15-IX-1969) [DL 1360]. La mujer se extiende como un árbol en la parte izquierda y con un extenso brazo-hoz parece contener el vuelo de un pájaro que se proyecta desde el ángulo inferior derecho, un peso que equilibra con la línea convexa de la noche más arriba.

Mujer II (1969) o *Femme II* es un óleo sobre cartón (25 x 20) realizado (15-IX-1969) [DL 1361]. La mujer extiende su cuerpo fragmentado por la parte inferior, mientras que el pájaro reina en el nivel celeste, por encima de un gran astro negro que parece girar en medio de una extensa nube blanca que parece pertenecer al cuerpo fantasmal de la misma mujer.

Viene a continuación una obra individual. *Personaje* (1969) o *Personnage*, un óleo sobre cartón (21,5 x 35,5) (IX-1969) de col. FJM (4719) [DL 1362]. Sobre un fondo oscuro, apenas translúcido, las líneas se entrecruzan en una masa informe, que podría ser la de un pájaro-dragón por su recorrido horizontal, pero lo desmiente la gran masa del cuerpo en la parte central y en la derecha, con una ventana en medio del torso en la que asoma una mancha azul. Tal vez no acabó de complacer esta pintura al artista, consciente de haber perdido el dominio equilibrado del conjunto y de haberlo llenado en exceso, y justamente que no le gustase explica que no continuara esta idea en otras pinturas.

Sigue una pareja de óleos sobre contrachapado titulados *Pintura* (1969) [DL 1363-1364], de ínfimo tamaño y un formato apaisado horizontal, en el que aparecen la misma atmósfera plena de energía, los astros multicolores y los grafismos negros.

Pintura I (1969) o *Peinture I* es un óleo sobre contrachapado (12,5 x 20) realizado (16-IX-1969) [DL 1363]. Los grafismos negros suspendidos en el aire a través del cual se filtra la luz blanca

Pintura II (1969) o *Peinture II* es un óleo sobre contrachapado (10 x 20) realizado (16-IX-1969) [DL 1364]. Los grafismos en negro y rojo concilian su movimiento curvado por el viento con la estabilidad del zócalo negro de la derecha.

A renglón seguido viene un grupo de hasta siete pinturas (DL 1365-1371), de títulos parejos, *Mujer y pájaros* y *Personaje y pájaros*, tamaño mediano y formato tanto horizontal como vertical (cuatro 73 x 60, uno 73 x 92, uno 92 x 73 y uno 65 x

81), con un fondo blanco audazmente salpicado en negro en una primera etapa creativa, seguida de la construcción con sólo pinceladas negras muy líquidas, casi goteantes, de un personaje central alrededor del cual aletean cuatro pájaros definidos con cintas de colores azul, verde, naranja y rojo, como si la mujer bailara envuelta en serpentinas en una fiesta ritual de celebración del cosmos. Llama la atención la diferencia entre los afilados cabos sueltos de algunos miembros de la mujer, que proyectan su impulso hacia los bordes como hoces que cortan los hilos que sostienen el mundo, y los segmentos (o paréntesis) que clavan e interrumpen el movimiento en otros miembros, como si el pintor quisiera conjurar el peligro de un movimiento incontrolado.

Mujer y pájaros (1969) o *Femme et oiseaux* es un óleo sobre tela (73 x 60) (20-X-1969) [DL 1365]. La mujer se expande desde el centro como un crustáceo de largas patas; su gran boca abierta insinúa su hambre de pájaros.

Personaje y pájaros (1969) o *Personnage et oiseaux* es un óleo sobre tela (73 x 92) (20-X-1969) [DL 1366]. La mujer adopta ahora la forma del cuerpo de una sacerdotisa, que extiende dos largos brazos hacia la derecha. El miembro que se pierde por la izquierda fue probablemente en el inicio la parte baja de la cabeza o incluso un brazo, dejando vacío un rincón que casi seguro hubiera sido coloreado en damero, pero Miró se arrepintió a tiempo y el cuerpo mantuvo su expresiva y solitaria negritud.

Mujer y pájaros (1969) o *Femme et oiseaux* es un óleo sobre tela (92 x 73) (20-X-1969) [DL 1367]. El cuerpo almendrado se contorsiona hacia la derecha y luego traza una diagonal que se pierde en la izquierda. Dos hoces curvas acabadas en segmentos (los ojos) actúan a la vez de rasgos y límites de la cabeza femenina.

Personaje y pájaros (1969) o *Personnage et oiseaux* es un óleo sobre tela (73 x 60) (20-X-1969) [DL 1368]. Sobre el tronco central rematado en una horquilla se abre un brazo-cenefa horizontal que delimita la cabeza por abajo, y el otro brazo delinea en un movimiento quebrado el otro lado de la cabeza, con dos clavos-antenas que llevan a los discos de los ojos. La boca abierta de la derecha consume el salpicado negro.

Personaje y pájaros (1969) o *Personnage et oiseaux* es un óleo sobre tela (73 x 60) (20-X-1969) [DL 1369]. Miró vuelve a inspirarse en la forma de un cangrejo, cuyos ojos, en natural consonancia, se sitúan al final de las sobresalientes antenas. El animal extiende sus patas para la cacería y los pájaros no son lo bastante veloces para

evitar ser capturados, puesto que sus vuelos sucumben en la boca abierta en el centro, donde el salpicado sugiere un surtidor de sangre negra.

Personaje y pájaros (1969) o *Personnage et oiseaux* es un óleo sobre tela (73 x 60) (20-X-1969) [DL 1370]. El personaje desarrolla más que en las restantes pinturas unas larguísimas patas, sobresaliendo el enorme brazo superior, con un ojo en la cúspide de una antena y una hoz lunar en otro extremo.

Mujer y pájaros (1969) o *Femme et oiseaux* es un óleo sobre tela (65 x 81) (21-X-1969) [DL 1371]. Termina el grupo con una escena relativamente más apacible: la mujer se eleva como una montaña sagrada y extiende un brazo en actitud orante y el otro en una hoz lunar que corta el vuelo del pájaro rojo. El salpicado de rincón inferior izquierdo gotea para regar la raíz del cuerpo femenino.

Prosigue un cuarteto de pinturas (DL 1372, 1380-1382) relacionadas por la cercanía de sus fechas (entre el 25 y el 31 de octubre de 1969), su idéntico tamaño aunque el formato varía en horizontal y vertical (55 x 46 y 46 x 55), la técnica de óleo y lápiz sobre tela, el tema femenino, las atmósferas oscuras con unos pocos astros multicolores, la conjunción de largas y anchas pinceladas blancas con la filigrana a lápiz de los rasgos.

Mujer (1969) o *Femme* es un óleo y lápiz sobre tela (55 x 46) (25-X-1969) [DL 1372]. El fondo casi negro de la zona inferior se ilumina arriba muy tibiamente en unas tonalidades verdosas. Dos grandes manchas de azul y rojo (con una estrella inserta) y un difuso salpicado blanco adornan la derecha. El cuerpo de la mujer, se construye con un doble arabesco que reproduce y yuxtapone dos veces el “ocho”, confirmando el mensaje de fertilidad que emana de esta diosa prehistórica. Llama la atención el trazo cubista a lápiz del pezón derecho, mientras que al disco del pecho izquierdo llega un tentáculo-brazo que brota del suelo y cuya dirección indica un segmento convexo que es análogo a una luna, completando así la estrella superior. Los trazos del rostro revelan el sexo femenino en los tres pelos de la ceja derecha.

Personaje y pájaro (1969) o *Personnage et oiseau* es un óleo y lápiz sobre tela (46 x 55) (28-X-1969) [DL 1380]. Sugiere un tema mitológico: la muerte de la gorgona Medusa, la única hija mortal de Forcis, dios del mar, que vivía en lo más lejano del océano occidental, en este fondo oscuro sin fin que Miró recrea como un amenazante infierno. La monstruosa cabeza redonda reposa cortada y expuesta como un trofeo sobre una repisa, los ojos aun abiertos de horror estupefacto ante la muerte,

el yelmo guerrero que la cubre, los grandes colmillos semejantes a pechos colgantes ofrecidos como botín para el campeón Perseo, los tres pelos serpentinos que surgen del entrecejo y que indican su sexo femenino. Destacan la escama dorada del astro que se desprende en la izquierda y la gota de sangre que se desliza por el arma que le ha dado muerte en la derecha, una sangre que según la mitología se convirtió en el caballo Pegaso, con la ayuda engendrante de Poseidón (¿el azul del ángulo inferior?), cuyas formas de trasunto de pájaro-alado sólo podemos intuir en esa misma arma (la cabeza en la frente puntiaguda, las patas en la forma lunar, las alas en las elipses traseras).

Mujer al alba (1969) o *Femme à l'aube* es un óleo y lápiz sobre tela (46 x 55) (28-X-1969) [DL 1381]. La mujer se despereza al alba, extendiendo lánguidamente los brazos hacia la luna cuyos reflejos todavía resuenan en el cielo. La cabeza alberga una afilada espiral a lápiz a guisa de ojo, y un brazo contiene el largo dibujo del vuelo de un pájaro con alas y un par de ojos.

Mujer (1969) o *Femme* es un óleo y lápiz sobre tela (55 x 46) (31-X-1969) [DL 1382]. La oferta del sexo rojo con las intimidades escurbadas a lápiz descuella en el blanco sucio, hollado por una mano que tapa otras desconocidas intimidades

Sigue un grupo de siete pinturas (DL 1373-1379) relacionadas por la cercanía de sus fechas (entre el 26 y el 28 de octubre de 1969), su idéntico tamaño aunque el formato varía en horizontal y vertical (55 x 46 y 46 x 55), la técnica de óleo sobre tela, el tema femenino, las atmósferas luminosas con escasos astros multicolores, el trazo muy suelto y cursivo de las pinceladas, la masiva utilización del negro en el cuerpo de los personajes y los salpicados o nubes difusas, el uso de ovillados y puntillados sobre todo en rojo y azul, el motivo del ojo con círculo rojo, y la selección de un par de astros de colores planos en cada obra.

Mujer en trance por la huida de las estrellas fugaces (1969) o *Femme en transe par la fuite des étoiles filantes* es un óleo sobre tela (195 x 130) (26-X-1969) [DL 1373]. El cielo blanquecino se ilumina con un sol medio amarillo, pero se enfría con el corte de los colmillos de una luna negra y con el ovillo de una nube azul, y con un minúsculo astro violáceo en el margen derecho. El sol se funde con la cabeza femenina, que alberga un ojo cuya pupila negra refulge con un grafismo rojo, y el cuerpo de la sacerdotisa se extiende como una piel de toro muy frecuente en las pinturas de los años 40; y sus brazos se rematan en segmentos y hoces. El violento

salpicado negro de la esquina inferior izquierda, bajo la nube azul, se equilibra mal en el lado superior con el pájaro, y la estrella a la que hace referencia el título y cuya fugacidad se sugiere con la inclinación en diagonal de sus trazos.

Mujer y niño (1969) o *Femme et enfant* es un acrílico y óleo sobre tela (61 x 50,1) (28-X-1969) de col. FJM (4721) [DL 1374]. La estructura cerrada de la mujer contiene al niño, y la sutura de los puntillados rojos y azules estabiliza un espacio de seguridad. Dos manchas de rojo y verde y una nube negra contornean los márgenes mientras que el vientre materno se inunda de rayas de alegres tonalidades.

Mujer (1969) o *Femme* es un acrílico sobre tela (61 x 50,2) (28-X-1969) de col. FJM (4723) [DL 1375]. La rosca negra del cuerpo sugiere un “ocho” en el centro, y el rostro que asoma en un retazo a la derecha parece construido *a posteriori* aprovechando un grafismo negro como ceño entre los planetas-ojos, remarcados sus halos con círculos en rojo y violeta. El puntillado rojo y las manchas azul y amarilla, más una nube negra retienen la expansión de este cuerpo pletórico de energía.

Mujer (1969) o *Femme* es un acrílico sobre tela (65 x 54,7) (28-X-1969) [DL 1376]. La mujer-araña, de una vaga forma oriental, desea atrapar los colores de este macrocosmos feliz y colorista. El ojo-disco solar y la cercana mancha amarilla enfatizan la energía femenina. Los puntillados rojos y azules no parecen ser aquí límites sino agrupaciones de minúsculos astros, como el más denso en negro, y la impresión de viveza se agudiza con los espontáneos trazos en amarillo del costado derecho.

Mujer (1969) o *Femme* es un acrílico sobre tela (61 x 50) (28-X-1969) [DL 1377]. El cuerpo femenino pesa más subir como un árbol desde toda la parte inferior y al no tener compañía de pájaros, por lo que Miró recurre a vaciar la parte central de su cuerpo y construirlo como una trama de arabescos, uno de los cuales semeja un “ocho” achatado. Los límites del cuerpo son dos cortos puntillados rojo y azul, una larga mancha roja, un astro negro y una banda amarilla que ribetea la cabeza haciendo juego formal con el círculo azul del ojo.

Mujer y pájaro (1969) o *Femme et oiseau* es un acrílico y óleo sobre tela (61 x 50) (28-X-1969) de col. FJM (4722) [DL 1378]. La mujer es más liviana que en la pintura anterior, por lo que debe compensar su inestabilidad con unos grandes pies y un segmento que la fije al borde inferior. Las curvas interiores del torso sugieren aquí los grandes pechos de una diosa prehistórica, cuya energía se realza con un ojo en

forma de disco solar rojo y una cenefa amarilla en su coronilla, justo donde el pájaro cruza la escena.

Mujer y pájaros (1969) o *Femme et oiseaux* es un óleo sobre tela (65,5 x 54,5) (28-X-1969) de col. Familia Maeght, París [DL 1379]. La mujer adopta la forma enrollada de una serpiente agazapada en trance de atrapar los pájaros que revolotean en derredor.

Finalmente, hay dos obras no catalogadas de las que no disponemos de imágenes, aunque fueron expuestas en la antológica de París de 1974 y se asocian por sus fechas, títulos, tamaños y formatos con las últimas pinturas.

Mujer y pájaro (1969) o *Femme et oiseau* es un óleo sobre tela (65 x 54,3) (28-X-1969) [DL no en cat. / <Joan Miró>. París. Grand Palais (1974): cat. 104, p. 131, no reprod]. Podría ser afin a la DL 1379, por su título y tamaño.

Mujer (1969) o *Femme* es un óleo sobre tela (61 x 50,5) (1969) [DL no en cat. / <Joan Miró>. París. Grand Palais (1974): cat. 105, p. 131, no reprod]. Coincide en título y tamaño con la DL 1377.

2.27. Dos pinturas murales efímeras para Barcelona y Osaka, 1969.

Pintura mural efímera para exposición <Miró, otro> en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona (1969) [DL 1387] es una pintura mural efímera que preparó para apoyar la muestra <Miró otro>, celebrada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (30 abril-30 junio 1969). Improvisó la pintura el 28 de abril y la destruyó el último día de la muestra, que se había prorrogado desde la fecha inicial del 30 de mayo. Podemos contemplar tanto su realización como su destrucción el 30 de junio al concluir la exposición en un documental de Pere Portabella; asimismo hicieron fotografías del doble proceso Francesc Català-Roca en color, y Colita en blanco y negro.¹⁰⁶⁹ Hay un dibujo titulado *Alçat de la façana del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, intervingut per Miró* (1969), en tinta y ceras

¹⁰⁶⁹ Moreno Galván, J. M^a. *Joan Miró pone su signo en Barcelona. Happening en las calles de Barcelona. Joan Miró pinta un mural sobre unas vallas*. "Triunfo", 362 (10-V-1969) 12-13. Con fotos. / Aragon, Louis. *Barcelone à l'aube*. "Les Lettres françaises", 1.287 (11 a 17-VI-1969) 31-32. Con fotos. / Moreno Galván, J. M^a. *El pintor contra su obra. Miró se autodestruye*. "Triunfo", 371 (12-VII-1969) 27-30. Con fotos. / Malet. *Joan Miró*. 1983: fig. 136 y 137 y DL 1387, sólo unas fotos. / Destaca la exposición <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>. Barcelona. FJM (2006-2007), con textos de Portabella. *Miró l'altre* (43-47), que describe la realización junto a un amplio conjunto de fotos, y Malet. *Una veu enmig del silenci* (17-18), que resume de la realización y su recepción, destacando su valor transgresor. / El mural se reprodujo parcialmente en *<Miró // Portabella. Poètica i transgressió>. Palma de Mallorca. FPJM (19 diciembre 2009-5 abril 2010).

sobre papel, de col. Estudi PER, datado en 24-IX-1969, aunque probablemente la fecha es la de regalo de Miró a este grupo de colaboradores del proyecto.

La exposición se hizo famosa entonces gracias a este mural, un espectacular acto público contra el sistema, como Malet (1983) resume:

<<En 1969 el Colegio de Arquitectos de Cataluña organiza en su sede de Barcelona la exposición <Miró otro>. Ya empiezan a sentirse los aires renovadores que propugnan el arte pobre, el arte efímero, el arte no comercial. Miró se entusiasma con la idea y, como si fuera un gran mural, pinta los cristales de la planta baja del edificio donde tiene lugar su exposición, obra que forzosamente desaparecerá cuando concluya ésta y de la que sólo ha quedado documentación gráfica.>>¹⁰⁷⁰

Esta obra es indisociable del espíritu transgresor y contestatario de la muestra. Miró planeó un acto entre el *happening* y el juego, que consistía en una doble acción de creación y destrucción. Portabella (2006) explica que la idea inicial de pintar la cristalera fue de los arquitectos del Studio PER:

<<(…) responsables del montaje de la exposición habían propuesto a Miró que pintase los más de cuarenta metros de cristalera (...) como cartel-reclamo de la exposición. A Miró le pareció bien, y les propuso que pintasen previamente los cristales como base para pintar él después encima. Miró les sugirió hacerlo en colores amarillo, rojo, azul y verde, y regaló un pincel a cada uno.>>

En cambio, la idea de una obra efímera surgió del mismo Portabella, que en un primer momento había rechazado filmar la creación, pero que, inmerso entonces en las vanguardias, pensó enseguida en aceptar con la condición de borrarlo todo al final:

<<Lo haría sí, una vez pintado el mural para la inauguración de la exposición, el día de la clausura el propio Miró lo suprimía. En tal caso estaría dispuesto a rodar toda la acción, que para mí daría sentido a mi colaboración con Joan Miró, en el contexto de las experiencias de aquellos años sobre el arte efímero.

[Explica que estalló un debate sobre la prevista destrucción y] (...) la cuestión quedó resuelta cuando Miró llegó a Barcelona. Previamente dije a los organizadores que esa misma propuesta se la expondría a Miró, y que fuera él quien decidiera. Nos encontramos en el Hotel Colón (...). Al terminar mi exposición, de inmediato y sin titubear, me dijo: “Caramba, Portabella, me parece una idea magnífica, y muy acertada.” Nos echamos a reír, encantados con la concordancia, al tiempo que le explicaba el revuelo que se había producido.>>¹⁰⁷¹

Pero hay algo más que todo esto en el acto callejero: está la eterna competencia Miró-Picasso y la posibilidad de solventar una cuenta reciente. El edificio racionalista del Colegio de Arquitectos, proyectado por Xavier Busquets e

¹⁰⁷⁰ Malet. *Joan Miró*. 1983: 22.

¹⁰⁷¹ Portabella, P. *Miró l'altre*. <*Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest*>. Barcelona. FJM (2006-2007): 179 para la versión en español.

inaugurado en 1962, frente a la catedral de Barcelona, tenía en su fachada de la planta baja unas enormes cristaleras y la altura de la primera planta disfrutaba de un monumental mural esgrafiado de Picasso (vagamente inspirado en la procesión de las Panateneas del Partenón), que asimismo había realizado dos murales para el interior. Y justamente esta colaboración era la causa de una polémica anterior entre Miró y el Colegio, al arrebatarse Picasso el encargo, como cuenta una fuente directa, el fotógrafo Català-Roca:

«Sí, resulta que al presidente del Col·legi en Catalunya, Joan Busquets, le dije que venía a Palma para verme con Miró y me rogó que le preguntara si haría algo para el Col·legi de Arquitectos. Recuerdo que estuvimos cenando en un celler de Inca, Miró estaba muy amable y le pregunté si haría algo para el Col·legi de Arquitectos, cambió el semblante y se puso muy serio, me contestó “qué quieren, que les haga los waters”. Comprendí que alguna razón debía tener y no insistí, más tarde supe el porqué. Resultó que Busquets había encargado un trabajo a Picasso para el exterior del edificio y otro a Miró para el interior. Cuando fue a buscar el trabajo de Picasso, éste le dio también unos dibujos para el interior. Entonces Busquets le dijo que se los había encargado a Miró. Picasso le replicó “ya te lo hago yo a los Miró” y sobre los dibujos, representando una sardana, pintó unas estrellas y ahí están todavía. Picasso era muy puñetero y le hizo una mala jugada a Miró.

Años más tarde un grupo de jóvenes arquitectos le pidió a Miró unos trabajos para una exposición y Miró les contestó que los haría con la condición de que fueran pintados en las cristaleras exteriores y cuando concluyera la exposición fuesen borrados, y así fue. Picasso y Miró se admiraban mutuamente pero estaban de punta. Ocurre también ahora entre Tàpies y Cuixart, por ejemplo, pasa con todos los contemporáneos.»¹⁰⁷²

En fin, él mismo y sus ayudantes realizaron una pintura mural sobre los 21 paneles de vidrio del frente del edificio, cada uno de algo más de dos metros de ancho hasta completar 44 metros, sobre una superficie total de 70 metros cuadrados. El total del frente de la parte baja acristalada del edificio del Colegio de Arquitectos tenía 48 m de largo pero no se llenó completamente.¹⁰⁷³ Cuatro jóvenes arquitectos del Studio PER (Óscar Tusquets, Christian Cirici, Lluís Clotet y Josep Bonet; tal vez colaboró también un quinto, Lluís Domènech Girbau), pintaron el esquema bajo la dirección de Miró, en plena calle barcelonesa, a las cuatro de la madrugada del 27, y

¹⁰⁷² Amer, Biel. Entrevista a Francesc Català-Roca. “Diario de Mallorca”, Suplemento de Cultura (10-IX-1993).

¹⁰⁷³ La primera noticia con profusión de detalles aparece en Redacción. *Hoy, nueva exposición de Joan Miró*. “La Vanguardia” (30-IV-1969) 29; y el mejor reportaje es Moreno Galván, J.M. *Joan Miró pone su signo en Barcelona. Happening en las calles de Barcelona. Joan Miró pinta un mural sobre unas vallas*. “Triunfo”, 362 (10-V-1969) 12-13. Sobre el mural véase Llena, Antoni. *¿Miró, efímero?* “El Guía”, 22 (octubre-noviembre 1993) 58-61, en la que se reproduce una serie de 23 fotos de Antoni Catany. Sobre el arte efímero de Miró en el mural del Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1969 y en la Expo de Osaka en 1971 véase Isidre Bravo en *Un hombre de teatro llamado Joan Miró*, en <Miró en escena>. Barcelona. FJM (1 diciembre 1994-12 febrero 1995): 296. En el mismo catálogo, y con más detalle, Glòria Picazo en *Joan Miró, otro* (336-338). Una aproximación reciente en Minguet. *Joan Miró. L’artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 31-32.

todavía Miró, un día después, a las seis de la mañana del 28 (lo que ahondó nuevamente el enfado de su esposa, muy preocupada por su salud), lo completó personalmente con unos gruesos trazos de su conocida criptografía (círculo, rueda, estrella, cabellera) en las que se aprecia un predominio avasallador del negro, en enormes escobazos circulares, en los que domina el tema del místico “ojo que todo lo ve”, que observa al paseante y lo fuerza a responder a la mirada inquietante. Al volver Miró a Palma, el 5 de mayo escribe a Pierre Matisse: «En dessous du grand panneau de Picasso, j’ai décoré les vitres des vitrines qui donnent sur la rue, 50 m x 1,50 m. Oeuvre de choc, faite en équipe, au rippolin. Très passionnant cette expérience. Demandez à Prats des photos.»¹⁰⁷⁴

Teixidor valora el 10 de mayo del mural: «Su grafismo intenso en negro unificó el fondo de colores preparado por los arquitectos. Es una fluencia tormentosa, exaltada, que en una superficie de muchos metros sigue su curso con un ímpetu incontenible.»¹⁰⁷⁵

Dos meses más tarde llegó el final de la exposición. Pere Portabella empezó la filmación del acto final, el de la destrucción, al mediodía del jueves 30 de junio, una hora más prudente que las de los dos días del inicio.¹⁰⁷⁶ Un periodista informa al día siguiente de los pormenores: Miró estaba a las 12 en punto para comenzar una acción en cuatro partes, la primera una paciente espera de 45 minutos, la segunda una visita a la muestra amenizada con diapositivas de obras relacionadas con la Guerra Civil (en color las de *Aidez l’Espagne*), la tercera con una charla de Lluís Domènech Girbau, el director de la sección de exposiciones del Col·legi, sobre la intención de la muestra, y la cuarta al comenzar Miró a borrar con una brocha.¹⁰⁷⁷ Estaban Óscar Tusquets, Joan Prats, algunos jóvenes estudiantes de la Escuela de Arquitectura, unos

¹⁰⁷⁴ Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (4-V-1969) PML, PMG B 19, 35. Copia mecanografiada en 19, 36. Vuelve de Barcelona de ver la exposición choc que le hace el Colegio de Arquitectos y desea que la vea cuando pase por Europa. El edificio está justo enfrente del hotel Colón. Hay un paquete de fotos junto a una carta del presidente de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos, Francisco Gironella, a Pierre Matisse. Barcelona (7-X-1969) PML, PMG B 19, 36.

¹⁰⁷⁵ Teixidor, Joan. *Miró, otro*. Sección “Media columna” de “Destino”, 1.649 (10-V-1969).

¹⁰⁷⁶ Según el crítico Daniel Giralt-Miracle fue el lunes 30 de junio (aunque el lunes fue el 31) y muchos más historiadores y críticos recuerdan que fue a finales de junio. La mayoría se basan en Moreno Galván. Doble título. En portada: *El pintor contra su obra. Miró se autodestruye*. En interior: *Miró autodestructor... yo protesto*. “Triunfo” 371 (12-VII-1969) 27-30. Moreno Galván estaba presente y al principio del escrito lo data correctamente el 30 de junio, pero en otro punto data el borrado el 30 de mayo, la fecha en que debía haber cerrado. Escoger una hora diurna (exactamente comenzaron a las 12) para borrar la obra fue por imposición de su esposa Pilar, que se enfadó mucho por el riesgo para su salud que el pintor había tomado la madrugada en que la pintó. En esas cuestiones personales (como en las económicas), que apenas tocaban a la ejecución del arte, ella influía de modo decisivo.

¹⁰⁷⁷ “A. P. M.” *El fin de una polémica. Joan Miró destruyó sus pinturas del Colegio de Arquitectos*. “El Correo Catalán” (1-VII-1969).

pocos arquitectos y críticos, más los escasos peatones que se pararon a ver el espectáculo. Un arquitecto puso una capa de disolvente sobre la pintura y luego el pintor cogió una escoba y empezó a rascar; enseguida le ayudaron los presentes. Cuando acabaron de borrar casi todo el mural (el tiempo y la intemperie acabaron la tarea), Miró se volvió hacia quienes le rodeaban y sonrió. Su nieto Emili Fernández Miró (2006) resume su parecer sobre la voluntad política de esta acción: «Aquest fugaç i contundent *assassinat* era, al mer parer, doble: anava adreçat a les autoritats polítiques del moment i també a l'autoritat academicista.»¹⁰⁷⁸

Su alegría no era completa ya que hubo cierta indiferencia ciudadana por su acto creador-destructor. Había dicho antes: «Tengo fe en las generaciones del mañana, en el mundo del mañana. Vamos hacia una etapa nueva, hacia una socialización de las masas y de la cultura».¹⁰⁷⁹ Era su grito de guerra para este combate en la calle. Al día siguiente declara a regañadientes sobre su acto de inmolación del mural:

«No, no me hagan hablar. No quiero hablar. / Es que yo sólo pinto. No me gusta hablar. / No me sabe mal, al contrario. / No es conformidad. El mural cumplió el fin propuesto. Su mensaje ha llegado a quien debía, a quien comprendió. Su labor está de sobras cumplida. / Tanto en la exposición como en el mural se ha intentado, y creo que se ha conseguido en parte, mostrar la absoluta independencia del arte, ante los intentos de absorción o dependencia a un sistema. / Le presté la misma atención, la pinté con el mismo esmero que si hubiera sido un mural contratado para cualquier institución».

[El periodista le pregunta si ha pintado con una escoba]: Ni con eso. Además con una escoba pintaré un mural en Varsovia». [La escoba se convierte en sus manos en un preciado instrumento matérico] El elemento vegetal de la escoba se presta dócilmente a las figuras, a las líneas. Con la escoba acostumbro a dar los trazos iniciales. Luego, los acabo con el pincel.»¹⁰⁸⁰

Miró remacha su versión transgresora, de fuerte contenido político:

«Algunas personas lloraron un poco porque esas obras podían aportar ingresos. Pero era preciso que fuese así. Los arquitectos jóvenes querían hacer una exposición de choque, de ataque, lo contrario de la exposición antológica oficial que se había hecho antes; el pintor de los museos. Yo no fui a la inauguración de la exposición oficial. Estaba en Barcelona, pero en el último momento hice anunciar que no iría para no encontrarme con las autoridades. Pero sí estaba para los arquitectos

¹⁰⁷⁸ Fernández Miró, E. *Joan Miró: una violència elegant. <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>*. Barcelona. FJM (2006-2007): 25. Por error, pues no fue testigo del hecho, indica que el mural sólo duró unas horas.

¹⁰⁷⁹ Reportaje *Pintura a la escoba. El anti-Miró*. "Gaceta Ilustrada, nº 657 (11-V-1969).

¹⁰⁸⁰ Redacción. Declaración de Miró. *Miró, ayer, atentó contra Miró. En esta ocasión la brocha del pintor no construyó, destruyó*. "Solidaridad Nacional" (1-VII-1969). La referencia a pintar con una escoba un mural en Varsovia es posible que se relacione con el proyecto del filme de Portabella *Puente de Varsovia*, realizado finalmente en 1989. Pero hubiera sido imposible emprender tal obra en una Polonia inmersa en la censura y la represión después de la revuelta estudiantil de la capital en 1968.

jóvenes; y a las tres de la mañana —para que no hubiese nadie, no era un espectáculo— estaba pintando sobre la acera. Luego fuimos a tomar café con leche y un croissant para calentarnos un poco. Lo que me interesaba era el gesto instantáneo sobre el fondo preparado, donde había inscripciones en catalán a favor de la libertad de Cataluña.»¹⁰⁸¹

Dupin (1993) resaltará este carácter político:

«(...) una pintura improvisada del propio Miró sobre la fachada de cristal del edificio. Por primera vez, el pintor baja a la calle con brochas y colores y pinta libremente sobre las transparentes paredes del Colegio. Volvió al final de la exposición para borrar lo que sólo debía ser para él el testimonio de su solidaridad con una juventud refractaria, con la Cataluña resistente. Un acto silencioso de pintura, pero un sostén sólido seguido de su participación en las manifestaciones antifranquistas de Montserrat, durante los últimos sobresaltos de la dictadura...».¹⁰⁸²

En el extranjero, Louis Aragon vio las implicaciones políticas de esta acción pictórica en la calle barcelonesa, un espacio de lucha para la oposición.¹⁰⁸³ El mismo gesto de borrar las pinturas representaba una doble provocación, artística y política, pues para Miró ambos aspectos «Están unidos».¹⁰⁸⁴

La crítica polemizó sobre este evento y por extensión sobre el conjunto de la exposición. En un extremo los que atizaban a Miró —destacaron Porcel y Cortés—, en medio la mayoría que no compartía su decisión de destruir el mural —Moreno Galván—, y en el otro lado los pocos que la apoyaban. Miró encajó especialmente mal los varapalos, como denota que no coleccionase las noticias de prensa que le criticaban y que nunca repitiera una representación callejera similar.

Las diatribas comenzaron tan pronto como el 9 de mayo, a falta de tres semanas para el final, con un artículo que recoge declaraciones de Luis Clotet (a favor de conservarlo), Alexandre Cirici (trasladarlo a otro lugar), José Luis Sicart (conservarlo), Llorens Artigas (destruirlo salvo deseo de Miró, y en ese caso conservarlo en otro lugar), Joan Perucho (destruirlo), Óscar Tusquets (que Miró lo borre), Miquel Gaspar (borrar si lo decide Miró); y el redactor defiende que se conserve en otro lugar.¹⁰⁸⁵ El escritor Roberto Saladrigas lamenta la destrucción, aunque no sea un ferviente admirador suyo, porque la ciudad no está sobrada de sus obras.¹⁰⁸⁶ Cirici (1969), su más apasionado defensor entonces, concreta su apoyo al mural callejero, pero sin decantarse por las opciones:

¹⁰⁸¹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 209.

¹⁰⁸² Dupin. *Miró*. 1993: 334.

¹⁰⁸³ Aragon, L. *Barcelona à l'aube*. "Les Lettres françaises", 1.287 (11 a 17-VI-1969) 31-32.

¹⁰⁸⁴ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 209.

¹⁰⁸⁵ Redacción. *Polémica. Miró. ¿Los escobazos deben desaparecer?* "Tele-Express" (9-V-1969) 2.

¹⁰⁸⁶ Saladrigas, Roberto. *Dos estilos de homenaje*. "ABC" Sevilla (8-VII-1969) 41.

<<Per a molts visitants haurà estat una sorpresa l'aspecte militant de Miró en els moments històrics. Calia donar-la. Per a molta gent, ha estat un impacte el happening, ahora environnement i participació, del gran mural preparat en equip, on els grafismes dels quatre arquitectes autors de l'exposició van servir de base a la composició final feta per Miró amb una escombra xopa de negre. Una obra que desafia les bones maneres, l'especulació econòmica, la idea mítica de l'artista sacerdot, i que és una imatge de la violència al carrer. És una ruptura radical amb els sistema de valors establert.>>¹⁰⁸⁷

Porcel (1969) considera que el mural del Colegio debe entenderse como un mero reclamo publicitario de la exposición, un cartel no duradero, que debía ser destruido por el tiempo, como había comenzado a hacer el propio Miró al pintarlo en parte de negro, para evitar que se convirtiese en fetiche de la sociedad de consumo, de la sociedad de la especulación.¹⁰⁸⁸

Santos Torroella (1969) se explaya con dureza por la caída del artista en una obra política sin fuelle artístico:

<<(…) lo del pintarrajeo de cristales, a base de escobazos y azafates o azafatas con jofainas de pintura, sobre una tonta simulación de dibujos de Picasso —tan distante este, ¡ay!, de tales ridículas niñerías—, tiene demasiado de “show” daliniano —lo más contrario, durante toda un vida, al espíritu de Miró— para que pueda tomarse en serio. Y si, efectivamente, fue en serio, la cosa, por risible y patética, raya en lo tragicómico.>>¹⁰⁸⁹

Moreno Galván, que dos meses antes, en la revista “Triunfo” había aplaudido el vanguardismo de la idea original de la exposición¹⁰⁹⁰, no compartió la decisión de destruir las pinturas sobre los cristales del Colegio de Arquitectos. El crítico creía un mes antes, cuando hizo un artículo laudatorio, que la obra era una ofrenda permanente a la ciudad, pero luego descubre con pena que era sólo un <<cartel publicitario de la exposición>> y que los arquitectos pretendían destruirlo al final, así que se rebeló contra la destrucción de una obra que valía <<más de medio millón de dólares en el mercado>> y que, sobre todo, era una obra de Miró: <<me opondré siempre a la destrucción de un Miró>>.¹⁰⁹¹ Opinaba que el buen arte jamás debe ser destruido,

¹⁰⁸⁷ Cirici. *Noticiari*. “Serra d’Or” (15-VI-1969). cit. Minguet. *Joan Miró. L’artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 83-84.

¹⁰⁸⁸ Porcel, B. *La ambigüedad de Miró*, en la serie *Los trabajos y los días*, “La Vanguardia” (18-V-1969).

¹⁰⁸⁹ Santos Torroella, R. *¿Otro Miró?*. “El Noticiero Universal” (14-V-1969). Reprod. en Santos Torroella, R. *35 años de Joan Miró*. 1994: 68-71. Resaltemos que a Santos los jóvenes arquitectos de la exposición le habían echado poco antes de la dirección de la Comisión de Cultura del Colegio, por lo que debía estar personalmente muy dolido.

¹⁰⁹⁰ Moreno Galván, J. M^a. *Joan Miró pone su signo en Barcelona*. “Triunfo”, n^o 371 (10-V-1969).

¹⁰⁹¹ Reportaje de Moreno Galván, J. M^a. *El pintor contra su obra. Miró se autodestruye* (título en portada), *Miró autodestructor... yo protesto* (título en el interior). “Triunfo”, n^o 371 (12-VII-1969). Moreno Galván intentó convencer a Miró la misma mañana del 30 de mayo para que no destruyera el mural. El pintor estaba acompañado

pues debe perdurar más allá de la muerte, aun reconociendo la grandeza del holocausto de la propia obra.

El ataque se encarniza cuando Federico García-Durán de Lara, tras describir el acto que se pintaron los cristales, reprocha que lo que debía ser un acto artístico y emotivo se transformó en «falso divertimento», a punto de convertirse en «pantomima llamativa y retrechera», con críticas duras de los transeúntes, con gente que ni miraba lo que hacía; se había perdido el misterio.¹⁰⁹² El mismo crítico escribe en noviembre una crónica, *Lo que encubrió el “show” de la escoba. Existe otro mural Miró*, en la que explica que los organizadores de la exposición <Miró, otro> tienen un cuadro de Miró (se entiende que es la maqueta) relacionado con la obra destruida e insinúa que estaban interesados en destruir el mural para revalorizar el cuadro y venderlo con altas ganancias.¹⁰⁹³

Apenas hubo críticos de arte favorables a la destrucción del mural. Años después, Dupin y Malet la han reivindicado, pero parten de una mayor perspectiva temporal, sabiendo de muchas acciones infinitamente más provocadoras del arte contemporáneo. Aquel doble acto tuvo su función en su tiempo, pero hoy se nos escapa su importancia como un sincero acto de búsqueda de compromiso entre el arte y unos ideales político-artísticos. No fue plenamente logrado porque necesitaba la comunicación para legitimarse en sí mismo, y es evidente que no se consiguió.

En contraste apenas hubo eco crítico respecto al segundo mural. *“Risa inocente”*, pintura mural efímera para inauguración del Pabellón de Gas de la Exposición Universal de Osaka en Japón (1969) [DL 1388] que pintó entre 16 de noviembre y 7 de diciembre, con una altura irregular de hasta 3,5 metros y con 30 metros de largo; y que también fue destruido al terminar la muestra.¹⁰⁹⁴ Las fotografías nos muestran un friso narrativo en el que Miró plasma con una escoba empapada en pintura negra muy líquida, que gotea en una cortina, un arabesco continuo que engarza una corriente de sus conocidos personajes y motivos de

por Josep Corredor-Matheos en la Comisión de Cultura del Colegio, y le contestó que le parecía muy bien la destrucción —era un acto largamente meditado— aunque comprendía la atribulación del crítico.

¹⁰⁹² García-Durán de Lara, Federico. *Dos madrugadas con Miró*. “El Noticiero Universal” (7-V-1969).

¹⁰⁹³ Redacción. *Lo que encubrió el “show” de la escoba. Existe otro mural Miró*. “Tele-Expres” (23-IX-1969).

¹⁰⁹⁴ Fotos en DL 1388, y en Redacción. *Miró Mural Shown in Japan*. “The New York Times” (23-XI-1969) 72. / Redacción. *Mural de Joan Miró será enterrado en Japón*. “ABC” (6-XII-1970) 49. Para demolerlo y enterrarlo, Miró argumentaba que sólo era un trabajo secundario. / Kimura, Jushin. *Joan Miró. Muku no warai* (Joan Miró. La risa inocente). “The National Museum of Art”, Osaka, 3 (XII-1992).

cuerpos negros, ojos almendrados, brazos horquillados y cerrados con segmentos, astros multicolores, planetas negros, manchas y ribeteos, etc.

2.28. La serie de cuatro óleos sobre tela de piel de vaca, 1969-1970.

Hay una serie de cuatro óleos sobre tela de piel de vaca, tres de 1969 y uno de 1970, que se catalogan como DL 1383-1386. Se ha clasificado como serie y no como grupo atendiendo tanto a su extensión temporal como a sus importantes peculiaridades en cuanto al soporte material (Prat sugiere con tino que pueden ser un precedente de los *sobreteixims*) y el tratamiento formal del tema, aunque es evidente la separación entre la contención expresiva de las tres piezas de 1969 y la euforia explosiva de la última.

Mujer y pájaros (1969) o *Femme et oiseaux* es un óleo sobre tela de piel de vaca (128 x 97, irregular) (2-XI-1969) [DL 1383]. La mujer convoca con su hechizo a los pájaros y las manos (que sean tres indica una acción inconclusa) intentan atraparlos.

Mujer y pájaros (1969) o *Femme et oiseaux* es un óleo sobre tela de piel de vaca (100 x 78, irregular) (2-XI-1969) [DL 1384]. Los pájaros cautivados se posan sobre la mujer y una sola impresión de la mano sugiere que la caza ha terminado.

El ojo-pájaro despierta a la bella mujer (1969) o *L'Oeil-oiseau éveille la belle femme* es un óleo sobre tela de piel de vaca (84 x 95, irregular) (2-XI-1969) [DL 1385]. La mano escondida entre los pliegues de la mujer denota un merecido amago de descanso: la búsqueda ha concluido.

Los pájaros de presa caen sobre nuestras sombras (1970) o *Les Oiseaux de proie foncent sur nos ombres* es un óleo sobre tela de piel de vaca de corte irregular (250 x 200) (6-VIII-1970) de col. Isabelle Maeght, París [DL 1386]. Es la cuarta pieza de la serie, después de un largo hiato desde su inicio once meses antes, el 2-XI-1969. Miró trata cuidadosamente la materia de la piel hasta pulirla en un gris mate y sobre ella se arroja con toda su potencia gestual: las manchas, primero las blancas, después las negras, finalmente las rojas, verdes y azules; los trazos gruesos en negro para las criaturas; puntos de color... y culmina en un verdadero festín colorista que confluye en el centro, dominado por esa gran mancha negra y un pájaro escarlata en forma de signo caligráfico junto al disco solar.

Prat (1990) relaciona esta obra con los *sobreteixims*, dentro de la pulsión mironiana por explorar las posibilidades de todas las materias aprovechables, y

comenta las distintas etapas del proceso creativo, desde la preparación de las manchas blancas como accidentes previos, pasando por el brutal y oblicuo salpicado negro, siguiendo por las arrojadas manchas multicolores, el cuidadoso trazo negro de los pájaros, etc.:

«Cette oeuvre est sans doute aussi étrange et puissante que les “sobreteixims” qu’elle précède de peu: devant ce support étonnant, le spectateur se surprend à reconstituer l’alchimie de la création, imaginant aisément le regard qui fut un jour porté par Miró sur cette peau de vache probablement longuement côtoyée auparavant sans qu’il ne soit rien produit. Un beau jour donc, un déclic, une envie, peut-être ce que Kandinsky nommait une nécessité intérieure, a fait naître de cette forme naturellement évocatrice une oeuvre que la nature même du support rend curieusement fragile et forte à la fois. Cependant, il est à craindre que bon nombre d’apprentis peintres prenant un tel point de départ acoucheraient d’une monstruosité, tant la peau est en elle-même une forme puissante et brutale. Miró résoud le problème en progressant par étapes, chacune découlant des précédentes: d’abord une série de taches blanches, peinture jetée violemment et ocellant le support, rivalisant avec lui. Dessus, une autre coulée de peinture, noire celle-là, barre le cuir en oblique.

De ces deux tons contraires, éclairés de taches rouges, vertes et bleues posées du bout d’une brosse folâtre, et de la découpe particulière de la peau, vont enfin pouvoir surgir les oiseaux de proie, signes noirs plus denses et mieux affermis, étendant leurs serres dans toute la forme du cuir. En son centre, un signe rouge, éclatant, tente de protéger un aplat jaune, lumineux et fragile qu’il enserre, autour duquel il courbe l’échine, terminé par un autre cercle au centre duquel le noir devient plus profond, miroitant comme une ombre.»¹⁰⁹⁵

2.29. Las pinturas individuales y los grupos de 1970.

Miró sufre en 1970 una terrible depresión, aliviada sólo durante unas semanas a finales de año, en las que se concentran casi todas sus pinturas, y que volverá desgraciadamente empeorando aun en 1971, cuando sólo pinte cuatro cuadros.

Comienza con una pareja de pinturas (DL 1389-1390) separadas por casi dos meses y con unos fondos muy distintos, pero que comparten la concepción espacial y el tema.

Pájaros al amanecer (1970) o *Oiseaux à la naissance du jour* es un óleo y acrílico sobre tela (220 x 261) (4-VIII-1970) de col. Gallery KAG, depósito FJM [DL 1389]. La enorme salpicadura semeja un volcán de energía que turba la tranquilidad de los pájaros, que aletean temerosos alejándose del centro. Malet (2003) se detiene en el accidente inicial que inspira muchos de sus cuadros, como

¹⁰⁹⁵ Prat. <Joan Miró. *Rétrospective de l’oeuvre peint*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 166.

estos, y en la agresividad de este en particular, que, sin embargo no reduce su armonía, ritmo y vitalidad:

<<(…) todo reviste una cierta brutalidad —el crudo soporte de lona, el color marrón del fondo, la expresividad de los trazos negros—. A pesar de ello, conserva el tono poético que siempre tiene la obra de Miró; tono que, en la última etapa de la creación mironiana, deriva del modo en que utiliza el negro y los colores. La fórmula empleada la emparenta con la tradición japonesa. Así, una vez más, se trasluce su admiración por Japón.>>¹⁰⁹⁶

Paisaje animado (1970) o *Paysage animé* es un acrílico y óleo sobre tela (199,5 x 199,5) (23-XI-1970) de col. FJM (4725) [DL 1390]. Un tumulto de signos y criaturas vibra y colma el espacio vacío, en el que destaca la criatura que se erige sobre unas largas patas de ave acuática.

Sigue un quinteto titulado *Pintura* (1970) [DL 1391-1395], del mismo tamaño y formato (33 x 41), con un fondo blanco manchado con una tonalidad de gris café que revela la trama de la tela y genera un conveniente efecto atmosférico de controlada tormenta, en el que uno o dos pájaros cruzan el cielo sorteando los obstáculos de los astros multicolores.

Pintura (1970) o *Peinture* es un óleo y lápiz sobre tela (33 x 41) (25-XI-1970) [DL 1391]. Destaca la cinta serpentina que recorre el cuadro desde el ángulo inferior izquierdo al centro del borde superior.

Pintura (1970) o *Peinture* es un óleo sobre tela (33 x 41) (26-XI-1970) [DL 1392]. La mancha café se extiende por casi toda la superficie y Miró la rehace con una concentración nubosa de incontables tonalidades conseguidas al mezclar los colores rojo, azul, amarillo, gris, negro... con suaves trazos ovillados. Dos cintas serpentinan recorren en paralelo la sección más coloreada de café.

Pintura (1970) o *Peinture* es un óleo sobre tela (33 x 41) (27-XI-1970) [DL 1393]. El salpicado café del rincón inferior izquierdo se cubre con una cabeza transida por dos largos segmentos, y el pájaro de la derecha se proyecta hacia la mancha azul superior.

Pintura (1970) o *Peinture* es un óleo sobre tela (33 x 41) (30-XI-1970) [DL 1394]. El espacioso vacío se desvela con una escritura de signos: dos grafismos curvos en verde y rojo se unen a través de un reguero de cuatro planetas a un disco

¹⁰⁹⁶ Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 127.

azul ribeteado de amarillo (¿un ojo místico?), mientras el pájaro extiende sus alas en un conato de abrazo a los dos primeros grafismos.

Pintura (1970) o *Peinture* es un óleo sobre tela (33 x 41) (2-XII-1970) [DL 1395]. La cuidada trama de goteos de la mancha café construye un espacio mallado como una red, que contiene el vuelo de los pájaros y atrapa los grafismos en rojo, amarillo, verde y azul.

La pareja de pinturas de tamaño mediano catalogadas como DL 1396-1397 se caracteriza por la riqueza de las tonalidades del fondo, desde el mismo tono café que se veía en el grupo anterior, a las amarillentas que bordean la segunda pintura, y por la construcción de los personajes con vigorosos trazos negros.

Pintura (c. 1970) o *Peinture* es un óleo sobre tela (65 x 54) (c. 1970) [DL 1396]. Sobre el fondo grisáceo con astros multicolores en los márgenes destacan dos motivos: el disco solar negro ribeteado de rojo y blanco, y la enorme cabeza circular que ocupa la mayor parte de la mitad superior y que está atravesada y recortada por unas gruesas pinceladas muy bien definidas.

Mujer en la noche (1970) o *Femme dans la nuit* es un acrílico y óleo sobre tela (55 x 46) (26-XI-1970) de col. FJM (4726) [DL 1397]. La mujer se enraiza sobre sus sólidas piernas y nos contempla con la confianza de una reina que domina e integra en su seno el paisaje nocturno. Düchting (1989), que le pone fecha del 26 de febrero, lo analiza:

«Con un ímpetu elemental se inscriben los signos de Miró en el fondo manchado de café. Líneas torcidas, bifurcadas, cruzadas (que se juntan en ángulos parcialmente rellenos con negro) circundan un centro que se caracteriza sobre todo por la densidad de su fondo y una temeraria mancha negra. A su alrededor se encuentran además algunos fuertes acentos de colores: círculos, líneas y puntos con los colores básicos de Miró (rojo, amarillo, verde o azul-violeta).

A pesar de la mímica, el cuadro tiene un efecto denso, que se debe en especial a la distribución de los signos alrededor del centro. Esto último corresponde a un método compositivo ya casi clásico. El fondo agrietado y salpicado parecería una lámina espacial sobre la que los signos flotan libremente, sin ligarse. Por otro lado, el carácter global del cuadro tiene un efecto arcaico-mítico, a la manera de los primitivos dibujos en piedra, que le sirvieran a Miró siempre como estímulo para la creación de sus propios signos.

Los tiempos parecerían congruir en las obras de la última etapa de Miró; lo temprano se torna tardío; el mito moderno se incorpora al material mítico de la historia de la humanidad. Quizá sea este

cuadro una prueba de que los símbolos elementales nunca han cambiado y atraviesan renovadamente la conciencia del hombre, reactivando capas profundas subconscientes e indecibles.>>¹⁰⁹⁷

Y en otro lugar, recalca su sentido sombrío y trágico:

<<*Mujer en la noche* es asimismo cualquier cosa menos un alegre idilio, como ya lo deja suponer su título. Colocada sobre dos barras a modo de zancos, esta creación femenina (caracterizada por dos “senos oculares”) trata infructuosamente de alcanzar las estrellas, puesto que los astros han caído ya, como lo anuncian las constelaciones de un rojo incandescente. Tampoco hay escape al marasmo del hombre bajo el hechizo de la sexualidad; el ser humano queda preso bajo su propio destino terrenal.>>¹⁰⁹⁸

Prosigue un cuarteto (DL 1398-1401) con tres títulos de *Cabeza* y uno de *Mujer*, que ilustran su semejanza temática, en la que la cabeza o la mujer están en comunicación con los pájaros y los astros. Se datan las dos primeras el 26 de noviembre y las otras cuatro días después, todas con un tamaño pequeño, gruesas pinceladas negras para las figuras y fondos vivamente coloristas.

Cabeza (1970) o *Tête* es un óleo y lápiz sobre cartón (36 x 50) (26-XI-1970) [DL 1398]. Miró probablemente comenzó esta pintura en una posición vertical, como vemos en la estructura del cuerpo y la disposición de la enorme cabeza, pero después, probablemente porque la cabeza estaba demasiado abocada a la derecha, la tumbó y cruzó la cabeza con una pincelada oblicua que sobresale al otro lado y dibujó a lápiz unos garabatos para indicar una dirección horizontal.

Cabeza (1970) o *Tête* es un óleo sobre tela (41 x 24) (26-XI-1970) [DL 1399]. La multicolor cabeza gorgónida asoma por encima de un gran zócalo negro y mira con un único ojo hacia una protuberancia negra que aparece por la derecha, probablemente un pájaro.

Mujer (1970) o *Femme* es un óleo sobre tela (41 x 24) (30-XI-1970) [DL 1400]. La mujer tiene un gran cuerpo-zócalo negro ribeteado de blanco y rojo, y su cabeza sobresale con un gran pico de labios paralelos.

Cabeza (1970) o *Tête* es un óleo sobre tela (41 x 24) (30-XI-1970) [DL 1401]. La cabeza tiene la forma de un pez y está coronada por una pequeña luna-pájaro.

¹⁰⁹⁷ Dichtung, en Erben. *Joan Miró*. 1989 (revis. de 1959): 201.

¹⁰⁹⁸ Dichtung, en Erben. *Joan Miró*. 1989 (revis. de 1959): 230.

Las tres últimas pinturas catalogadas de este año son bastante distintas entre sí y no pueden relacionarse con otros grupos de esta época.

Pintura (1970) o *Peinture* es un óleo sobre tela (65 x 54) (30-XI-1970) [DL 1402]. Semeja una explosión estelar en negro hacia la que fluyen las trayectorias de hasta cinco pájaros-cometa en rojo (tres), blanco y verde.

Mujer, pájaro (1970) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (97 x 76) (4-XII-1970) [DL 1403]. La mujer tiene un gran cuerpo-zócalo negro de cuyo extremo derecho surge un brazo armado, mientras que el torso pechugón y la cabeza se delinean en rojo. Llama la atención el disco solar amarillo y rojo de la punta de la cabeza, que es formalmente análogo al del pájaro negro de la derecha.

Pintura (1970) o *Peinture* es un óleo sobre tela (26 x 24,5) realizado en Palma 1970) [DL 1404]. Esta pequeña pintura es un estudio para la cubierta del libro de Perucho *Joan Miró y Cataluña* y revive motivos muy anteriores: el disco solar bicolor atravesado en diagonal por una flecha y con tres cabellos podría ser una encarnación de la diosa-tierra catalana. Los tres discos negros que la envuelven y el pájaro-flecha de cabeza bicolor de la derecha son referencias al mundo celeste en el que se realizarán los sueños de Miró acerca de su patria.

2.30. Los dibujos, 1968-1970.

En esta época se entrecruzan nuevamente los dos caminos del dibujo meditado y del espontáneo, triunfando plenamente el segundo. Bernadac (1998) describe el estilo de los dibujos (como el de las pinturas) de los años 70 como un todo homogéneo, siguiendo la tesis de Dupin, e incide en su agresividad, su variedad de soportes y su dominio del dibujo gestual:

<<(…) Los temas pasan a ser secundarios respecto del signo, y el signo ya no equivale a una imagen sino a lo “real asimilado, regurgitado, incorporado y liberado como el aire o la luz” [Dupin].¹⁰⁹⁹ No obstante, seguimos encontrando sus personajes y pájaros habituales, pero también mujeres-pájaro, y además aparecen perros y paisajes. Los dibujos de esta época presentan una gran variedad de nuevos materiales base y diferentes formatos; van desde el dibujo más pequeño sobre papel de lija o sobre cartón corrugado hasta composiciones de gran formato, dinámicas y casi pictóricas. Miró alterna con gran libertad el grafismo denso y negro de los años precedentes con el trazo agudo y fino, pasando por los graffiti, manchas, salpicaduras y mezclas de técnicas (gouache,

¹⁰⁹⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 339.

pastel, carboncillo, tinta y lápiz de color). Para él, el dibujo es un género autónomo en sí mismo (es más rápido de ejecutar, más próximo a la escritura y va a lo esencial).>>¹¹⁰⁰

Caroline Edde (2002) comenta que en su obra sobre papel de los años 70 experimenta con nuevos signos:

<<During the 1970s, Miró discovered new graphic signs, “avant-signes” (precursors), according to the expression coined by Jacques Dupin, which emerged from the deepest subconscious and which comprised a new poetic language. From that point, his art had two central preoccupations: “anthropomorphic rootedness”, expressed in the presence of figures, usually female, and animals (birds, dogs, insects), and “the aspiration towards the universe” dominated by stars and constellations.>>¹¹⁰¹

Como en la pareja de dibujos de 1966 que Bernadac utilizaba como ejemplo del impacto del Japón en su estilo, esta autora analiza dos dibujos de febrero de 1968 (de similar tamaño y sobre el mismo soporte que aquéllos) como ejemplos de la dicotomía estilística en esta época. Del mismo modo que en la pintura hay un estilo elaborado y otro espontáneo, en el dibujo Miró desarrolla un estilo elaborado (el convenido como intrínsecamente mironiano) de escritura caligráfica compuesta de signos y trazos que revelan su mundo imaginario; y otro estilo espontáneo (de influencia más bien oriental que norteamericana), mucho más gestual, compuesto de manchas y señales azarosas, que dispone con la agresiva confianza de un maestro seguro de todos sus recursos.

Sin título (1-II-1968) es un acabado ejemplo del estilo espontáneo, con un espacio (Bernadac lo describe como móvil, aéreo y táctil) en el que parecen flotar accidentes tales como trazas, huellas, nebulosas y salpicaduras. Es un retorno del artista a 1928-1930, la época del “asesinato de la pintura”, cuando Leiris y Bataille le proclamaban como pintor-poeta de la sencillez primitiva, como Bernadac (1998) manifiesta:

<<En Miró esta calidad de informe se manifiesta de diversas maneras: manchas en el material base, graffiti, garrapatos, remolinantes, salpicaduras... tantos signos de una prehistoria de la pintura, de un lenguaje balbuciente, aún no articulado. Las manchas de color ligero ([que Dupin describe] más bien inflamaciones de color que manchas difundidas en el blanco que las rodea, de matices carmíneos, verde o siena¹¹⁰²) semejan una danza aérea, una pulverización de luz que conjura el vértigo del espacio infinito.>>¹¹⁰³

¹¹⁰⁰ Bernadac. <Joan Miró. *La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 202.

¹¹⁰¹ Edde. *Miró: Works on Paper 1960-1977*. <Joan Miró: *In the Orbit of the Imaginary*>. Andros. Goulandris Foundation (2002): 63.

¹¹⁰² Dupin. *Miró*. 1993: 304.

¹¹⁰³ Bernadac. <Joan Miró. *La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 192.

Sin título (14-II-1968), realizado dos semanas después, es un adecuado ejemplo del estilo elaborado, con un espacio (que aquí, por contra, Bernadac describe como dominado por la incisión del trazo, de la figura y del contorno) poblado de signos inmediatamente reconocibles como mironianos: punto, flechas, escalas y espirales.

Bernadac (1998) explica sobre esta violenta obra:

<<A medio camino entre el signo caligráfico y una escritura imaginaria similar a una firma o un jeroglífico, el dibujo excepcional del 14 de febrero muestra una vez más hasta que punto Miró era un “dibujante nato”. Ningún instrumento se le resistía y ningún tipo de material (ni siquiera los más burdos) se le escapaba. Aquí utilizó el bambú japonés, dócil y reticente a la vez., “(...) amplifica los menores impulsos y con la sensibilidad de un desollado desnuda el ritmo interior que tiene que comunicar” (J. Dupin). Esta extraña escritura puede descifrarse de izquierda a derecha: primero una flecha cruzada por dos trazos horizontales, después una forma de ocho (¿del “8” o el signo del infinito?); una línea curva que está cruzada [por rayas] en la parte superior, y que abajo muestra otros trazos horizontales y verticales, uno de los cuales termina con una punta de flecha, y, por último, tres signos distintos que resumen su vocabulario: una estrella, una flecha y una especie de serpentina seguida de una mancha redonda. Miró parte de un sistema de signos móviles, disponibles para nuevas combinaciones, de un lenguaje abierto en perpetua transformación. La línea, que brota espontáneamente, se somete a todos los caprichos del pintor, dócil, rizada, evocadora o realista.>>¹¹⁰⁴

Hay una serie de seis dibujos de febrero de 1968 que se titularon ya entonces *Pintura sobre madera golpeada* —a veces se traduce como martilleada o pulida— o *Peinture sur bois martelé*, pero que en realidad son unos dibujos a gouache sobre papel amate (*amatl*).¹¹⁰⁵

Pintura sobre madera golpeada I (1968) es un gouache sobre papel amate (29,1 x 39,5), realizado en Palma (8-II-1968) de col. FJM (4702). [Sweeney. *Miró*. 1970: n° 153]. Una nube roja se extiende por el lado izquierdo y el centro proyectando una pincelada hacia el borde derecho del cuadro. Una línea que simboliza el vuelo de un pájaro recorre en diagonal el centro atraída por una estrella en la parte superior. Unos pájaros en el rincón inferior derecho completan la escena.

Pintura sobre madera golpeada II (1968) es un gouache sobre papel amate (28 x 39), realizado en Palma (8-II-1968). [Sweeney. *Miró*. 1970: n° 152]. Un personaje de cabeza ubuesca extiende sus brazos en actitud de aterrorizarnos, como

¹¹⁰⁴ Bernadac. <Joan Miró. *La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 192.

¹¹⁰⁵ Fueron fichados como óleos sobre madera golpeada en el catálogo de <Miró>. Fondation Maeght. Vence (1968), y como óleos sobre papel en el de *<Miró. Calder>. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973). La mejor reproducción completa en color se encuentra en Sweeney. *Miró*. 1970: 152-157.

un personaje de guiñol. Los astros multicolores que le llenan y rodean a la vez, suavizan la primera impresión.

Pintura sobre madera golpeada III (1968) es un gouache sobre papel amate (27,8 x 38,5), realizado en Palma (8-II-1968) de col. FJM (4703). [Sweeney. *Miró*. 1970: n° 154]. La mano del artista está impresa en rojo sobre el lado izquierdo, y dispone una estrella en el ángulo superior izquierdo y un personaje de filigrana, o tal vez dos pájaros entrelazados, en el lado derecho.

Pintura sobre madera golpeada IV (1968) es un gouache sobre papel amate (28 x 41), realizado en Palma (8-II-1968). [Sweeney. *Miró*. 1970: n° 156]. Los grafismos espontáneos y simples de este dibujo se inspiran en signos islámicos o semíticos.

Pintura sobre madera golpeada V (1968) es un gouache sobre papel amate (27 x 37), realizado en Palma (8-II-1968), donado por Miró a la Ciudad de Barcelona. [Sweeney. *Miró*. 1970: n° 157]. Un fondo amarillento verdoso (tal vez porque la luz incidió directamente en el momento de fotografiarla) sirve de escenario a un despliegue de criaturas, signos y astros del miromundo, destacando la línea horizontal del centro que representa el vuelo de un pájaro.

Pintura sobre madera golpeada VI (1968) es un gouache sobre papel amate (27 x 38), realizado en Palma (9-II-1968), donado por Miró a la Ciudad de Barcelona. [Sweeney. *Miró*. 1970: n° 155]. Bastan para crear un feliz paisaje cósmico unas pinceladas en rojo, unas finas líneas para definir el vuelo de los pájaros, y unos grafismos multicolores.

Los siguientes son ya piezas individuales o agrupadas en pequeños conjuntos.

Sin título (c. 1969) es un óleo y aguatinta sobre piel de oveja (54 x 90) [*Joan Miró*]. Tokio. Grande Gallery Odakyu, Shinjuku (6-18 abril 1984): fig. 60, p. 72 (error en p. 167 al fechar c. 1960).]. Sobre la superficie irregular de una piel de oveja o cordero, Miró coloca una variación de un dibujo de 1939 (carpeta *Fraternité* en la edición francesa y *Fraternity* en la estadounidense), con una escena de una mujer salvaje rodeada de muerte y destrucción, y la repinta con astros multicolores y un pájaro que muestra sólo en su serpenteante movimiento pintado en añil.

Personaje (1967-1970) es una tinta china sobre papel (33,5 x 32,5) [**Miró. Calder*]. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973): n° 27], probablemente un esbozo para un cuadro, con una cabeza almendrada, de gruesos trazos negros, en el centro, ligeramente desviada en diagonal hacia la esquina

superior derecha, un pájaro estilizado en la esquina superior izquierda y una ristra de planetas en la parte inferior, en la que aparecen las formas verticales de las piernas del personaje, separadas de su cuerpo.

Cabeza (1970) es una tinta y lavis sobre papel (104,1 x 74,3) [<Miró. *Oeuvres 1937-1979*>. París. Galerie Patrice Trigano (2004): nº 12], la clásica composición de esta época, parece un boceto de sus pinturas tituladas *Cabeza* de este mismo año.

Cabeza (1967-1970) es un gouache sobre papel (35 x 27,5) [*<Miró. *Calder*>. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973): nº 28], semejante al anterior.

Cabeza (La semana financiera) (1970) o *Tête (la semaine financière)* es una técnica mixta sobre papel periódico (49,5 x 66) [*<Miró. *Calder*>. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973): nº 32], de una expresividad muy agresiva, gracias a su espeso trazo negro y su utilización del papel periódico, en la que sobre una noticia (en francés) de la semana financiera, Miró dibuja una cabeza grotesca, de enormes ojos saltones y boca fruncida enseñando los dientes, como un ogro, tal vez una ironía sobre la voracidad de los capitalistas. El fondo lo colorea con ligeros trazos de lápices de colores.

Personaje y pájaro en la noche (1970) o *Personnage et oiseau dans la nuit* es un gouache sobre papel (88 x 58). [*<Miró. *Calder*>. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973): nº 33]. El personaje se levanta del suelo en forma de montaña negra coronada con dos círculos que hacen de cabeza y de su cuerpo parece surgir un pájaro multicolor, de enorme cabeza (con partes de amarillo, rojo y verde). El fondo está manchado de varios colores, como el verde para los astros (como una luna en la parte inferior) o el rojo y el amarillo en la parte derecha para figurar unas explosiones estelares.

Personaje y pájaro en la noche (1970) o *Personnage et oiseau dans la nuit* es una técnica mixta sobre papel (75 x 64). [*<Miró. *Calder*>. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973): nº 34]. Miró llena el fondo negro de figuras; el personaje ocupa el espacio principal, en el centro y la derecha, y el pájaro blanco surca el cielo, poblado de astros multicolores (rojo, verde, azul, amarillo).

Cabeza (1970) es una tinta china, gouache y pastel sobre papel periódico (50 x 67), realizada en Palma (30-VII-1970), de col. MNAM, París. [Bernadac. <Joan

Miró. La colección del C.G.P.>. México. CCAC (1998): 201, fig. 53]. Bernadac (1998) explica que:

«En *Cabeza*, el fondo es un pedazo de papel periódico utilizado al revés. Este aprovechamiento no tiene nada que ver con los papeles encolados cubistas, pues aquí eligió el periódico por su banalidad, su cotidiano aspecto grisáceo y su fragilidad. Una gran cabeza, que puede verse de frente o de perfil, ocupa toda la superficie. La mezcla de técnicas crea una diversidad de materias y texturas, de trazos precisos y trazos más sueltos. La cabeza se identifica por los ojos y la forma redonda; en otros casos, estos contornos aventurados se vuelven cada vez más informales. Miró dejaba que la materia y el gesto actuaran libremente y así descubrió meandros que podemos asociar con formas orgánicas.»¹¹⁰⁶

Cabeza (1970) es un collage, óleo y gouache sobre papel de periódico (49 x 66) [<Joan Miró>. Tokio. Grande Gallery Odakyu, Shinjuku (6-18 abril 1984): fig. 61, p. 72], en el que sobre un anuncio de un televisor girado al revés, Miró traza un personaje de enorme cabeza negra y en proceso de metamorfosis en pájaro, y en el lado izquierdo pinta una ovalada cabeza de gris con una nariz redonda y roja, justo debajo de la imagen de un reloj. Unas tiras blancas pegadas trazan los hipotéticos movimientos de unos pájaros alrededor de la cabeza.

Sin título (1970) es un óleo y gouache sobre papel de periódico (49 x 33) [Dupin. *Miró*. 1993: fig. 369.] con una figura femenina en postura de orante y un enorme sexo-mandorla abierto.

Mujer delante del sol (1970) o *Femme devant le soleil* es un gouache sobre papel (65,5 x 53) [<Joan Miró>. Tokio. Grande Gallery Odakyu, Shinjuku (6-18 abril 1984): fig. 62, p. 73], con una mujer-pulpo, con grandes ojos y cabellos-tentáculos, que se inscribe en un sol rojo, junto a una luna amarillo, un planeta azul, una estrella blanca, una nebulosa violeta, en un firmamento negro salpicado de infinitesimales astros blancos. La mujer se ha fusionado con el universo.

Mujer (1970) es un óleo y gouache sobre papel (90,5 x 59,5) [<Joan Miró>. Tokio. Grande Gallery Odakyu, Shinjuku (6-18 abril 1984): fig. 63, p. 76], con una mujer, de enorme cuerpo negro, que ocupa el centro de la escena cósmica, de vibrante colorido, en el que reúne todo el arco iris de su paleta, probablemente para simbolizar la energía de un cataclismo desatado por esta diosa-madre, de enormes pechos cargados de leche, cuyos aros y pezones el artista pinta de blanco como si fueran grandes ojos.

¹¹⁰⁶ Bernadac. <Joan Miró. *La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 201.

Mujer rodeada (c.1970) o *Femme entourée* es una tinta y acuarela sobre papel (63 x 91) [<Joan Miró>. Tokio. Grande Gallery Odakyu, Shinjuku (6-18 abril 1984): fig. 64, p. 77], con una cabeza negra, en parte rellena de brochazos de pigmento azulado, que parece un insecto que se arrastra hacia la derecha.

El pájaro del bello horizonte (c. 1970) o *L'Oiseau du bel horizon* es una acuarela y tinta sobre papel (65,5 x 90) [<Joan Miró>. Tokio. Grande Gallery Odakyu, Shinjuku (6-18 abril 1984): fig. 65, p. 77]. Miró pinta el personaje a la acuarela, tan desvaída que parece fantasmal, y para hacerlo reconocible pinta con tinta el ojo negro y matiza con unos leves toques de color amarillo, verde y rojo. El personaje alarga su mano (su impresión en negativo, al modo de una imagen de rayos X), hacia un pájaro que vuela en la esquina superior derecha, que sólo se identifica por el trazado en espiral de su vuelo, sobre un paisaje cósmico de tres pequeños astros multicolores. Es un sueño, la persecución de la libertad en el infinito.

Mujer al claro de luna (1970) o *Femme au clair de lune* es un gouache, tinta china y lápiz cera sobre papel japonés (99 x 61), realizado en Palma (24-VII-1970) de col. FJM (7776). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1129.] La mujer es apenas un conjunto de trazos esquemáticos en negro, en contraste con la enorme luna, que parece flotar en un espacio nuboso.

Personaje (1970) es una tinta china y lápiz (33,5 x 32,5) [*<Miró. Calder>. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973): nº 35]. en la que el armazón del personaje se construye con gruesos trazos negros de tinta mientras que los rasgos más pequeños los delinea con lápiz. Destacan los dos ojos interrogadores, volcados hacia la izquierda, donde en la esquina superior aparece un astro difuso. Probablemente es un esbozo para una pintura que no conocemos.

Mujer (1970) es un óleo y gouache sobre papel (90 x 60) [*<Miró. Calder>. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973): nº 36], en el que Miró construye una imagen muy inusual en su producción. La mujer es un inmenso cuerpo rojo, de curvas pronunciadas, erigida de pie en el centro y que muestra simétricamente una cabeza con dos ojos almendrados en negro y blanco, dos pechos cuyos pezones son otros dos ojos similares, mientras que en medio de las piernas traza la vagina sobre un fondo verde (y este sobre otro negro que hiende en vertical el cuerpo), y los dos brazos (de trazos blancos) cuelgan a los lados de las piernas sobre el fondo negro de la parte inferior. La parte superior es un cielo multicolor (verde, azul, amarillo, negro, violeta...) que sugiere una conmoción estelar.

Gato y mano (¿1970 o siguientes?) o *Gat i Ma*, es un gouache y tinta china sobre papel (81,5 x 59,6) de col. BBVA, nº inventario P 05583. [*<*Sous le signe de Miró: Miró et l'atelier Barbarà*>. Castres. Musée Goya (2003): cat. 5, texto p. 38, reprod. p. 39]. En el dorso hay otro dibujo, sin firma ni fecha, que reproduce desvaídamente una cabeza, con una minúscula estrella, algunos signos y, nuevamente, la impresión de una mano. [*<*Sous le signe de Miró: Miró et l'atelier Barbarà*>. Castres. Musée Goya (2003): texto p. 40, reprod. p. 41]. Este gouache, sin datación precisa, pertenece por su estilo a los años 70, por sus grafismos sueltos, colores primarios, elementos astrales y una impresión de la mano.¹¹⁰⁷ En el dorso hay otro dibujo, sin firma ni fecha, que reproduce desvaídamente una cabeza, con una minúscula estrella, algunos signos y, nuevamente, la impresión de una mano.

En la serie de dibujos preparatorios iniciados en 1968 (se había previsto el estreno en septiembre) para el espectáculo teatral *L'oeil oiseau* de Dupin, que incluye su último esbozo de autorretrato, destaca un grupo de imágenes simbólicas que se han titulado *Cortège des obsessions* en el que Miró plasma sus obsesiones: la mujer y el sexo femenino, los testículos, los tres cabellos, el ojo, el pájaro, el pájaro flecha, los número 3, 13 y 19, el enigma, el infinito, la nada, el azul, la escalera de evasión, la luna, el sol, la estrella, la estrella fugaz, el círculo, etc.¹¹⁰⁸ El proyecto se frustró, sin que se sepan los motivos, aunque buena parte la utilizó más tarde Dupin en el ballet *L'uccello luce*, estrenado en Venecia en 1978, con lo que la serie de dibujos se alargó un decenio.

2.31. La escultura: estética y estilo final de Miró a partir de 1966.

La mayor parte de las explicaciones sobre la estética y el estilo escultórico de Miró son las mismas que para la pintura, salvo las particularidades propias de las tres dimensiones, y, que el subcapítulo escultórico se retrotrae dos años antes del inicio del periodo 1968-1983, debido a la continuidad fundamental del trienio de 1966-1968, justo a caballo entre dos periodos, en el que se confirma como escultor mientras su pensamiento y obra como tal alcanzan una plena coherencia, que ya no

¹¹⁰⁷ "C. B.". *Gat i Ma*. *<*Sous le signe de Miró: Miró et l'atelier Barbarà*>. Castres. Musée Goya (2003): 38. El catálogo no precisa quien es "C. B."; los autores reconocibles son Jean-Louis Augé, Joan Barbarà y su hijo Tristan Barbarà.

¹¹⁰⁸ Sobre *Cortège des obsessions* véase Balsach. <*Joan Miró. Desfile de obsesiones*>. Barcelona. FJM (2001): 144-151.

variará en lo esencial, en un definitivo corte formal y temático respecto a su concepción escultórica desarrollada desde 1930.¹¹⁰⁹

En resumen, desde 1966 Miró desarrolla una obra escultórica en un estilo muy decantado y reflexivo. Se caracteriza por la creciente tendencia a la monumentalidad (la gran escala es predominante), la dominante atención a la materialidad (el bronce como material hegemónico, aunque no único, y el minucioso cuidado de sus pátinas), la técnica del ensamblaje (que se relaciona con sus métodos escultóricos de los años 30 y con las cerámicas de los años 50), la experimentación formal (el discurso creativo en sus apuntes nos informa de su absoluta concentración en el problema de la innovación de las formas y cómo se inspira en todos los hallazgos de sus contemporáneos para ejercer una complejísima fusión de influencias), el humanismo crítico (el ser humano es la referencia última de todas las obras, con un sentido crítico respecto a los valores sociales, y así, por ejemplo, afronta los temas del erotismo o el de los mitos mediterráneos y religiosos), el austero despojamiento de lo accesorio y banal (la esencialidad de las formas es casi absoluta), el profundo respeto por la realidad de los objetos (los objetos se muestran en su estricta pureza material, apenas modificados, presentados como signos cotidianos que se asocian para referirnos a significados trascendentes de la humanidad y la naturaleza), la inspiración en los diseños pictóricos (la mayoría de sus ideas para esculturas son adaptaciones tridimensionales de apuntes para pinturas, de lo que se sigue que muchas obras nos parezcan a primera vista como bidimensionales), la rigurosa reflexión racional (el arte de la escultura no favorece la creación instintiva inmediata), la preocupación por la relación entre la obra artística y la naturaleza (en este sentido es ejemplar su cuidado en la disposición y escala de las obras que se sitúan en jardines, o la idea de la inmersión de una escultura). En su escultura encontramos, tal vez más incluso que en la pintura o el grabado, y gracias a que en ella hubo de ejercer al máximo su capacidad reflexiva, un esquema lógico muy depurado de su pensamiento estético en los últimos años de su empresa creativa.

¿A qué se debe esta decantación estilística justamente en 1966-1968? Seguramente a que entonces, para conseguir acabar las numerosas obras pendientes para sus exposiciones, revisó los numerosos esbozos y utilizó ampliamente los incontables

¹¹⁰⁹ Para desarrollar este apartado sigo sobre todo textos de Dupin, Malet, Russell, Sylvester, Jeffett y Bozal. La obra más adecuada para seguir su escultura en estos años es Dupin, Jacques. *Miró escultor*. Polígrafa. Barcelona. 1972. 28 pp. más 188 ilus. Fotoscop Prats, Catalã-Roca.

materiales recogidos durante muchos años y, así, meditó sobre los problemas de la expresión escultórica, de la relación objeto-volumen, el recuerdo de sus primeras experiencias con Galí y de cómo podían sus dibujos y pinturas servir de iniciación para las esculturas. Quería finalizar todos los proyectos inconclusos: así, la escultura *Luna, sol y una estrella* (1968), se relaciona con la serie de sus *Proyectos para un monumento* que hizo en 1954 (y sus apuntes son intercambiables).

Tras un largo impasse, Miró había vuelto a la escultura decididamente desde 1966, tras unos años de pausada finalización de proyectos anteriores sobre todo de esculturas-cerámica. Había vuelto a interesarse por la escultura en bronce u otros materiales no cerámicos hacia 1957, coetáneamente a la idea de Maeght de crear un museo privado en Saint-Paul-de-Vence con obras de sus artistas, y, de resultas, entre 1957 y 1964 vemos una proliferación de *objets-trouvés* y dibujos preparatorios de esculturas, pero cuya realización se difiere hasta una primera fase creativa en 1967-1969, cuando ya dispone de tranquilidad y ha organizado los medios y colaboradores para plasmarlos.

José Marín-Medina (1978) explica la oleada de esculturas en bronce que realiza a partir de 1966 como un avance en su lenguaje comprometido con la misión del arte:

«La técnica, aparentemente tan sencilla, de fundir sus montajes de objetos en bronce, confiere a Miró una insólita expresividad de lenguaje. Miró quiere recuperar la realidad originariamente. Para ello busca y elige entre los mil objetos de lo cotidiano, los manipula intencionadamente (los altera) los monta y los marca con su signo (los “significa”) y finalmente los funde, con lo que consigue un doble efecto sustancial: unifica las materias diversas de los humildes objetos elegidos, y, además, hace eternos (de algún modo) los materiales y las formas de lo que antes fue vulgaridad. Es su recuperación de la realidad, y, sobre todo, el acto de la superación y de la metamorfosis más violenta y radical. Así nacen sus *Personajes, Mujeres, Cabezas y Pájaros*, seres entre la violencia y la ternura, nacidos de la nada y hechos monumento por obra y gracia de una mano y de una mirada. Renovarnos a todos el tacto y la visión: invitarnos a la obligación de realizar nuestros propios hallazgos; advertirnos de la profunda diferencia que existe entre lo real y lo realista; urgirnos a la busca de identidad, frente a la tradición y la repetición; provocarnos al conocimiento y a la vida, son las intenciones declaradas de este arte, de esta escultura “brutal” (como el propio Miró dice). ¿Para qué, si no, la escultura? ¿para qué, si no, el arte?

(...) pienso que la escultura de Miró supone un aviso, fuerte como pocos, sobre la naturaleza y las finalidades que deben guiar al trabajo, a la actividad artística. Con su práctica, Miró nos declara toda una teoría para afrontar los tiempos nuevos a través de un nuevo arte.»¹¹¹⁰

Y el mismo Marín-Medina, dos decenios después (2000), resume objetivamente esta tercera fase escultórica en bronce:

«Y a partir de 1966, ya instalado en Palma, y hasta su muerte, produjo sus cuatro series mayores de obras en bronce, *Personajes, Mujeres, Cabezas y Pájaros*, en las que mezcla elementos modelados con montajes de objetos, fundiendo finalmente el conjunto, con lo que logra el doble efecto de unificar materiales y objetos, y darles la nobleza y la perdurabilidad proverbiales de la escultura “de tradición», fundida en bronce.»¹¹¹¹

Teixidor (1980) comenta sobre sus esculturas de 1966-1971:

«Sur toutes les sculptures réalisées en bronze au cours de ces dernières années, de 1966 à 1971, certaines inédites, d’autres issues de bronzes ou de céramiques plus anciennes, nous pouvons déceler ses mêmes origines que je signale ici. Pour Miró, le plus souvent, la sculpture implique le moulage préalable de l’objet trouvé que sa main inventive mène à une forme qui devient autre, sans cesser d’être la chose originelle. Le bronze unifie les matières. Une même coloration s’impose. Au vrai, c’est une patine qui recouvre tout. Mais une patine au sens le plus profond, bien au-delà de l’acception première que le mot nous suggère. Comme si cette patine était la cristallisation de l’éphémère qui continue de vivre bien au-delà, et qui nous apparaît comme en transparence, sans avoir rien perdu de sa signification. De là, peut-être, le mordant de ces sculptures, et aussi le scandale qu’elles peuvent provoquer. Dans l’ambivalence de ces contrastes réside une bonne part de leur pouvoir de suggestion.»¹¹¹²

Malet (1983) resume: «1966 se puede considerar el año en el que Miró empieza a dedicarse verdaderamente a la escultura. La etapa se prolongará hasta 1971»¹¹¹³.

Gloria Moure (1987) considera que en la cumbre de su madurez escultórica de los años 60 y 70 Miró funde los elementos de su evolución poético-plástica:

«(...) Miró va aconseguir una síntesi de la manualitat, de la concreció residual, de l’atzar i de l’impuls del diseg.

En algunes obres, com ara *Personnage et oiseau* (1970), ressalta més que no pas en altres la preferència pel muntatge indisciplinat, i pel que fa a les translacions de significat l’elaboració oscil·l·la des de l’hermètica i simple *Sculpture-objet* (1949-1950) fins a l’enigmàtic i tautològic *Horloge de vent* (1967), o fins a l’extrema dilució evocativa de *Femme et oiseaux* (1973), mentre que el dramatisme

¹¹¹⁰ Marín-Medina. *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. 1978: 175.

¹¹¹¹ Marín-Medina. *Esculturas de Miró: encanto visual*. “El Cultural” (29 noviembre-5 diciembre 2000) 42.

¹¹¹² Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 112. Teixidor aborda la identificación e inventario de numerosos elementos naturales o cotidianos de estas obras en las pp. 112-118, que reproduzco en el estudio individual de cada escultura.

¹¹¹³ Malet. *Joan Miró*. 1983: 26.

residual es radicalitza en *L'equilibriste* (1970). De tota manera, es tracta d'obres obertes, perquè, paral·litzant els passeis del seu creador, depenen més de l'espai i de l'assentament que no pas d'un paisatge, per més que hagin estat pensades per ser-hi implantades. Aquesta obertura és, a més, subratllada per l'accent inacabat que en alguns casos s'emfatitza fins a fer la impressió de descuit conscient. Miró, així, apura i fa irradiar l'energia de les seves obres, que si bé són farcides d'humanitat, no tenen gota de narcisisme i semblen haver-se d'objectivitzar fins a fer desaparèixer la costosa projecció personal, que d'altra banda és total.»¹¹¹⁴

Robert Fleck (1991) avisa de que su obra escultórica final es un buen ejemplo de que las cualidades excepcionales de un pintor favorecen una escultura novedosa e inconventional: «Welche besonderen Eigenschaften, oder besser Fähigkeiten die Malerskulptur in herausragenden Fällen besitzt, in denen sie die Probleme der Bildhauerei weiterzubringen vermag, da sie unkonventionell angeht und anders interpretiert, wird wohl nirgendwo so deutlich wie im Spätwerk von Joan Miró.»¹¹¹⁵ Y es, como decía más arriba, la inspiración procede casi siempre de previos diseños pictóricos.

Bozal (1996), en cambio, no cree posible sostener una evolución lineal, sino que, al contrario, defiende que vuelve una y otra vez sobre los temas anteriores.¹¹¹⁶ Así, se entiende la constante referencia de Bozal a que la mujer y los pájaros, motivo de sus pinturas desde los años 30, son también motivo de algunas de las esculturas de los años 1946-1949, como *Pájaro solar*, *Pájaro lunar*, ambas de 1944-1946, y las de 1949 *Mujer (cabeza)*, *Personaje* y *dos Mujeres*:

«piezas que sugieren un escultor primitivo, casi prehistórico, y popular. Mujeres de grandes aberturas sexuales y de marcada monumentalidad, venus ancestrales y totémicas, imágenes con signos solares que hablan de la creación y de la vida, del paso de las estaciones, que conservan sólo aquellos motivos que son necesarios para su reconocimiento, afirmando siempre la organicidad, su pertenencia a la naturaleza».¹¹¹⁷

Como estos temas son asimismo esenciales de la escultura de los años 60, de este modo Bozal justifica que Miró no deba ser considerado como un escultor con un lenguaje de los años 60 sino como un superviviente de las primeras vanguardias, que repite un arte esencialmente caduco, fuera de su contexto histórico. Una lectura muy parcial lleva siempre a unas conclusiones sesgadas.

¹¹¹⁴ Moure, G. *Configuració residual. L'apropiació de la realitat fragmentària. <Miró escultor>*. Barcelona. FJM (1987): 155-156.

¹¹¹⁵ Fleck. * <Wilhelm Lehmbruck, Joan Miró, Markus Lüpertz, Jaume Plensa>. Berlín. Galerie Volker Diehl (20 abril-22 mayo 1991): p. 2 del texto en cat. s/n.

¹¹¹⁶ Bozal. *Arte del siglo XX en España*. 1996, I: 356-357.

¹¹¹⁷ Bozal. *Arte del siglo XX en España*. 1996, I: 352-353.

Guigon (2001) observa que sus esculturas a partir de 1967 siguen la pauta del ensamblaje de los *objets trouvés*:

«A partir de 1967, Miró dedicó gran parte de su tiempo a la realización de gran número de esculturas en bronce a partir de objetos encontrados y ensamblados. Suponen la cristalización de lo efímero que sigue viviendo más allá de la solidez del bronce. De ahí proviene sin duda la extrema tensión de estas esculturas. La mayoría conlleva un injerto o un cruce.»¹¹¹⁸

En suma, Miró vuelve a los proyectos inacabados del pasado y recapitula.

Jeffett (2002) desarrolla el proceso creativo mironiano durante estos años, que bien hubiera servido para describir el de las otras épocas escultóricas.. Apunta que en lo fundamental sus ideas para estas esculturas ya están claras hacia 1964, aunque siempre quepan modificaciones poco antes de su realización a partir de 1967, prevaleciendo por lo común la fidelidad a la idea inicial, el choque, sobre la meditación posterior:

«Miró's drawings for painted sculptures, as with many other ideas for sculpture, were all worked out at least in terms of composition by 1964, though they were only cast in Paris at the Clémenti and Susse Foundries from 1967 to 1969. Again we can see a very long delay from the moment of conception to the realization of the finished bronzes. Miró refers to this as a period of "gestation". He repeatedly described the encounter with the object as a "shock", and it was this element of surprise that he sought to preserve in the final sculpture. In formulating this idea of external shock, which Miró also called a "magic spark", he situated inspiration in the exterior realm of nature rather than the internal sphere of the Freudian unconscious.»

Jeffett remarca la importancia de los dibujos preparatorios de las esculturas para establecer la composición de los objetos:

«We know from the drawings that Miró came up with the basic compositions relatively early in the process. These then underwent subsequent modification as Miró rethought the composition in drawings. Miró's drawings are not abstract compositions; they are based on objects and documents of possible configurations of objects with sculpture in mind. (...)».¹¹¹⁹

E incide en que los dibujos, aunque posteriores a los objetos, son bastante anteriores a las esculturas, lo que denota un largo proceso creativo, y en concreto comenta la datación de tres cuadernos de dibujos preparatorios de esculturas de 1958-1959, 1961-1963 y 1961-1964:

¹¹¹⁸ Guigon. *Sobre algunos objetos inciertos*. *<Rumbos de la escultura española del siglo XX>. Madrid. Fundación Santander Central Hispano (2001): 89.

¹¹¹⁹ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 27. El autor revela la frecuente iconología erótica de estas esculturas.

<<If Miró's drawings came after the objects they clearly preceded the sculptures, often by some years. The earliest preparatory drawings for the painted sculptures appear toward the end of a 1958-1959 sketchbook and were made in the latter half of 1959.¹¹²⁰ As this sketchbook also includes drawings for the enlargement of works such as *Oiseau lunaire* and *Oiseau solaire*, it may be related to Miró's 1961-1963 sketchbook plans for the Fondation Maeght, a sketchbook that does not include drawings for the painted sculptures.¹¹²¹ Another early sculptures sketchbook dates from 1961 to 1964 and includes projects for painted sculptures, all of which are dated December 5, 1963.¹¹²² During these years Miró made many drawings often on small scraps of paper or loose pages torn from his diary; this was a practice he would continue through the 1960s and 1970s.>>¹¹²³

Jeffett se refiere en concreto a un cuaderno de 1964-1969, titulado *Esculturas I*, y otros cuadernos y carpetas en los que reúne numerosos materiales dispersos y de distintos formatos, tanto regulares como irregulares:

<<Beginning on November 20, 1964, Miró began a sculpture sketchbook labelled *Escultures I* into which he pasted some of the loose drawings, or recorded compositions worked out previously in loose drawings. He continued this notebook until September 24, 1969. It provides us with the most substantial record of his sculptural work, including of course many of the painted bronzes.¹¹²⁴ This record-keeping function was extended in an undated sketchbook that included works related to projects finished at the beginning of the 1970s.¹¹²⁵ An undated portfolio labelled "Escultures acabades" included both drawings for sculptures and photographs of the arrangements of the object models.¹¹²⁶ These photographs served as indicators to the foundry workers of the placement of the objects in the final compositions, and the portfolio in general provided Miró with a record of complete works. An additional group of drawings removed from this portfolio served a similar purpose, and included drawings for the resin sculptures of the early 1970.¹¹²⁷

Finally, two sheets of coloured drawings date from 1967 that is toward the end of casting process, and indicate the possible placements of the colours on the finished sculpture.¹¹²⁸ Taken as a whole the above drawings and sketchbooks document each stage of Miró's artistic process from initial conception to the final casting and painting of the sculpture.>>¹¹²⁹

2.32. La monumentalidad en el espacio público: Sert.

¹¹²⁰ FPJM Q I.

¹¹²¹ FPJM Q II.

¹¹²² FPJM Q III.

¹¹²³ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor.* <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 29.

¹¹²⁴ FJM (3534-3663).

¹¹²⁵ FJM (3664-3719).

¹¹²⁶ FJM (3897-4057).

¹¹²⁷ FJM (3808-3896).

¹¹²⁸ FJM (4005-4006; 4051-4052).

¹¹²⁹ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor.* <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 29.

Hay una tendencia creciente a la monumentalidad, pues si al principio no desdeña las obras de pequeño formato, al final se concentra en grandes esculturas en parques públicos, de las que aquéllas son una especie de maquetas que se van engrandeciendo continuamente. El misterio de la relación entre la monumentalidad y el espacio público no depende tanto del tamaño como de la construcción de la mirada, para lo que se busca el contacto con el público, su calor humano, mientras se afina al máximo la vinculación entre el objeto y el sueño onírico. Y todo esto implica un desgarramiento del autor: si el escultor público de las obras monumentales debe tender a la transparencia en los signos, que revelan su sentido a veces de modo demasiado explícito como en *Mujer y pájaro* (1982) [FO 392], en cambio el escultor privado de sus pequeñas piezas en bronce tiende a la opacidad, a esconder el mensaje bajo la capa de la materialidad, como ocurre en la casi indescifrable *Cabeza de bárbaro* (1977) [FO 342].

Jeffett (1996) explica su voluntad de situar sus obras en lugares públicos, que entiende como un punto característico de su obra escultórica de este periodo, por su deseo de situar el arte dentro del espacio y el quehacer cotidianos, en lugar de en el espacio artificial de un museo. La poesía de la magia y el instinto penetraría de este modo en el espacio urbano, en la calle. Pero Jeffett descarta una explicación política o social.¹¹³⁰

La resolución de los problemas de perspectiva era una de sus principales preocupaciones e influía determinantemente en la cuestión de las dimensiones de su obra, y para conocer los aspectos urbanísticos de la disposición en los lugares públicos, pedía la colaboración de los arquitectos de su confianza. El primero en su estima es sin duda Josep Lluís Sert, con el que dialoga por ejemplo sobre la instalación de una escultura monumental en el Parque Cervantes de Barcelona. En marzo Miró le escribe: «Prats te mandará fotos de la escultura y planos de los jardines y del emplazamiento en la carretera. Tendrías que estudiar el tamaño del monumento, su emplazamiento y las reformas de los jardines que ello exigirá. Es un proyecto apasionante y creo que todos estamos obligados a despejar el camino para la gente del futuro.»¹¹³¹ Y en noviembre es Sert quien le escribe sobre su fundación en Barcelona, y al principio de la misiva se refiere al Parque Cervantes, para cuyo

¹¹³⁰ Jeffett, W.; Rico, Pablo J. *Poesía a l'espai. Miró i l'escultura*. 1996: 17-18.

¹¹³¹ Carta de Miró a J. L. Sert. Palma de Mallorca (18-III-1968) FLL. [Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 380-383.]

proyecto necesita los planos de los alzados de los edificios colindantes, a fin de precisar la alzada de la escultura; ya tiene decidido el lugar exacto de la instalación, después de la visita que hicieron al parque él, Joan Prats y Ainaud.¹¹³² Posiblemente sobre este ambicioso proyecto trata un dibujo de Miró en el cual figuran tres esculturas, una central de 15 m de alto, y dos laterales de 6 m cada una.¹¹³³

Podemos seguir este siempre complejo proceso de colocar el arte público en la calle en su correspondencia con las autoridades de la ciudad de Nueva York y sus representantes en ella, respecto a un encargo de una monumental pieza, dedicada a los niños, que debía situarse en un jardín público. Fue un largo asunto, comenzado en 1972 y que no terminó hasta 1976 debido a los problemas financieros de la ciudad —sumida en las consecuencias de la crisis del petróleo, que afectó duramente al mercado artístico—. ¹¹³⁴ Miró explica a finales de 1975:

¹¹³² Carta manuscrita de J. L. Sert a Miró. Boston, desde el despacho de arquitectos “Sert, Jackson and associates” (2-XI-1968). Doc. 3690, FPJM. Son cinco páginas, en catalán, en respuesta a una carta de Miró (1-X-1968).

¹¹³³ FPJM 3375. No hay fecha en el dibujo.

¹¹³⁴ Carta de August Heckscher a Miró. Nueva York (9-VI-1972) FPJM. El administrador de Asuntos Culturales de la Ciudad de Nueva York, le invita a la ciudad para la inauguración de la exposición retrospectiva de Miró en el Guggenheim el otoño, en la que se le ofrecerán también las llaves de la ciudad.

Carta de Margit Rowell a Miró. Nueva York (26-VII-1972) FPJM. Le escribe como conservadora del Guggenheim. Le comunica que pronto será aprobado oficialmente el encargo de la escultura monumental dedicada a los Niños de la Ciudad de Nueva York, para colocarla en un lugar público. Le ofrecen estas condiciones: 1) las llaves de la ciudad, 2) una gran recepción oficial, 3) un proyecto de escultura. Sabiendo que en esta época Miró no desdena los honores oficiales, Rowell precisa: «Cependant j’aimerais rajouter qu’il est rarissime qu’on offre les clés de la ville à un artiste, es réservant plutôt à des hommes politiques, des cosmonautes, etc.» Además destaca que es la primera vez que la ciudad, como institución, financia una escultura monumental en un lugar público —pues siempre habían sido fruto de la iniciativa privada—. Por lo tanto, cree que el éxito de ella misma y de Miró ha sido completo. Pero la condición *sine qua non* es que Miró done la escultura —se refiere a los derechos del artista, no a los gastos de fabricación—. Propone como lugar más indicado el Central Park, que no tiene esculturas modernas de calidad. Lamenta que Miró no vaya a ver la exposición en el Guggenheim en 1973 —ella es la comisaria—, lo que podría poner en peligro incluso la realización de la misma exposición. Quiere presionarle, evidentemente, y le pide que acepten una invitación a comer y hablar del tema, junto a su esposo Georges Noël. También pedirá consejo a Pierre Matisse, a quien remite copia de esta carta.

Carta de Beth Strauss a Miró. Nueva York (11-VIII-1972) FPJM. La Presidenta del Consejo Municipal de Asuntos Culturales de Nueva York le informa de que se ha aprobado el encargo de la escultura monumental dedicada a los Niños de la Ciudad, para colocarla en un lugar público. Le invita a venir a Nueva York para elegir el emplazamiento, y residir en su casa particular, con amplio espacio y servicio doméstico.

Carta de Margit Rowell a Miró. Nueva York (18-IX-1972) FPJM. Muestra su contento porque Miró haya aceptado venir a Nueva York en octubre, para la entrega de las llaves el miércoles 25 de octubre (a las 15 h., yendo al hotel un comité para ello), mientras que el vernissage de la exposición del Guggenheim será el 26. Se ha decidido mantener un secreto absoluto sobre la venida de Miró —sólo lo saben unas pocas personas—. Piensa que el lugar de la escultura debe ser un lugar cerrado de noche, por motivos de seguridad, como lo sería un jardín de infancia del Central Park, habiendo proyectos de modificación para tres al menos, cerca de la 5ª Avda. El que Miró escogiese sería transformado —estanques, jardines, etc.— a su gusto.

Carta de Margit Rowell a Miró. Nueva York (26-IX-1972) FPJM. Le explica que los tres jardines preseleccionados están en reforma —esta puede seguir el gusto de Miró en todos los detalles—, con una dimensión de 57 x 35 m. Hay un cuarto lugar, un parque sobre el río, aun más grande.

Carta de Margit Rowell a Miró. Nueva York (19-II-1973) FPJM. Le comenta que el proyecto finalmente había sido aprobado. La obra se está elaborando en el taller de Haligon, en Francia, y Rowell le pide información de las maquetas. Espera localizar el sitio cuando la obra esté realizada, pues el tamaño de 15 o 20 m —como Miró le comunicó en octubre— exige un lugar amplio.

Carta de Margit Rowell a Miró. Nueva York (15-V-1974) FPJM. Ha ido en enero a observar los progresos de la escultura donada por Miró a Nueva York, al taller de Haligon en París, más de un año después de comenzar el trabajo. Ha hablado de la escultura con Dupin, Joanet Artigas y Michèle Venard. Han comentado que si la

<<(…) trabajo también en una escultura para el Central Park de Nueva York; pero, como usted sabe, los asuntos financieros en Nueva York no van muy bien es estos tiempos. Así que hay una pequeña demora hasta que dispongan del dinero necesario. En conjunto no son muchas las esculturas monumentales más que hay en la calle, pero tampoco hace tiempo que las hago.>>¹¹³⁵

Sert (1976) explica que Miró cultiva desde los años 60 una escultura monumental para espacios cerrados o abiertos, en contraste con las más pequeñas piezas en relieve para modestos interiores que realizaba desde sus inicios en las “tres dimensiones» en 1944 —las experiencias de los objetos de 1928-1931 no las considera propiamente escultóricas—:

<<His earlier works are generally conceived as reliefs. They constitute the natural transition from pictures and “collages” to sculptures. These earlier pieces are only suited for interior display, because of the nature of the materials assembled. The later, larger sculptures can dominate entire spaces to which they will relate. These spaces can be enclosed or open, such as courts, gardens, roof terraces, public squares, streets, or covered arcades. The determined, powerful sculptural forms can hold their own ground.>>

Reconoce la evidencia de que la temática y las formas de la escultura son las mismas de la pintura, lo que siempre ha dado pie a la crítica de que sus esculturas son meras traducciones de sus cuadros, sin una verdadera fuerza propia, pero Sert prefiere ver el reflejo de un mundo mironiano expresado con una poética propia, por lo que no haría falta distinguir ambas artes:

<<We find in his sculptures the same varied vocabulary that he has used as a painter, his forms ranging from massive, heavy and anchored to the ground, to carefully and dangerously balanced elements. Line symbols are often carved where in pictures they appear as fine line drawings. This variety of techniques and materials that sometimes occur in the same sculpture convey a feeling of spontaneity, playfulness, and freedom similar to the one you see and his paintings have grown closer together. The same mind and hand are evident.

Working on several pieces at a time, his series in painting simultaneously explore particular vocabularies and materials. Development of these vocabularies of forms and symbols are constantly enriched. In this pursuit, his paintings influence his sculptures, and the sculptures the paintings. The explosive development of his graphic works in the post war period coincides with the more important works in sculpture.>>

escultura está dedicada a los Niños lo lógico es que tenga una dimensión humana, de modo que los niños puedan jugar y subirse a ella, dentro de un parque infantil. La obra más apropiada puede ser *Femme Oiseau*, con unos 3 m de alto y 4,5 m de largo en el suelo. Le pide: 1) Un modelo a escala reducida para la próxima presentación. 2) Que le comunique los colores que piensa poner y dónde. Cree que Haligon emplea un material demasiado frío y espera que Joanet encontrará un material más luminoso.

¹¹³⁵ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 135.

Destaca que Miró trabaja para la gente normal, para que gocen en la calle del arte, y para ello adapta sus obras a las condiciones ambientales del lugar donde se situarán las obras —Sert calla que él es quien le aconseja al respecto—:

<<(…) In his experiments, Miró has also proved his awareness of the environment in which his works are placed. He willingly adapts his work to the local conditions, being influenced by them. He also has a remarkable sense of the appropriate scale or size of his work that the space and place require. This quality is rare. Many sculptors, ignoring environmental factors, would insist on their work being carried out or reproduced “as both as money can buy”. But, like photographic negatives, certain pieces can only be enlarged to a certain size; otherwise, they will look out of context or “out of focus”. The appropriate enlargement is part of the character of the piece. But, some of his pieces have an inherent monumental quality (to use an equivocal term) from their conception. The Eiffel Tower, often used in miniature reproductions as a paper-weight, remains a monument, regardless of size!

These large sculptures are meant to be used in public spaces for ordinary people. They are human and oftentimes humorous. Like Gaudí’s work, they can become “popular”, as they avoid all the pretentiousness so prevalent in other works today.>>¹¹³⁶

Sert propone, finalmente, sus propias ideas (ya elaboradas en lo esencial en los años 40) para la disposición en espacios públicos de esculturas monumentales, y parece evidente que piensa en las obras de Miró (y el proyecto de jardín escultórico en el Parc del Mar de Palma que tenía entonces en mente sería una buena aplicación) como especialmente aptas para este ideal urbanístico, que supere los grandes problemas de la congestión urbana (especialmente la masificación constructiva y la ingente circulación viaria):

<<There is a general trend to plan better settings for sculptures in our cities. Increasing traffic congestion has made street intersections and public squares totally unsuitable. The existing sculptures are hidden from pedestrian viewers by motor vehicles that rush past them, not allowing to look and see. These nineteenth century monuments were generally placed at street crossing and squares when these were relatively quiet places, where only horse carriages and a few automobiles moved slowly past. In recent years, many such monuments have been removed to other sites to improve traffic flow.

Sculptures of a new scale and treatment are being experimented with near expressways in properly landscaped sites where they can add to the enjoyment and amenities of viewing while driving, replacing the billboards that once invaded such sites.

¹¹³⁶ Sert. <*Sculptures in architecture*>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (1976): s/n. Jeffett traduce esta parte así: <<Miró també ha demostrat la seva consciència de l’ambient en el qual se situen les seves obres. També posseix un sentit notable de l’escala apropiada o mida que l’espai i el lloc requereixen de la seva obra. L’augment apropiat és part del caràcter de la peça. Però algunes de les peces posseixen una qualitat monumental inherent. Aquestes grans escultures estan pensades per ser utilitzades a espais públics per gent normal. Són humanes i sovint divertides. Com l’obra de Gaudí, poden arribar a ser populars.>> [<*Poesia a l’espai. Miró i l’escultura*>. Palma. FPJM (1996): 18.]

A whole new approach to the sitting of sculptures for public enjoyment is in the making and some tests have recently been made. As transformation of the urban environment takes place, entirely new possibilities for the uses of sculpture will develop. Until now, with only a few exceptions, the sitting of sculpture has followed nineteenth century criteria that is no longer acceptable.

Monuments are on the move... a new approach initiated by creative sculptors of today, has to find a response in changes in urban design and architecture. They have to grow together under new conditions.>>¹¹³⁷

Valeriano Bozal (1996) confirma su voluntad de monumentalidad (aunque este autor a continuación cae en uno de sus apriorismos que le permiten trazar su rígido mapa temporal del arte moderno):

<<La monumentalidad es rasgo cada vez más relevante en la obra mironiana. Si comparamos las imágenes de los años veinte y treinta, especialmente los primeros treinta, con las que realiza en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, advertimos de inmediato una diferencia: si en aquéllas se nos invitaba a percibir un paisaje, por fantástico que fuera, en el que sucedían cosas, en el que se narraban cosas, en éstas se nos invita a contemplar una figura, no suceden cosas, ni se narran, están y se presentan. Están y se presentan la mujer y el pájaro.>>¹¹³⁸

Bozal cita como ejemplos máximos a *Mujer III* (1965), *Mujer y pájaro en la noche* (1967), *Mujer y pájaros* (1968), *Mujer y pájaro mirando al sol* (1972) y continúa incluso cuando el título sugiere una acción —*Personajes y pájaros de fiesta por la noche que se acerca* (1968)—. La distancia que hay entre *Mujer y pájaro en la noche* (1945), *Mujer y pájaro al alba* (1946), por una parte, y *Mujer delante del sol* (1974), por otra, Bozal la explica en ese desplazamiento que va de la narración a la presentación. Cambia la escala de los motivos, se reducen, afirman el poder de su formalidad, de sus trazos, líneas y ritmos, se simplifica la anécdota, también los colores adquieren monumentalidad, se imponen con nitidez, convertido el espacio del fondo, en el que flotaban, en plano-soporte que les proporciona mayor intensidad. <<Los motivos adquieren el carácter totémico que era propio de las esculturas y que el uso de los colores puros, el predominio de rojos y negros no hace más que acentuar.>>¹¹³⁹

2.33. Una estética de la modernidad en la escultura.

Es necesario explorar la modernidad en la escultura final de Miró. En la interpretación de Jeffett, muy cercana a la corriente “neoformalista” o, más en general,

¹¹³⁷ Sert. <*Sculptures in architecture*>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (1976): s/n.

¹¹³⁸ Bozal. *Arte del siglo XX en España*. 1996. I: 353-354.

¹¹³⁹ Bozal. *Arte del siglo XX en España*. 1996. v. I: 353-354.

“pos-moderna” y que, por ello, bebe en las fuentes de Lubar, Green, Bürger, Schjeldahl, encontramos a un Miró que es encumbrado como un artífice recreador/reproductor de los mitos mediterráneos, y resultaría un artista pos-moderno (tanto como esta corriente que le reivindica para sí) que se limitaría a transcribir una experiencia de la realidad, basada en su museo imaginario, pacientemente acumulado en sus talleres de Mont-roig y Palma, mediante unos dibujos que copiarían de modo figurativo y naturalista los objetos, unos dibujos que serían sólo una guía para el taller de fundición.¹¹⁴⁰ Miró sería en estas obras más un poeta que un escultor y así Jeffett bautiza el sentido —pues opina que no cabe hablar de estilo— de estas obras como “poética de lo cotidiano”.¹¹⁴¹

Es errónea a mi juicio, aunque enriquecedora del debate, esta interpretación de un Miró reconvertido en artista figurativo, que abjura de la modernidad y la abstracción, para volver —no es otro el mensaje, aunque no se manifieste claramente— al neorrealismo y dedicarse a una mimesis pre-moderna. Esta idea, que tantos autores defienden, que se emparenta estrechamente con la idea también errónea del Miró mágico, angélico e infantil. Opino, en cambio, que el artista no imita sino que practica una compleja metamorfosis de los objetos, por la que estos son siempre concretos signos de unas específicas ideas o emociones, jamás simples objetos, por mucho que se interprete que luego su choque origina sensaciones estéticas. Lo cotidiano no es el mensaje, no es el fin, sino a lo más el medio con que el artista transmite la emoción de la belleza. Miró quería, mediante el arte, provocar un impacto, conmover al espectador para mostrarle un camino de liberación.

Théberge (1986) apunta como una de las causas por las que la escultura de Miró ha sido menos acogida que su pintura que se corresponde con un mundo primitivo y rural, con una concepción pesimista de la historia, que no se correspondía con el ideal del mundo moderno y urbano, más optimista sobre el desarrollo de la historia que alumbraba en los años 60:

«Au moment où elle est apparue toutefois, la sculpture en bronze de Miró n'a pas eu la même influence que sa peinture antérieurement. Elle ne connut pas la même diffusion, et elle apparaissait à une époque où des artistes plus jeunes, comme Robert Rauschenberg dans ses *combine-paintings*, avaient déjà bien assimilé les leçons de ses sculptures-objets de la grande époque surréaliste.

¹¹⁴⁰ Jeffett. *Objects into Sculpture; Sculpture into Objects: A Study of the Sculpture of Joan Miró in the context of the Parisian and Catalan Avant-gardes, 1929-1983*. 1992: 22.

¹¹⁴¹ Jeffett. *Objects into Sculpture; Sculpture into Objects: A Study of the Sculpture of Joan Miró in the context of the Parisian and Catalan Avant-gardes, 1929-1983*. 1992: 25.

Le contenu autobiographique des oeuvres de Rauschenberg, son ironie, correspondait peut-être mieux à la nouvelle sensibilité urbaine et à l'optimisme de la fin des années cinquante et du début des années soixante que l'esprit européen, foncièrement méditerranéen de la sculpture de Miró, profondément ancrée à la fois dans la préhistoire ibérique et dans le contact quotidien avec la nature.>>¹¹⁴²

Añade que su primitivismo y humor le alejaban del gusto de otra corriente escultórica imperante en los años 70, el minimalismo de Flavin, Judd, Lewitt o André:

<<Les créatures de Miró semblent, dans leur patine même, provenir du fond des âges, comme des bronzes anciens arrachés à la vase ou au fond des mers.

Leur primitivisme baroque, la banalité peu raffiné de leurs origines, l'humour toujours présent, les éloignaient encore davantage du nouveau mouvement minimaliste américain des années soixante-dix qui se manifesta avec tant d'éclat et de maîtrise chez des artistes comme Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt ou Carl André. Le purisme que ces derniers avaient hérité du constructivisme leur interdisait implicitement toute référence à l'expressionnisme, au surréalisme ou au dadaïsme, quoiqu'un artiste comme Judd admirait la peinture de Miró.>>¹¹⁴³

Apunta empero que se revalorizará su escultura con la revisión de los valores del "sueño moderno" que se inicia en los años 80 después de la crisis posmodernista (relacionada con la crisis económica de la segunda mitad de los años 70), con el surgimiento del neo-expresionismo y el arte povera o la obra expresionista tardía de De Kooning:

<<Il est possible que les sculptures en bronze de Miró soient perçues différemment dans le contexte actuel du milieu des années quatre-vingt, après l'apparition des nouveaux expressionnistes figuratifs surtout en Europe chez des artistes tels qu'Anselm Kiefer, Georg Baselitz, A.R. Penck, Jörg Immendorf, Markus Lüpertz ou Francesco Clement. Et la plupart de ces peintres sont aussi sculpteurs.

De même, la diffusion d'artistes identifiés en Italie à l'"arte povera", comme Mario Merz, Jannis Kounellis ou Giuseppe Penone, par exemple, a aussi opéré un renouvellement de la sensibilité. L'individualisme, l'excentricité, la mythologie personnelle de ceux-ci comme des néo-expressionnistes, offrent un contexte plus ouvert qu'auparavant à un nouvel examen des bronzes de Miró.

D'autre part, la liberté d'esprit manifestée par Miró dans la création de ses sculptures de bronze, tout à fait en dehors des retournements subits de la mode et du goût du jour, a son pareillèle chez Willem de Kooning. Ce grand maître de l'expressionnisme américain n'a pas craint, tout à fait

¹¹⁴² Théberge. *Miró: sculpture et nature. <Miró à Montréal>*. Montreal. MBAM (1986): 58.

¹¹⁴³ Théberge. *Miró: sculpture et nature. <Miró à Montréal>*. Montreal. MBAM (1986): 59. La crítica de Judd es ambivalente más que admirativa, pues rechaza su estancamiento, incluso en pintura, y apenas menciona su escultura. [Judd. *In the Galleries*. "Arts Magazine" 40 (IV-1966): 50.]

tardivament, de faire apparaître dans le bronze d'extraordinaires personnages pathétiques et gesticulants, parlant le même langage et provenant des mêmes sources que sa peinture.»¹¹⁴⁴

Esto es, el regreso cíclico a la naturaleza y el expresionismo recuperará una y otra vez la obra escultórica (y toda la suya en general) de Miró, en incontables “regresos», tal como él había siempre soñado. Gloria Moure (1987) explica en el mismo sentido que Théberge que en los años 80 se está produciendo un retorno a la ironía de Duchamp y Miró, después de los excesos posmodernistas:

«(...) El terme ja tòpic de postmodernitat, que n'hi ha que cuiten a enterrar amb un autèntic zel avantguardista, s'ha fet servir massa sovint per camuflar reaccionarismes sinistres i tot sovint deixa entreveure el secular tuf involutiu en la seva aparent celebració pels ídols caiguts. (...) Un cop passades la sístole i la diàstole de l'impuls modern, la nova situació apunta a la ironia. Però no oblidem pas que la ironia ha estat sempre una arma de supervivència i de creativitat de l'artista il·lustrat i d'avantguarda. Miró i Duchamp, per exemple, són casos primordials de la utilització positiva de la ironia.»¹¹⁴⁵

2.34. La técnica de montaje, los objetos, y el erotismo.

La serie de esculturas de estos años las realiza con su misma técnica de montaje de los años 30: recoger objetos que encontraba en el campo, guardarlos y utilizarlos para componer extrañas figuras. Era la misma técnica que empleaba para hacer las cerámicas de pequeño formato de los años 50. Si entre 1946 y 1949 había intentado la aventura del modelado tradicional, ahora, a partir de 1966, cancela esa nueva línea de trabajo y vuelve a concentrarse en el objeto hallado al azar, que le inspira sorpresa y poesía, transido por la energía de la naturaleza que se reivindica en las piedras, los frutos, las formas biológicas que no siguen una estricta ley, que se rebelan contra sus límites. Aquí sigue la máxima de Apollinaire que Breton planteaba así: «La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement».¹¹⁴⁶ A menudo es lo contrario, lo común, lo regular, lo que él interpreta en oposición, en rebeldía, dotando a los seres más vulgares de una condición única, de una belleza intrínseca y eterna, que sólo espera a ser rescatada por el artista.

No son *objets trouvés* en el sentido duchampiano, sino que los transforma con la asociación. Al respecto, Parellada (1984), el forjador y junto a su hermano uno de

¹¹⁴⁴ Théberge. *Miró: sculpture et nature. <Miró à Montréal>*. Montreal. MBAM (1986): 59.

¹¹⁴⁵ Moure. *Joan Miró escultor i el cicle dels cent anys. <Miró escultor>*. Barcelona. FJM (1987): 11.

¹¹⁴⁶ Breton. *L'amour fou* (1937). cit. Bolovan, Margaret. *André Breton (1896-1966)*, en Leroux, Jean François (ed.). *Modern French Poets*. v. 258 de *Dictionary of Literary Biography*. A Bruccoli Clark Layman Book. Detroit. 2002: 86.

sus colaboradores, dice que Miró era siempre capaz de sorprender a quien estaba a su lado:

<<pues incluso los objetos que parecían no tener el más mínimo interés cobraban una fuerza y una significación especial cuando él trabajaba con ellos y los transformaba. El objeto más impensado podía ser, para él, susceptible de transformación artística, y recuerdo que, a menudo, cuando llegaba al estudio se daba una vuelta por él inspeccionando todos los rincones, buscando siempre alguna cosa que pudiera serle de utilidad.>>¹¹⁴⁷

Malet (1983) explica respecto a los objetos:

<<Resulta muy fácil identificar los objetos que utiliza en la construcción de sus esculturas. Por un lado, todo lo que le ofrece la naturaleza: piedras desgastadas por el agua y el viento, raíces que se secan en las playas, pinchos de cactus... Por otro, utensilios de la vida cotidiana: una horca, un trozo de hierro perteneciente a una maquina agrícola, cacharros de cocina, siurells... Todos estos objetos, procedentes de la naturaleza o hechos por el hombre, pertenecen a un mundo que se opone a la industrialización, un mundo que aún no ha salido de la fase artesanal. Éste es el que interesa a Miró, el que se mantiene fiel a la autenticidad. El artista combina los objetos como le parece más conveniente para crear una nueva forma a partir de otras ya conocidas. Como decía su amigo Joan Prats, “cuando yo cojo una piedra, es una piedra; cuando Miró coge una piedra, es un Miró”. Y es que Miró inventa a partir del mundo real, en contacto directo con él. Como si quisiera aludir a la frase de Chaplin “La realidad tiene más imaginación que nosotros”, deja que un trozo de una colmena de abejas, un botijo roto, una espuerta o cualquier otro objeto nos descubra una realidad nueva. Al mismo tiempo, con la misma selección de los objetos Miró demuestra que no hay nada vulgar, que con todo se puede hacer poesía y que hasta el cacharro más insignificante nos puede ofrecer una belleza aparentemente oculta. Por eso, durante sus paseos por las playas de Mallorca, siempre se mantiene atento a cuanto pueda interesarle. “La realidad es lo que me impresiona y me proporciona las ideas”, dice el artista.>>¹¹⁴⁸

Bailly (1985) destaca que la escultura de Miró parte del objeto, para construir un mundo propio de signos, en uno de los retos más cumplidos de la modernidad:

<<La sculpture de Miró est, on le sait, une dérive à partir de l’objet. La tradition de l’objet surréaliste, plus ou moins détournée vers des bibelots aux énigmes inconséquentes s’est par lui ouverte à une dimension toute autre, portant les intensités de la nuit dans le monde extroverti du soleil. Qu’un ou plusieurs objets prélevés y soient ou non présents, qu’elle apparaisse plutôt comme un assemblage ou plutôt comme le travail d’une forme autonome, à la fin la sculpture de Miró apparaît tout entière dans un déplacement —qui porte à l’intensité, au sens, ce qui était dans l’attente et dans l’indifférence: les déchets, les matières, les couleurs, pareillement. D’un réseau dispersé, informe, Miró fait surgir un monde —et la *décision* qui rassemble l’épars pour lui donner la consistance d’une oeuvre a bien quelque chose de magique, puisque c’est à partir de riens, de traces infimes, de vagues sursauts que le jardin se déploie. Et ici, non seulement Miró reste un sens proche du geste d’origine de

¹¹⁴⁷ Parellada. Declaraciones. “El Noticiero Universal” (21-III-1984).

¹¹⁴⁸ Malet. *Joan Miró*. 1983: 26.

Duchamp, mais son attachement continu à considérer a priori tout objet comme l'élément possible d'une composition pensable le rapproche également d'un *continuum* que l'art le plus récent, la sculpture anglaise, par exemple, a amplifié. Présence continue, souveraine, de Miró dans le devenir de la modernité —présence de tous les personnages et de toutes les formes qu'il invente, placés un à un comme les acteurs d'un drame unique récitant par-delà le discours de la fragilité et de la souffrance le texte qui est en définitive le plus étrange: celui qui dans l'enjouement apporte la preuve d'une gaieté solide, légère— faisant la roue dans la lumière même qu'elle invoque.»¹¹⁴⁹

Jeffett (2002) destaca la importancia de la documentación fotográfica sobre estos objetos y la importancia fundamental del proceso de búsqueda de objetos, que acumula en sus talleres —en Mont-roig desde los años 40, en el taller Sert de Son Abrines desde 1956 y, en el más recientemente añadido de Son Boter desde 1960—, a los que luego dedica una reposada contemplación hasta convertirlos en fuente de inspiración: «Having gathered a large body of found objects, largely of a rural or folkloric nature, from the areas around his studios in Montroig and Mallorca, Miró meditated a long time on them. (...)» Y comenta a continuación que el artista utiliza a la vez los objetos y los dibujos preparatorios (esenciales para determinar la composición de los objetos) para explicar sus ideas a sus ayudantes antes de la realización: «At the time of the casting, Miró took the found objects with him to the foundries in Paris, and there he used them, presumably along with drawings, as a guide to explain to the workers how he wanted the sculptures fabricated.»¹¹⁵⁰

Es el objeto pre-existente lo que le enamora. En una entrevista de 1973, Miró se levanta para mostrarle al periodista un cajón de madera para botellas de vino, sin tapa, en el fondo del cual, por la parte exterior, ha clavado una vieja bayeta de fregar, con agujeros, inservible: «La encontré tirada. No servía ya, pero me llamaron la atención las calidades».¹¹⁵¹ Lo inmediatamente identificable, lo cotidiano, se asocia a fin de construir mentalmente formas complejas, a guisa de ideogramas que sugieren una nueva realidad. La materia original, alumbra, determina, en fin a la idea, aunque jamás la vence y sojuzga, como algunos autores sugieren. La materia sin duda escoge a la idea —como una paridora del nuevo ser, en imagen típicamente mironiana—, mas, una vez nacida esta, su autonomía es también absoluta.

¹¹⁴⁹ Bailly. <Miró. Sculptures>. París. Galerie Maeght-Lelong (1985). "Repères" 22: 3-4.

¹¹⁵⁰ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 27. Destaca las fotos de Gaspari que documentan que Miró posicionaba personalmente los objetos, y que ocasionalmente las fotos podían servir de ayuda a Miró para posicionar los elementos, como prueban una anotaciones suyas en una foto. Las fotos de Gaspari y Catalá-Roca documentan el proceso de pintura de las piezas resultantes, con la ayuda de Gardy Artigas, después de su fundición y transporte a la Fondation Maeght.

¹¹⁵¹ Planas Sanmartí. *Los ochenta años de Joan Miró*, "Diario de Mallorca" (20-IV-1973).

Este juego intelectual alrededor del objeto pre-existente sugirió a algunos críticos la idea de que Miró realizaba no arte escultórico sino un pseudo-arte, una mera documentación de la realidad. Así, Jeffett escribe: «la escultura de Miró puede ser entendida en los términos del choque de objetos pre-existentes. Lo importante de esta actividad es que la escultura es un vehículo para la transmisión de una particular y específicamente poética actitud hacia la realidad y la naturaleza, más que un ejercicio artístico.»¹¹⁵²

Moure explica (1987) el predominio de la materialidad en la escultura mironiana de los años 70:

«La idea de materialitat que aplega les escultures d'aquest apartat no és, tanmateix, simple i literal, com tampoc no ho fou la intuició que va menar Miró a expressar-la amb radicalitat, perquè enclou una qualitat fronterera amb un substrat dramàtic i tens, a la qual cosa només es pot arribar després d'una reflexió si es vol detallar, precisament per l'habilitat del seu creador a aconseguir de fer-la "sentir» plàsticament, sense cap suport narratiu ni postilles intel·lectuals. En aquesta èmfasi de la superfície de les escultures com a zona intersticial entre potències contraposades, a la manera d'una finíssima tela osmòtica de comunicació i d'identitat, Miró s'uneix amb Rosso, amb Rodin o amb Matisse i il·lustra un dels aspectes més essencials de l'escultura contemporània.¹¹⁵³ Obres com ara *Femme insecte* (1971), *Escultura (Echelle de l'évasion)*, (1971), o els *Personatges* (1970), revelen amb nua sinceritat el procés de gènesi mitjançant la violència de les textures, l'execució fragmentària o l'evidència de l'emmotllament. Si observem els relleus o el *Personatge* frontal de les empremtes (1968), constatem que els signes paralitzen l'escriptura natural de la matèria, en el sentit que es conformen per incisió o que emergeixen com una protuberància, sense cap reminiscència de la història pràctica il·lusòria. Les escultures són, doncs, un àmbit de col·lusió entre interioritzacions i exterioritzacions, de transferència bidimensional entre significat i procés, i d'indeterminació sintètica entre l'afirmació individual i l'objectivització de la voluntat i el desig interiors. Són, fet i fet, paral·lelisme poètic de la continua redefinició de la relació de l'ésser amb l'entorn. El seu creador no es va interessar mai per l'acabament de les obres, només s'interessa pel seu naixement.»¹¹⁵⁴

Destaca que cuando Miró labora en sus esculturas pintadas, el primer motivo de identificación de la obra se puede descartar, para centrarse especialmente en el segundo motivo, pero con el matiz de ser una síntesis más que responder a la necesidad de presentar una organización unitaria:

«Si detallem les escultures acolorides de Miró, veurem que la majoria tenen una frontalitat ben clara i que alhora posseeixen l'energia lúcida de la ironia i de l'atracció sacralitzant del tòtem, que mantenen una característica d'*assemblage* i que no revelen cap preocupació per qüestions estructurals

¹¹⁵² Jeffett. <*Poesia a l'espai. Miró i l'escultura*> (1996): 21 y ss.

¹¹⁵³ Sobre esta conexión contemporánea de Miró véase Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 1977: cap. I, pp. 7-37.

¹¹⁵⁴ Moure. II. *Signe i textura. <Miró escultor>*. Barcelona. FJM (1987): 49-50.

o volumètriques. Quan la relació evocativa, habitualment de tipus antropomòrfic, és més plàstica i directa, i menys intel·lectualitzada, hi ha un contrapunt d'indisciplina enfront de la verticalitat i de la solidesa de l'assentament. Aquest contrapunt actua en el terreny de l'alteració geomètrica, igual com Miró ho desenvolupa en els seus quadres a partir d'una època, la qual es confabula amb un joc de compensació composicional de caire artesanal i arcaïtzant. Aquesta mena d'agressió plàstica, sempre mesuradíssima, apareix en obres com ara *Personnage* (1968) i *Tête et oiseau* (1967). Difícilment es podria pensar que el color hi actua de qualificació decorativa per afavorir la identificació artística, ja que Miró no va fer servir ni va necessitar en les seves obres una tal entelèquia. Quant a reforçar la cohesió plàstica cromàticament, caldria apuntar que el color en aquests casos sembla servir a una idea de conglomerat i de síntesi, més que no pas a una necessitat unificadora, i que per tant la seva utilització es planteja com una alternativa a les pàtines i a les textures. Aquí ens remetem una altra vegada a l'ús del contrast, perquè Miró solia pensar en unes escultures localitzades en entorns específics i, ben probablement, la viva i contrastada policromia va ser decidida per "compensar" paisatges urbans extremament brutalistes i racionalistes. El conjunt d'escultures de La Défense n'és un exemple il·lustratiu.>>¹¹⁵⁵

Moure comenta que Miró projecta sus esculturas a partir de dos fuentes, el ensamblaje de objetos encontrados al azar —los *ready-made* dadaístas— y la meditación sobre imágenes simbólicas —de inspiración usualmente primitiva—:

<<Per bé que el mètode de l'associació imprevista de significats *ad infinitum* va ser sempre en Miró un domini a flor de pell, aprofitat i tot fins a assolir la dilució simbòlica, les translacions evocatives no sempre operaven sobre el *ready-made*, i sovint també les idees plàstiques es concretaven en formes modelades exacerbadament imaginatives. Entre les escultures aplegades sota aquest epígraf predominen clarament aquelles en què l'efusió imaginativa es filtra molt poc a través dels objectes i en què el contingut màgico-religiós és més evident, i s'han exclòs expressament aquelles la característica residual i d'*assemblage* de les quals era especialment forta o en que la textura i la particularitat material eren emfatitzades d'una manera explícita. Si bé en obres com ara *Personnage* (1970), *Monument* (1970) i *Personnage gothique* (1974) la procedència objectual de les imatges es pot inferir malgrat l'efecte de l'escala, totes les altres evidencien el modelat imaginatiu i orgànic, tenen una connexió arcaica i popular molt òbvies, revelen el seu caràcter votiu i, per mitjà de la simplificació, la corba i la distorsió, són configurades amb un primitivisme pre-clàssic. Sobre això, és molt il·lustratiu l'examen dels dibuixos corresponents, perquè s'hi denota el procés configuratiu sense ajut de substitucions.>>¹¹⁵⁶

Se evidencia en sus esculturas el erotismo, que bebe de los mitos paganos fusionados con el cristianismo como en la *Diosa del mar* (1968). Malet escribe (1988): <<Las connotaciones propias del sexo masculino y femenino en un solo personaje son una dualidad permanente en la obra de Miró, forman parte del diálogo

¹¹⁵⁵ Moure. II. *Signe i textura*. <Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): 79-80.

¹¹⁵⁶ Moure. IV. *Monumentalitat i paisatge*. <Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): 109.

natural entre dos sexos. (...) Miró quiso eliminar el erotismo gratuito, pero hasta en sus esculturas los taburetes de hombre son angulosos y los de mujer sugieren redondeces.»¹¹⁵⁷

Espiritualidad y materialidad se confunden, en todos sus matices y recovecos. Miró, en este periodo, explora en sus esculturas, más incluso que en su pintura, las complejas vueltas del ser humano, porque en ellas reflexiona paciente sobre sus misterios, mientras que en la pintura se dejaba llevar arrebatado por la emoción hasta un punto de oferente abandono.

Malet (1983) explica al respecto:

«La pintura ha permitido a Miró desarrollar todo un lenguaje sónico que se inicia con tanteos muy cercanos a la realidad. La escultura le ha permitido subrayar los aspectos esenciales de su obra. Vemos, por ejemplo, que el tema de la mujer aparece muy a menudo.

Dentro de la escultura, el cuerpo de la mujer es uno de los elementos más dados a la ambivalencia. Cualquier objeto puede cumplir su función: una calabaza, una raíz, un pan, un trozo de tubo con un orificio de grandes dimensiones como símbolo del sexo femenino... Para ello, Miró somete los objetos a una tensión, a una reorganización. Los objetos no actúan como tales sino como pretexto o punto de partida. Dispuestos con cierto orden, adquieren una intención precisa.

La temática sexual es una constante en la obra de Miró, sobre todo en la escultura, donde, en ocasiones, es matizada por un toque de humor. Así, por ejemplo, en *Hombre y mujer* nos puede sorprender la relación entre el título y las dos banquetas. La explicación es fácil. La banqueta redonda sugiere, por su forma, a la mujer, mientras que la que tiene el asiento cuadrado representa al hombre por sus líneas rectas y angulosas. También encontramos alusiones a los astros, ya sea a través de un objeto o una incisión practicada por el propio artista, o a los pájaros, como en *Pájaro solar*, *Pájaro lunar* y la humorística *Mujer y pájaro*, formada por la combinación de una banqueta en posición normal, una tapadera, un tricornio de guardia civil, unos pesos de halterofilia y una piedra.»¹¹⁵⁸

Moure (1987) razona que la imaginería de las esculturas de Miró responde a una voluntad de representar mitos ancestrales, sobre todo los eróticos que son la base de la explicación mítica del cosmos, por lo que sus imágenes resultan menos agresivas y más universales que en la pintura —lo que es particularmente visible si se comparan sus esculturas con el agresivo sexo de las “pinturas salvajes”—:

«La innovació formal desplegada per Miró conforma una imatgeria d'una puresa acuradíssima, a través de la qual es filtra una energia arqueològica primigènia, a la manera de concrecions dels seculars anhels humans. La distorsió que Miró aplica a les imatges, quan les peces tenen una referència específica, guarda sens dubte relació amb la pràctica paral·lela en la seva obra pictòrica. Tanmateix, el contingut monumental i màgic i l'entitat material de les obres [escultòriques]

¹¹⁵⁷ Malet. *Joan Miró*. “El Periódico” (5-III-1988).

¹¹⁵⁸ Malet. *Miró*. 1983: 27.

compliquen un xic la intenció distorcedora respecte a la qual actua sobre les seves pintures. (...) en les escultures (...), l'agressivitat i el temor hi són molt contingudes per l'extrema simplificació expressiva dels signes i per la contundència primitiva que aquests evoquen. L'erotisme impregna, per descomptat, les imatges, però es tracta d'un erotisme paleolític, per dir-ho així, gens ni mica androgin, exacerbament material i orgànic, i estrany a tota agressió. La cavitat, el sexe brutal i l'enormitat de les bases apunten a una maternitat còsmica i a una contingència assumida sense tragèdies, i convertida en nòdul poètic. La serie de *Femmes* o el rotund *Projet pour un monument* (1972) són uns exemples excel·lents de simbiosi emblemàtica, en què la plasticitat, el signe i el símbol no poden ser extirpats de la "totalitat" de l'obra. Miró va accedir també en la seva pintura a aquesta "totalitat", però en l'escultura, potser per la manca de necessitat d'interpretació/imitació, sembla que ha aconseguit amb més immediatesa l'objectiu. El sentit sacroarcaic i sincrètic que emana de les seves escultures més totèmiques il·lustra fins a quin punt la seva apreciació de la realitat era una mitologia en què un bri d'herba contenia l'energia d'un univers sencer i en què la forma més abstracta era sempre signe d'alguna cosa. (...)>>.¹¹⁵⁹

Jeffett (2002) destaca que la mayoría de sus objetos se caracterizan por la ambigüedad de sus significados y a menudo tienen una fuerte carga de ironía sexual:

<<(...) Many of these objects reoccur in numerous of Miró's sculptures, and they become as component units making up a pictorial vocabulary, being recycled and deployed in different syntactic functions within the overall vocabulary of the sculpture. In this way, each object is open to different and multiple readings on the part of the viewer. Even within a single sculpture, while they perform relatively specific iconographic functions, each object is open to double and triple meanings. There is in general a light-hearted and poetic sense of humour in all of these works. On the whole they depict female figures rather than male figures, or couples more often than caught in the act of lovemaking. The humour is typically activated with wordplay and visual as well as verbal puns and relates powerfully to de titles.>>

Y esta ambigüedad lleva a una amplia variedad de los títulos, a menudo desconectados de las formas y los objetos, como ocurría en la pintura. Daba mucha importancia a los títulos poéticos de estas esculturas y así le escribe a Pierre Matisse el 4 de mayo de 1969: «Es muy importante escribir debajo los títulos de todas estas piezas. Voy a hacerlo con [Daniel] Lelong, le diré de enviarte una copia.»¹¹⁶⁰ Teixidor (1980) comenta —respecto a las esculturas es pero extensible a su obra entera— la intención poética de sus títulos, correspondientes tanto a su idea precisa de cada pieza como a su visión general del mundo: «(...) Les titres que l'artiste donne à ses oeuvres ne seront jamais gratuits. Ils ne constituent pas un moyen de

¹¹⁵⁹ Moure. IV. *Monumentalitat i paisatge*. <Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): 109-110.

¹¹⁶⁰ Carta de Miró a Pierre Matisse (4-V-1969) PMGA B19, F35. [Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 29.]

fuite ironique comme on l'a écrit. Ces son les titres qui correspondent au mieux à ses intentions précises, et plus profondément, à sa vision du monde.»¹¹⁶¹

Jeffett (2002) se detiene sobre los títulos de las esculturas, que pueden ser genéricos y repetitivos (*Personaje, Mujer, Mujer y pájaro, Pájaro, Cabeza, Cabeza y pájaro...*) o más poéticos y relativamente singulares (*La caricia de un pájaro, Muchacha evadiéndose, Hombre y mujer en la noche...*):

«Generally with sculpture, Miró opted for either generic or highly poetic titles. Often these are so general and repetitive as to be of little help in identifying the pieces. Such examples include *Femme, Oiseau, Femme et oiseau*, and *Personnage*. In his painted bronzes the poetic titles are in most cases among the most elaborate and specific, and they reflect transformations of Miró's thinking of the compositional arrangements. As the sketchbook pages are often annotated with the titles, it is not unreasonable to surmise that these titles may aid us in reading the sculpture, and such a project, indeed, does bear fruit. Moreover, Miró in some cases placed great emphasis on the importance of the titles, as he explained to Pierre Matisse in a letter of May 4, 1969. "It is very important to write down the titles of all these pieces. I am going to do it with [Daniel] Lelong, tell him to send you a copy."¹¹⁶²

Poetic titles as *La Caresse d'un oiseau, Jeune fille s'évadant*, and *Homme et femme dans la nuit* point to a transformation of objects into figures. Miró's figuration while indirect is accessible to us. Even the more general titles *Femme et oiseau* or *Tête et oiseau* are specifically deployed and the corresponding elements are evident in the sculpture. The pleasure we derive in looking at these sculptures, therefore, comes from their transparency and not their opacity.»¹¹⁶³

El artista emplea como técnica principal en este periodo el modelado en bronce mediante el procedimiento de la cera perdida¹¹⁶⁴, que fue siempre su técnica favorita, en particular en los años 1946-1949, aunque su costo le impidiese trabajarla durante algunos años. Además, tiene unas connotaciones clásicas y mediterráneas, y permite una calidad, una textura, que satisfacían por su materialidad a Miró. Sin embargo, en algunas series y en obras individuales también utiliza cemento, acero, plástico...

Malet (1983) informa que el bronce es el material para reproducir los objetos cotidianos (apunto que habrá excepciones):

«El material escogido por Miró para prolongar la vida de los objetos cotidianos, como si pretendiera immortalizarlos, es el bronce, por más que no sea el único. Los dos pájaros —*Pájaro solar*

¹¹⁶¹ Jouffroy; Teixidor. *Miró escultures*. 1980: *Miró sculpteur*, 123.

¹¹⁶² Carta de Miró a Pierre Matisse (4-V-1969) PMGA, B19, F35..

¹¹⁶³ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 29.

¹¹⁶⁴ En el taller de Parellada, cuya pátina rugosa y poderosa era la que él pretendía con ahínco. Está muy bien descrito por Jeffett. <*Poesia a l'espai. Miró i l'escultura*>. Palma. FPJM (1996): 23-24.

y *Pájaro lunar*— fueron fundidos, primeramente, en bronce y, después, esculpidos en mármol de Carrara. (...) Miró se ha decidido abiertamente por el bronce [para Malet un material con sello de nobleza] y ha sabido arrancarle nuevos efectos, cambiando toda la carga negativa por soluciones altamente positivas. Miró, nieto de un ebanista de Palma de Mallorca y un herrero de Cornudella, hijo además de un joyero, ha vivido intensamente la elaboración de los materiales por la mano del artesano; por eso ha querido salvar sus objetos utilizando un material duradero, pero trabajándolo de la manera más tradicional (el procedimiento de la cera perdida). A partir de un molde se reproduce el original en un yeso positivo del que el fundidor obtiene luego tantos negativos como ejemplares desee realizar. La cera fundida, una vez vertida en el molde, coge la forma de la escultura y se solidifica. A continuación se llena el vacío interior con una materia refractaria. Exponiendo el material a una temperatura elevada, la cera se funde. En su lugar, se aplica el metal en fusión a través de orificios practicados a este fin. Sólo hay que extraer el material refractario para obtener la escultura en bronce.>>¹¹⁶⁵

Pablo J. Rico (1996) razona sobre el bronce y su pátina:

«Aquest ensamblatge successiu d'objectes és, sobretot, un ensamblatge de formes, textures, i també de sensacions i records. Per això, per consumir definitivament l'obra, necessita una coherent homogeneïtzació, un material únic que condensi i resumeixi tants d'aspectes distints, tants d'orígens i evocacions contradictoris. Segurament aquesta sigui la principal raó de l'elecció d'una pàtina deliciosament romàntica que simuli el temps i evoqui la seva condició d'antics éssers petrificats i solidificats, troballes arqueològiques que testimonien una hipotètica era primitiva, encara lliure del pecat original de la supèrbia.»¹¹⁶⁶

Siguiendo con este rasgo esencial de la materialidad final de la obra acabada, John Russell establece una división de las esculturas en tres grupos, de acuerdo a la pátina de estos bronce, basándose en una carta de Miró a Pierre Matisse, en la que distingue tres diferentes formas de pátina según las tres firmas que funden las esculturas y precisa que las piezas fundidas por Susse en París «tienen una noble pátina que va del negro al rojo oscuro, pasando por amplias zonas de tonalidad verdosa», las piezas de Clémenti «exhiben una pátina rica y muy personal, llena de magia» y en cuanto a las de Parellada, «su pátina tiene esa pureza que preserva el poder y la expresividad de las esculturas. Es imposible imaginar estas piezas de otra manera, serían algo muerto». Russell enfatiza que Miró se preocupaba intensamente del acabado final, a lo largo de todo el proceso.¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁵ Malet. *Joan Miró*. 1983: 27.

¹¹⁶⁶ Rico. <*Poesia a l'espai. Miró i l'escultura*>. Palma. FPJM (1996): 9.

¹¹⁶⁷ Carta de Miró a Pierre Matisse. cit. John Russell. <*Miró. Sculpture in bronze and ceramic, 1967-1969. Recent etchings and lithographs*>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (5 mayo-5 junio 1970). Russell. *Miró's sculptures*, 3 pp. sobre la exposición (mayo 1973) en Pierre Matisse Gallery de Nueva York. Otra versión indirecta de la carta en Malet. *Joan Miró*. 1983: 27.

Hay que apreciar la importancia de estas pátinas, pues la mayor parte de las esculturas de Miró conservan la pátina que les da el fundidor, aunque, en algunos casos, el artista recubre el bronce con sus colores característicos, como indica Malet, imitando así a los escultores griegos.¹¹⁶⁸

Jeffett (2002) explica la selección de las fundiciones, de acuerdo a las distintas técnicas (cera perdida, arena) y pátinas en las que están especializadas:

«Miró chose the foundries he worked with according to the techniques of casting each provided and specially according to the patinas and surface finishes he desired. The painted sculptures stood apart from the patinated sculptures and were cast at Clémenti and Susse; later an additional series was cast with Valsuani. Clémenti worked exclusively in lost-wax casting, while Susse worked in both lost-wax and sand casting. Most of the painted bronzes of the period 1967-1970 were made at Clémenti, where lost-wax facilitated the accurate casting of found objects; but two of this early group were cast at Susse, because their larger and flatter configurations worked better for the sand casting technique. Valsuani cast painted bronzes from 1970-1972. Like Clémenti, Valsuani specialized in lost-wax casting, and could made accurate casts of detailed objects. (Parellada, too, made lost-wax casts, though none of the Parellada works were painted). The making of the sculptures was not a mere matter of simply casting the objects directly into bronzes. The nature of bronze casting meant that Miró intervened at the intermediate stages of the plasters and waxes to add linear designs in the surface and to modify the composition. The patina and surface finish were the very final stage of the process. In general Miró relied on the skill of the foundry artisans, and he often sought their advice for the solution of technical problems. He also relied on them to achieve his desired results. As he had done with Artigas, so here sculpture entailed a collaborative mode of operation. This appealed to Miró, for it submerged individually in a collective strategy.»¹¹⁶⁹

2.35. La escultura, 1968-1970.

En esta época Miró sigue a pleno ritmo su producción escultórica. Destacan sus esculturas pintadas, cuya importancia destaca Jeffett (2002) en esta primera y más abundante fase de 1967-1969 y que continuará en una segunda de 1970-1973:

«Joan Miró's painted bronzes and polychrome resin sculptures are among his most distinctive and important contribution to the sculpture of the twentieth century. Although most of the painted bronzes were executed between the mid-1960s and the mid-1970s, Miró began thinking of them considerably earlier, and they engage with elements of his work that emerged as early as the 1940s, if not before. They fall into two groups: most were cast at the Fonderie Clémenti and at Susse Fondeur between 1967 and 1969, but a second, smaller, group was cast at Valsuani between 1970 and

¹¹⁶⁸ Malet. *Joan Miró*. 1983: 26-27.

¹¹⁶⁹ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 30-32.

1973. These bronzes are very humorous, but beyond this highly playful dimension they point toward monumentality.»¹¹⁷⁰

En estas esculturas pintadas confluyen escultura, pintura y poesía. En su último decenio la composición hay una tendencia a la asimetría, como Dorfles (1983) señala: «La abolición siempre perseguida, a menudo obligada, del elemento simétrico en la composición, tanto de las pinturas como de las esculturas; la tendencia constante, por consiguiente, hacia un tipo de composición decididamente asimétrica.», y luego considera como característica de la escultura última de Miró: «En cuanto se refiere más directamente a la escultura: la transposición volumétrica y plástica de algunas de las “constantes” catalogadas hasta aquí: en primer lugar, la construcción de personajes imaginarios análogos a los pictóricos y, frecuentemente, la búsqueda de lo arrítmico y asimétrico.»¹¹⁷¹

Es un trabajo cuidadoso en lo formal, atento a todos los detalles. Jeffett (2002) destaca que la fuente más precisa y fidedigna al respecto es la correspondencia del artista con su marchante neoyorquino, preparando las exposiciones en Nueva York y Minneapolis en 1970 y 1971.¹¹⁷²

Miró le escribe a Matisse en febrero de 1969, comentando las diferencias que ve entre las patinas de las fundiciones de Susse, Parellada y Clémenti:

«One must think about the large bronzes at Susse and about the plasters that Bousquet is enlarging as large, impossible works.

The series of Parellada, of which you know several examples, will be finished in several weeks and I will send it immediately. I worked on the new waxes at his place and I gave the new pieces to him, which are going to make rather sensational things.

Clémenti made new, very successful bronzes, and I entrusted him with the patinas, to make another variation and to enrich the overall exhibition. I also worked on the new waxes at his place and I am going to turn over the new pieces to him.»¹¹⁷³

Miró le anuncia en marzo que una de las fundiciones (no dice cuál) ha prometido que las series de esculturas estarán acabadas dentro de una semana y

¹¹⁷⁰ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 21.

¹¹⁷¹ Dorfles, G. *Para aclarar el "Misterio Miró"*. AA.VV. *Joan Miró*. "Los Cuadernos del Norte", Oviedo, v. 4, n° 18 (marzo-abril 1983): 17.

¹¹⁷² Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 32.

¹¹⁷³ Carta de Miró a Pierre Matisse (17-II-1969) PMGA B19, F35. [Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 32]. Sobre estas patinas es más precisa su carta de 17-II-1970.

pregunta a Matisse si puede embarcarlas directamente a Nueva York.¹¹⁷⁴ Y en mayo le comunica que trabaja en las nuevas esculturas y considera que el resultado es tan óptimo que cabe esperar un gran éxito en la exposición, y comenta su preocupación por el envío en barco de las copias de Susse y Clémenti que corresponden a su galerista neoyorquino:

«I worked on the new sculptures, which are in progress. Things are getting strong and stronger, and we are going to make an exhibition that will be a big hit. (...) Naturally, one is always cast for you. It seems to me, however, that you have not confirmed that it was necessary to cast the series of amusing ones decorated with ripolin. In this case you must place the order with Susse and Clémenti, you know this type of work takes time. It is important to me that you have all of my completed sculptures.»¹¹⁷⁵

Jeffett (2002) explica estos comentarios: «The reference to the sculptures as “amusing” and as painted with “ripolin”, a standard industrial paint commonly used in France as house paint, demonstrates that wit and humour is an explicit part of these sculptures and that this wit derives in part from the rather mundane nature and brightly colours paint.»¹¹⁷⁶

Y escribe nuevamente a Matisse, en febrero de 1970, resumiendo las diferencias entre las patinas de las fundiciones de Susse, Parellada y Clémenti y sugiere que algunas de las piezas se expongan a medio hacer, para mostrar el proceso de creación:

«Susse. Bronzes with noble patinas, black, dark red, broad greenish surfaces. / Parellada. Rich and personal patinas, very magical. / Clémenti. Pure patinas created during the casting conserve all of the expressive force of these bronzes, in a savage and powerful state. These pieces cannot be conceived in any other way—they would be ruined—.

(...) I also suggest we exhibit some sculpture in process, to give a sense of monumentality. In plaster in its final form. The plaster has great beauty, and this white will provide a strong accent in the exhibition. / No fear of the monotony, then, that appears to have disturbed you; on the contrary this will make a very beautiful ensemble.»¹¹⁷⁷

Jeffett (2002) explica estas obras ya realizadas y el problema de sus colores:

¹¹⁷⁴ Carta de Miró a Pierre Matisse (31-III-1969) PMGA B19, F35. [Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 32.]

¹¹⁷⁵ Carta de Miró a Pierre Matisse (4-V-1969) PMGA B19, F35. [Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 32.]

¹¹⁷⁶ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 32.

¹¹⁷⁷ Carta de Miró a Pierre Matisse (17-II-1970) PMGA B19, F35. [Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 32.]

<<The plasters to which Miró refers are most likely the large-scale ones that Susse was casting. Many of these enlargements were realized by the plaster reducer and enlarger R. Bousquet. As this letter is laying out Miró's thoughts for the exhibition, which opened in May, it is curious that he does not mention the painted sculptures. Matisse was concerned that the show would be monotonous because, compared to the painting, patinated bronzes are generally more limited in colour. Miró went to some lengths to explain how varied the patinas actually were, and elsewhere in the letter he also suggests adding a touch of colour by hanging etchings on the walls.>>¹¹⁷⁸

En suma, Miró ni siquiera pintará estas esculturas: le basta dar las instrucciones y su permiso, como consta en el caso de la exposición <Miró Sculptures> en el Walker Art Center de Minneapolis (3 octubre-28 noviembre 1971), sobre la que hay correspondencia del comisario Dean Swanson que indica que se recabó información de cómo pintar siete esculturas que habían llegado¹¹⁷⁹, y sobre todo una carta en la que confirma haber recibido el permiso para pintarlas y que ha recibido el pedido (que envía el transportista de Miró en París, el mismo que tenía desde los años 30) con la pintura:

<<Walker Art Center has received permission from Joan Miró to paint the following sculptures scheduled for exhibition (...) [y acaba]. The seven containers of paint have arrived in Minneapolis from Lucien Lefebvre-Foinet, per your order, and we expect to begin painting when the works arrive in September.

May we request your authorisation of this project, as agent for the owner of the sculptures, by signing and returning the enclosed copy of this letter.>>¹¹⁸⁰

Además, al ser a menudo obras mostradas en el exterior, debían ser repintadas periódicamente. Jeffett (2002) explica al respecto:

<<Who paints the bronze is clearly not important, for Miró merely sent instructions and permission. Among those sculptures painted in St. Paul de Vence, we know that Joan Gardy Artigas assisted in the painting under Miró's direction as this was documented by Català-Roca in the run up to the opening of Miró's retrospective at the Foundation Maeght. Indeed, as these works are often shown outside, they periodically require repainting.>>¹¹⁸¹

Jeffett comenta sobre la transgresión de las convenciones que suponía pintar las esculturas en bronce, uno de cuyos atractivos tradicionales era la pátina:

¹¹⁷⁸ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 32.

¹¹⁷⁹ Carta de petición de préstamo del Walker Art Center a Pierre Matisse (17-XII-1970) PMGA B20, F11; y Carta de recibo de préstamo del Walker Art Center a Pierre Matisse (9-IX-1971) PMGA B20, F10.

¹¹⁸⁰ Carta de Dean Swanson a Pierre Matisse (18-VIII-1971) PMGA B20, F10. [Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 32]. Volvemos más detenidamente en el apartado de las exposiciones.

¹¹⁸¹ Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 33.

<<The act of painting a sculpture negates the preciousness of bronze as it is traditional understood. Bronze sculpture is associated with a rich array of possible patinas, with many textures and nuances of dark colours, ranging from black to green, and including deep reddish hues. Miró was especially sensitive to these possibilities and to the traditional perception of sculpture as a rich and costly material. Painting bronze, given all of these nuances, moreover painting bronze with the industrial house paint “ripolin”, ironically subverted all of these associations. The seriousness of “high” culture is replaced by humorous and playful jokes and verbal and visual puns.>>¹¹⁸²

Miró colabora sobre todo con la fundición catalana de los Parellada, dirigida por José Parellada y su hijo Manuel. Sobre esta colaboración tenemos un excelente repertorio fotográfico, con 188 imágenes de Català-Roca, seleccionado por Prats, en el libro de Dupin, *Miró escultor* (1972). En éste se recogen aspectos artesanales como el entorno del taller de Parellada, la fundición de las piezas, series completas, perspectivas inusuales de muchas piezas, tomas de Miró en plena actividad, etc. Iniciaron su relación en 1966, por consejo de la Sala Gaspar, como señala Joan Gaspar:

<<Vam ser nosaltres els que li vam aconsellar anar a fer la fosa de les escultures a can Parellada. Aquests fonadors són uns artistes. Tenien el forn a Lliçà, però abans havien estat instal·lats al Carmel de Barcelona. Clavé va ser dels primers a fondre-hi unes escultures de mida reduïda. L'escultura l'atreïa molt i Miró va fer les primeres temptatives amb peces de plom, però la fosa de plom produïa emanacions de gasos tòxics i el feren desistir. Llavors li vaig aconsellar que anés a can Parellada. Miró va veure el resultat del treball de Clavé i va entusiasmar-se. Primer, evidentment, feia les formes amb guix. No sé pas qui l'ajudava en tot el procés de les primeres formes i motlles. Segons Miró, Parellada era el millor fonador que hi havia, molt més expert qu'els fonadors francesos. L'escultura del pati gòtic de l'Ajuntament de Barcelona és fruit d'aquesta col·laboració.>>¹¹⁸³

Las esculturas de bronce con *assemblages* de objetos encontrados, en un proceso en que la escultura es un lenguaje construido con signos manipulables, alcanzan su madurez expresiva en esta época. Malet y Montaner (1998) explican que:

<<Un objeto cualquiera tiene una forma, una textura y una utilidad concretas. Los objetos encontrados han dejado, en algún momento, de ser útiles y precisan de un nuevo sentido. Para Miró, la magia del objeto reside en su capacidad para adaptarse a un contexto inédito. En compensación, el bronce fijará su forma y su textura y lo hará perdurable. Sin embargo, este material no es, en su opinión, más digno que la chatarra. En la fundición Parellada encontró el resultado deseado, la personalidad cruda del bronce, la belleza natural del metal sometido a los efectos de la combustión.

¹¹⁸² Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 33.

¹¹⁸³ Farreras, E.; Gaspar, J. *Memòries. Art i vida a Barcelona. 1911-1996*. 1997: 169.

(...) Por otra parte, en la elaboración de sus esculturas, la elección de los objetos obedece a motivaciones diversas. Unas veces, la similitud formal con aquello que refieren puede ser determinante; otras, el humor o la ironía; y otras, la fuerza evocadora o incluso el simbolismo.>>¹¹⁸⁴

Jeffett (2005) considera que estas esculturas en bronce de la fundición Parellada, que componen el grueso de la col. FPJM, son las más cercanas al espíritu transgresor de los últimos años de Miró:

<<puesto que se alejan del ensamblaje de objetos encontrados y por lo general están basados en objetos que Miró reunió primero en los estudios y que más tarde fundió en bronce mediante vaciado a la cera perdida. Al igual que Miró buscaba una recuperación del anti-arte en pintura, igualmente en la escultura buscaba un área no artística de ensamblaje para hacer de la escultura una intervención en el ámbito de lo real. Las esculturas de Miró se alejan de los objetos reales transformándolos en fantásticas figuras mediante el proceso alquímico de la fundición en bronce (la transformación de un líquido en algo sólido), únicamente para devolverlos al mundo físico de lo real. Sería erróneo sugerir que existe aquí alguna especie de proceso místico en funcionamiento, puesto que éstas son obras profundamente materiales; es sólo que comparten su extensión con nuestro propio espacio.>>¹¹⁸⁵

La historiografía y la crítica de esta época se aplican en estudiar sus esculturas.

André Balthazar (1970) explica la escultura de Miró en clave poética:

<<La troisième dimension n'ajoute rien à la fête, mais change les apparences. L'image en fredaine (sur la toile —en fredaine comme un façon de parler—) prend de poids, découvre la caresse plus ferme des basses altitudes... Rosée lourde du matin. / La légèreté simule la gravité, découvre l'ombre à ses pieds rêveurs. / Tombée de l'arbre, plus palpitante peut-être dans son immobilité, dans son élan vert et déjà gris, paralysé, recueilli, la pompe entretient le souvenir des grands airs et stimule à rebrousse-poil l'oeil vigilant. Le boulet retrouve la clef des champs, la cuirasse découvre son filigrane. Ivresses au pied de l'échelle... / L'humour n'y perd pas la face: parrot dans sa rogne, sourire sur la dent, il pète comme un tonnerre. / Clin d'oeil compact. À l'abri de l'air. / Atteindre le bronze à l'âge de raison: l'expérience de la jeunesse.>>¹¹⁸⁶

Penrose (1970) destaca en sus esculturas el problema del espacio vacío:

<<Miró practica de varias maneras el juego de captar el espacio. A este elemento, intangible, y vacío por esencia, se le puede hacer significativo convirtiéndolo en una especie de campo magnético entre objetos, o entre manos o brazos dispuestos de tal modo que controlen su presencia. Procediendo así, puede Miró sacar algo de la nada. Mete el espacio vacío entre los barrotes de una jaula, o le da vida

¹¹⁸⁴ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹¹⁸⁵ Jeffett. "Hay que situar de nuevo el arte en la vida": *La Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 65.

¹¹⁸⁶ Balthazar. *Les sculptures de Miró*. "Derrière le Miroir", 186 (VI-1970): 9. Reprod. <*Joan Miró. Peintures, sculptures, dessins, céramiques 1956-1979*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1979): 17. cit. *<*La sculpture des peintres*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1997): 185.

según lo hacen los niños, como invisible cabeza tras una máscara con unos agujeros por ojos, nariz y boca. Saca todo el partido que puede del hecho de que nuestro espacio de la atmósfera terrestre supere el espacio de alrededor de la luna o de otras partes, en densidad y movimiento aéreo y en pululación de gérmenes de vida. La concha inerte del caracol marino puede aún vibrar con mil resonancias. Una gruta o cualquier hoyo o quebradura del terreno o de un muro pueden sugerir la sonora presencia de una voz que las llene. Y el viento puede también inventar sus propias melodías al meterse por los huecos y orificios y acariciar los miembros de las grandes esculturas emplazadas en los terraplenes de Saint-Paul-de-Vence.»¹¹⁸⁷

Y comenta que Miró explora la solución más inmediata y universal el problema del espacio vacío en la escultura, esto es, el círculo del agujero vacío:

«No hay trampa más seductora para atrapar el espacio que un amplio agujero circular como el que parece cimbrarse en la triangulada cabeza de *La forca* [1963]. Siempre que aparece el círculo vacío, aunque en esencia no es más que vano, llénase de asociaciones que varían según su posición, sea como fuente de luz, sea como núcleo de sombras y negruras. Lo mismo puede representar un ojo que una boca, o el sol, un pozo sin fondo, o el cráter de un volcán... Su ambigüedad es emulada por la de los dos perfiles cóncavo y convexo: la convexa superficie de la cáscara de un huevo encierra inanidad o turgente germinación de vida, sino que, añadiéndole color atmosférico y signos de movimiento, Miró puede darle la diáfana profundidad de un cielo al amanecer. (...)».¹¹⁸⁸

2.35. Las últimas esculturas para el Laberinto, 1968.

En 1968 Miró finaliza sus aportaciones escultóricas al Laberinto de la Fondation Maeght en Saint-Paul-de-Vence, con obras como *Mujer con la cabellera revuelta*, y la pareja de *Pájaro solar* y *Pájaro lunar*, un *Pájaro* singular, y, ya en cerámica, por lo que las estudiamos en un apartado distinto, las piezas *Personaje (tótem)* y otras menores.

Mujer con la cabellera revuelta (1968) o *Femme à la chevelure défaits* es una escultura en mármol blanco (210 x 50 x 90), de col. FM. [FO 61], basada en un esbozo.¹¹⁸⁹ Tiene forma de un objeto oblongo hermafrodita, con incisiones relacionadas con las que hacen los pueblos primitivos en las piedras de la fertilidad. Incorporada tardíamente al Laberinto, la situaron en medio de un estanque, sobre una roca, sugiriendo un mito del proceso cósmico de la creación —la tierra que surge del agua y el huevo que surge a su vez de la tierra—, y refuerza su sentido mágico que se proyecte en parte sobre un estanque, hacia delante en dirección a un alto *Tótem*

¹¹⁸⁷ Penrose. *Miró*. 1970: 160.

¹¹⁸⁸ Penrose. *Miró*. 1970: 160-162.

¹¹⁸⁹ *Dibujo preparatorio para Mujer con la cabellera revuelta* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3651) (12-X-1965). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1178.]

(1968) de cerámica de Miró, aferrado al muro de la sala Giacometti, y hacia atrás hacia un huevo que se inspira en la piedra profética (y protectora de la fertilidad) en que sentaba la antigua *Sibila*, mientras que un poco más allá, a la derecha la copia en mármol de *Pájaro lunar* (1968) contempla y protege la escena.

La pareja de los *pájaros solar y lunar* del Laberinto de la Fondation Maeght en Saint-Paul-de-Vence son copias en mármol de Carrara de los originales de 1945-1946 y las versiones de 1967. Se catalogan como *Pájaro lunar* (1968) (300 x 270 x 194) [FO 63] y *Pájaro solar* (1968) (163 x 146 x 240) [FO 64]. Dupin (1993) destaca su contexto espacial de camino hacia el resto del Laberinto: «(...) Encontramos también, en las debidas dimensiones y en el lugar que conviene, unas esculturas que marcan un itinerario, el *Pájaro solar* y el *Pájaro Lunar* (...)».¹¹⁹⁰ En 1968 aparecen otras dos versiones del *Pájaro solar* del mismo material y tamaño (163 x 146 x 240), una en la col. Banca Intesa, Italia [FO 107] y la otra en la col. FJM (1487) gracias a una donación de Maeght en 1975 [FO 108]. Malet y Montaner (1998) explican que:

«[la pareja] presenta un modelado austero y un pulimentado superficial. Su aspecto general evoca ciertas figuras arcaicas o votivas con elementos de una imaginería próxima a la de la cerámica popular mallorquina.

La luna y el sol, el principio masculino y el principio masculino, la noche y el día, fuerzas opuestas y sin embargo complementarias, son referencias constantes en la obra mironiana.»¹¹⁹¹

Pájaro (1968) es una escultura en hierro fundido (205 x 145 x 130) de col. FM. [FO 65]. Está relacionada con la *Maqueta para el pájaro de la torre de la Fondation Maeght* (1968), una pequeña escultura en cerámica (35 x 31) de col. FM. [PCM 354]. En *Pájaro* Miró sigue con el tema del *Pájaro lunar* pero introduce algunas innovaciones: elimina la media luna sobre la cabeza, así como los redondeles de los ojos, y forma un trípode estabilizador de tres grandes piezas iguales que hacen de grandes patas y cola (introduciendo así una amenazadora forma animal), y en cada pata sitúa una pequeña pareja de alas, pequeña y en la cola sitúa un espolón.

2.37. Las esculturas en bronce de 1968.

¹¹⁹⁰ Dupin. *Miró*. 1993: 321.

¹¹⁹¹ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998. / Hay unas importantes reseñas de la versión de 1966, en Sylvester. *About Miró Sculpture*. <Miró Bronzes>. Londres. Hayward Gallery (1 febrero-12 marzo 1972): 9. / Sylvester. *L'Oiseau lunaire et l'Oiseau solaire*. <Sculptures de Miró. Céramiques de Miró et Llorens Artigas>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1973): 33-34. Hay una traducción parcial en Dupin. *Joan Miró*. 1993: 367. Los textos de 1972 y 1973 siguen el artículo del mismo Sylvester, *Fowl of Venus*. <Miró. L'oiseau solaire, l'oiseau lunaire, étincelles>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (14 noviembre-9 diciembre 1967): 5-15. / Rubin. <Miró in the collection of The Museum of Modern Art>. Nueva York. MOMA (1973-1974): 98.

En 1968 hay 20 esculturas en bronce no pintadas (FO 110, 113-131).

Proyecto de monumento para la ciudad de Barcelona o *Luna, sol y estrella* (1968) o *Projet pour un monument pour la ville de Barcelone* o *Lune, soleil et étoile* es una escultura en bronce y cemento (375 x 94 x 94) de Susse Fondeur, con una copia en col. FJM (7276), donada por Pierre Matisse [FO 110].¹¹⁹² Es una versión mayor de dos homónimos anteriores (1967) [FO 109] y (1963) [FO 111]; sirvió de maqueta para “*Miss Chicago*” (1981) [FO 112], y se basa en unos esbozos.¹¹⁹³ Semeja una diosa-madre de brazos en postura orante y la cabellera convertida en peine de cuatro puntas y en un pájaro que se eleva hacia el cielo.

Personaje (1968) o *Figure* es una escultura en bronce (37 x 11,5 x 9) de Fundició Parellada [FO 113]. Es una figura totémica, un pequeño menhir sobre el que se cruza un losa, semejando una lápida.

Cabeza (1968) es una escultura en bronce (54,5 x 29,2 x 17) de Fundició Parellada [FO 114]. Una cabeza con el cuello clavado directamente en el suelo, nuevamente indica que la humanidad procede de la naturaleza.

Mujer (1968) es una escultura en bronce (172 x 70 x 28) de Fundició Parellada [FO 115]. Está relacionada con un esbozo.¹¹⁹⁴ Su forma bulbosa con una flecha dirigida hacia el cielo se refiere al signo femenino en genética y en la escritura oriental. John Russell (1970) la incluye en un conjunto llamado *Forme Chapeau*, piezas verticales como flechas y que se parecen a los bronce *Pájaro* (1956), y considera que esta obra prueba la decisión de Miró de revisar la tridimensionalidad de obras anteriores, pues esta figura femenina frontal, con los brazos colgando, de

¹¹⁹² Miró les regaló a Pierre y su esposa Patricia la maqueta del proyecto de Chicago, porque pensó que quedaría muy bien en su jardín en su villa francesa de Saint-Jean-Cap-Ferrat, aunque les solicitó que antes la prestasen para las antológicas en Saint-Paul-de-Vence y Barcelona, y decidió destinar la escultura monumental pensada originariamente para Chicago, a la ciudad de Barcelona, para complementar con un monumento terrestre el mural del aeropuerto que serviría de monumento aéreo; y esto motivó que siete años después, los Matisse donaran esta escultura a la ciudad, estando hoy en la FJM. [Carta de Miró a Pierre Matisse. (19-V-1968) PML, PMG B 19, 33. Hay copia manuscrita y otra a máquina. [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 554, n. 1234, 1242, 1243, 1246; p. 555, n. 1255.]

¹¹⁹³ *Dibujo preparatorio para escultura*. Pluma y lápiz sobre dos hojas de papel enganchadas en una hoja de cuaderno (9,1 x 8,7 y 9,9 x 7,5) (19-IX-1959). Col. FPJM (DP-0790) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 59a.]. *Dibujo preparatorio para Luna, sol y estrella*. Bolígrafo y colores a la cera sobre papel (30,5 x 22,9) (I-1966). Col. FPJM (DP-0029) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 59b.]. *Dibujo preparatorio para escultura*. Bolígrafo y colores a la cera sobre papel (30,5 x 22,9) (I-1966). Col. FPJM (DP-0030) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 59a.]. *Dibujo preparatorio para escultura*. Lápiz sobre papel (34,9 x 24,5). Col. FPJM (DP-0779) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 59d.]. *Dibujo preparatorio para escultura*. Lápiz sobre papel (29,6 x 19,5). Col. FPJM (DP-0012) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 59e.]. *Dibujo preparatorio para Luna, sol y una estrella* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 15,2). Col. FJM (3611) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 59f. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1515.]. *Dibujo preparatorio para Luna, sol y una estrella* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31) (comenzado 20-XI-1964). Col. FJM (3642a). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1516.]

¹¹⁹⁴ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1968). Bolígrafo sobre papel (20,5 x 15). Col. FJM (3577) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 14 a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1492.]

forma acampanada y un gran sexo abierto, se relaciona con la pintura *Las ternuras de la luz de luna al alba cruzada por un bello pájaro* (1954) [DL 979].¹¹⁹⁵ Penrose (1970) explica:

«En otra figura, de mayor tamaño, Miró insiste más exclusivamente en la áspera textura que ha dado a la arcilla original. Los únicos materiales extraños que utiliza son piedras incrustadas para hacer que resalten determinados puntos. La figura, en su conjunto, tiene la ambigüedad de los símbolos que aparecen en las pinturas. Del cuerpo en forma de pera, en el que se han abierto dos hendiduras verticales sugiriendo las aberturas de la caja de resonancia de un violín, sale un largo cuello con dos brazos pegados a él como aletas de flecha o caídos cepos de ancla, todo lo cual da a la figura un aspecto curiosamente hermafrodítico.»¹¹⁹⁶

Palou, Ortega y Terrasa (1990) razonan:

«Gran peça que reproduceix un únic element (que podria tractar-se d'un arpó, una àncora o algun altre estri mariner), recubert per complet de fang, aplicat amb les mans i sense cap intent d'allisar o igualar. El resultat és una escultura rotunda, densa, en forma com a de fletxa, col·locada verticalment, que es va eixamplant cap a la base, amb dues grans perforacions al cos, sobre cada un dels peduncles, s'hi ha aplicat una bolla perforada, com a figurant uns ulls. La textura gratel·losa (quasi rocosa), acaba de conferir força expressiva a l'obra de tot vibrant.»¹¹⁹⁷

Alan Crump (2002) comenta:

«This strange amorphous figure with its encrusted, pitted and prickly surface is like a colloidal stew. The sculpture is a curious anatomical mixture of displaced breasts planted at the ends of the figure's biomorphic arms. The oval body is a symbolic reference to the gigantic and fecund female genitalia. The work is reminiscent on ancient Neolithic fertility figures, which symbolize the great reproductive energy possessed within the female body to produce ongoing human life.»¹¹⁹⁸

Personaje y pájaro (1968) es una escultura en bronce (104 x 63 x 20) de Fundició Parellada [FO 116]. Muestra el interés de Miró por la rugosidad y potencia de la materia, por la evocación del espíritu poético (el pájaro siempre reposa en la cabeza de sus personajes). Un simple capazo de mimbre (el material es cáñamo) le sugiere la cabeza y a partir de ahí toda su inventiva asociativa se desata, que Teixidor

¹¹⁹⁵ Russell. <Miró. *Sculpture in bronze and ceramic, 1967-1969. Recent etchings and lithographs*>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (5 mayo-5 junio 1970): s/p. Russell la numera como 28 del cat., que en realidad es *Cabeza* (1968) [FO 114], pero describe la 21, titulada *Mujer* (1968) [FO 115]. Considero que este y otros errores de numeración se explican porque Russell, que vivía en Londres, usó una lista distinta del catálogo final. [Carta de Pierre Matisse a Miró, en Palma. Nueva York (18-III-1970) PML, PMG B 21, 4. / Carta de John Russell a Pierre Matisse. Londres (30-III-1970) PML, PMG B 20, 8. Le pide como pago un cheque por el precio normal o poder comprar una obra de su padre, Henri Matisse. Hay otra carta de Russell a Pierre Matisse. Londres (7-IV-1970), agradeciéndole el dibujo.]

¹¹⁹⁶ Penrose. *Miró*. 1970: 144.

¹¹⁹⁷ Palou, Ortega y Terrasa. <*Esculturas de Miró*>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 74.

¹¹⁹⁸ Crump. <*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): 62.

(1980) resume en sus elementos principales: «un cabas et des plaques de fer».¹¹⁹⁹ Russell (1970) destaca que las esculturas de Miró se relacionaban antes con las de Max Ernst y de Picasso, pero en este *Personaje y Pájaro n° 29*, parece anudar y esclarecer sus relaciones con sus contemporáneos, interiorizándolas, rompiendo las últimas trabas para su independencia artística.¹²⁰⁰ Penrose (1970) explica:

«(...) lo que le llamaba la atención y le proporcionaba un punto de partida era, frecuentemente, la humilde insignificancia de un objeto o material cualquiera. Un capazo de los que suelen usar los albañiles en todos los países del Mediterráneo, lo ve él como una cabeza. Las asas se convierten en orejas y los salientes ojos y una especie de nariz o morro están hechos con porciones de un muñeco de celuloide. Este conjunto se superpone después a un cuerpo que parece envuelto en una toga y en cuya parte inferior un miembro, arrancado también de un muñeco, avanza en ambiguo ademán de nueva unidad al ser fundida en bronce. (...)».¹²⁰¹

Rubin (1973) la pone como ejemplo de su método de ensamblaje:

«Whereas *Moonbird* and other of Miró's sculptures derive from a tradition of modelling that goes back to ancient times, *Personage and Bird* belongs to a strictly modern conception of sculpture-making in which the work is assembled rather than modelled or carved. This procedure, which had earlier been used by both Picasso and Ernst among others, permits the incorporation of real objects into the work, as well as their translation into other entities within the iconographic context of the work itself. It may thus be seen as a three-dimensional extension of collage. The method is direct: "I don't begin the sculptures from drawings, but directly from the objects", Miró has said, "I just put the objects together".¹²⁰²»¹²⁰³

Explica el proceso de metamorfosis a partir de los elementos iniciales:

«Metamorphosis has been an abiding aspect of Miró's work since the middle twenties. But normally we see only the end result of the process. It is often Miró's pleasure to arrest the sculptural process at a point where the real objects he has appropriated are still identifiable as autonomous entities. In the case of certain of the polychrome assemblages of 1967, where the objects were painted individual colours¹²⁰⁴, the unity of the work suffered. *Personage and Bird* belongs to the following series, in which the surface of the bronze itself unifies the work. The head of the personage, for example, has clearly been cast from a wicker shopping basket pressed flat, its handles serving as ears;

¹¹⁹⁹ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 117.

¹²⁰⁰ Russell. <*Miró. Sculpture in bronze and ceramic, 1967-1969. Recent etchings and lithographs*>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (5 mayo-5 junio 1970): s/p. El 29 del cat. es *Maternidad* (1967) [FO 97], pero por el título y la radical novedad de su concepción opino que se refiere a la FO 116.

¹²⁰¹ Penrose. *Miró*. 1970: 142-143.

¹²⁰² Miró, en Swanson. *The Artist's Comments. Interview de Miró à propos des sculptures*, en <*Miró, sculptures*>. Walker Art Center, Minneapolis (1971): n/p. (Entrevista realizada el 19-VIII-1970).

¹²⁰³ Rubin. <*Miró in the collection of The Museum of Modern Art*>. Nueva York. MOMA (1973-1974): 100.

¹²⁰⁴ Rubin pone los ejemplos de *Mujer sentada con niño* y *Cabeza y pájaro*, reprod. en <*Miró, sculptures*>. Walker Art Center, Minneapolis (1971): n° 15 y 17.

but even as the origin of this form is recognized, the eye generalizes it with the torso of the personage because of the common denominator of the “patina”.>>¹²⁰⁵

Y finaliza refiriéndose a la patina del bronce:

<<Actually *Personage and Bird* has no patina. Its markings are simply those with which it came out of the mold, as is the case with all the Miró sculptures cast at the Parellada foundry in Barcelona. Miró works with three foundries Parellada, Susse, and Clémenti (the latter two in the suburbs of Paris) each of which has its own style and finish, and to which he confides each work according to its character. Susse, which specializes in giving works a classical patina, executed *Moonbird*. In the case of *Personage and Bird*, Miró chose Parellada so that the bronze surface would be preserved “in all its pristine wildness and power”. The pieces he sends Parellada, “imagined in any other form”, he maintains, “would be a dead loss”.>>¹²⁰⁶,>>¹²⁰⁷

Alan Crump (2002) comenta:

<<It is the unforeseen alliances of objects, which were never meant to live together, an assemblage of an improbable marriage of quasi-recognisable forms. Grotesque and ageless, the identity of the forms melt and a new apparition is invented.

The work may be perceived as somewhat menacing as it alludes to a hybrid humanoid type figure. Miró’s use of a discarded and flattened fisherman’s basket which represents a giant head coupled with crudely modelled eyes and mouth is a synthesis of both the macabre and the fascinating. As with many of Miró’s sculptures the reference to the bird, the “oiseau”, is ever-present. It appears as a guardian, a heraldic inclusion, archaically modelled which sits on the figure’s head.>>¹²⁰⁸

Cabeza (1968) es una escultura en bronce (43,5 x 24,5 x 9) de Fundició Parellada [FO 117]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁰⁹ Como la *Cabeza* (1968) [FO 114] su cuello estilizado es el único apoyo en la tierra, pero en esta pieza los rasgos son más simplificados: un tubo para el ojo y un esgrafiado para la boca.

Personaje (1968) es una escultura en bronce (58,5 x 26 x 18) de Fundició Parellada [FO 118]. Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: <<sur un socle de terre réfractaire, un abreuvoir et des briques>>.¹²¹⁰ El personaje asienta sus piernas sobre el suelo y se sienta sobre una basa. El abrevadero sugiere que espera que los pájaros se acerquen a beber ¿para cazarlos?

Cabeza (1968) es una escultura en bronce (88 x 29 x 22) de Fundició Parellada [FO 119]. Es una variación de la forma del personaje siguiente [FO 120],

¹²⁰⁵ Rubin. <Miró in the collection of The Museum of Modern Art>. Nueva York. MOMA (1973-1974): 100.

¹²⁰⁶ Russell. <Miró>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (1970): s/p.

¹²⁰⁷ Rubin. <Miró in the collection of The Museum of Modern Art>. Nueva York. MOMA (1973-1974): 100.

¹²⁰⁸ Crump. <The Magical Universe of Joan Miró. The Artist’s Link to France and to its collections>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): 74.

¹²⁰⁹ Dibujo preparatorio para *Cabeza* (1968). Bolígrafo sobre papel (20,5 x 15). Col. FJM (3596). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1501.]

¹²¹⁰ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 117.

pero aquí elimina la pequeña cabeza superior y la cabeza es el mismo cuerpo, vacío, donde sitúa tres elementos, dos guijarros en el centro y un zapato de punta fina arriba; a los dos lados, unos pequeños tubos hacen las veces ojos. El significado es de difícil comprensión: la cabeza hueca de un hombre que no piensa con lógica, el zapato que no parece un pájaro sino más bien una referencia al dicho de que “piensa con los pies”, los dos guijarros que podrían ser dientes (¿hambre, deseo?)...

Personaje (1968) o *Figure* es una escultura en bronce (43,5 x 19 x 11) de Fundició Parellada [FO 120 (*Figure*)]. Está relacionada con un esbozo.¹²¹¹ Miró imprime su propio pie en una masa de arcilla, creando con esta simple acción un mundo de significados, que evocan desde la impresión de las manos en las entradas de las cuevas paleolíticas a la forma de una mujer embarazada al modo de las diosas-madre. Palou, Ortega y Terrasa (1990) resumen sus rasgos, de una impactante espontaneidad, destacando la impresión del pie: «Emprenta de peu sobre argila contornejada, coronada per un capet aguilí, similar als de porcellana blanca que ja utilitzava en alguns dels seus *Project pour un monument* de 1954. (...)».¹²¹²

Personaje (1968) es una escultura en bronce (55,5 x 50 x 5) de Fundició Parellada [FO 121]. Está relacionada con un esbozo.¹²¹³ Fusiona tres elementos, un cuadrado superior con el rostro impreso de un pájaro y dos óvalos que lo soportan dispuestos en diagonal y cada uno con la huella de un pie. Penrose (1970) explica:

«Otra de estas esculturas consta de tres elementos conjuntados. Los dos inferiores son unos paneles de arcilla irregularmente ovales puestos en sentido vertical y cada uno de los cuales ostenta marcada la huella de un pie; entre los dos soportan una placa cuadrada en la que aparece inciso un rostro como de búho, con enormes ojos redondos, nariz o pico saliente y expresión muy equívoca. Queda a libre elección el cómo se interprete la figura. Los pies inclinados son como una capa que envolviese la vacía área central, que pasaría a ser el cuerpo de un caballero de cuadrada faz.»¹²¹⁴

Risatti (1997) comenta esta obra como ejemplo de su técnica:

«In some of these works, Miró also uses shapes and forms made of clay; soft, organic forms to act as connectors to the concrete reality of found objects. In the wonderful *Personnage* from 1968, Miró uses a tile plaque (perhaps one that he made with Artigas) for the face y incising circles for eyes and mouth and adding a nub for a nose. The torso is a void framed between two pieces of flattened

¹²¹¹ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,7 x 15). Col. FJM (3599) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 15a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1505.]

¹²¹² Palou, Ortega y Terrasa. <*Escultures de Miró*>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 82.

¹²¹³ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,7 x 15,5). Col. FJM (3602) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 12a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1507.]

¹²¹⁴ Penrose. *Miró*. 1970: 144.

clay; it appears squished because there is footprint on each. The result suggests shoulders and arms at the same time as legs and feet.»¹²¹⁵

Cabeza (1968) es una escultura en bronce (39,5 x 26 x 12) de Fundició Parellada [FO 122]. Está relacionada con un esbozo.¹²¹⁶ La cabeza cuadrada, las incisiones profundas a los lados de la nariz, los tres pelos en la cabeza, sugieren un hombre. En el reverso Miró esgrafa dos personajes estilizados que devienen pájaros.

Cabeza en la noche (1968) es una escultura en bronce (67 x 35 x 30) de Fundició Parellada [FO 123]. Está relacionada con un esbozo.¹²¹⁷ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «bûche, assiette, terre et fer».¹²¹⁸ El personaje se fragmenta en formas y significados: el tronco de madera es evidentemente el cuerpo, pero el resto se divide sugerentemente, puesto que el aro metálico circular podría ser tanto la cabeza como una media luna, mientras que el plato cerámico de la derecha podría ser también la cabeza del personaje (lo más factible) o una luna llena, mientras que el marco metálico es probablemente una ventana en la que el personaje contempla la noche, y que le falte la parte izquierda al marco sugiere que la infinitud de la noche se ofrecería en ese lado, lo que refuerza que la cabeza sea el plato, con las facciones esbozadas con una basta pieza de barro.

Mujer y pájaro (1968) es una escultura en bronce (32,5 x 26 x 15) de Fundició Parellada [FO 124]. Está relacionada con un esbozo.¹²¹⁹ De sus obras de esta época es la que más podría relacionarse con las mujeres grotescas de las “pinturas salvajes”, con sus bocas abiertas en un grito dramático, o con el grito de la *Montserrat* de Julio González. Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican:

«Dins la llarga sèrie mironiana que relaciona poèticament la dona i l'ocell a partir d'un joc formal, hi ha aquesta figura de voluntat antropomòrfica, construïda superposant tres carabasses; a cada costat s'hi afegeixen dos banyetes, a manera de braços; el cap es figura amb un fogonet triangular de ferro, l'orifici del qual sembla una gran boca oberta, com en un crit; dues incisions formen els ulls; acaba tocat per una forma volàtil, un poc decantada, segurament de fang. L'origen d'aquesta ceràmica podria estar en una altra de ceràmica que Miró feu l'any 1956, *La figurine* que hauria inspirat també el *Torse de femme*, de 1967, i una *Femme*, també de 1968.

¹²¹⁵ Risatti, Howard. *Miró & Dubuffet*. *<Dubuffet. Miró: Selections from the Acquavella Collection>. Reno. Nevada Museum of Art (1997): 30.

¹²¹⁶ *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,7 x 15,5). Col. FJM (3605) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 13a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1511.]

¹²¹⁷ *Dibujo preparatorio para Cabeza en la noche* (1968). Bolígrafo sobre papel (20,5 x 15). Col. FJM (3586) (II-1967). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1496.]

¹²¹⁸ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 117.

¹²¹⁹ *Dibujo preparatorio para Mujer y pájaro* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3629b) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 60a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1518.]

Cal dir també que aquí el conjunt de volums sobreposats, marcats per incisions rectilínies i sinuoses, resulta voluptuós, en un clar record de les venus primitives que Miró utilitza com a punt de partida per bona quantitat d'obres que, com aquesta, acaben sintetitzant l'univers de l'artista: sensualitat, drama i poesia.»¹²²⁰

Mujer (1968) es una escultura en bronze (71 x 32,5 x 23,5) de Fundició Parellada [FO 125]. Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «une caisse, trois calabasses, du fer».¹²²¹ El motivo de las tres calabazas apiladas Miró lo repite en numerosas ocasiones, y lo podemos relacionar con el cuerpo de la diosa.-madre paleolítica. La caja vacía sugiere la necesidad de fertilizar la tierra.

Cabeza (1968) es una escultura en bronze (34 x 12 x 9) de Fundició Parellada [FO 126]. Está relacionada con un esbozo.¹²²² Nuevamente hay aquí una cabeza totémica, a modo de menhir, testimonio de la comunión entre hombre y naturaleza.

Cabeza (1968) es una escultura en bronze (28 x 22 x 9,5) de Fundició Parellada [FO 127 (parece que la definición del frente y el reverso está cambiada, pues los ojos y la boca estarían delante)]. Está relacionada con un esbozo.¹²²³ Se simplifica en la cabeza cuadrada esgrafiada por delante y detrás con unos simples trazos (ojos y boca, un pájaro y un personaje).

Mujer (1968) es una escultura en bronze (45 x 12 x 8) de Fundició Parellada [FO 128]. Está relacionada con un esbozo.¹²²⁴ La simplicidad de la figura está relacionada con la idea de la sacerdotisa orante. Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican:

«Enquadrada dins un grup d'escultures que tenen la verticalitat i l'estilització com a denominadors comuns, aquesta dona està formada superposant objectes diversos: un fust a cada costat del qual s'han aplicat dues peces de fang en forma de banya, i que podien figurar uns braços; a sobre i afegit també amb fang, s'hi col·loca una piqueta o fragment d'abeurador d'aus; i finalment un peça modelada en argila, que pot recordar un cap d'aucell fantàstic, amb gran bec i ulls incisos.

Aquí la textura unifica l'obra i els elements que sobresurten (braços i bec) li donen moviment, tot manifestant el moment d'expressió sentimental i dinàmica, a la recerca de la síntesi es purifiquen, així com també els colors, dins un univers que resquilla el minimalisme.»¹²²⁵

¹²²⁰ Palou, Ortega y Terrasa. <Esculturas de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 78.

¹²²¹ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 117.

¹²²² *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,7 x 15,5). Col. FJM (3597). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1503.]

¹²²³ *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1968). Bolígrafo sobre papel (20,5 x 15). Col. FJM (3593). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1499.]

¹²²⁴ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,7 x 15,5). Col. FJM (3608). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1513.]

¹²²⁵ Palou, Ortega y Terrasa. <Esculturas de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 66.

Cabeza (1968) es una escultura en bronce (59 x 21,5 x 23) de Fundició Parellada [FO 129]. Está relacionada con un esbozo.¹²²⁶ De la cabeza informe surgen sólo un ojo y un pequeño pájaro-luna.

Personaje (1968) o *Figure* es una escultura en bronce (76 x 20 x 18) de Fundició Parellada [FO 130]. Está relacionada con un esbozo.¹²²⁷ Nuevamente una figura informe, esta vez con los dos ojos a los lados de la nariz.

Mujer insecto (1968) o *Femme insecte* es una escultura en bronce (121,5 x 21 x 15) de Fundició Parellada [FO 131]. Está relacionada con un esbozo.¹²²⁸ Esta pieza es casi un homenaje a las esculturas de Giacometti de los años 50, a las que es afín en la estilización del cuerpo y en el acabado rugoso de la superficie.

2.38. Las esculturas en bronce de 1969.

En 1969 hay 31 esculturas en bronce sin pintar (25 en FO 132-156, seis en FO 159-164) y dos en bronce pintado (FO 157-158). Excluimos los dos bajorrelieves de este año (FO 165-166), que se estudian junto a la serie de bajorrelieves de 1969-1970.

Mujer (1969) es una escultura en bronce (42 x 12 x 10) de Fundició Parellada [FO 132]. Teixidor (1980) describe sus dos componentes: «os, terre».¹²²⁹ La estilización de esta pieza remite a la maleabilidad de las esculturas monumentales y biomórficas de la terraza de la Casa Milà de Gaudí. La finura de la superficie pulimentada del hueso y el mismo vuelo de sus volúmenes cóncavos y convexos sugieren la conversión de la mujer en pájaro, en un proceso de agitación superficial que se remata en el pico de pájaro y en la excrecencia superior (probablemente un pájaro).

Personaje (1969) o *Figure* es una escultura en bronce (148 x 33 x 33) de Fundició Parellada [FO 133]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²³⁰ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «troncs, calebasses,

¹²²⁶ *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3656a). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1488.]

¹²²⁷ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1968). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (365aa) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 11a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1490.]

¹²²⁸ *Dibujo preparatorio para Mujer insecto* (1968). Bolígrafo sobre papel (20,5 x 15). Col. FJM (3542) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 16a. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1210.]

¹²²⁹ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²³⁰ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,7 x 15,5). Col. FJM (3615) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 87a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1558.]. *Dibujo preparatorio para Personaje* (1969) y *Maternidad* (1969). Bolígrafo sobre papel de hoja de calendario (31 x 42,5). Col. FJM (4025) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 88b. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1557.]

poinçons».¹²³¹ La función antropomórfica de la calabaza y los largos tenedores que hacen de flechas que la asaetean creando una intensa dinámica visual remiten en parte a los experimentos del escultor del s. XVI Alonso Berruguete con la figura de San Sebastián; el neomanierismo está de moda en Europa en esta época. Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican sus elementos:

«Fent ús d'elements que esdevenen essencials en el repertori iconogràfic de l'escultura mironiana, l'artista superposa un tíó de garrover sobre l'escorxa del qual hi ha adherit un manyoc de fang, una estella a la que hi incorpora dos bracets en forma de banya, una pedra amb un ull esgrafiat i l'altre afegit i, a sobre, una gran carabassa a la que hi clava forquetes com a fletxes, tot combinat en equilibri inestable, como si el personatge ballàs la sinuosa dansa del malabarista.

D'altra banda resulta difícil fugir de la provocació simbolista de la peça, des del tronc que l'arrela, la connecta amb la terra, fins als elements volàtils que, com els habituals ocells, confereixen una dimensió aèria a l'escultura, la qual alhora esdevé tòtem d'algun ritual que propicia la relació còsmica.»¹²³²

Deming (1997) comenta:

«In Personnage, Miró clearly has drawn from his work in ceramics in the mid-1950s, since numerous related sculptures based on organic materials were produced at that time. Miró even treated the patina to appear grey and streaked, less like bronze than clay or wood.

Subject matter serves a mere reference point —the main issue here is the relationship between form and material. What is human is the vertical stance; yet the rounded head has eyes and a mouth and seems to be wearing a good hat with sticks. For the base, Miró has placed a thick tree stump, setting another stump with two comical branch projections as arms just above it. The whole composition is farcical but takes on an organic life of its own.

This work represents one direction that Miró took up again during the late 1960s and early 70s (...).»¹²³³

Mujer-perro (1969) o *Femme-chien* es una escultura en bronce (39 x 38 x 36) de Fonderie T. Clémenti [FO 134]. Está relacionada con un esbozo.¹²³⁴ La mujer-perro aterriza con su base pétrea con los dos grandes pechos, la cabeza bulbosa con los ojos saltones, la fina cola de alambre...

¹²³¹ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²³² Palou, Ortega y Terrasa. <*Esculturas de Miró*>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 98.

¹²³³ Deming, Diane. *<*Dubuffet. Miró: Selections from the Acquavella Collection*>. Reno. Nevada Museum of Art (1997): 70.

¹²³⁴ *Dibujo preparatorio para Mujer-perro*. Bolígrafo sobre reverso de hoja de calendario (1970) (32 x 42,2). Col. FJM (3776) [<*Miró escultor*>. Barcelona. FJM (1987): cat. 32a]. Tal vez la fecha del dibujo es errónea o posterior.

Concha (1969) es una escultura en bronce (110 x 80 x 50) de Susse Fondeur [FO 135]. Está relacionada con un esbozo.¹²³⁵ La concha parece inspirada en las esculturas de semejante tema bastante anteriores de Henry Moore y Barbara Hepworth, sacadas también de las formas encontradas en la naturaleza y con una severa voluntad de esencialización.

Pájaro migratorio posado sobre la cabeza de una mujer en plena noche (1969) u *Oiseau migrateur posé sur la tête d'une femme en pleine nuit* es una escultura en bronce (46 x 21 x 24) de Fonderie T. Clémenti [FO 136]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²³⁶ El botijo sirve de cuerpo voluminoso de una sacerdotisa en cuya cabeza se ha posado el pájaro enviado por los dioses para comunicar sus mensajes. La referencia a la noche refuerza la idea de una ceremonia místico-mágica.

Torso (1969) es una escultura en bronce (175 x 120 x 125) de Susse Fondeur [FO 137]. El motivo de las tres calabazas apiladas Miró lo repite en numerosas ocasiones y le da sentido de diosa-madre de la fertilidad.

Mujer (1969) o *Femme debout* es una escultura en bronce (195 x 122 x 110). Susse Fondeur [FO 138]. La diosa-madre mediterránea ofrece sus pechos y su sexo para el rito de la fertilidad en esta obra de poderosa monumentalidad. Teixidor (1980) explica:

«*Femme debout* (n° 121) est d'une clarté, d'un éclat véritablement éblouissant par l'insertion précise de ce sexe en contraste avec les formes opulentes qui l'environnent, le complètent, le rendent plus profond encore. Miró a éprouvé cette image sur de très nombreuses peintures, mais ici le jeu dans l'espace lui a permis d'atteindre à la plus flagrante efficacité. Une fois de plus, la sculpture s'est rendue pleinement nécessaire à l'expression. Drapé dans son volume et sa toute-puissance, voici que le personnage nous offre sa masse formidable.»¹²³⁷

La criada (1969) o *La Servante* es una escultura en bronce (40 x 36 x 30) de Fundició Parellada [FO 139]. Miró usa elementos mínimos: una piedra para las piernas, una plancha metálica agujereada para el torso, una cuerda circular para la cabeza.

¹²³⁵ *Dibujo preparatorio para Concha* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 17). Col. FJM (3658) (hacia 1968) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 61a. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1214.]

¹²³⁶ *Dibujo preparatorio para Pájaro migratorio posado sobre la cabeza de una mujer en plena noche* (1970). Bolígrafo sobre papel (24,8 x 24,5). Col. FJM (4004) (hacia 1969) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 19 a. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1239]. *Dibujo preparatorio para Pájaro migratorio posado sobre la cabeza de una mujer en plena noche* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3566b) (hacia 1969) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 19 b. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1240.]

¹²³⁷ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*,

Cabeza (1969) es una escultura en bronce (55,4 x 30 x 9,8) de Fundició Parellada [FO 140]. Está relacionada con un esbozo.¹²³⁸ Utiliza una pieza de cartón con un grafismo de bolígrafo, una ratera de madera y metal y fragmentos de barro y de un ladrillo. Los objetos metálicos que componen su cabeza sugieren una ironía sobre el filo cortante de la mente femenina (la gata que captura al ratón). Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «rouleau de papier hygiénique, fer blanc, brique».¹²³⁹ Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican su *assemblage*:

«Es tracta d'una escultura, la característica més manifesta de la qual és la combinació de diferents peces amb perforacions o obertures, contrastant formes obertes i tancades. La base és un tros de tova amb sis forats; s'hi sobreposa un antic suport de paper higiènic, desplegat, a la part plena, rectangular, del qual s'hi han centrat tres manyocs de fang, figurant uns ulls i nas en contrast volumètric, a més d'uns grafismes, sinuosos i estrellats; l'estructura del rodet delimita un espai buit, rematat per un tros de llauna foradada que s'engronsa sobre un cantó.

Miró juga amb distints objectes que ja es veuen a fotografies antigues del seu estudi, cercant l'equilibri inestable en una composició perfecta, organitzada a partir d'elements del seu univers, presentats amb la seguretat del qui signa una obra aliena, apropiant-se definitivament.»¹²⁴⁰

Proyecto para un monumento (1969) o *Projet pour un monument*. Escultura de bronce (53 x 11 x 13,5) de Fundició Parellada [FO 141]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²⁴¹ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «voiture-jouet, terre».¹²⁴² Como en muchos proyectos anteriores para monumentos se sugiere una inspiración en los tótems, con acumulación vertical de elementos de múltiples significados.

Mujer (1969) es una escultura en bronce (31 x 13,5 x 6,5) de Fundició Parellada [FO 142]. Nuevamente la forma de la diosa-madre, de gruesas formas y en posición orante., con la cabeza que se convierte en mujer-pájaro.

¹²³⁸ *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3553) (hacia 1968) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 86a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1522.]

¹²³⁹ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁴⁰ Palou, Ortega y Terrasa. <*Esculturas de Miró*>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 86.

¹²⁴¹ *Dibujos preparatorios para Proyecto de un monumento y El pájaro anida en los dedos en flor* (1969). Bolígrafo sobre papel (42,5 x 31,8). Col. FJM (3989) (hacia 1967). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 1197. / <*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 3.12]. y *Dibujo preparatorio para Proyecto de un monumento* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 15,7). Col. FJM (3625) (15-VIII-1967). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 1198.]

¹²⁴² Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

Maternidad (1969) o *Maternité* es una escultura en bronce (77 x 43 x 31) de Fundició Parellada [FO 143]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²⁴³ La cabeza es informe pero el cuerpo de calabaza abierta sugiriendo el reciente parto.

Personaje (1969) o *Figure* es una escultura en bronce (24 x 8 x 8) de Fundició Parellada [FO 144]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁴⁴ El cuerpo es un vaso vuelto al revés y en el que ha esgrafiado una estrella; el torso apenas existe y la cabeza la define con unas incisiones para los ojos y la boca.

Mujer de los bellos senos (1969) o *Femme aux beaux seins* es una escultura en bronce (40 x 13 x 10) de Fundició Parellada [FO 145]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²⁴⁵ Hay una suprema estilización: un tenedor a modo de lanza sostiene la plancha de los pechos y la cabeza de esta mujer que podría ser una nueva diosa Atenea armada. Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «fourchette et briques».¹²⁴⁶ Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican:

«Peça molt simple, l'estructura bàsica de la qual és una forqueta estilitzada que s'inserta en una base de forma irregular, rocosa, i que a poc més de mitjana altura presenta un element rectangular amb dues protuberàncies frontals, a les que fa referència el títol. La verticalitat de la forqueta acaba amb les dues puetes que es claven al cap petit i rodó de la dona, figurat per un panellet, sobre el que Miró ha traçat els trets d'un rostre amb grafismes sinuosos.

És una escultura que juga amb poc volums i que amb la verticalitat de l'element eix dóna una apariència de fragilitat únicament interrompuda pel rectangle central.

Hi ha tot un joc de formes geomètriques entre les figuracions de base, tronc i cap que crea un contrast visual, i també entre l'oferit per la desigualtat de la forma i el contorn entre ambdós pits.

Repeteix i recrea formes pictòriques que ja veim a quadres com *L'Or de l'azur* de 1967, dins la línia simplíssima de la *Femme soleil*, repartint els distints elements de manera quasi musical, com a notes ascensionals sobre un pentagrama.»¹²⁴⁷

Mujer (1969) es una escultura en bronce (28 x 18 x 8) de Fundició Parellada [FO 146]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²⁴⁸ Un tronco como cuerpo, una

¹²⁴³ *Dibujo preparatorio para Maternidad* (1969). Bolígrafo sobre papel (20,8 x 15). Col. FJM (3609) (X-1968) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 88a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1560.]. *Dibujo preparatorio para Personaje* (1969) y *Maternidad* (1969). Bolígrafo sobre papel de hoja de calendario (31 x 42,5). Col. FJM (4025) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 88b. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1557.]

¹²⁴⁴ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3537b). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1546.]

¹²⁴⁵ *Dibujo preparatorio para Mujer de los bellos senos* (1969). Bolígrafo sobre papel (12,6 x 8,1). Col. FPJM (NRG 556) (V-1967) [<Esculturas de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (1990-1991): cat. 11a, reprod. p. 97]. *Dibujo preparatorio para Mujer de los bellos senos* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3557a) (hacia 1968). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1524].

¹²⁴⁶ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁴⁷ Palou, Ortega y Terrasa. <Esculturas de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 94.

masa rectangular para la cabeza, dos orejas-pájaros y las formas cóncavas de los ojos y la boca. Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican:

«Sobre un tió curt, l'artista col·loca una de las valves d'un motlo de la foneria, sobre l'empremta buidada de la qual hi traça tres línies paral·leles i hi afegeix al pastillatge dos ulls en forma de bolla perforada i mitjes llunes que esdevenen nas i orelles; al pla posterior, hi traça dos cercles concèntrics, estrella i els "trois cheveux".

Amb tot i malgrat les reduïdes dimensions, es converteix en cap gegantí que juga als contrastes de tamany i vocació d'immensitat, inestabilitat i equilibri, textura d'escorxa i dels motlo, comicitat i dramatisme en el crit i alhora rialla de la gran boca badada, corbes i rectes, la natura i l'artifici, en una relació paradoxal que és motor de la recerca estètica de Miró.»¹²⁴⁹

Mujer sin cabellera (1969) o *Femme échevelée* es una escultura en bronze pintado (70 x 72 x 41) de Fonderie T. Clémenti [FO 147]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁵⁰ El diseño de esta escultura se inició en 1946 en la Fundación Gimeno de Barcelona, y debía servir de maqueta para un proyecto monumental en Houston, para el que finalmente se escogió la escultura *Personaje y pájaro* (1970) [FO 191]. Miró pintó una de las versiones [reprod. FO p. 155]. Los miembros se disparan hacia el infinito, ocupando el espacio. Su mano izquierda sostiene, al parecer, un paraguas abierto, y la derecha sugiere una punta de flecha.

Los tres cabellos magnéticos de la bella rubia atraen las mariposas (1969) o *Les Trois cheveux magnétiques de la belle blonde attirent les papillons* es una escultura en bronze (40,5 x 23 x 14) de Fundició Parellada [FO 148]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁵¹ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «un pot et de la terre».¹²⁵² El uso de una cabeza-botijo y de una cuchara sugiere la atracción que la belleza ejerce sobre las mariposas (los hombres).

El equilibrista (1969) o *L'Équilibriste* es una escultura en bronze (92 x 36 x 21) de Fundició Parellada [FO 149]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²⁵³

¹²⁴⁸ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,7 x 27,7). Col. FPJM (NRG 217) [*Esculturas de Miró*]. Palma de Mallorca. Llonja (1990-1991): cat. 14a, reprod. p. 109.]. *Dibujo preparatorio para Mujer* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,7 x 15). Col. FJM (3545) (18-XI-1968). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1562. / *Esculturas de Miró*]. Palma de Mallorca. Llonja (1990-1991): cat. 14b, reprod. p. 109.]

¹²⁴⁹ Palou, Ortega y Terrasa. *Esculturas de Miró*. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 106.

¹²⁵⁰ *Dibujo preparatorio para Mujer sin cabellera* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3634 b) (hacia 1968) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 91a. / *The Shape of Color*. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 12.1.]

¹²⁵¹ *Dibujo preparatorio para Los tres cabellos magnéticos de la bella rubia atraen las mariposas* (1969). Bolígrafo sobre papel (21 x 15,5). Col. FJM (3540) (15-VI-1968). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1548.]

¹²⁵² Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁵³ *Dibujo preparatorio para El equilibrista* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 15,7) enganchado en hoja de cuaderno (21,2 x 30,9). Col. FJM (3620) (21-VIII-1967) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 85a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1534.]. *Dibujo preparatorio para escultura*. Bolígrafo sobre reverso de hoja de calendario de X-1963 (30,5 x 41,5). Col. FJM. [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 85b.]

Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «marionnette, calebasse, bois».¹²⁵⁴ El cuerpo del equilibrista se forma con unas piernas huesudas y una calabaza para el torso y la cabeza, que sostiene otro equilibrista, puesto al revés, hecho con el torso y las piernas de un muñeco (o de una muñeca).

Mujer (1969) es una escultura en bronce (69 x 19,5 x 11) de Fundició Parellada [FO 150]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁵⁵ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «une boîte de conserve, un seau, du bronze, de la terre».¹²⁵⁶ De la cabeza de la mujer surge un palo ladeado en el que parecen clavadas unas formas ambiguas (¿piedras, pájaros, calaveras de sus víctimas?).

Muchacha soñando la evasión (1969) o *Jeune fille rêvant de l'évasion*. Escultura de ensamblaje de tres piezas en bronce (101 x 23 x 20) de Fundició Parellada [FO 151]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁵⁷ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «cruche cassée, cuiller, terre».¹²⁵⁸ El elemento inferior del cuerpo es el molde esgrafiado de la escultura *Cabeza de mujer* (1970 y 1972), pero el artista dispone encima un largo cuello que acaba en una nueva cabeza. Una doble cabeza podría significar una dicotomía de pensamientos, un sueño de evasión.

Moro (1969) o *Maure* es una escultura en bronce (139 x 55 x 29) de Fundició Parellada [FO 152]. Los elementos de esta escultura son difíciles de distinguir, pero el cuerpo parece compuesto con las ramas de una chumbera con sus frutos —la chumbera española procede del Norte de África y aquí estaría la referencia del título—, y la cabeza parece ser una calabaza.

El pájaro hace nido en los dedos en flor (1969) o *L'oiseau se niche sur les doigts en fleurs* es una escultura en bronce (80,5 x 49 x 26) de Fundició Parellada [FO 153]. Está relacionada con tres dibujos previos.¹²⁵⁹ Se distinguen con claridad los elementos compositivos: un tronco de árbol en el que se posa un pájaro, que

¹²⁵⁴ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁵⁵ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3570). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1530.]

¹²⁵⁶ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁵⁷ *Dibujo preparatorio para Muchacha soñando la evasión* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3560a) (hacia 1968). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1526.]

¹²⁵⁸ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁵⁹ *Dibujo preparatorio para El pájaro hace nido en los dedos en flor* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 15,7) (15-VIII-1967). Col. FJM (3627) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 89b. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1532.]. *Dibujos preparatorios para Proyecto de un monumento y El pájaro anida en los dedos en flor* (1969). Bolígrafo sobre papel (42,5 x 31,8). Col. FJM (3989) (hacia 1967). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 1197.]. *Dibujo preparatorio para Personaje, Mujer sentada, Personaje*. Lápiz sobre papel (31,1 x 42,9) (3-II-1962). Col. FPJM (DP-0623) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 89a.]

construye poéticamente con una mano de escayola de una estatua helenística —tal vez la misma de la que tomó un pie para *Personaje y pájaro* (1967) [FO 92]—, que hace a la vez de pájaro en pleno proceso de metamorfosis y de pájaro-luna que se posa sobre la mano —una dualidad muy surrealista—, más una típica cabeza mironiana con una plancha rectangular en la que esgrafía los rasgos. Además, como en otras piezas, erosiona la superficie del tronco ¿para agredirla o para referirse a un personaje? Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican sus elementos:

«Per la present obra, Miró parteix d'un tronc d'arbre, potser del seu estimat garrover, que, d'altra banda, forma part del seu repertori habitual. Aquí el tronc ha conservat la textura natural, remarcada i assumida per l'artista afegint-hi un apèndix curvat, entre banya i fal·lus, i raçant a sobre uns grafismes que el recorren verticalment. Sobre aquesta base hi col·loca, mitjançant pilots de fang, una forma rectangular, irregular, potser fragment de ceràmica o tova que ha esdevingut rostre per l'aplicació de pastilles d'argila que figuren ulls, nas i somriure; a devora, volàtil, una mà com a de maniquí, entre oberta, sobre el dit central de la qual s'hi posa l'ocell en forma de mitja lluna d'argila.

El títol suggstiu a la manera dels enunciats poètics que usa en aquest moment cronològic, defineix realment l'obra, anima objectes inanimats i humanitza les deixalles escollides i recollides per l'artista en el seu peregrinatge còsmic.

Produïda en una etapa que es caracteritza per la gràcia, l'optimisme, el somriure intel·ligent i còmplice, aquesta escultura documenta la sensibilitat i capacitat mironiana per dansar els objectes més quotidians i contradictoris a l'uníson, corbant la recta, desestabilitzant, contraposant i relacionant el que sembla impossible i que reafirma amb la roundat de la fosa en bronze.»¹²⁶⁰

Malet y Montaner (1998) expliquen que:

«Cualquier objeto, en tanto que parte integrante de una escultura, cambia de significado en virtud de su forma específica y de su disposición en la obra. Sólo excepcionalmente ciertos objetos afirman su identidad. En *El pájaro anida en los dedos en flor*, un fragmento de tronco de árbol representa el tronco de una figura y la mano de un maniquí alude sin duda a los dedos que albergan el nido del pájaro.

Al margen de esto, numerosas esculturas de Miró muestran una especie de escarificaciones en forma de signos o simples trazados lineales, como un estigma aplicado por el artista en un momento intermedio del proceso de transformación en bronce.»¹²⁶¹

Monumento erigido en medio del océano a la gloria del viento (1969) o *Monument dressé en plein océan à la gloire du vent* es una escultura en bronce (132,5 x 63 x 18) de Fundició Parellada [FO 154]. Está relacionada con tres dibujos

¹²⁶⁰ Palou, Ortega y Terrasa. <Escultures de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 102.

¹²⁶¹ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

previos.¹²⁶² Se puede hacer una comparación con el *Peine de los vientos* (1977) de Chillida: igual interés por destacar el diálogo del artista con la fuerza de la naturaleza, el uso de formas abstractas sencillas y elementales que sugieren primitivismo, pero mientras Chillida suelda y construye formas, Miró las recorta en esta plancha y añade dos elementos figurativos que le unen de nuevo con el surrealismo, el pájaro que descansa en el agujero más grande (¿un nido?) y el pájaro (un tenedor) que parece levantar el vuelo desde el borde superior. La plancha misma tiene un múltiple significado: casa de los seres vivos, cabeza con ojos para contemplar la naturaleza, acantilado agujereado por la fuerza del viento y de las olas...

Mujer (1969) es una escultura en bronce (16 x 13 x 6,5) de Fundició Parellada [FO 155]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁶³ Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican:

<<Per a la base, reutilitza un fragment en forma com a de tronc de piràmide, de pedra o argila, sobre la que hi sosté unes peces tubulars, rematades respectivament amb una bolla perforada, una mitja lluna i un fogó triangular. L'empremta del treball artesanal és palesa a tota la part superior.

Resulta un estrany joc de volums, inestable i de gran movilitat, a partir de la força centrífuga generada per els tubs o braços en contrast amb la base rotunda i anclada, entre el record de l'*object trouvé* i les figuretes iniciàtiques de la prehistòria.>>¹²⁶⁴

Pájaro posado en un árbol (1969) o *Oiseau perché sur l'arbre* es una escultura en bronce (45,5 x 12,5 x 10) de Fundició Parellada [FO 156]. Sobre el árbol-menhir abierto arriba en un ojo místico (y también agujero de llave de la vida) se posa un pájaro para llevar el alma del muerto al más allá.

Hombre y mujer en la noche (1969) es una pareja de esculturas en bronce pintado (86,5 x 29 x 29 y 73 x 43 x 50) de Fonderie T. Clémenti [FO 157]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²⁶⁵ Su concepción es próxima a la de *Señor y*

¹²⁶² *Proyecto para un Monumento sobre una isla*. Bolígrafo sobre hoja de agenda (12,6 x 8,1) (17-VII-1965). Col. FPJM (DP-0610) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 92a.]. *Dibujo preparatorio para Monumento erigido en medio del océano a la gloria del viento* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 15,6) (30-VIII-1965). Col. FPJM (DP-0611) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 92b.]. *Dibujo preparatorio para Monumento erigido en medio del océano a la gloria del viento* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 30,9). Col. FJM (3564a) (hacia 1968) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 92c. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1528.]

¹²⁶³ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3536b). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1544.]

¹²⁶⁴ Palou, Ortega y Terrasa. <*Esculturas de Miró*>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 90.

¹²⁶⁵ *Dibujo preparatorio para Hombre y mujer en la noche* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31) (c. 1968). Col. FJM (3638a). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1538. / <*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 11.1.]. *Dibujo preparatorio para Hombre y mujer en la noche* (1969).

señora (1968), con dos piezas interrelacionadas formal y temáticamente. Los mismos dos taburetes —Teixidor (1980) sólo describe que sus elementos principales son: «deux tabourets et des formes en terre»¹²⁶⁶—, pero ahora el femenino está volcado del revés, pintado de azul, y un pájaro lunar amarillo se posa encima, mientras que el masculino está bien colocado, pintado de negro y porta una cabeza de la que surge una luna, estos dos elementos pintados de rojo. La sensación de estabilidad que inmediatamente transmiten las sillas se acrecienta al girar del revés la azul y darle una base más amplia, pero esto mismo pervierte conceptualmente esta sensación en una segunda fase mental, al preguntarnos el cómo y el porqué de este cambio en el orden natural. Alan Crump (2002) comenta su complejidad:

«The chairs are both parallel and vertical. They allude to the two sexes, one circular the other rigid. The strident appendages which perch on both structures act as aloof complementary forces. The eclipse on the left could well be a crescent of the moon, the female symbol of the mysteries of the night, or a bird flying in a lunar arabesque, suggestive, spread and enticing.

The stool on the right is its psychological opposite. Demure, a gossamer lump, plonked on the seat, it possesses an embedded cyclops eye which sullenly surveys its counterpart. This object has also a curved lip angled on the body's head which contains none of the exuberance of its "female" complement.

Each structure is of equal stature and occupies a similar space. There is no physical subservience as they confront each other conjugally but not as yet cojoined which the title suggests (in the night).»¹²⁶⁷

Jeffett (2002) explica su sentido sexual:

«A similar humor is present in the pendant piece *Homme et femme dans la nuit* (1969), where are presented with a couple in bed at night, caught in the act of lovemaking. The man is represented by a black square stool on which rests a modelled circular head with a wing-like crescent shape painted red. The woman is represented by an upturned round stool, painted blue, and perched on top of one of her legs is a yellow crescent shaped bird. Again this pair goes together, with metaphorically the woman on her back and the man on top. In one drawing [FJM 4000] Miró presents the stools as adjacent on a base with the note "ces deux objets doivent se déplacer librement posés sur un socle". As with *Femme assise et enfant*, both *Monsieur et madame* and *Homme et femme dans la nuit* unfold in the real field of the viewer. Though they are separated physically by virtue of being set off on a base, it is in the nature of these objects that we might sit on them.»¹²⁶⁸

Bolígrafo sobre papel (20,5 x 27,7) (c. 1968). Col. FJM (4000). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1539]. [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 11.2.]

¹²⁶⁶ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁶⁷ Crump. <*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): 34.

¹²⁶⁸ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 39.

Señor y señora (1969) o *Monsieur et madame* es una pareja de esculturas en bronce pintado (99,5 x 30 x 30 y 69 x 37 x 37) de Fonderie T. Clémenti [FO 158]. Está relacionada con cuatro dibujos previos.¹²⁶⁹ Su composición es muy simple: dos taburetes altos y pintados, el masculino cuadrado y rojo sobre el que hay con un ladrillo blanco surcado por dos signos, y el femenino redondo y negro sobre el que coloca un huevo amarillo. ¿Qué tenía en mente? Miró declara en 1975: «Encontré esos dos taburetes en el patio, los hice fundir en bronce, puse aquel huevo y grabé aquello. Son dos personajes hechos para estar juntos.»¹²⁷⁰ Considero probable una relación con la obra teatral, *Las sillas*, de su amigo Eugène Ionesco, que trata del tema central de la convivencia de una pareja de ancianos alucinados en el contexto histórico de los últimos meses de vida del general Petain, en la Francia de 1951, que organizan una reunión con una multitud de invitados imaginarios a los que sientan en sus numerosas y decrepitas sillas, símbolos de “no-presencia”, para finalmente suicidarse, dejando la revelación de su mensaje a un orador sordomudo; una obra entre el teatro del absurdo y el existencialismo, que juega con la irracionalidad del lenguaje y la imposibilidad de comunicación entre el hombre y la mujer, que aborda la locura, el humor, la angustia, la realidad, el lenguaje, el sexo, el poder..., los mismos temas que Miró aborda en su serie sobre Ubú, y que se mezclan en un texto que es comprensible frase a frase, pero que pierde su sentido en el conjunto, al dislocarse y fragmentarse.¹²⁷¹ En cuanto al huevo sobre la silla, podría ser una referencia a otra obra, más breve, de Ionesco, *El porvenir está en los huevos* (1957), en la que el huevo se relaciona con el misterio de la vida que obsesiona a los personajes —los incontables huevos sustituyen en esta obra a las sillas; y el tema reaparece en dos obras más, aun más breves, publicadas en 1966, *L’oeuf dur* y *Pour*

¹²⁶⁹ *Sin título. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y lápiz coloreado sobre papel de reverso de hoja de calendario (16 x 30,5) (7-VII-1967). Col. FJM (4026) [<*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 10.1.]. *Dibujo preparatorio para Señor y señora*. Bolígrafo sobre papel (15,4 x 19,9). Col. FPJM (DP-0670) [<*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 10.2.]. *Dibujo preparatorio para Señor y señora* (1969). Bolígrafo sobre papel (20,5 x 27,7). Col. FJM (3999) (c. 1968). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1542. / <*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 10.3.]. *Dibujo preparatorio para Señor y señora* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3640a) (c. 1968) [<*Miró escultor*>. Barcelona. FJM (1987): cat. 33a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1541. / <*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 10.4.].

¹²⁷⁰ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 136.

¹²⁷¹ *Las sillas* se escribió a partir del verano de 1951 y se estrenó el 22 de abril de 1952, y duró hasta junio; Miró estaba con su familia en París en mayo. Por la época en que realizaba las esculturas *Monsieur et Madame*, su amigo Ionesco publicó el artículo titulado *Aquarelles de Miró*. “XX Siècle”, 30 (VI-1968) 90-96. Y estaba de moda en España en 1968-1969, debido a la publicación de sus memorias en la editorial Gallimard, *Journal en miettes* (1967) y *Présent passé passé présent* (1968), traducidos respectivamente como *Diario I* (1968) y *Diario II* (1969) en la colección Punto Omega de la editorial Guadarrama de Madrid. [Ordóñez, Marcos. *La noche ilimitada*. “El País”, Babelia (21-V-2007) 2].

préparer un oeuf dur—, y el mismo título evoca una frase reiterada en *La cantante calva* (1950): los invitados “Monsieur et Madame Martin”, que se reconocen finalmente como esposos. Teixidor (1980) sólo describe sus elementos principales: «deux tabourets, un oeuf et des briques».¹²⁷² A su vez, Jeffett (2002) explica su composición e interpreta su significado:

«In *Monsieur et madame* (1969) two completely separate objects stand together as a pair, a square stool painted red stands in for the man, and supports a rectangular white box with a circular face with either a mouth or a moustache painted on it in black. A round stool painted black stands in for the woman, and provides a support for a yellow egg, perhaps representing her round face. Though separate, the two stools go together as a couple. In one drawing [FJM 3999] Miró shows both together on a common base. An annotation tells us “ces deux objets doivent se déplacer librement posés sur un socle». As Miró explained to Raillard, “I found the two stools in the courtyard, I cast them in bronze, I placed the egg on one and I etched the other. These are two characters made to go together.”¹²⁷³ Miró seems to have adopted the title at the last minute, for the sculpture sketchbook drawing [FJM 3640a] shows the word *Homme et femme* crossed out in favour of *Monsieur, madame*. Such a deliberate choice of title may indicate an ironic parody of bourgeois propriety, as well as perhaps being a discrete gesture of self-mockery.»¹²⁷⁴

Cabeza (1969) es una escultura en bronce (28 x 19,5 x 19,8) de Fundició Parellada [FO 159]. La caja tiene múltiples sentidos: caja de regalo, cabeza cuadrada, cubo de un dado para los juegos de azar, tintero... Alan Crump (2002) comenta:

«This sculpture is even more enigmatic, as its secret is sealed within the solid cube. Scarification and emblematic symbols appear to be inscriptions similar to those found on a sarcophagus, which verbally allude to what may be buried within this three-dimensional sculpture. Miró was not unaware of Marcel Duchamp’s piece *Hidden Noise* of 1916.

A strange fetish-like object on the lid of the box is totally mysterious. It says nothing about the contents of the box. Like a mummified head, it remains inscrutable, protecting and refusing to impart the contents of the vessel. Miró uses patina in many of his bronzes ostensibly as a painter. The surfaces are rich and dribbled, the textures have layers of glazes and muted colours. Many of his sculptures pertain to a conscious process of ageism as if the works of the present are from an ancient era.»¹²⁷⁵

¹²⁷² Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁷³ Raillard. *Conversations avec Miró*. 1977: 115.

¹²⁷⁴ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró’s Painted Sculpture*. <*The Shape of Color. Joan Miró’s Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 39.

¹²⁷⁵ Crump. <*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist’s Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): 52.

Personaje (1969) es una escultura en bronce (45,3 x 32 x 9) de Fundició Parellada [FO 160]. Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «trois crochets de la terre».¹²⁷⁶ Parece reproducir el cuerpo de un orante.

Mujer (1969) es una escultura en bronce (73 x 41 x 36,5) de Fonderie T. Clémenti [FO 161]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁷⁷ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «une caisse, une jatte et un oeuf».¹²⁷⁸ Miró apreciaba esta fundición por su pátina “rica y personal, llena de magia”. La caja, con sus barras verticales y horizontales, delinea un espacio geométrico, que rompe la curvatura del cuenco cóncavo (a guisa de oreja atenta al mundo, de sexo femenino receptivo a la vida) y el huevo (el pájaro femenino, que se eleva y fecunda la tierra y el cielo). Malet y Montaner (1998) explican que:

«En *Mujer* confluyen un huevo, un cuenco y una caja que los sustenta. La disposición del cuenco mostrando la parte cóncava y su singular ubicación no dejan demasiado margen a la especulación sobre el sexo de la figura. Es un signo de feminidad, además de entrañar la idea del seno materno, del útero, que el huevo (la germinación) ratifica.»¹²⁷⁹

Mujer y pájaro (1969) o *Femme et oiseau* es una escultura en bronce pintado (160 x 34 x 30) de Fonderie T. Clémenti [FO 162]. Es una gran columna encastada en una basa, al modo de una columna de madera de un templo griego arcaico, lo que podría ser la inspiración inicial. Del tronco surgen dos alas de pájaro y en la cima, de la cabeza redonda, surge una punta como el pico de un pájaro. La fusión de mujer y pájaro es aquí profunda. Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «tronc, calebasse, terre».¹²⁸⁰

Mujer (1969) es una escultura en bronce (110 x 60 x 30) de Fonderie T. Clémenti, Meudon [FO 163]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁸¹ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «tortue, bois, deux moulages d'un pied et d'une main de figure antique, terre».¹²⁸² En esta pieza dispone a la vez los dos elementos, el pie y la mano, de una escultura helenística que había usado ya en dos piezas anteriores, *Personaje y pájaro* (1967) (FO 92) y *El pájaro hace nido en los*

¹²⁷⁶ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁷⁷ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1969). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3632) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 93a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1536.]

¹²⁷⁸ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁷⁹ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹²⁸⁰ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 117-118.

¹²⁸¹ *Dibujo preparatorio de Mujer y pájaro*. Bolígrafo sobre papel (21,2 x 30,9). Col. FJM. [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 90a.]

¹²⁸² Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

dedos en flor (1969) (FO 153). El torso es el caparazón cóncavo de una tortuga y la cabeza es un huevo y un pájaro-luna.

Mujer (1969) es una escultura en bronce (83 x 49 x 50) de Fonderie T. Clémenti, Meudon [FO 164]. Teixidor (1980) explica que su elemento principal es: «un carburateur de la terre».¹²⁸³ El bote hace las veces de cuerpo, coronado con una plancha redondeada para la cabeza y el pico de un pájaro.

2.39. Las esculturas en bronce de 1970.

En 1970 hay una serie de 36 esculturas en bronce (cinco en FO 178-182, 31 en FO 184-214). Se estudian por separado los 11 bajorrelieves de este año (FO 167-177), dentro del apartado de la serie de bajorrelieves de 1969-1970.

Renaud (1970) es una escultura en bronce (41 x 17 x 4) de Fundició Parellada [FO 178]. Miró inscribe el nombre Renaud en un apéndice del torso, hecho con un bidón, y convierte la cubierta de este, levantada, en la cabeza.

Mujer-perro (1970) o *Femme-chien* es una escultura en bronce (63 x 33 x 34) de Fundició Parellada [FO 179]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁸⁴ Teixidor (1980) refiere sus elementos: «croissant, assiettes, bouchos de liège, bois».¹²⁸⁵ Miró utiliza nuevamente un hilo de hierro doblado para la cola, pero todo lo demás cambia respecto a la anterior *Mujer-perro* (1969) (FO 134), pues las formas grotescas de ésta se convierten aquí en unas patas alargadas, un escudo redondo con dos cilindros a guisa de pechos y una cabeza hecha con una ensaimada. Pero la misma amenaza sigue en pie: esta mujer-perro parece, así erguida, una mujer-soldado.

Personaje (1970) es una escultura en bronce (72 x 34 x 16) de Fundició Parellada [FO 180]. El personaje masculino, con su falo caído, parece guardar relación con la *Mujer* (1970) (FO 181), tanto por la elección como por la composición de sus elementos. Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican su forma y significado:

«Aquí s'ordenen monumentalment un tros de taula, amb grafismes sinuosos i un fal·lus d'argila; sobre ella, de cantell i aferrats amb un tros de fang, un cércol de bota amb una casseroleta aplanada amb les anses a manera d'orelles i uns ulls nas aplicats al pastillatge; un pot de llauna, aplicat també amb argila, i amb grafismes sobre la tapadora, corona la figura, ara antropomòrfica.

¹²⁸³ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁸⁴ *Dibujo preparatorio para Mujer-perro* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,1 x 22,4). Col. FJM (4022). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1570.]

¹²⁸⁵ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

El resultat és tot una dança de línies rectes i curves, d'espais buits i plens, de textures, d'equilibrisme, entre la sensació d'inestabilitat i d'harmonia, de moviment natural i controlat alhora.>>¹²⁸⁶

Mujer (1970) es una escultura en bronce (91 x 40,5 x 25) de Fundició Parellada [FO 181]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁸⁷ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «voiture-jouet, couvercle, boîte de conserves».¹²⁸⁸ Se relaciona con la anterior por la elección y composición de sus elementos y aquí también es evidente la feminidad del personaje, con el sexo abierto y los pechos. ¿Podría Miró haber pensado en una pareja?

Cabeza de mujer (Diosa) (1970) o *Tête de femme (Déesse)* es una escultura en bronce (137 x 89 x 74) de Fonderia Artistica Fratelli Bonvicini [FO 182]. Esta basada según Teixidor en un molde en yeso (144 x 88 x 76). Hay un molde en yeso anterior (37 x 21) con basa, fechado en 1947-1948, reprod. en “Cahiers d’Art”, v. 24, nº 1 (1949): p. 124 (perfil) y 125 (reverso) y cuya versión en cerámica *Personaje o Personnage* (1947), col. MOMA, sobre una base de tronco, está referenciada [Rubin. <Miró in the collection of The Museum of Modern Art>. Nueva York. MOMA (1973-1974): p. 90]. Su versión esgrafiada forma parte del ensamblaje *Muchacha soñando la evasión* (1969) [FO 151], basada en tres dibujos previos.¹²⁸⁹ Sirvió de modelo exacto para un bronce posterior de menor tamaño, *Cabeza de mujer* (1972) (35 x 22 x 18,5) [FO 183]. La suprema estilización de las formas y la delicadeza de la pulimentada superficie sugieren una relación con las esculturas de Henry Moore.

Mujer (1970) o *Mujer botella* o *Femme* es una escultura de bronce pintado (315 x 250 x 110), de Fonderia Artistica Fratelli Bonvicini [FO 184]. Miró usa al parecer una botella de formas depuradas y abre una concavidad para señalar el inmenso sexo abierto. A los costados hay dos brazos estilizados, con las dos partes rotas de un mismo aro.

Personaje (1970) o *Personnage* o *Figure* es una escultura en bronce (71 x 40 x 32) de Fonderie T. Clémenti [FO 185 (*Figure*)]. El botijo semeja el cuerpo de una diosa-madre, con dos grandes pechos esgrafiados y arriba Miró sitúa dos tapones,

¹²⁸⁶ Palou, Ortega y Terrasa. <Esculturas de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 118.

¹²⁸⁷ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1970). Bolígrafo sobre papel (21 x 31). Col. FJM (3580b). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1573.]

¹²⁸⁸ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹²⁸⁹ *Dibujo preparatorio para escultura*. Lápiz sobre cartón (75 x 52,5) (16-VIII-1944). Col. FJM. [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 65a.]. *Dibujo preparatorio para escultura*. Lápiz sobre papel (31 x 24,2) (28-IX-1946). Col. FJM. [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 65b.]. y *Dibujo preparatorio para Diosa*. Lápiz sobre papel (21,2 x 30,9). Col. FJM. [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 65c.]

uno grande y agujereado para la cabeza, y otro más pequeño que surge del anterior como un pájaro posado.

Mujer (1970) o *Femme* es una escultura en bronce (310 x 65 x 50) de Fonderia Artistica Fratelli Bonvicini [FO 186]. Está relacionada con dos dibujos previos y un objeto.¹²⁹⁰ Miró usa para esta escultura monumental una forma cercana a la de una campanilla con su colgante, sugiriendo el cuerpo de una diosa-madre. La cabeza es una caracola, símbolo de hermafroditismo y de la música.

Mujer (1970) o *Femme* es una escultura en bronce (62 x 43 x 37) de Fundició Parellada [FO 187]. Está relacionada con un esbozo.¹²⁹¹ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «pain, bretzel, cuiller, terre, serviette de table».¹²⁹² El cuello es una servilleta de mesa realizada como un sombrero y sostiene un globo coronado con un pequeño pan de fantasía (con un nudo interior), del que surge una cuchara y otros elementos.

La panadera (1970) o *La Boulangère* es una escultura en bronce (102 x 38 x 39) de Fundició Parellada [FO 188]. Nuevamente usa el mismo pan de fantasía para coronar un globo, pero sustituye aquí la servilleta por un pie de lámpara.

Personaje con pluma (1970) o *Personnage à la plume* es una escultura en bronce (37 x 16 x 16) de Fundició Parellada [FO 189]. Los elementos son sencillos: un bote para el cuerpo, una masa informe de arcilla para la cabeza y una pluma para simbolizar un pájaro.

Mujer (1970) es una escultura en bronce (19 x 20 x 16,5) de Fonderie T. Clémenti [FO 190]. La forma del cuerpo esgrafiado proviene de las numerosas esculturas de cerámica que Miró había realizado sobre el tema de la mujer-sacerdotisa, con los brazos en postura orante, pero la cabeza es aun más informe. Como en casi todas las esculturas mironianas sobre el tema de la mujer no hay aquí tensión o intención de movimiento, como si la mujer estuviera siempre irremediabilmente plantada en la tierra, estática y reservada, guardando la compostura de la diosa Gea.

¹²⁹⁰ *Proyecto para un monumento*. Bolígrafo sobre papel (21,2 x 30,9). Col. FJM (3669) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 97a.]. *Dibujo preparatorio de Mujer*. Bolígrafo sobre papel (21 x 15) (10-VII-1969). Col. FJM (4013) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 97b.]. y *Concha de caracol*, utilizada para la cabeza de *Mujer* (1970) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 97c.]

¹²⁹¹ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3662b). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1568.]

¹²⁹² Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

Personaje y pájaro (1970) o *Personnage et oiseau* es una escultura en bronce (153 x 115 x 42) de Fonderie T. Clémenti [FO 191]. Sirvió de maqueta para la escultura monumental *Personaje y pájaros* (1982) [FO 394] y está basada en dos dibujos previos.¹²⁹³ El triángulo de listones está coronado por una bola de la que surge una liviana estructura aérea, el pájaro.

Mujer, monumento (1970) o *Femme, monument* o *Monument à la femme* es una escultura en bronce (250 x 100 x 50; altura 268 con zócalo) de Fonderia Artistica Fratelli Bonvicini; una copia está instalada en S'Hort del Rei de Palma d Mallorca [FO 192]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²⁹⁴ Miró se inspiró para esta obra aparentemente ligera pese a sus 400 kilos el cuerpo de la mujer en una pieza de jabón de baño, cuya parte central había ido agujereando con el dedo, y la coronó con un huevo que parece provenir del hueco abierto. Miró recuerda tiempo después su proceso creativo: «Tenía una pastilla de jabón para limpiar los pinceles; de tanto fregarlos, se formó en el centro un hueco que acabó por convertirse en agujero. Lo transformé en una escultura: era el sexo femenino, y encima le coloqué un huevo. Fue ampliada y fundida en bronce.»¹²⁹⁵ Unía así lo cóncavo con lo convexo, la fertilidad con lo salido pero todavía no nacido, el vacío con la ocupación del espacio, lo matérico (la pelvis femenina) con lo espiritual (el huevo del que saldrá el pájaro), en un homenaje a la mujer que tiene un impacto monumental indudable. Es fácil asociar el hueco de esta obra con una ventana de comunicación horizontal con el infinito de la procreación, y de proyección vertical hacia éste a través de la forma oval del hueco y del huevo en la cúspide, pero además podemos aquilatar en esta obra un asunto excepcional en su obra tardía: la tensión cognoscitiva entre la facilidad con que el espectador consigue captar el tema de la mujer y el huevo (una transparencia propia de la escultura monumental) y la imposibilidad para el espectador de identificar el punto preciso desde el que ver y comprender toda la obra, pues mientras que en la mayoría de sus esculturas Miró escoge un solo punto de visión, en cambio aquí nos provoca a girar en círculos alrededor, e incluso a

¹²⁹³ *Dibujo preparatorio para Personaje y pájaro* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3566a) (hacia 1969) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 96a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1584.]. *Dibujo preparatorio para Personaje y pájaro* (1970). Bolígrafo sobre papel (33,5 x 25). Col. FJM (4003) (hacia 1969) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 96b. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1585.]

¹²⁹⁴ *Dibujo preparatorio para Monumento a la mujer* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 30,9). Col. FJM. [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 64a.]. *Dibujo preparatorio para Monumento* (1970). Lápiz y bolígrafo sobre papel (21,6 x 15,7) (2-II-1968). Col. FJM. [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 64b.]

¹²⁹⁵ Permanyer. *Revelaciones de Miró*. Especial "La Vanguardia" *Miró 100 años* (IV-1993) 4-5. Probablemente su explicación es hacia 1980.

interactuar físicamente penetrando en su interior, pues los niños gustan de atravesar el hueco y esto nos sugiere un nuevo sentido como espacio de comunicación y retorno al vientre de la madre.

Dupin (1970) comenta:

<<I seems perfectly natural that an egg, precariously balanced on a cake of soap with a hole worn through it in the form of the egg, would be the exact, tangible image of a monument our subconscious desire might envisage at a street corner. A haughty and ambiguous goddess figure, a double mirror that reflects the emptiness and fullness that we hold up to it —this work, the simplest in structure, the most complex in magical effect, is the most propitious introduction to all of Miró's sculptures.>>¹²⁹⁶

Teixidor (1980) explica:

<<(…) Dans *Monument* (1970), le quadrilatère percé et l'oeuf qui la couronne parviennent à une exactitude mathématique qui ne confine jamais à l'abstraction, mais que l'on ne saurait confondre non plus avec la réalité immédiate. Trop d'événements ont eu lieu entre la stimulation première et la concrétion finale pour que tout ne se résolve pas en une structure définitive. Bien évidemment, nous étions sur le point d'oublier les objets de base, la savonnette trouée et l'oeuf posé de guignols. Nous ne devrions pas le faire, car en cette humilité même réside, sans doute, toutefois, qu'avec cette création très impressionnante l'artiste a embrassé l'ultime silhouette de son rêve.>>¹²⁹⁷

Escultura (1970) es una escultura en bronce (37 x 34 x 16) de Fundició Parellada [FO 193]. Las formas sugieren el cuerpo de un personaje, con dos patas que sostienen el torso (¿una paellera todavía con los ingredientes?), pero lo informe de los elementos y la espiral interior introducen incógnitas: ¿hombre, mujer o animal? ¿o celebración de un rito de comunión mediante la comida?

Personaje (1970) es una escultura en bronce (122 x 46 x 27) de Fonderie T. Clémenti [FO 194]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹²⁹⁸ El juego dadaísta es aquí espléndido: dos patas elefantiásicas sostienen un aro del que pende un grifo para el pene, mientras la cabeza es un listón de madera con dos planchas clavadas para situar la boca y los ojos; en la cima, un huevo.

Constelación silenciosa (1970) o *Constellation silencieuse* es una escultura en bronce (68,5 x 34 x 15) de Fonderie T. Clémenti [FO 195]. Está relacionada con

¹²⁹⁶ Dupin. *Miró as sculptor*. <Miró Sculptures>. Minneapolis. Walker Art Center (1971): n/p.

¹²⁹⁷ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 149.

¹²⁹⁸ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 30,9). Col. FJM (3560b) (hacia 1969) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 98a. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1244.]. *Dibujo preparatorio para Mujer, Personaje, Personaje*. Bolígrafo sobre papel (33,62 x 49,5). Col. FJM. [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 98b.]

dos dibujos previos.¹²⁹⁹ De la plancha vertical surgen bolas, y arriba hay un huevo y un pájaro-luna. Ignoro que significa exactamente el título en relación a estos elementos, pero la disposición al azar de las bolas de distintos tamaños sugiere una constelación de estrellas de la que procedería la vida, simbolizada por el pájaro-luna y el huevo. Esta combinación nos induce a pensar que Miró consideraba el pájaro-luna como intermediario entre las fuerzas cósmicas y el mundo terrenal y que el huevo primigenio sería un hijo de las estrellas (o incluso una estrella transformada a lo largo de una evolución), del que saldrían nuevos pájaros-luna para continuar la eterna comunicación. Otra opción es que las estrellas mismas sean los huevos del pájaro-luna, devenido dios creador del universo, y que la constelación sea una especie de nido. En todo caso, aquí nos movemos entre unas teorías místico-teosóficas de imposible confirmación.

Mujer (1970) es una escultura en bronce (58 x 34 x 12) de Fonderie T. Clémenti [FO 196]. Está relacionada con un esbozo.¹³⁰⁰ Los pies son enormes masas informes de la tierra misma, de la que surgen las piernas-tallos, los brazos son ramas y arriba la cabeza, formada por el motivo mironiano de las tres calabazas apiladas que se asocia a la diosa-madre mediterránea.

Pájaro (1970) es una escultura en bronce (60,5 x 41 x 40) de Fonderie T. Clémenti [FO 197]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹³⁰¹ La basa es una jardinera de piedra volcada que sugiere un sexo abierto, el torso se aproxima a la forma de la *Cabeza de mujer* (1970) (FO 182) y parece provenir de un aplique de pared, y en el cuello ensarta con un alambre una pequeña cabeza informe de pájaro con un pico abierto.

Gallo (1970) o *Coq* es una escultura en bronce (54 x 25 x 62). Susse Fondeur [FO 198]. Está relacionada con un esbozo.¹³⁰² Destaca por su personaje inusual en la iconografía mironiana. De la escultura anterior (FO 197) Miró mantiene el cuello y la

¹²⁹⁹ *Dibujo preparatorio para Constelación silenciosa* (1970). Bolígrafo sobre papel (15 x 21,2) (12-XI-1969). Col. FJM (3993) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 27a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1590 (3993). / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1236]. *Dibujo preparatorio para Constelación silenciosa* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31) (hacia 1969). Col. FJM (3677a) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 27a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1590 (3993). / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1237.]

¹³⁰⁰ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3569) (hacia 1969). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1588.]

¹³⁰¹ *Dibujo preparatorio para Pájaro* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3563a) (hacia 1969). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1578]. *Dibujo preparatorio para Pájaro* (1970). Bolígrafo sobre papel (33,5 x 24). Col. FJM (4019) (hacia 1969). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1579.]

¹³⁰² *Dibujo preparatorio para Gallo* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3549a). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1576.]

pequeña cabeza con el pico abierto, pero el cuerpo es mucho más figurativo, con las dos poderosas patas verticales y la cola con tres plumas. Malet y Montaner (1998) explican que:

«El gallo no ocupa, como sí en cambio el pájaro, un lugar primordial dentro de la iconografía mironiana, aunque aparece eventualmente en obras de distintas épocas. El gallo, al contrario del pájaro, no es una figura ágil sino más bien pasiva, indolente, si bien ambos guardan un cierto parentesco, patente de modo más o menos sutil. La escultura *Gallo*, de 1970, nace de una combinación de elementos objetuales (en concreto una pieza metálica y unas maderas) y de formas modeladas, trasladadas al bronce por el sistema de la cera perdida. En otra escultura de se mismo año, curiosamente titulada *Pájaro*, Miró aprovecha en la configuración de la cabeza la misma pieza empleada para la cabeza del gallo.»¹³⁰³

Personaje (1970) o *Figure* es una escultura en bronce (109 x 38 x 28,5) de Fundició Parellada [FO 199]. Está relacionada con un esbozo.¹³⁰⁴ Nuevamente aparece el personaje totémico de un menhir, coronado con una cabeza cercana a las de la isla de Pascua. Los dos brazos sugieren la postura del orante.

Cabeza de carnero (1970) o *Tête de bélier* es una escultura en bronce (61 x 53 x 53). Susse Fondeur [FO 200]. Las formas de la cabeza se concentran para sugerir la potencia del carnero, eliminado los rasgos surgentes.

Cabeza coronada (1970) o *Tête couronné* es una escultura en bronce (55 x 39 x 35) de Fundició Parellada [FO 201]. Está relacionada con un esbozo.¹³⁰⁵ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «trois pieds, terre».¹³⁰⁶ Por contraste con la escultura anterior, aquí la cabeza tiene una masa central poderosa pero Miró añade formas excéntricas como el aro con tres clavos de la corona y abre dos huecos para los ojos y una profunda incisión para la boca. Risatti (1997) comenta su contención junto a su inspiración en el arte infantil:

«has an even graver countenance. Also modelled in clay before being cast in bronze, it is a childlike version of a grumpy old man; but again, whatever innocence and optimism the early childlike stages usually convey is here undercut by an emphasis upon the ravages of time seen in the flab, sagging skin and a drooping, toothless mouth.»¹³⁰⁷

¹³⁰³ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹³⁰⁴ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3584b). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1605.]

¹³⁰⁵ *Dibujo preparatorio para Cabeza coronada* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3561) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 21a. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1242.]

¹³⁰⁶ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹³⁰⁷ Risatti, Howard. *Miró & Dubuffet*. **Dubuffet. Miró: Selections from the Acquavella Collection*. Reno. Nevada Museum of Art (1997): 24.

Mujer (El equilibrista) (1970) o *Femme (L'Equilibriste)* es una escultura en bronce (55,5 x 29 x 10,5) de Fundició Parellada [FO 202]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹³⁰⁸ Miró utiliza nuevamente el motivo del equilibrista al revés, con el cuerpo de un muñeco, de una de cuyas piernas surge la cabeza cónica (un sombrero de mago, pues está en un circo al fin y al cabo) y en el que se posan dos pájaros. Alan Crump (2002) comenta:

«*Femme* is a humorous, linear, acrobatic arabesque line with quasi-figurative allusions and is similar to many of Miró's two-dimensional linear drawings. Its lumpy feet, winged arms and a crude double bean-like head become a hybrid creature, a child's toy, and Miró's constant injection of the "mocking" of the seriousness of "high art". Miró's intense involvement in theatre and dance is a preoccupation constantly collapsing between the arenas of sculpture, drawing and painting.»¹³⁰⁹

Mujer del botijo (1970) o *Femme à la cruche* es una escultura en bronce (84,5 x 75 x 30) de Fundició Parellada [FO 203]. Está relacionada con un esbozo.¹³¹⁰ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «tronc, cuiller, fer, cruche».¹³¹¹ Sobre el tronco que sugiere la parte baja del cuerpo, surgen una cabeza lígnea, una cuchara como brazo izquierdo y la parte superior de un botijo roto como brazo derecho.

Cabeza de toro (1970) o *Tête de taureau* es una escultura en bronce (100 x 42 x 28) de Fundició Parellada [FO 204]. Está relacionada con un esbozo y uno posterior.¹³¹² Muestra una cabeza informe, con tres dientes, dos ojos asimétricos y de desigual tamaño (más pequeño y arriba el de la izquierda), y dos cuernos igualmente desiguales, pues el de la derecha es auténtico y el de la izquierda es sólo un pequeño colmillo. Todo esto sugiere la potencia de un animal totémico, y los elementos más pequeños serían insinuaciones de que de él podría nacer un pájaro.

Pájaro posado en un árbol (1970) u *Oiseau perché sur un arbre* o *Personnage* es una escultura en bronce (86 x 40,5 x 13) de Fundició Parellada [FO 205]. Está relacionada con un esbozo.¹³¹³ Teixidor (1980) explica que sus elementos

¹³⁰⁸ *Dos esbozos para escultura*. Bolígrafo sobre papel (21,7 x 27,7). Col. FJM (3956) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 94a.]

¹³⁰⁹ Crump. <*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): 53.

¹³¹⁰ *Dibujo preparatorio para Mujer del botijo* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3556b) (hacia 1969) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 99a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1566.]

¹³¹¹ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹³¹² *Dibujo preparatorio para Cabeza de toro* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3560b) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 22a. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1246]. y *Dibujo posterior a Cabeza de toro*. Bolígrafo sobre papel (14 x 13,5). Col. FJM (3958) (hacia 1970, después realización obra) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 22b. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1247.]

¹³¹³ *Dibujo preparatorio para Pájaro posado en un árbol* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3691a). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1603.]

principales son: «bielle de voiture, soufflet, plaques de fer».¹³¹⁴ Nuevamente hay un poste de tótem en el que se disponen verticalmente los elementos de distintos significados.

Cabeza (1970) es una escultura en bronce (38 x 24 x 14) de Fundició Parellada, con un único ejemplar [FO 206]. Sobre los tres brazos-ramas de una chumbera una plancha vertical hace las veces de cabeza, con un guijarro para las formas de la boca, dos esgrafiados para los ojos y una concha para la oreja izquierda.

Cabeza (1970) es una escultura en bronce (40 x 21 x 32) de Fonderie T. Clémenti [FO 207]. Un ladrillo roto con sus vacíos al descubierto hace de basa y sugiere de que el cuerpo superior es femenino; arriba el cuerpo se ofrece en la postura del orante, con un clavo como brazo derecho y una hoja curva de cuchillo como brazo izquierdo, mientras de la cabeza informe surge un pico abierto en un grito. Miró abandona aquí toda intención de verosimilitud anatómica, y confirma que entiende el lenguaje de la escultura como un campo abierto para alterar y manipular libremente los signos.

Personaje y pájaro (1970) es una escultura en bronce (71 x 66 x 14) de Fonderie T. Clémenti [FO 208]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹³¹⁵ En contraste con la anterior (FO 207) esta escultura es de una serena contención dramática: sobre la amplia base de la tierra, un pájaro lunar parece observar con el pico abierto (¿un diálogo?) al personaje, construido con un timón de barco con su peana, del que surge la cabeza en la que Miró esgrafía los rasgos delicadamente.

El guerrero (1970) o *Le Guerrier* es una escultura en bronce (78 x 33 x 16) de Fundició Parellada [FO 209]. Está relacionada con un esbozo.¹³¹⁶ Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican:

«Dins el grup tipològic de les peces que destaquen per la seva verticalitat, Miró compon aquest guerrer a partir de la cuiralla figurada per una palmatòria, amb dos petits afegitons laterals, sobre un peu dret, amb claus i un travesser, tot rematat per un cap fantàstic, bocí de fang informe, coronat per un caragolcrinera.

El conjunt, ple de ressonàncies totèmiques i iniciàtiques resumeix el particular univers formal i espacial mironià, en un moment marcat per la lleugeresa i el domini de l'espai. Així, presenta

¹³¹⁴ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹³¹⁵ *Dibujo preparatorio para Personaje y pájaro* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3563b) (hacia 1969). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1581]. *Dibujo preparatorio para Personaje y pájaro* (1970). Bolígrafo sobre papel (33,5 x 24). Col. FJM (4018) (hacia 1969). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1582.]

¹³¹⁶ *Dibujo preparatorio para El guerrero* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,7 x 15). Col. FJM (3552b) (hacia 1969). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1564.]

fragments de fusta trobada, marcada per l'empremta del temps i de Miró, claus de forja, ja vinclats i rovellats; l'obra artesanal de fang o de llauna; més el caragol, l'element natural recreat per voluntat mironiana.

El drama creatiu es resol en una línia de força, rebricada pel moviment, repertori de textures que finalment donen el “tempo” de la composició.»¹³¹⁷

Mujer y pájaro (1970) es una escultura en bronce (116 x 52 x 15) de Fundició Parellada [FO 210]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹³¹⁸ Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «pelle, fer, tuile, terre».¹³¹⁹ Palou, Ortega y Terrasa (1990) comentan:

«Partint de l'associació poètica de la dona i l'ocell i combinant formes de línies rectes i rotundes, Miró col·loca una teula dreta i sobre ella, en horitzontal, una peça metàlica de les que engalzades amb altres iguals s'utilitzen a les foneries per contenir el motlos; d'aquí sobresurt centrada una pala, el mànec de la qual fa de coll, sobre un dels angles de la pala-cap hi ha posat l'ocell, com dues mitjes llunes de fang, entrecreuades. Un tret dramatitza, unifica, dóna ritme i humanitza aquesta obra: l'aplicació i/o utilització de línies rectes i sinuoses en alt relleu. Així sobre la teula es veu una corda aperaltada, centrada per una capseta com a les de mistos, a manera de gran vulva i vagina; la peça central rectangular està remarcada i creuada d'origen per una aspa, i encara s'han aplicat un tubet i un tap sobre els orificis de les frontises laterals, figurant braços o mans, el coll-mànec està resseguit i remarcat per una línia perlada que acaba en una forma estrellada en el lloc del nas; finalment a la cara hi ha dues pastilles rectangulars i, sobre tot dos grans ulls en forma de llàgrimes, com a cordes aplicades, centrades pel que podrien esser dos taps.

El resultat és dramàtic i totèmic, en conjunció amb les grans teles plenes de negre del moment, dominades per grans ulls que, com aquí, recorden aquells dels Pantocrators romànics que tant impressionaven al jove Miró, el qual els dota de caràcter vertaderament sacre.»¹³²⁰

Mujer (1970) es una escultura en bronce (46 x 23 x 19) de Fundició Parellada [FO 211]. Está relacionada con un esbozo.¹³²¹ La forman una basa con pechos (pero situados en la espalda) y una pareja de cuencos para el torso y la cabeza.

Mujer (1970) es una escultura en bronce (60 x 27 x 16) de Fundició Parellada [FO 212]. La composición varía respecto a la anterior: la basa es una teja cóncava con el sexo prominente, el torso es una bandeja (los pechos vuelven a estar en la

¹³¹⁷ Palou, Ortega y Terrasa. <Esculturas de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 114.

¹³¹⁸ *Dibujo preparatorio para Mujer y pájaro* (1970 o 1971). Bolígrafo sobre papel (19,8 x 15,1) (1-II-1965, nº III) (FPJM NRG 609) [<Esculturas de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (1990-1991): cat. 19a]. *Dibujo preparatorio para Mujer y pájaro* (1971). Bolígrafo sobre cartón (21,3 x 31) —parte inferior izquierda—. Col. FJM (3663) (X-1969). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1260.]

¹³¹⁹ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹³²⁰ Palou, Ortega y Terrasa. <Esculturas de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 126.

¹³²¹ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3716b). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1598 (fecha la escultura en 1971).]

espalda) y la cabeza es otra vez un cuenco, en el que está posado un jarrón (¿un pájaro?).

Personaje (1970) es una escultura en bronce (200 x 120 x 100). Fonderia Artística Fratelli Bonvicini [FO 213]. Está relacionada con dibujos previos y un objeto.¹³²² Ensambla dos pequeños objetos, una almendra partida y un guijarro, que engrandece hasta sorprendernos, más la evocación poética resultante es plenamente convincente: el hombre (tiene un pene) como hijo de la naturaleza.

Personaje (1970) es una escultura en bronce (33 x 19 x 15) de Fundició Parellada [FO 214]. Miró compone el personaje masculino con unos pocos elementos: una peana de jarrón para las piernas, un cuenco para el torso del que salen frontalmente dos brazos, el derecho con un martillo, y otro cuenco para la cabeza, marcada por las dos bolas de los ojos y la nariz-pico de pájaro.

2.40. El primer grupo de bajorrelieves en bronce, 1969-1970.

Como un apartado muy especial dentro de la escultura, Miró realiza en 1969-1972 una larga serie de bajorrelieves a dos caras, trabajados sobre arena y luego moldeados en bronce, con una tirada de un ejemplar o de dos según los casos. Tenemos trece obras en total, tres en 1969 (FO 165-166, 169) y 10 en 1970 (FO 167-168, 170-177). En estos relieves sobre pantallas metálicas, Miró experimenta con los efectos estéticos de los materiales y las formas, y le sirven de soporte para desplegar su universo de signos y seres con una composición más pictórica que en los volúmenes exentos, hasta el punto de que, sin duda, es la parte de su escultura que se relaciona más y mejor con la pintura, mucho más que los bronce pintados o las piezas de resina sintética pintadas. Teixidor (1980) explica:

«Les sculptures en bronze son réalisées le plus souvent, notamment la plus grande partie des sculptures de Miró, par le procédé de la fonte à la cire perdue qui permet de tirer une oeuvre à plusieurs exemplaires. De l'oeuvre original, en terre, ou en toute autre matière, est tiré par moulage, un plâtre positif qui est remis au fondeur. Celui-ci obtient par moulage autant de plâtres négatifs qu'il doit tirer d'exemplaires. La cire fondue versée dans ce moule prend l'empreinte de la sculpture, et se solidifie. Une matière réfractaire est ensuite introduite dans le vide intérieur. Un long étuvage à haute température fait fondre la cire. A sa place le métal en fusion est versé par les trous de coulées réservés.

¹³²² *Dibujo preparatorio para Personaje* (1970). Bolígrafo sobre papel (21 x 26,3). Col. FJM (4017) (16-X-1967) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 63a. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1204.]. *Dibujo preparatorio para Personaje, mujer*. Bolígrafo sobre papel (21,2 x 30,9). Col. FJM. [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 63b.]. y un *Objeto. Almendra y guijarro para Personaje*. Col. FPJM. [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 63c.]

Il suffit d'enlever le matériau réfractaire pour obtenir la sculpture en bronze et de procéder aux opérations accessoires d'ébarbage, de décapage, de ciselure et de patine.

Dans les "bas-reliefs" récents Miró a délaissé cette technique pour celle, plus directe, de la fonte au sable, sans les opérations intermédiaires des moulages en plâtre et en cire, et sans la possibilité de tirer plusieurs bronzes d'une même sculpture. Sur une forme remplie de sable humide, le sculpteur dessine en creux à l'aide d'un outil ou appose l'empreinte d'un objet. L'autre partie de ce moule peut être également travaillée avant d'être jointe à la première, en ménageant entre les deux l'espace désiré pour l'épaisseur du relief. Le moule est mis au four pour obtenir le durcissement du sable, après quoi le métal en fusion est versé par les trous de coulées dans le vide intérieur. Après refroidissement et solidification, le démoulage fera apparaître le relief en bronze, où le travail en creux sortira en relief. Les plaques sont le plupart du temps travaillées sur leurs deux faces et montées sur un socle sculpté. Il arrive également que le sculpteur rehausse son relief en y ajoutant après la fonte des masses de terre modelées et fondues séparément.

Tous ces bas-reliefs, tirés à un seul exemplaire, se distinguent très nettement des sculptures d'assemblage. L'objet y apparaît rarement et sous forme d'empreinte dans le sable humide. On trouve, par exemple, l'empreinte, devenu relief, d'un vieux parapluie, de coquilles d'escargot, de planches, de clous, d'assiettes, ou la trame imprimée d'un toile de sac ou de carton ondulé. Mais l'élément essentiel de ces reliefs, c'est le graphisme de Miró, ses arabesques, ses étoiles, ses personnages et ses oiseaux, avec l'intensité que leur donnent le relief et le métal, et l'extrême sensibilité d'un trait gravé dont subsistent les ébarbures, tel un rameau végétal.>>¹³²³

Pero esta serie de relieves de Miró también puede considerarse como una aplicación, aunque tal vez impensada, de las teorías del escultor alemán Adolf von Hildebrand (1847-1921), propuesto por el historiador Wittkower como el segundo camino posible, junto al de Rodin, para la escultura de vanguardia. Hildebrand desdeñaba el modelado y consideraba que toda escultura debía ser un relieve disfrazado —cuya legibilidad debía ser inmediatamente accesible desde un punto de vista determinado—, formado por tres planos escalonados en profundidad, con el fondo de la materia como plano final, y en el que las figuras estarían exentas de ocuparse de las ansiedades del espacio circundante infinito.¹³²⁴ Y en estas esculturas mironianas vemos el género del relieve que renuncia a exigir al espectador una vuelta en derredor para captar el significado, con una notable transparencia "ideacional" pues inmediatamente se identifica el tema y la gramática de sus elementos (sin novedades que enturbiarían la identificación); una comprensión facilitada por la clara

¹³²³ Jouffroy; Teixidor. *Miró escultures*. 1980: *Note sur les "bas-reliefs" de 1960-1972*, en p. 161, seguida de secuencia de imágenes en 162-180.

¹³²⁴ Foster; Krauss; Bois; Buchloh. *Arte desde 1900*. 2006 (2004): 60.

composición de los planos, un primero para las figuras en mediorrelieve, un segundo para los astros en bajo relieve y un tercero que es el mismo fondo matérico.

Hay un primer grupo de tres obras de 1969:

Bajorrelieve (1969) es una escultura de bronce (35 x 24 x 4,5) de Fundició Parellada [FO 165]. Palou, Ortega y Terrasa (1990) la describen, aparte de compararla —y por extensión también la amplia serie de bajo relieves de esta época en la que está inmersa— con las *Construcciones* de 1930:

«Dues taules unides per travessers, reste de porta, portalló o tapa de caixó, esdevenen objecte a l'abast de l'artista, que en fa ús aplicant-hi línies sinuoses en alt-relleu. Una de les coses figura uns dels personatges i l'altra, fletxes apuntades a dalt, estrelles suggerides, tot trastocant l'inici estàtic de la superfície neta. Ara s'ha creat un nou cos, dinamitzat i posar en moviment, per la força de les formes mironianes.

Si bé el punt de partida podria semblar el mateix, aquesta peça pot té a veure amb les construccions en relleu que Miró ja havia fet en els anys 30. Filles tanmateix d'un mateix pare, l'obra present parteix d'un objecte del qual s'ha apropiat i que Miró va signant amb les seves emprentes, mentre les altres eren superfícies planes a les que el pintor hi aplicava formes. Aquí es tracta d'una escultura amb totes les seves conseqüències, això és, no com a classificació formal, sinó com a forma que ocupa i configura un espai en tres dimensions.»¹³²⁵

Bajorrelieve (1969) es una escultura de bronce (40 x 19 x 4), relieve en doble cara, de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 166]. Sobre la peana sitúa una plancha de formas irregulares, como una tela deshilachada, con dos personajes femeninos, probablemente madre e hija.

Bajorrelieve (1969) es una escultura de bronce (42 x 21 x 4), relieve en doble cara, de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 169]. Sobre una peana similar a la anterior coloca otra plancha, más regular, con un personaje en el anverso, y su firma y unos elementos cósmicos en el reverso.

En 1970 sigue un segundo grupo de 10 obras:

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (44 x 25,5 x 3) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 167]. La plancha, de bordes regulares como los de un cuadro propone un personaje femenino en el anverso y otro masculino (más estilizado) en el reverso.

¹³²⁵ Palou, Ortega y Terrasa. <Escultures de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 110.

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (44 x 26 x 13) de Fundició Parellada [FO 168]. Teixidor (1980) explica que su elemento principal es: «papier d'emballage ondulé».¹³²⁶ Nuevamente un personaje de distinto sexo en cada lado. Palou, Ortega y Terrasa (1990) comentan:

«Sobre una base de cartró ondulat, material sempre suggerent per Joan Miró, qui l'utilitza freqüentment i variadament, va marcant línies en relleu, les quals a una de les cares hi figuren un gran ull, a manera d'aquells de reminiscències romàniques que a principis dels anys setanta van invadint i dramatitzant la seva pintura i escultura; a l'altra cara, una forma antropomorfa generada a partir d'una creu central, que es va reconvertint en cara perfilada, amb un ull inquietant i que acaba coronat per una de les representacions d'ocell; per equilibrar la composició hi afegeix una botelleta, adherida per la base.»¹³²⁷

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (44 x 25,5 x 7) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 170]. Se distingue del resto de la serie porque la peana es parte integrante de la escultura y del personaje, con la forma de una pieza de pan redondeada y hueca que sirve de piernas y torso para la cabeza del personaje que ocupa la mayor parte de la plancha cuadrada.

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (14,5 x 29 x 10,5) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 171]. Se diferencia del resto de la serie por su forma rectangular volcada, en la que sitúa dos ramitas que representan pájaros y un forma bulbosa que representaría un planeta, bajo el cual Miró pone su firma.

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (41 x 21 x 6) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 172]. Tiene un interés particular, porque Miró dispone una peana-árbol para la plancha, que divide en tres pisos, cada uno con signos distintos, como un relieve de escritura cursiva: el piso superior con cuatro incisiones inclinadas hacia la derecha, el central con una decoración de sogas que sugiere una cabeza con dos ojos, y el inferior con otra decoración de sogas en la que se reconoce una cabeza con su nariz y dos ojos.

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (45 x 26 x 10) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 173]. En el anverso una cabeza deforme con un pájaro posado como en sus pinturas de esta época y en el reverso una cabeza-alubia como las que realizaba hacia 1924-1927. Unos pocos y pequeños elementos cósmicos completan cada lado.

¹³²⁶ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹³²⁷ Palou, Ortega y Terrasa. <*Escultures de Miró*>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 122.

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (87,5 x 58,5 x 23,5) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 174]. Teixidor (1980) explica que sus elementos principales son: «parapluie en plastique, assiette, terre».¹³²⁸ Se distingue porque es la más figurativa de la serie. Miró esgrafa sobre la superficie ondulada un gran paraguas en la parte superior, que protege de una lluvia de estrellas a un personaje estilizado en el rincón inferior izquierdo y a otro personaje en el derecho, reducido este a un gran ojo, para el que utiliza un cuenco, que sobresale, excepcionalmente en esta serie, de la superficie pulida y emparenta este bajorrelieve con las esculturas de ensamblaje de *objets-trouvés* de esta época.

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (43,5 x 25 x 4) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 175]. Una gran estrella de mar de ocho brazos, con una simetría y numeración que tienen un significado místico: abundancia, fertilidad..., ocupa casi toda la plancha, y en la parte inferior coloca su firma y una nube que semeja una masa arenosa.

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (86,5 x 31,5 x 13) de Fundició Parellada [FO 176]. Utiliza cuatro planchas apiladas con una ligera asimetría para sugerir movimiento y tensión, y en la superficie resultante sitúa una pléyade de fragmentos irreconocibles pero que podemos leer como elementos cósmicos, injertados al igual que los restos del mar se depositan y se medio cubren en la arena (las líneas verticales incluso semejan las ondas arenosas). Finalmente, en el borde superior hay un pájaro posado, tal como en el bronce *Constelación silenciosa* (1970) [FO 195] con el que está relacionado formal y temáticamente. Jeffett (2005) explica que:

«Huellas de objetos, componentes en relieve modelados, y marcas lineales grabadas en la superficie forman el repertorio de imágenes (...), mediante el proceso de vaciado a la arena; en este caso, la utilización de esta técnica de vaciado hizo posible que alguno de estos efectos fueran distintos a los conseguidos mediante el vaciado a la cera perdida.»¹³²⁹

Bajorrelieve (1970) es una escultura en bronce (49,5 x 31,5 x 16) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 177]. Es el más extraño de la serie, con una gran cabeza para la que utiliza el reverso de un plato y la festonea de un sinfín de elementos hasta lograr un abigarramiento confuso y dramático, muy barroco, al igual

¹³²⁸ Jouffroy; Teixidor. *Miró sculptures*. 1980: *Miró sculpteur*, 118.

¹³²⁹ Jeffett. "Hay que situar de nuevo el arte en la vida": *La Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 66.

que el torso es una masa informe de hendiduras y salientes, sugiriendo el conjunto la cabeza de Gorgona, incluso con una serpiente-pájaro en un lado.

2.41. La escultura en cerámica, 1968.

La tercera etapa de la escultura en cerámica de Miró se desarrolló de 1970 a 1980, también en Gallifa, pero con Joan Gardy como colaborador, debido a la grave enfermedad que afectó a su padre Joseph Llorens Artigas desde 1970 hasta su fallecimiento en 1980.¹³³⁰ Sólo algunas de esas cerámicas fueron datadas.¹³³¹

Destacan el grupo de las esculturas en cerámica de 1968 para el Laberinto.

Personaje (tótem) (1968) o *Personnage (totem)* es una escultura en cerámica e hierro (550 x 82 x 58) de col. FM [PG 342], monumental, que refuerza el significado de respeto a las fuerzas primigenias de la naturaleza que surge del conjunto. Pese al título de tótem semeja mucho mejor el bastón coronado con disco solar que portaban los sacerdotes egipcios en las fiestas del dios Amón (en algunas representaciones lo porta el mismo dios sentado en su trono, sosteniéndolo con el brazo izquierdo delante suyo).

Sigue un grupo de cuatro esculturas (PG 349-352) de mediano tamaño que son variaciones del tema de la fuente clásica, tomando como modelos un referente geométrico (PG 349), uno más animal (PG 350), otro casi del todo humano (PG 351) y finalmente, uno completamente humano.

Gárgola (1968) o *Gargouille* es una escultura en cerámica (23,5 x 101 x 98) de col. FM [PG 349]. Las formas geométricas muy depuradas de esta pieza pintada de azul se inspiran en las de una cabeza humana: dos ojos y una larga boca-nariz.

Personaje (1968) o *Personnage* es una escultura en cerámica (55 x 95 x 69) de col. FM [PG 350]. La cabeza parece recortada de un tótem, con los grandes ojos saltones (uno horadado), la nariz hendida y la boca ancha que sirve de fuente.

Personaje (1968) o *Personnage* es una escultura en cerámica (90 x 90 x 55) de col. FM [PG 351]. Esta cabeza grotesca enmarcada en un plato a guisa de disco solar se caracteriza por la barba poblada, los grandes ojos saltones y el pico-nariz de pájaro, con una estrecha boca para la fuente. Su referente más probable es una máscara del antiguo teatro griego o romano.

¹³³⁰ Punyet. *Introduction*, en Punyet Miró; Gardy Artigas. *Miró – Artigas*. 2007: 10.

¹³³¹ Punyet. *Introduction*, en Punyet Miró; Gardy Artigas. *Miró – Artigas*. 2007: 12.

Gárgola (1968) o *Gargouille* es una escultura en cerámica (50 x 90 x 40) de col. FM, Saint-Paul [PG 352]. Sus formas se inspiran en las de unos gruesos labios femeninos, de color verde con una mancha roja de carmín. La boca de la fuente, empero, se abre en medio del labio inferior, rompiendo los esquemas convencionales.

Maqueta para el pájaro de la torre de la Fondation Maeght (1968) o *Maquette pour l'oiseau de la tour de la Fondation Maeght* es una escultura en cerámica (43 x 35,5 x 33) de col. FM [PG 353]. Sobre un trípode de gruesas piernas-alas y una cola se alza la cabeza lunar del pájaro.

Siguen más piezas, ya para otras colecciones. *La diosa del mar* (1968) o *La Déesse de la mer* o *La Venus del mar* es una escultura en cerámica de gres y bronce (182 x 32 x 60), con un peso de 250 kilos, realizada en la Fundación de Michel Muraour en colaboración con Artigas. Pertenece hoy a la col. Musée Picasso, Château Grimaldi, Antibes [PG 369]. De acuerdo a una idea largamente acariciada, con motivo de su retrospectiva en Saint-Paul-de-Vence, el domingo 28 de julio de 1968, Miró, sus colaboradores, más su esposa y los dos nietos, partieron en barco desde el Club de la Mer d'Antibes y sumergieron la estatua a 18 m de profundidad, en la cueva submarina de la llamada "Cathédrale de la Pierre-Fourmigue", en la costa de la localidad de Saint-Jean-les-Pins, en Golfe-Juan.¹³³² Aquel mismo domingo, exultante, visitó a Picasso en Mougins, tal vez secretamente complacido por haber hecho algo que no se le había ocurrido antes al malagueño. En septiembre Miró la volverá a ver en un submarino, junto al oceanógrafo Cousteau. Años después, empero, fue rescatada del fondo del mar, porque se descubrió que se estaba degradando muy rápidamente, y se alojó en el Musée Picasso de Antibes.

¹³³² Redacción. *Una estatua de Miró se colocará en el fondo del mar*. "La Prensa" (12-VII-1968). FPJM H-3622. / Brun, Mario. *Miró invité à visiter la "cathédrale" de la Fourmigue en soucoupe plongeante*. "Nice-Matin" (18-VII-1968). FPJM H-3474. / Redacción. *Joan Miró y su "Venus de la mar"*. "Diario de Mallorca" (21-VII-1968). FPJM H-3481. / Vadon, Bernard. *Après l'immersion de sa "Déesse de la Mer" au large de Juan-les-Pins Joan Miró a rencontré Picasso à Mougins*. "Nice-Matin" (24-VII-1968). PML, PMG B 20, 15. En los archivos de la FPJM figura en dos referencias distintas, fechadas como 24-VII (H-3640) y 29-VII (H-3647). El mismo día aparecieron en el diario unas declaraciones de Miró en p. 7, probablemente tomadas por Vadon, en las que Miró explica que sus maestros son los pintores rupestres como los de Altamira y Lascaux, y Picasso, y que su pintura preferida es la última. / Guérin, Alain. *Vénus à la mer? "L'Humanité"* (29-VII-1968) 1. FPJM H-3642. / Redacción. *Pour les mérous: La Vénus de Miró*. "L'Aurore" (30-VII-1968). FPJM H-3645. / Redacción. *La Vénus de Miró immergée au large de Juan-les-Pins*. "Le Monde" (30-VII-1968). FPJM H-3646. / Redacción. *Miró Statue Lowered Into Underwater Grotto*. "The New York Times" (30-VII-1968) 42. / Redacción. *Miró Sees the Start Of an Era as Statue Sinks to Sea Berth*. "The New York Times" (31-VII-1968) 34. / Miserachs, Xavier. *De la mano de Miró Venus vuelve al mar*. "Triunfo", 324 (17-VIII-1968) 12-13. Es el mejor y más fiable reportaje por su texto y fotos; informa del vernissage de la muestra en la Fondation Maeght, que los trabajos submarinos los dirigió Joan Gardy Artigas y data la inmersión el 23 de julio.

Miró concibe la escultura monumental como un juego de comunicación con un público más masivo pero su pensamiento cosmogónico le lleva a intentar convertir en esta obra a la naturaleza en espectador. Por entonces escribe en un apunte «La Vénus de la Mer et la Cathédrale de la Fourmigue en Provençal, com un mite, com dins d'un altar».¹³³³ El mito pagano de Venus se une en su mente a la veneración cristiana de la Virgen María. Una obra para no ser vista, para servir de puente de comunicación con la divinidad, hállese esta en un cielo espiritual y cristiano o en fondo marino natural y pagano. No podemos ignorar sus similitudes con tantas de esas hermosas esculturas románicas y góticas que se colocaban en las catedrales en recónditos y elevados lugares donde los fieles jamás las podrían contemplar, pues su función era ser comunicadoras directas con Dios y los espíritus.

Corredor-Matheos (1974) pormenoriza su intención religioso-cósmica:

«(...) *Déesse de la mer*, face à la côté de Golfe-Juan, au lieu connu (en provençal sous le nom de Catedral de la Formigue» (Cathédrale de la Fourmi). La grotte, située à deux kilomètres du rivage, possède à son entrée une sorte de grande voûte, d'une extraordinaire beauté, rappelant celle d'une cathédrale.

Cette oeuvre singulière fut réalisée dans le four de Michel Muraour, élève d'Artigas. Elle a été naturellement exécutée en grès, car elle devait résister à l'action de la mer, et il fallu faire appel aux connaissances techniques les plus poussées pour obtenir un résultat parfait à cet égard.

Miró choisit pour thème un de ceux qu'il avait déjà traités en 1956, dans une sculpture dont la matière rappelait celle de l'ancienne céramique chinoise et qui mesurait environ 15 cm. La nouvelle version, *La Déesse de la mer*, mesure 1,80 de haut, et se compose de trois pièces: un socle en ciment avec des incrustations de bronze, puis le corps et la tête, tous deux exclusivement en céramique.

L'immersion de la *Déesse*, en juillet 1968, fut une véritable fête. De son bateau, Miró suivit les différentes phases de l'opération. On raconte qu'il y avait ce jour-là dans cette zone plus de monde dans l'eau qu'au-dehors, sans compter toutes sortes d'embarcations. Les hommes-grenouilles, accompagnés par Joan Artigas, descendirent à 20 mètres de profondeur pour déposer l'antique déesse, à présent transformée en divinité marine.

Dans une conversation avec l'auteur de ce texte, Miró a tenu de souligner l'intérêt qu'il portait, pour plusieurs raisons, à cette pièce: le caractère suggestif du lieu même où elle a été placée, qui revêt l'ampleur des espaces intérieurs d'une cathédrale, en même temps qu'il évoque un être minuscule comme la fourmi, qui a toujours intéressé le peintre. Cette *Déesse de la mer* veille maintenant, du fond de son enceinte gothique, sur la paix des eaux; avec les coquillages qui se sont fixés sur elle, comme a pu le voir un autre de ses créateurs, Joan Artigas; et avec la même vivacité de

¹³³³ Doc. 3447, FPJM.

couleurs. Ce qui constitue en quelque sorte une preuve et un symbole de la permanence de l'oeuvre entière de ces artistes, et de son intime compénétration avec la nature.»¹³³⁴

Dupin (1993) resume sus vicisitudes al tiempo que la analiza:

«En el género monumental, la cerámica no se limita a los muros. *La Diosa del mar*, 1966, es una escultura cerámica de reducidas dimensiones, impuestas por las circunstancias, pero de grandiosidad monumental por su concepción y por la fantasía que le dio vida. Gentes del mar tuvieron la idea de pedir a Miró una escultura destinada a ser sumergida, frente a Jean-les-Pins, en una gruta submarina llamada “Cathédrale de la Formigue”. Juan por Joan, la hormiga y su catedral, el fondo del mar, el Mediterráneo de su infancia y de toda su vida... Miró no cabía en sí de gozo. Una obra suya, escondida en el mar, reservada a los peces, a los buceadores, a las algas, a los moluscos, al imaginario profundo de los terráqueos... ¡Un sueño! Miró imagina una figura femenina fijada a una base semiesférica de cemento, el peso de una plataforma contra los elementos, con un arabesco de bronce incrustado en la masa, un hilo de bronce ofrecido a la oxidación del mar. La mujer, un cuerpo como una columna adelgazada en la parte superior, soportando la piedra partida de la cabeza, en la que se insertan sus ojos desorbitados de pez o de sirena. Todo ello en cerámica de un gris luminoso y con un grafismo negro, tostado y azul. No hablaré de la fiesta folclórica y mediática de su inmersión, una ceremonia talaso-mundana que sólo conozco de oídas. Miró no tuvo nada que ver en ello, como no tuvo que ver con la decisión de robarle su diosa al mar, unos años después, para instalarla en el Museo Picasso de Antibes, donde ahora podemos verla sin mojarnos...»¹³³⁵.

Mujer blanca (1968) o *Femme blanche* es una escultura en cerámica (33 x 35) [PG 370]. El título hace referencia al color blanquecino de la superficie. Las formas se inspiran en una plancha metálica doblada en la parte superior como un pergamino (referencia a la cultura que anida en la mente) con unos ojos y un pico en referencia a un pájaro, mientras que en la parte inferior se esgrafian los rasgos del rostro femenino.

Cabeza (1968) o *Tête* es una escultura en cerámica (51 x 82 x 34) [PG 371]. La inspiración inicial pudo ser un simple guijarro de playa redondeado por las olas, pero Miró lo recicla para esgrafiar y pintar aprovechando sus incidentes un disco solar, un salpicado negro... La cabeza, así, contiene en sus sueños el cosmos mironiano.

Mujer (1968) o *Femme* es una escultura en cerámica (arcilla xamotada o *chamotée*) (105 x 40 x 35) [PG 372]. La mujer se ha simplificado en sus formas más esenciales, hasta quedar una diosa primitiva con una amplia falda y a la que se han

¹³³⁴ Pierre; Corredor-Matheos. *Miró & Artigas, céramiques*. 1974: 163-165.

¹³³⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 398-400. Anotemos que data la obra en 1966.

podado los brazos mientras que el torso ha devenido también cabeza con unos sencillos esgrafiados.

Mujer verde (1968) o *Femme verte* es una escultura en cerámica (75 x 60 x 45) [PG 373]. Es probablemente la más clásica de las esculturas mironianas, por sus volúmenes inspirados para la parte trasera en una obra de transición entre el período clásico tardío y los albores del helenístico, como la *Ménade danzante* de Scopas y, sobre todo para la parte delantera, el ya helenístico *Torso de Belvedere* de Apolonio de Atenas, tan admirado por Miguel Ángel. Pero Miró no se contenta con una copia servil, sino que convierte este cuerpo sin cabeza, brazos ni piernas en un torso con una cabeza primitiva que parece gritar al cielo. Calzada (2006) sugiere la influencia de las Venus paleolíticas, en especial la de Sireuil.¹³³⁶

Cabeza personaje (1956) o *Tête personnage* es una escultura en cerámica (29 x 36 x 20) [PG 374]. Esta pequeña pieza parece un juguete, pero concentra varios motivos de larga tradición mironiana: el cuerpo de sacerdotisa, los brazos de orante, los esgrafiados de pájaros revoloteantes, la doble cabeza de mujer y pájaro...

Cabeza (1968) o *Tête* es una escultura en cerámica (30 x 26 x 19,5) de col. Decorative Arts Collection Bischofberger, antes Acquavella Modern Art, Reno [PG 375]. Presenta una forma muy extraña: un cuerpo amorfo, aparentemente basado en un hueso cuyo extremo ha sido aplanado o tal vez un extremo de clavo aplastado, en cuya superficie dispone dos agujeros para los ojos y una flecha pájaro para la nariz y la boca.

Relieve (1968) o *Relief* es una escultura en cerámica (50 x 53 x 14) de col. Familia Maeght, antes Galerie Adrien Maeght, París [PG 376]. En esta cabeza monstruosa Miró se explaya en su agresividad: dos disparejos ojos-discos solares, dos incisiones que se relacionan con los cortes de pinturas del mismo Miró y de Fontana, y los espontáneos esgrafiados que remarcan los contornos de la cabeza y el vuelo de los pájaros.

Mujer (1968) o *Femme* es una escultura en cerámica (172 x 70 x 28) de col. particular, en depósito en Fundació-Tallers Josep Llorens Artigas, Gallifa [PG 377]. Esta mujer de cuerpo matérico, como de lava abrupta, se inspira en un ancla de barco roída por el agua y cubierta de algas y moluscos.

¹³³⁶ Calzada. *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. 2006: 148-149. La *Venus de Sireuil* se reprod. en p. 148, fig. 79, y se toma de Pijoan. *El arte prehistórico europeo*. Serie "Summa Artis", v. VI. Espasa-Calpe. Madrid. 1934: p. 31, fig. 40.

2.42. Los murales cerámicos y la cerámica, 1968-1970.

Con la ayuda de Joseph Llorens Artigas y su hijo Joan Gardy Artigas, y desde 1970-1971 sólo de éste, por la enfermedad del primero, Miró finaliza entre 1968 y 1970 tres encargos de murales cerámicos, en el *Laberinto* de la Fondation Maeght en Saint-Paul-de-Vence (1968), en el Pabellón de Gas de la Expo de Osaka (1970) y en el aeropuerto de Barcelona (1970). En cuanto a cómo concibe su trabajo con la cerámica —con bastantes diferencias respecto a su método de los años 50, que era mucho más reflexivo—, tenemos en él mismo una fuente muy precisa, cuando explica su realización poco antes del verano de 1968 del mural de 12 x 2 metros para el patio de la Fondation Maeght —véase la introducción de la estética del periodo porque sus ideas son extrapolables a los otros murales— y explica a Michel cómo lo realizó, con una técnica agresiva, gestual, radicalmente similar en su esencia a la de la pintura de esta época:

«Pour la céramique, il faut se lancer à fond. Comme pou la fresque, ça n’admet pas de repentirs. Il n’y a pas de mayenne: c’est fichu ou c’est sauvé. Artigas prépare d’abord le fond et on met au point notre plan de travail. La veille je me couche tôt et me réveille tôt. J’ai pensé à ce que je vais faire.

A ce moment je vois très clair. Tout est prêt. Le fils d’Artigas se tient près de moi avec des cuvettes pleines de couleurs. Je ne les distingue que par de numéros: on travaille l’émail en “aveugle”; toutes les couleurs sont à peu près brunes. Et très brutalement je prends un balai, un vrai balai pour balayer et rrrac! Je me lance carrément... je peins le mur.

[No quiere trabajar a partir de un esbozo] Pas de tout... Jamais d’esquisses, jamais... J’avais beaucoup vécu le paysage, la cour, la tour qui est derrière... C’est une atmosphère... Mais ce que j’ai peint sur ce mur est venu instantané. C’est l’acte de peindre lui-même qui me provoque... Copiée à partir d’une esquisse, l’oeuvre perdrait toute sa fraîcheur... Ce serait une chose morte... évidemment. C’est toujours un pari... on risque le coup...

[Y si fracasa] On casse tout d’un coup de marteau et on recommence.»¹³³⁷

Trabaja tal como lo hacía en 1953: en resumen comienza con una idea sentida como un sueño, una inspiración que le subleva, seguida de un minucioso plan de trabajo. Pero esta entrevista es también uno de los muchos ejemplos de las enormes contradicciones de las declaraciones de Miró. Sabemos que su afirmación de que no hace apuntes es incierta respecto a la totalidad de su obra cerámica, pues siempre hacía unos esbozos muy detallados (como él reconoce en otras entrevistas y como

¹³³⁷ Michel, Jacques. *Miró, par lui même*, “Le Monde” (8 al 14-VIII-1968).

vemos en decenas de apuntes suyos conservados en la FJM) aunque luego, en la ejecución, se dejaba a menudo arrastrar por la pasión. ¿Por qué esta contradicción? ¿Ha olvidado Miró cómo trabajaba incluso pocos meses antes? Durante el verano de 1968 (y lo mismo le ocurre en las otras artes) renuncia a la planificación y procura dejarse llevar por la inspiración. En este sentido, es totalmente sincero. Pero a finales del mismo 1968, cuando ya ha pasado la compulsión de preparar la antológica de Barcelona, ya vuelve a domeñar su impulso. Ya hemos indicado arriba que es una constante en su vida sufrir (esta es la expresión adecuada) momentos de fértil locura creativa, que le dejan exhausto, y al final de ellos autocriticarse sin piedad, decirse a sí mismo que su arte es imperfecto y volver a controlar su obra, a veces en demasía.

Por su parte, Artigas considera las obras que ha realizado con Miró como una misión fundamental de su vida, y le declara a Josep Pla (un enemigo, no lo olvidemos, de Miró) que han difundido con sus murales el arte catalán por el mundo:

«Quantes vegades hem col·laborat? No tenen fi ni compte. Gairebé no puc precisar, però hi ha obres nostres en els jardins de la Fundació Maeght a Provença; tothom sap el plafó que férem per a la UNESCO a París; hem treballat per a la Universitat de Harvard, férem un gran mural que és una porta considerable per a Guggenheim, per a Suïssa hem fet moltes obres... En fi, el que hem fet, pertot arreu, és considerable i hem donat una idea de la presència d'aquest país.»¹³³⁸

El mural *cerámico de la Fondation Maeght* (1968) (2 m x 12,25 m) [PG 429] es el complemento final de su proyecto del *Laberinto*. Se beneficia del amplio campo de visión del espectador, y Miró llena el muro de grandes y macizas formas, encuadrando zonas de vivos colores que equilibran otras de fondo más neutro, con una maraña de criaturas entre las que destaca una mujer.

Corredor-Matheos (1974) explica que este mural: «fut la première à être manipulée dans le local dénommé “le hangar”, installé en 1968 auprès des fours de Gallifa, précisément pour pouvoir travailler avec plus de commodité à des futures céramiques monumentales.»¹³³⁹ Y que este mural se relaciona bien con las esculturas del *Laberinto*:

«(...) La céramique murale, de 12 m sur 3, ne rompt pas cette interdépendance des diverses pièces. Sa couleur même, plus douce que dans d'autres oeuvres analogues, semble contribuer à cette impression. (...) Les signes de la grande céramique murale ne sont pas particulièrement agressifs. Il y a un personnage aux yeux très saillants, pareil à un insecte aux longues antennes, et puis comme

¹³³⁸ Pla. *Homenots. Obra completa*. v. 29. 1975. Josep Llorens Artigas: 511.

¹³³⁹ Pierre; Corredor-Matheos. *Miró & Artigas, céramiques*. 1974: 184.

d'autres yeux épars çà et là, librement: les yeux du mur, qui contemplent le visiteur du Labyrinthe avec une certaine indifférence, sans qu'à aucun moment il ait l'impression de se sentir menacé.»¹³⁴⁰

Sobre su datación Dupin da, en su libro de referencia (1993), dos años distintos, primero en 1966 y luego en 1968:

«La conclusión del laberinto será, dos años más tarde, una gran cerámica mural al pie de la torre. Un clásico ya de los dos cómplices catalanes, pero que esta vez juegan con el contraste entre el ocre de la piedra salvaje que la acoge y la elaboración de la tierra con el esmalte trabajado y ennoblecido por el fuego. Un muro pintado directamente con una escoba de fibras de palmera, que guarda en él los rastros del cuerpo que se arriesga y del ojo que lo controla como un caballero su caballo. Miró está presente en el dibujo, en el color compartimentado, en las manchas y salpicaduras, acostumbrado a tratar la alineación de baldosas de terracota como una tela preparada.»¹³⁴¹

Y más abajo lo explica así:

«Hemos visto que en la Fondation Maeght Miró había trabajado en un jardín, en las terrazas, en una torre, que había creado un *Laberinto* fantástico con hierro, madera, cerámica, mármol y mortero, sellando de los más variados modos un pacto con aquel lugar que apreciaba particularmente. Un lugar donde faltaba una cerámica mural. Esta llegó cuatro años más tarde, en 1968, a modo de conclusión. Un muro de 12 por 2 metros, recortes irregulares sobre fondo negro, una composición de personajes mironianos, asociados y desequilibrados al mismo tiempo, reforzados por su antagonismo. Aplastos de colores puros, pero de ese color cerámico que ondea, fluctúa y guarda las cicatrices de su paso por el fuego.»¹³⁴²

El *Mural para la Exposición de Osaka de 1970* (1969), también titulado *Risa pura*, es un tríptico mural cerámico pintado (50 x 10 m) [PG 430], para la Exposición Internacional de Osaka de 1970 que, proyectada en lo urbanístico por los arquitectos Kenzo Tange y Noburu Kawazonoe¹³⁴³, contaba con un Pabellón del Gas, realizado por el arquitecto Isinuasi Fukuda, para el que Miró y Artigas habían recibido en Saint-Paul-de-Vence en 1968 el encargo, firmado ese mismo año¹³⁴⁴, de realizar este

¹³⁴⁰ Pierre; Corredor-Matheos. *Miró & Artigas, céramiques*. 1974: 154.

¹³⁴¹ Dupin. *Miró*. 1993: 321.

¹³⁴² Dupin. *Miró*. 1993: 398. / Umland menciona una carta según la cual en octubre de 1968 se ha terminado el mural cerámico para la Fondation Maeght. Carta de Miró a J. L. Sert. Palma de Mallorca (19-X-1968). [Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1992-1993): 343, n. 848.] Pero esta carta no aparece en Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009.

¹³⁴³ Ferrier. *El arte del siglo XX. IV. 1960-1979*. 1993: 853.

¹³⁴⁴ Miró recibió el 22 de julio de 1968, durante su homenaje en Saint-Paul-de-Vence, de manos del presidente de la Exposición Universal de Osaka de 1970 un cheque en yens por valor de 20 millones de pesetas (150 millones de francos ligeros), como anticipo de los 40 millones (350 millones de francos ligeros) estipulados para decorar el pabellón titulado "La Casa de la Sonrisa". [Nosari, Jacques. *Miró —75 ans— pense aux condamnés à mort*. "Le Figaro" (23-VII-1968). FPJM H-3484.] En contra, Miró informó a María Dolores Serrano que había rehusado el cheque porque él nunca cobraba por adelantado. [Serrano, M^a D. *Suma y resta de Joan Miró*. "La Vanguardia" (20-XI-1968) 32.] Pero el contrato revela que el anticipo era cierto. ¿Problemas fiscales para justificar la negativa? Una carta de Mitsunaga, responsable (productor jefe) del Pabellón de la Asociación Japonesa del Gas, llamado de la Risa para la Exposición Internacional de Osaka de 1970, versa sobre la proforma del contrato del gran mural cerámico de Miró y Artigas, que deberá firmar en su momento Osami Fujisaka, presidente del Comité de la Expo. Se compromete a entregar un adelanto de un tercio de la suma total a la firma del contrato,

gran tríptico mural cerámico. También se le encargó a Miró pintar un mural efímero, *Risa inocente*, que fue destruido al cerrar el pabellón, y preparar unos bronce pintados y los vestidos de los figurantes de una pantomima. Malet (1983) resume la importancia del encargo para significar su fama internacional:

«La obra de Joan Miró, al llegar a los años setenta, es reconocida y valorada en todo el mundo. Precisamente a principios de esta década tiene lugar la gran Exposición Internacional de Osaka. Miró es invitado a participar en ella con una gran pintura y una cerámica mural. El público japonés se siente atraído e identificado de manera muy especial con la pintura de Miró.»¹³⁴⁵

Y Dupin (1993) informa con más detenimiento:

«Miró volvió al Japón cuatro años más tarde, en 1970 [1969], con motivo de la Exposición Internacional de Osaka en la que participaba. A modo de invitación y de encargo recibió una poética e inesperada carta que hablaba de la “sonrisa”. Carta que parece haber desaparecido, pero que encantó a Miró. La sonrisa. La invitación venía de la Compañía del Gas japonesa, que le daba carta blanca para que animara su pabellón. La sonrisa era irresistible y el gas del alumbrado recordaba a Marcel Duchamp y su *Etant donné...* Miró piensa hacer que cohabiten, en un mismo lugar temporal por definición, una obra permanente, que luego pueda colgarse en un museo de la ciudad, y una pintura ejecutada *in situ*, que sería destruida con el pabellón. Lo efímero y lo intemporal, su enfrentamiento, su rivalidad, su acuerdo si fuera posible.»¹³⁴⁶

Las piezas del mural se ejecutaron en octubre de 1969 y fue montado por Joan Gardy Artigas en marzo del año siguiente.¹³⁴⁷ Para la inauguración se organizó un gran espectáculo de luces, juegos de agua, cascadas y efectos sonoros para acompañar la pantomima.¹³⁴⁸

Miró explica en octubre de 1969 su proyecto para la Expo de Osaka, cuyo propósito de promover el progreso es perfecto para solaparse con sus inquietudes personales y socio-políticas de esta época, y también le complace llegar a un gentío

otro tercio antes del 30 de abril de 1969. El contrato establecía que se debía instalar el mural antes del 31 de diciembre y que entonces Miró cobraría el tercio final. El importe era de 250.000 dólares. Miró debía además entregar numerosos objetos para ser expuestos junto al mural. El intermediario para los trámites legales fue la Galerie Maeght, 13, rue de Téhéran, 75-París 8 (France). La cuenta bancaria para el cobro fue la n° 0.10824.00, del Discount Bank (France) S.A. 1 Rond-Point des Champs-Élysées, 75-París 8° France. Después de la Exposición el mural sería donado a un museo nacional o municipal de Bellas Artes del Japón, para exponerlo en el interior, devolviendo los objetos prestados por Miró. Los tribunales de París resolverían las posibles disputas. [Carta de Shunro Mitsunaga a Miró, en París (29-X-1968) FPJM 3396, 3397.]

¹³⁴⁵ Malet. *Joan Miró*. 1983: 23.

¹³⁴⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 323.

¹³⁴⁷ A mediados de octubre se terminó el mural cerámico en el taller de Artigas en Gallifa. Sus dimensiones eran 10 m de largo por 4 de alto. Las piezas fueron enviadas por avión. El 20 de octubre de 1969 viajó Joanet Artigas a Osaka para comenzar el montaje. [Redacción. *Un mural de Llorens Artigas, con dibujo original de Miró, a Osaka*. “La Vanguardia” (25-X-1969) 30. / Gich, Joan. *Miró y Llorens Artigas en Osaka*. “La Vanguardia” (29-X-1969) 49.] / La recolocación del mural esperó siete años, en el hall del nuevo Museo Nacional de Arte Internacional de Osaka, cuya apertura estaba prevista el 15 de octubre. [Tohio Matsubara a Miró. Tokyo (4-IX-1977) FPJM]

¹³⁴⁸ Hay una foto de la realización de la enorme calabaza que se enfundó un bailarín en dicha acción, la n° 130, en Català-Roca. *Miró. Noventa años*. 1984.

tan masivo como los 30 millones de visitantes previstos. Planifica un ambicioso programa de trabajo allí, experimentando con materiales y motivos japoneses y mallorquines (envió bastantes obras menores, así como objetos populares y dibujos). Aplicará sus ideas transgresoras porque las obras serán destruidas al final, excepto el mural cerámico que será conservado en un museo. Voluntad de destrucción pero también de eternización en este programa previo de trabajo:

«Desde el momento en que vi el proyecto de dicho pabellón, quedé entusiasmado, pues su forma está muy en consonancia con mi arte. Mire usted, ¿verdad que parece un fruto de la tierra, algo así como una calabaza? Casi parece una de esas calabazas que se emplean para sacar vino de las cubas. Es fantástico. Además este pabellón está inspirado en *La tempestad*, de Shakespeare, y quiere simbolizar en espíritu la sonrisa de la niña Miranda cuando salvada, ve amanecer sobre la isla. (...)

[El objetivo es] “El progreso humano dentro de la armonía”. Nada más y nada menos. ¿Verdad que es hermoso? Es un lema muy de hoy en día, un gran significado, un gran mensaje. Se calcula que 30 millones de personas la visitarán.

En dicho Pabellón habrá aquel “ou” cerámico gigantesco que conserva la Fondation Maeght y que Japón ha pedido en préstamo para dicha exposición. Pero además, en cuanto llegue allí, voy a iniciar una serie de ensayos e improvisaciones de dibujos y pinturas sobre tiras colgantes, y de esculturas en pasta y de papel. Estas figuras en pasta estarán inspiradas en frutos catalanes de mi finca de Mont-roig, que Joanet Artigas se ha llevado consigo al Japón. Otras figuras estarán inspiradas en los *xiurells* mallorquines. Es decir, cosas de aquí. Todo esto será destruido por expresa voluntad mía, una vez que se clausure la Expo 70 y se proceda a la demolición del pabellón donde será exhibido. El mural será desmontado y vuelto a montar en el Museo de Osaka, donde permanecerá para siempre.»¹³⁴⁹

Malet y Montaner (1998) sugieren las influencias románicas en el motivo del ojo místico (de raigambre oriental) y en el grosor expresivo de la línea: «La cerámica presenta una multitud de ojos enlazados por un trazo negro grueso que recorre la vasta extensión de la obra, confiriéndola una apariencia de vitral, reforzada por la brillantez de los esmaltes.»¹³⁵⁰

Dupin (1993) alaba su «extrema densidad de líneas y colores»¹³⁵¹ y enlaza el mural con el resto de sus obras para Osaka, clasificables como arte efímero, tal como ya había hecho en el mural pintado para la exposición *<Miró otro> del mismo año, y con la movilidad escenográfica que repetiría unos años después en los personajes de *Mori el Merma*:

¹³⁴⁹ Pizá, A. Entrevista a Miró. *Joan Miró hará a Palma un gran presente*. “Balears” (14-X-1969) 1, dos páginas centrales y 12. FPJM H-3577. / Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (4-V-1969) PML, PMG B 19, 35. Pensaba partir a Japón la próxima primavera hasta algunas semanas antes de la apertura de la exposición, pero se anticipó.

¹³⁵⁰ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹³⁵¹ Dupin. *Miró*. 1993: 398.

«¿Una gran pintura destinada a desaparecer? Eso había ocurrido ya, por primera vez, en 1969, en el Colegio de Arquitectos de Barcelona a petición de los jóvenes catalanes antifranquistas. Y a Miró le había quedado la nostalgia. Para Osaka, el punto de partida es la sonrisa, maravillosa forma de tender un hilo entre Oriente y Occidente, de una isla a otra isla, provocando el choque emocional que convenció a Miró. La obra permanente saldrá lentamente de los hornos japoneses de Gallifa. Composición intensa, constelante, donde un gran grafismo negro enhebra una multiplicidad de formas de colores puros, figurando en todas un enigmático punto negro, como una puntuación apretada, un claveteado de la superficie. Figuras de fuertes contornos, de colores brillantes, una apariencia de vidriera, una evocación de las *Constelaciones*. Y numerosísimos ojos, como si la invitación de la sonrisa, la invitación al viaje a Extremo Oriente, hubiera provocado la respuesta de una inmensa interrogación de la mirada. Soberbio muro, a ras de tierra, detrás de un estanque al que rodeaba, elevándose al nivel superior, la violenta improvisación pictórica. Para permanecer en la lógica y en la antítesis invertida de lo efímero y lo permanente, en el vestíbulo había un conjunto de estatuas y, deambulando cerca de ellas, una especie de marionetas gigantes de formas y colores mironianos, personajes del miromundo que iban y venía acogiendo a los visitantes. Esta suerte de “calabazas habitadas” prefiguraban los mimos de *Mori el Merma* que encontraremos más lejos.»¹³⁵²

El *Mural del aeropuerto de Barcelona* (1970) o *Mur de l'aeroport de Barcelone* es una mural cerámico (10 m x 50 m) (4.865 piezas), realizado en colaboración con Josep Llorens Artigas y Joan Gardy Artigas [PG 431]. Está relacionado con una maqueta y unos dibujos previos.¹³⁵³ Miró y Artigas Miró y Artigas recibieron la propuesta del encargo en marzo de 1968 y lo aceptaron en octubre; poco después anunciaban que regalaban su parte de beneficios, un carácter gratuito que se repetirá mucho tiempo en la prensa.¹³⁵⁴ Un mes después Joan Gardy solicita a Miró que le envíe pronto los paneles de la maqueta porque su padre lo ha preparado todo en Gallifa para ejecutarlos, y un año después, en noviembre, ya están

¹³⁵² Dupin. *Miró*. 1993: 323-324.

¹³⁵³ *Maqueta del Mural del aeropuerto de Barcelona* (1970). Gouache sobre papel (99,8 x 499,7). Col. FJM (4724). [Penrose. *Miró*. 1970: fig. 129. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1663]. y 4 *Dibujo preparatorio para Mural del aeropuerto de Barcelona* (1970). (Realizados c. 1968). Técnica mixta sobre papel: (21,1 x 27). (21,1 x 27). (17,1 x 13,5). (17,1 x 13,5). Col. FPJM (DP-0034, 0035, 0032, 0033) [*L'último Miró*]. Milán. Spazio Oberdam (1999): cat. 42a, 42b, 43a, 43b]. Jeffett. “*Hay que situar de nuevo el arte en la vida*”: *La Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 70, para un breve resumen del proyecto, centrado en los apuntes de la col. FPJM desde 1968 a 1970, con los números 668-672. Jeffett resalta el carácter de resistencia estética y política del proyecto, situado en la puerta de Barcelona hacia el exterior, pero en nuestra opinión obvia que era un encargo público del régimen franquista, pues el Estado era el titular del aeropuerto, así que no puede ser considerado el mejor ejemplo en ese sentido.

¹³⁵⁴ Recibe en marzo el encargo: «(...) Un mural cerámico de 50 m x 10 para el aeropuerto, emplazado en el exterior, de manera que sería lo primero que verían los pasajeros de vuelos internacionales y que puede considerarse como una bienvenida.» [Carta de Miró a J. L. Sert. Palma de Mallorca (18-III-1968) FLL. cit. Umland. <*Joan Miró*>. Nueva York. MOMA (1992-1993): 343, n. 848. / Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 554, n. 1236.] / Serra, Antoni. *Joan Miró, el “Planeta” y otras cosas...* “Última Hora” (11-X-1968). FPJM H-3495. / Redacción. *La ciudad día a día. Miró y Llorens Artigas, en el aeropuerto*. “La Vanguardia” (25-X-1968) 23.

cocidos los paneles.¹³⁵⁵ Finalmente, al mismo tiempo que la Sala Gaspar ofrece una muestra especial <Joan Miró> con el cartón del mural, se instala en septiembre de 1970, destacando por su gran tamaño y por la amplia resonancia mediática.¹³⁵⁶

Corredor-Matheos (1974) resume:

<<(…) Etant donné sa taille, 50 m sur 10, cette oeuvre exigea un long travail, qui s'échelonna sur deux ans environ. Indiquons que 464 fournées furent nécessaires à la réalisation des 4865 pièces dont elle se compose. A l'inverse du panneau d'Osaka, sa structure est simple, avec de grandes formes nettes, et toutes les couleurs de Miró distribuées en grandes masses. L'ensemble fut mené à bien avec la collaboration de Michel Muraour, élève de Llorens Artigas.>>¹³⁵⁷

La obra cerámica de esta época es muy escasa, apenas dos obras y además distantes en el tiempo. Realiza la primera todavía con Llorens Artigas, y la segunda probablemente ya con su hijo Gardy Artigas, porque en 1970 el primero padeció una grave enfermedad coronaria, que afectó a su capacidad mental para seguir trabajando.

Vaso (1968) es una cerámica (43,5 x 43,5) de col. Galerie Adrien Maeght, París [PG 368], relacionada con un esbozo de la serie de cerámicas de 1966 y probablemente no la pintó entonces porque su forma globular y su embocadura rematada en disco eran mucho más aplanadas que las otras cuatro cerámicas de ese año, así que la pintó dos años después movido por el deseo de incluirla en sus tres grandes antológicas de 1968-1969 y tal vez también como prueba de que todavía trabajaba en la cerámica pura. Su imaginario registra un enorme pájaro-dragón coloreado en damero que vuela por toda la zona media y se sume en los largos brazos de una luna verdosa.

¹³⁵⁵ Carta de Joan Gardy Artigas a Miró. París (23-XI-1968) FPJM 3394. Le informa que le ha enviado cinco paneles de 1 x 1 m, de un socle (grosor) de 10 cm, con una relación 1/10 de la realidad. Maqueta de 1 x 5: 5 m². En el mural 10 x 50: 500 m². / Brangulí, Joaquín (fotos ¿y texto?). *Cerámica en el aeropuerto*. "Diario de Barcelona" (5-XI-1969) 16-17. FPJM H-3816. Reportaje sobre visita al taller de Gallifa. / Carta de Miró a Patricia Matisse. Palma (1-II-1969) PML, PMG B 19, 35. Trabaja en el mural de aeropuerto.

¹³⁵⁶ Redacción. *Avanza la instalación del mural de Joan Miró en el aeropuerto de El Prat*. "ABC" (1-IX-1970) 35 y 36. / Redacción. *Un gigantesco mural de Joan Miró es instalado en el aeropuerto*. "La Vanguardia" (1-IX-1970) 17. / Redacción. "Mural Miró", en *el aeropuerto*. "La Vanguardia" (19-I-1971) 19. / Redacción. *Joan Miró dona un mural de cerámica a Barcelona*. "Diario de Mallorca" (14-II-1971). FPJM H-3896. / Redacción. *Joan Miró hace donación de un mural*. "ABC" (14-II-1971) 43. / Redacción. *Un mural de Joan Miró, donado a Barcelona*. "ABC" Sevilla (14-II-1971) 30. / Redacción. *El mural de Joan Miró del aeropuerto, donado a Barcelona*. "La Vanguardia" (14-II-1971) 30. FPJM H-3897. / Permanyer, Lluís. Entrevista a Miró. *Cuatro importantes donaciones de Joan Miró a Barcelona o Cómo fue pensado y realizado el gigantesco mural del aeropuerto de Barcelona*. "La Vanguardia" (21-III-1971) 1, 3 y 47. / Subirana i Torrent, Rosa Maria. *Los murales cerámicos de Joan Miró y Josep Llorens Artigas y el mural del aeropuerto de Barcelona*. "Actas Congreso Internacional de Historia del Arte", XXIII. Granada. 1973. v. 3: 465-468.

¹³⁵⁷ Pierre; Corredor-Matheos. *Miró & Artigas, céramiques*. 1974: 184.

Placa (1970) es una cerámica pintada (40 x 40 x 4) de col. J. Gardy Artigas [PG 378], que muestra con gruesos trazos negros una cabeza mironiana de seis cabellos, con los dos ojos (uno almendrado) girados hacia arriba.

2.43. La obra gráfica: estética y estilo final de Miró a partir de 1968.

Los grabados son una parte sustancial de su producción de esta época, tanto los individuales editados por Maeght¹³⁵⁸, como la ilustración de libros, revistas y catálogos en esta época, concluyendo muchos proyectos del pasado con una fruición productiva tal vez excesiva. Escribe Miró: «La obra gráfica ocupa cada vez más un lugar destacado e importante en mi producción, y en el mensaje que quiero que ésta tenga.»¹³⁵⁹

Dupin (1993) destaca esta abundancia:

«Los años setenta, último decenio, fueron de extraordinaria fecundidad: diez libros y más de cien litografías, más de doscientos grabados. Miró está a sus anchas, más imaginativo y rápido que nunca. Se siente estimulado por los diversos colaboradores con los que se encuentra de un taller al otro, en Barcelona o en París. Imposible detenerse en semejante profusión, en esa inundación de estampas, que va del barroquismo de los *Délires du couturier* y los *Défilés de mannequins*, múltiples variaciones sobre “patrones” de costura, a las rigurosísimas series de las *Perséides* o de los *Voyants*. Componiendo a veces a partir de su temática, o extrapolando, en la mayoría de los casos, a partir de motivos exteriores como conchas, teléfono, sacacorchos, en forma de huella o fotografía. Véase la enorme ampliación de una moneda para la serie de los *Crocs à Phynance*. En Barcelona graba una serie *Gaudí*, donde capta de nuevo el espíritu de los mosaicos hechos con fragmentos de cerámica del Parque Güell. Y cuando se aleja de Gaudí es para acercarse a Altamira con los *Rupestres*, a las calles de su ciudad a la altura de los adoquines con *Gossos* (perros), o bien imaginando una *Commedia dell'arte*, o volviendo al cielo que se cierne sobre *La masía* cuando graba los *Pájaros de Mont-roig*»¹³⁶⁰

Sus motivos recurrentes para este inmenso esfuerzo final son los mismos que le habían atraído inicialmente del grabado: la relación con la pintura, el gusto por la gestualidad, la experimentación con nuevas técnicas y materiales, el interés por el oficio artesano, la atracción por el trabajo en equipo, la difusión de su obra entre el público, la unión entre pintura y poesía, y la emulación con otros artistas. Y podemos

¹³⁵⁸ Matisse vendía grabados, pero la edición estaba en manos de Maeght, que delegaba en su hijo Adrien y en Dupin la mayor parte del control de los proyectos. Por ejemplo, véase una carta de Pierre Matisse a Miró, en París. (21-V-1969) PML, PMG B 19, 35. Reconoce que su galería no está preparada para llevar la producción gráfica de Miró y confía en que siga su relación con Maeght Editeur.

¹³⁵⁹ Carta de Miró a Roland Penrose. Palma de Mallorca (10-IV-1969). [Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1992-1993): 343. / Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 555, n. 1260.]

¹³⁶⁰ Dupin. *Miró*. 1993: 426.

añadir en este periodo final dos motivaciones nuevas: terminar sus proyectos inconclusos y aprovechar que exige poco desgaste físico.

La relación entre la pintura y el grabado, no sólo en los temas, sino también en las formas y la sensibilidad, se emparenta con el gusto por lo gestual y la voluntad de unir la pintura y la poesía, características que comparte con su pintura tardía. Un buen ejemplo de la fusión de su obra gráfica con la pintura es la serie *Archipel sauvage* (*Archipiélago salvaje*, 1970), de aguafuerte y aguatinta sobre papel en la que las manchas de blancos, verdes, amarillos, rojos y azules sobre un fondo negro hacen pensar en una técnica casi pictórica, una fusión de las artes del color y la poesía, especialmente en sus ilustraciones de poemarios, pero también esos numerosos grabados individuales que reciben títulos poéticos, a menudo puestos por su colaborador, el poeta Jacques Dupin, quien destaca (1993) entre sus ilustraciones las de los libros de los poetas:

«En cuanto a los libros, Miró sigue manteniendo estrechos lazos con los poetas, poniéndose a su disposición, acompañándolos desde la fuente hasta el delta. Obras poéticas tan diversas como admiradas, reconocidas y reapropiadas. Graba para Pablo Neruda, para Alain Jouffroy, para Joan Brossa. Y también para los catalanes a través de los siglos, Jordi de Sant Jordi, Miquel Martí i Pol, Miquel Costa i Llobera. Después del *Album 13* y un *Album 19*, surge el *Album 21*, litografías prefaciadas por el escritor cubano Carlos Franqui. En el campo del castellano, Miró acompaña con seis aguafuertes un poema del joven y sutil José-Miguel Ullán, y con veintidós litografías las páginas que le ha dedicado Rafael Alberti, texto muy espaciado, reticulado, abierto, con poemas anagramas sobre cada una de las cuatro letras de su nombre.»¹³⁶¹

La experimentación con nuevas técnicas —la punta seca, la litografía, el aguafuerte, el aguatinta, el azúcar, la resina, el carborundo...—y materiales le lleva a apurar la investigación formal para lograr texturas, colores, trazos, de lo que son significativos los nueve aguafuertes de la serie *Mallorca*, o formatos mayores como las enormes piezas de 1968-1969, señales de que ha alcanzado la plena madurez en sus métodos gráficos, como se advierte al contemplar las grandes exposiciones panorámicas sobre su obra gráfica.¹³⁶² Una madurez abierta a constantes novedades, como su litografía sobre papel pintado *Interieur et nuit* (1969), un collage a través del grabado, o los monotipos que también le apasionan como le cuenta en 1975 a

¹³⁶¹ Dupin. *Miró*. 1993: 426.

¹³⁶² Podemos seguir la evolución de sus trabajos de ilustración en estos años cruciales, excelentes en el conjunto de su obra, aparte de en su catálogo razonado, en una exposición que muestra, entre otras, las mejores series de este periodo: *Archipiélago salvaje* (1970), *Pájaro migratorio* (1970), *Grabado sobre escarcha* (1972), *Saltimbanquis* (1975) [*Miró grabador en los fondos del MNCARS*]. Madrid. MNCARS (21 febrero-abril 1995). 100 obras gráficas y 16 libros ilustrados.]

Raillard: «Es apasionante, ya he hecho algunos. Y aquí me lanzaré a fondo».¹³⁶³ En especial destaca su uso a partir de 1967 y gracias a que Dutrou le enseña la técnica del carborundo descubierta por Henri Goetz, que le permite mayor libertad en la composición de los grandes formatos, que ya estaba trabajando desde 1960 como en *D'après le rat des sables (La rata de las arenas)* (1975), *La folle au piment rageur (La loca de la guindilla)* (1975), los diversos *Saltimbanquis* (1975) o *L'aveugle parmi les oiseaux (El ciego entre los pájaros)* (1978). Malet (1983) nos refiere sobre la variedad técnica de su obra gráfica de esta época:

«A fines de los años sesenta Miró domina ya perfectamente la técnica del grabado tradicional; lo que le interesa es buscar posibilidades que alumbren nuevas texturas. En 1968, en sus grabados aparecen improntas de cemento en relieve y, a partir de 1969, de carborundo. Semejante *modus operandi* responde a nuevos planteamientos de la pintura matérica, el gesto y la mancha. Las líneas se convierten en concreciones máticas y los fondos en juegos de manchas de colores. Aquí el gesto actúa a través de toda una serie de grafismos impulsivos que, por su importancia, en ocasiones llegan a determinar completamente la composición. Las últimas litografías y grabados de Joan Miró se encuentran, pues, muy lejos de *Dafnis y Cloe*, obra que podría haber sido perfectamente un dibujo. Una vez más vemos cómo el espíritu inquieto de Miró le lleva a rechazar toda tentación de anquilosamiento y entrega en brazos de un éxito fácil.»¹³⁶⁴

Bernadac (1998) une dos características fundamentales de sus grabados de estos años, la soltura en el trazo y la experimentación mática:

«El trabajo gráfico de Miró en los años setenta se articula en torno a dos factores dominantes: la búsqueda de todas las posibilidades del trazo y de la línea, sus accidentes, sus arañazos y su poder infinito para delimitar las formas y para crear metamorfosis, y la experimentación con nuevos materiales que crean texturas resistentes y obligan al dibujo a adaptarse, imponerse y renovarse.»¹³⁶⁵

El interés por el grabado como oficio artesano se relaciona con el que siente por el trabajo en equipo: en general sigue contando con colaboradores tan expertos como Enric Torralba y Joan Barbará en Barcelona¹³⁶⁶, mientras que en su nuevo taller de grabado de Palma cuenta hasta el final con la ayuda habitual de los especialistas Barbarà nuevamente y del litógrafo Damià Caus, y le ayuda el que tal vez haya sido su grabador favorito, Robert Dutrou; pero aún busca nuevos colaboradores, como en su encargo al escultor Moisès Villèlia de unas tapas para un

¹³⁶³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 182.

¹³⁶⁴ Malet. *Miró*. 1983: 24.

¹³⁶⁵ Bernadac. <*Joan Miró. La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 206.

¹³⁶⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 424

álbum suyo de grabados, porque quedó entusiasmado (también Calder) con sus obras de móviles de cañas.¹³⁶⁷

La voluntad de difusión de su obra entre el público se relaciona con su compromiso público democrático, lo que explica que los carteles de esta época, destinados a las instituciones, son de una amplia variedad, desde los políticos (*Primer maig 1968*, para el clandestino sindicato Comisiones Obreras CCOO) hasta los sociales y culturales, casi siempre catalanistas: *Salvat Català* (1968), *Congrés Jurídic Català* (1971), *Barça* (1974); y adecua su estilo a este objetivo, con una expresión menos lírica y por el contra más agresiva y contundente, como señala Cristina Ros (2008).¹³⁶⁸ El artista (1974) insiste en que el grabado le interesa entre otras razones para llegar a un público amplio y trabajar en equipo:

«La gravure ça m'intéresse énormément, parce que la gravure c'est un moyen pour atteindre un nombre plus grand de gens que vous puissiez toucher. Un tableau c'est un fait unique, c'est une pièce unique. Tandis qu'avec la gravure, vous tirez un certain nombre, alors ça vous permet d'atteindre un maximum de personnes, et c'est ça qui m'intéresse. Il peut y avoir une communication plus répandue et plus directe. Voilà c'est ça et c'est pour ça que ça m'intéresse, en dehors de la technique. Et pour pouvoir travailler en équipe. Parce qu'en gravure je travaille toujours en équipe.»¹³⁶⁹

La emulación con otros artistas se mantiene incluso en estos años en que reina como el artista más famoso del mundo tras las sucesivas muertes de Braque, Giacometti, Picasso... Así, está atento a las experiencias de Goetz y los jóvenes artistas gráficos franceses y españoles.

En cuanto a las dos motivaciones nuevas, la primera es que Miró se dedicó a terminar sus proyectos inconclusos, lo que apunta a un problema cronológico en los libros ilustrados de su periodo final, porque la edición se prolonga desmesuradamente en el tiempo, rompiendo los esquemas cronológicos: por ejemplo, grabados preparados en lo esencial en los años 60 no serán impresos (y a veces incluso son redefinidos) hasta mediados de los 70. El problema se resuelve situándolos en la fecha de edición, porque sin duda corresponden también a su poética coetánea, porque de lo contrario no hubiera dejado que se publicasen, y

¹³⁶⁷ Gaspar. [Farreras, E.; Gaspar, J. *Memòries. Art i vida a Barcelona. 1911-1996*. 1997: 223.]

¹³⁶⁸ Ros Salvà, Cristina. *Definir Miró en els cartells* (11-13). <*Joan Miró. Cartells*>. Palma de Mallorca. Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani (2008-2009): 12.

¹³⁶⁹ Miró, Joan. *Miró parle*. Entrevista concedida a Carles Santos y Pere Portabella en 1974, para film *Miró un portrait*. 2003: 26.

favorece esta opción que mantuviera en sus dos últimos decenios la dualidad de sus métodos de trabajo meditado y espontáneo.

La segunda motivación añadida es que Miró aprovechó que el grabado exige poco desgaste, por lo que se adaptaba muy bien a las escasas fuerzas físicas de su vejez, y esto explica que sea especialmente ambicioso y optimista sobre su futuro en su faceta de grabador (algo menos en la escultura monumental). En una entrevista (1973) dice: «Ahora quiero construir otro taller, junto al grande, para trabajar en grabados, porque, ahora puedo moverme a mis anchas, pero, dentro de diez años esto me será pequeño.»¹³⁷⁰ A sus ochenta años pensaba seguir grabando otro decenio.

2.44. El grabado y la ilustración, 1968-1970.

Yendo ya a sus obras concretas, en 1968 parece continuar la misma inspiración de los grupos de grabados de 1967. Destaca que, en busca de la monumentalidad en el grabado, como hacía en la pintura y la escultura, Miró produce en 1968-1969 unas series de grabados de tamaño mucho mayor de lo normal, apoyándose a menudo en la técnica del carborundo. Penrose (1970) explica al respecto:

«Durante el año 1968 y la primavera de 1969, en virtud de un nuevo estallido de energía, produjo Miró una notable serie de grabados que, comprensiblemente, califica de “monumentales”, habida cuenta de su tamaño y de su poderoso impacto. Desarrolló innovadores procesos en los que llama mucho la atención la textura del repujado o incipiente relieve que presentan algunas áreas. Estos grabados son particularmente admirables por su vigor y por el soberano dominio con que el artista ha logrado integrar signos y símbolos en diseños tridimensionales.

Contrastando las líneas finas, precisamente grabadas con las calidades más líquidas de las tintadas de color, con los delicados matices de las superficies lisas y la túrgida textura de las zonas repujadas, con la vaporosa profundidad y las formas más definidas y vivamente coloreadas, nos pone Miró ante unos grabados monumentales cuya intensidad y riqueza no se halla en ninguna obra anterior.»¹³⁷¹

La pieza que cerraba el año 1967, el aguatinata y carborundo *Cabeza al atardecer* (1967), se relaciona por su temática y forma con una obra ya de 1968, *El samurai*, otro aguatinata y carborundo, con grandes ojos de presencia inquietante, gruesos trazos negros, fondo diluido muy trabajado... pero en este caso el gran goteo

¹³⁷⁰ La entrevista por Planas Sanmartí es de marzo de 1973 y se publicó la mayor parte entonces, pero este fragmento no salió publicado hasta 10 años después. [Planas Sanmartí. “Última Hora” (27-XII-1983)]. El galerista Josep Pinya estaba presente.

¹³⁷¹ Penrose. *Miró*. 1970: 163-164.

negro se escapa del marco de la escena, lo que Miró aprovecha para mostrar el agresivo pero disciplinado movimiento de un guerrero japonés. Es una influencia más del viaje a Japón de 1966.

Sigue en 1968 un grupo de obras bien diferentes, pero que comparten en su mayoría el ser técnicas mixtas con carborundo, con formas y temas inspirados en su iconografía de siempre (pájaros, astros) y en temas orientales (como *Sumo*), con un predominio de la espontaneidad. Destacan unos grupos que permiten constatar su deseo de experimentar. Con aguatinta y carborundo trabaja seis piezas: *Fragmentos*, *La mujer de las joyas*, *El jardín de musgo*, *Sumo*, *Cabeza flecha* y *Reino vegetal*. Con aguafuerte, aguatinta y carborundo realiza sólo *Hacia la izquierda*. Con aguafuerte, punta seca y carborundo tenemos dos piezas, *Pasacalle* y *El aserrador*. Al respecto, Dupin (1993) apunta que Miró no abandona la espontaneidad de la punta seca:

<<El aguafuerte, el aguatinta, el azúcar, la resina o el carborundo no le han hecho olvidar a Miró la punta seca de sus primeros ensayos. A Permanyer le confía su predilección “por la punta seca, contrariamente al buril, que no me ha gustado nunca”. La punta seca es el procedimiento más simple y más puro que existe. Y muy directo, por lo que es fácil transmitirle la pulsión del artista. Sólo el soporte de una plancha virgen, el metal desnudo y, en la mano, una punta acerada que la hiende y la araña. Solo el ojo y la mano, la punta y el cobre. Un vuelo directo y definitivo, sin retoques, sin rectificaciones. Ataque al arma blanca de un espejo deslumbrante. Una escritura ultrasensible, ultraclarividente y la inscripción inmediata, sin fraude posible, de los temblores de la mano, de las pulsiones del cuerpo, de las sacudidas del corazón. Una escritura arriesgada, cuyo desafío le gusta aceptar a Miró. En los años sesenta no se entrega a ella y prefiere combinarla con el aguafuerte.>>¹³⁷²

Hay una pareja especial, a la que las huellas de cemento dan una fuerza expresiva notable, pero Miró no volverá a esta experiencia, formada por *Polifemo*, un aguafuerte, aguatinta, carborundo y huella de cemento, y su reverso, formal y de título, *Emehpylop*, una punta seca y huella de cemento. Y hay un aguafuerte, aguatinta, punta seca y carborundo, *El gran brujo*.

Las litografías abundan menos, aunque Penrose (1970) destaca de 1968-1969 una importante serie:

<<Durante la misma temporada trabajó también en una serie de litografías no menos conseguidas. Empleando tela rayada o patrones de prueba en vez de papel, o tomando por fondo pedazos de vestidos, se las ingeniaba para montar con ellos sus composiciones de figuras y signos y conseguía resultados de sorprendente variedad. Las diferenciaciones sobre los temas originales se

¹³⁷² Dupin. *Miró*. 1993: 420-421.

acentúan a base de imprimir con las mismas matrices pero en diferentes colores, de suerte que cada grabado ofrece un aspecto distinto. Esto es obvio si, desatendiendo a la serie, se miran los grabados por separado: entonces se ve que no puede haber en ellos ninguna solución definitiva. Cada versión recibe de manos de Miró su propio y convincente atractivo individual.>>¹³⁷³

Una litografía en color particularmente interesante es *Latido* (1968) (65,5 x 63,7) —incluida en una carpeta de litografías de Calder, Miró, Palazuelo, Rebeyrolle, Riopelle, Steinberg, Tàpies y Ubac, editada en 1972, en beneficio de la Fondation Française de Cardiologie—, que representa la intrincada red roja de vasos sanguíneos que rodea un corazón, éste coloreado en negro, y que parecen extenderse hacia el infinito cósmico. Miró padecía al menos desde 1960 de una enfermedad coronaria crónica y este tema podía relacionarlo con la muerte. Su pareja de nombre, *Latido II* (1968) (65,5 x 63,7) mantiene sólo los elementos del corazón y los astros, y sustituye la red sanguínea por un cosmos azul en el que flotan más astros, destacando un enorme sol ovoide. Otra pareja de litografías en color es *El descuartizador trabajando* (1968) (66 x 63,5) con un personaje de trazos negros y enorme ojo, todo él manchado en rojo, y *El descuartizador descansando* (1968) (66 x 63,5), ahora en azul. La litografía en color más interesante por su voluntad de compromiso es *Club 49* (1968) (89,5 x 62,5), cuyos 75 ejemplares numerados son editados por el Club 49 de Barcelona e impresos por Mourlot en París, con la finalidad de financiar sus actividades culturales; el gran personaje en negro del centro reina sobre un cosmos de elementos astrales y masas de colores, que en el margen inferior guardan alguna semejanza con las barras rojas de la bandera catalana.

En cuanto a las ilustraciones de 1968, como las grandes exposiciones ocupan la mayor parte de su tiempo, no extraña que apenas haga seis obras menores e incluso que las más significativas sean para sus propias antológicas o ediciones de libros dedicados a él mismo. En los años 60 y 70 Miró se apoya para la publicación de los libros relacionados con la cultura catalana en sus editores barceloneses Joan y Miquel Gaspar¹³⁷⁴, Gustau Gili y Manuel de Muga (ed. Polígrafa) y su hijo Joan de Muga (ed. Polígrafa y Galeria Joan Prats)¹³⁷⁵, mientras que en París trabaja casi en

¹³⁷³ Penrose. *Miró*. 1970: 164.

¹³⁷⁴ En España la editora de los libros ilustrados por Miró en el periodo 1968-1975 es la Sala Gaspar, entonces dirigida por Joan Gaspar, su primo Miquel Gaspar y por Manuel Feliu. Estaban desde 1968 (gracias a Prats) en estrecha relación con los editores Manuel y su hijo Joan de Muga, de la editorial Polígrafa, formando un tándem invencible en la edición artística española.

¹³⁷⁵ Manuel de Muga estableció una buena amistad con Miró por los años 1968 y 1969 gracias a la amistad común con Joan Prats. Así Muga pudo editar en Polígrafa muchas obras mironianas y entrar de lleno en el arte contemporáneo. Habla de sus dificultades, de cómo han de hacerse coediciones en el extranjero para reducir costes. [Muga, Manuel de. Declaraciones. “Avui” (25-IX-1991)]. Le sustituiría en la editorial su hijo, Joan de

exclusiva para su marchante y editor Aimé Maeght, siempre en estrecha relación con Dupin.

La obra mayor es probablemente para el catálogo de su gran antológica <Joan Miró>, celebrada en la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence (23 julio-30 septiembre 1968), cuyo catálogo apareció impreso el 19 de julio, con un prefacio de Dupin, más textos y poemas de Éluard, Tzara, Char, Prévert, Queneau, Frénaud, Leiris, Breton y Takiguchi. Fue ilustrado con tres litografías en color sin firmar de Miró, una para la cubierta, con un fondo trabajado con un fino granulado negro y unos trazos espontáneos equilibrados con un escaso aunque alegre colorido.

La poetisa Léna Léclerq, para su poemario *Midi le trèfle blanc*, editado por Guy Guy Lévis Mano (GLM) en París (VI-1968), cuenta con un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz, con un tema cósmico y un estilo (trazos espontáneos, notas de color) muchas veces ya mostrados, dedicado al mediodía del trébol blanco.

Para el libro *La Magie quotidienne*, publicado por Ed. Louis Broder en París (1968), que cuenta con grabados de un impresionante elenco: Jean Arp, Georges Braque, Alberto Giacometti, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso, Jacques Villon y Zao Wou-ki, el artista escoge un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz, una pieza inusitada en su producción de esta época por su sencillez y elegancia compositiva (construcción clara, trazos firmes, colores sólidos), como si la idea de compartir con esos siete grandes artistas le reclamase acentuar su serenidad.

Para el libro de su amigo Joan Perucho, *Les essències de la terra*, editado por Polígrafa en Barcelona (1968), contribuye con una litografía en color firmada a lápiz, de la que hizo ocho variantes en color o en blanco y negro que retocó en color y trazos hasta presentar apariencias bien distintas. Es una precisa ilustración del principio kantiano de que nada existe tal como lo vemos sino que sólo captamos sus apariencias, además deformadas por un esquema mental subjetivo. Los colores rojo, amarillo, verde, azul... del paisaje catalán, la mano impresa del artista campesino catalán que es Miró, los pájaros y las estrellas en el cielo azul de Cataluña... son en

Muga, que también impulsó la galería Joan Prats, inaugurada el 3 de mayo de 1976. El nombre era un homenaje al promotor cultural. Sert reformó el espacio de la sombrerería de Prats, mientras que Miró, además de exposiciones de su propia obra, actuó, a petición del padre como consejero de Joan de Muga en la elección y el contacto con los primeros artistas internacionales que se expusieron (Max Ernst, Picasso, Moore, Hartung...). Otros colaboradores cercanos fueron Tàpies y Brossa. [Serra, Catalina. *Aire renovado para recordar la historia*. "El País" (5-V-2001) 34.]

suma emanaciones del interior del artista, que los posee en su intimidad y los vierte desde su imaginación, siguiendo un ideal romántico.

Directamente relacionada con la anterior, hasta el punto de que es sólo una variante, ilustra otra obra de Perucho, *Joan Miró y Cataluña*, también editada por Polígrafa en Barcelona (1968), con una tirada especial ilustrada por Miró con una litografía en color firmada a lápiz, con seis variantes, siendo la primera (en color) y la última (en blanco y negro) las mismas que abrían y cerraban aquélla, mientras que las cuatro (en blanco y negro) que la completan son variaciones nuevas, en las que experimenta con el grueso del trazo o la preparación granulada del fondo.

Para un número especial de la revista “XXe Siècle”, París, 31 (XII-1968), consagrado a un *Panorama 68*, proporciona una litografía en color sin firmar, de una composición nueva en él. Un rectángulo horizontal de fondo negro en el que flotan tres óvalos con signos y colores que sugieren el movimiento de la vida estelar que nace, como si los astros fueran fetos.

Para un *Hommage à Roger Lacourière*, editado por Iliazd en el taller de Lacourière en París (9-VII-1968), con textos del propio Iliazd (Ilia Zdanevitch) y un poema inédito de Picasso, y que contó también con aportes de André Beaudin, Camille Bryen, André Derain, Max Ernst, Alberto Giacometti, Alberto Magnelli, Louis Casimir Marcoussis, André Masson, Jules Pascin, Pablo Picasso, André Dunoyer de Segonzac y Léopold Survage. Este homenaje a Roger Lacourière, fallecido en 1960, de parte de varios de los artistas que habían trabajado en su taller desde su apertura en 1932, se integraba en una serie de eventos iniciados en 1966 con una publicación de la Bibliothèque Nationale en “Nouvelles de l’estampe”, y promovidos sobre todo por Iliazd. Miró colabora con un aguafuerte y aguatinta en color sin firmar, en el que hace un ejercicio de composición bastante complejo: un pájaro-flecha que atraviesa un personaje concebido en forma de escalera separa la escena en dos mitades, a la derecha signos y astros de movimiento enérgico y a la izquierda unos pájaros y otros astros.

1968 es un año importantísimo en la producción de carteles, tanto por número (seis, un nuevo récord) como por la importancia intrínseca en lo formal y temático. Es natural que sea así, pues ya hemos insistido en que este año es clave entre dos periodos bien distintos de su vida. Su creciente prestigio y compromiso cívico debían manifestarse más en este medio. Además, podría aceptarse que hay un “cartel

especial”: Porcel (1968), Moreno-Galván (1968) y Corredor-Matheos (1980)¹³⁷⁶, han comentado que el mural efímero que pintó en la pared del Colegio de Arquitectos en Barcelona para la exposición <Miró otro> (1969) fue también, en cierto modo, un cartel publicitario de la exposición o un cartel no duradero.

Corredor-Matheos (1980) explica que a partir de esta época el colorido de los carteles mironianos abunda en referencias a la bandera catalana (rojo y amarillo):

<<El rojo y el amarillo, sin salirse de la gama de Miró, aparecen en la bandera catalana que encontramos en varios carteles. Hay que recordar que el primer cartel, el que quedó en proyecto para la revista “L’Instant”, podía verse ya esta bandera, ondulando con el ritmo quebrado de un cubismo en su crítica derivación futurista. Luego aparecerá, con plena justificación también, cuando el tema lo pida: carteles para el *Primer de Maig 1968*, *II Congreso Jurídico Catalán* (1971), *Per a un teatre a Catalunya* (1973), *Futbol Club Barcelona. 75 Aniversari* (1974) y *Congrés de Cultura Catalana* (1977).>>¹³⁷⁷

Corredor-Matheos (1980) explica que la repetición en los carteles de Miró del tema o el colorido de la bandera catalana o de otros temas de compromiso cívico muestra fehacientemente su ideología democrática y catalanista, ya desde 1919, en 1937 o ya más reiteradamente desde 1968 y sobre todo en los años de la Transición:

<<(…) resulta significativo que el primer cartel —aunque se trate como sabemos de un proyecto— fuera para una revista catalana, y el segundo para el pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937. En el fondo, todos estos carteles son reveladores en grandes líneas de las inclinaciones de Miró y de su actividad artística global. (...) La actividad de Miró en el campo del cartel ha aumentado progresivamente, debido al constante aumento de su prestigio y también a la importancia que Miró ha llegado a tener para Cataluña, como símbolo de la libertad en la última época del franquismo y como uno de los pilares de la identificación nacional. Culmina esta preocupación el cartel realizado en favor del Estatuto de Autonomía, que no pudo ser editado.>>¹³⁷⁸

Fontbona (1988), con un cierto sentido crítico, explica que Miró fue quien por entonces puso de moda el cartel de “artista famoso” —en su caso y en el de otros, no tanto un enriquecimiento del cartelismo como un transvase de los propios trabajos habituales como pintor o dibujante—:

<<Con todo, en definitiva, fueron los pintores y escultores precisamente los que consiguieron varios de los mejores encargos en el campo del cartel (...). Los publicitarios a partir de un momento determinado empezaron a confiar los carteles de más prestigio no a cartelistas profesionales, pese a su esfuerzo por hallar un lenguaje nuevo, genuino y efectivo, sino a pintores y escultores cuyo prestigio les hubiera dado ya un carisma popular. Con ello se buscaba más el impacto de un nombre famoso que

¹³⁷⁶ Corredor-Matheos; Picazo. *Los carteles de Miró*. 1980: 22-22.

¹³⁷⁷ Corredor-Matheos; Picazo. *Los carteles de Miró*. 1980: 20.

¹³⁷⁸ Corredor-Matheos; Picazo. *Los carteles de Miró*. 1980: 21.

el trabajo concienzudo de un especialista. Los primeros carteles de “artista” fueron seguramente los de Joan Miró (1893-1983), que, aparte, de los que solía realizar para sus propias exposiciones, pintó en 1966 el de *Homenaje a Antonio Machado* en Baeza, y luego vendrían los que anunciaban la *Merce Cunningham and Dance Company* (1966), para Sitges, el *1 de Maig 1968*, editado en Barcelona por Comisiones Obreras, y el del diccionario enciclopédico *Salvat Català* (1968), primero que alcanzó una masiva difusión pública.

A partir de aquí los carteles de Miró proliferaron enormemente, lo que desencadenó la costumbre de que ciertos acontecimientos musicales y literarios o incluso políticos contaran con un cartel basado en un dibujo de un artista poderoso (...) [Tàpies, Chillida, Guinovart...].»¹³⁷⁹

El cartel más famoso de 1968 es *1 de Maig 1968* (IV-1968) (64,5 x 49,5), que edita la sección catalana del sindicato comunista Comisiones Obreras, en las Gráficas Casamajó de Barcelona, con una tirada de 15.000 ejemplares. El motivo de la escalera para evadirse hacia la libertad se une a los mismos colores de *El segador* (1937), lo que infunde un fuerte simbolismo político a esta pieza. Portabella (2006) explica: «En una ocasión, fuimos Xavier Folch y yo a verlo [a Miró] al Hotel Colón, a petición de los dirigentes de Comisiones Obreras, para pedirle que hiciera el cartel conmemorativo del 1º de Mayo. Y ahí está el cartel de la convocatoria de las manifestaciones, ilegales entonces, del 1º de Mayo de 1968.»¹³⁸⁰

Más famoso empero fue el *Salvat Català* (1968) (47 x 61,5), editado por Salvat Editores en la Imprenta Hispano-Americana, en Barcelona, con 200.000 ejemplares (47 x 61,5) más 400 en papel corriente (300 x 400) y además 200 *avant la lettre* (45 x 60). Estos carteles sirvieron de publicidad para la edición del *Diccionari Enciclopèdic* (4 volúmenes en lengua catalana) y estaban repartidos sobre todo por la Ciutat Vella, que Miró recorrió para ver dónde estaban.¹³⁸¹ Se reconoce de inmediato su imaginario de personajes alados en un fondo cósmico, con gruesos grafismos en negro y rojo.

También fue bastante popular el cartel anunciador común a sus dos antológicas de este año, <*Joan Miró*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (23 julio-30 septiembre 1968) y <*Miró*>. Barcelona. Antic Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (19 noviembre 1968-20 enero 1969). Este cartel basado en una litografía

¹³⁷⁹ Fontbona. *Mitos gráficos de una posguerra*, en Carrete; Vega; Bozal; Fontbona. *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. 1988: 607.

¹³⁸⁰ Portabella, Pere. *Miró l'altre. <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>*. Barcelona. FJM (2006-2007): 178 versión en español. Se dice que censuraron este cartel del Primero de Mayo y el del Congreso Jurídico Catalán de 1971 en una carta de Nyls Tryding a Miró. Kristiansdtadt, Suecia (30-VII-1976) FPJM. / Corredor-Matheos; Picazo. *Los carteles de Miró*. 1980: n° 30.

¹³⁸¹ Redacción. *Joan Miró visita el Barrio Gótico*. “La Vanguardia” (24-IV-1968) 40. FPJM H-3459. Foto de Miró junto a un cartel de *Salvat català*.

(74 x 51,5), editado por la Fondation Maeght e impreso en Arte Adrien Maeght, París, tiene una edición comercial de tirada amplia pero desconocida, más 125 ejemplares de la litografía para coleccionistas. Para Barcelona se editaron otros 1.000 ejemplares, impresos en Sadagcolor, Barcelona. Muestra un personaje alado que se libera de la tierra y se funde con el cielo. Directamente relacionados con estas antológicas hay dos intentos frustrados: el primero es el *Proyecto para cartel "Any Miró"* (1968), también llamado *Miró Barcelona 1968-1969*, del que queda un gouache sobre papel (35 x 28), y el segundo es *Proyecto para reverso de medalla conmemorativa del nacimiento de Joan Miró, modelada por Miquel Pujol* (1968), un esbozo a tinta china sobre cartón (25 x 12,5).

El otro cartel de exposición es de <*Joan Miró i Catalunya. Les essències de la terra*>. Barcelona. Sala Gaspar (3-30 octubre 1968), una pieza (77 x 55) editada e impresa por Polígrafa en Barcelona, con 500 ejemplares en papel corriente y 1.000 en papel Guarro, con un espacio infinito en naranja y rodeado de gruesos grafismos negros y capsulas (tal vez tomando el ejemplo de los cartuchos de los faraones egipcios) blancas con letras cursivas; en su centro se reproduce un esbozo, titulado *Miró i Catalunya* (1968), del que hay un gouache sobre papel (27,5 x 27). Otro intento frustrado es *Proyecto para cartel "Concurs Centenari Pompeu Fabra"* (1968), del que hay un dibujo a tinta china sobre papel (22 x 22), con un espacio infinito, diversos centros que parecen correr dinámicamente en todas las direcciones, pero al que Miró dota finalmente de unidad al destacar un enorme pájaro-flecha en diagonal; probablemente se hizo para la pequeña muestra *<*Homenatge a Pompeu Fabra*> (17-31 enero 1969), dedicada al eminente filólogo Pompeu Fabra en enero de 1968, en la que los artistas donaron sus obras en beneficio de la entidad catalanista Òmnium Cultural.¹³⁸²

En 1969 los grabados individuales son especialmente abundantes. La técnica más frecuente es la mixta de aguafuerte, aguatinata y carborundo, con variaciones en las que se quita una de las anteriores o se añade la punta seca u otra técnica. La temática dominante es la representación de personajes solos, que se perfilan sobre un paisaje estelar al que admiran y con el que parecen querer fundirse, aunque hay algunas piezas con escenas de interrelación entre varios seres (pájaros y personajes).

¹³⁸² Redacción. *Homenaje a Pompeu Fabra en el Omium Cultural*. "La Vanguardia" (18-I-1969) 24.

Las formas son espontáneas en su gran mayoría, pero tomadas siempre de su conocido imaginario personal, con dominio del negro para las estructuras corporales y colores vivos para el equilibrio de la composición y la descripción espacial. El editor es Maeght y se imprimen en el taller de Arte Adrien Maeght, de París.

Hay dos piezas especiales que incluyen relieves. La primera es *El cosmonauta*, un aguafuerte, aguatinta y carborundo que incluye una bisagra, que se utilizó más tarde para ilustrar con algunas variaciones de forma y color el libro *Monument à Christophe Colomb et a Marcel Duchamp*, de Ed. Georges Visat de París (1-III-1971). La otra, *La joya*, sigue las mismas técnicas e incluye otra bisagra, pero su composición y colorido son más austeros.

El terceto de *La invitada del domingo* (1969) tiene la primera pieza en aguafuerte y aguatinta y las otras dos en aguafuerte. El cuarteto de *Erik Satie: Poèmes et chansons* (1969) tiene las técnicas para el I la punta seca, aguafuerte y aguatinta y para los II, III y IV la aguafuerte y aguatinta. Hay cuatro experimentos individuales con otras variaciones técnicas: aguafuerte y carborundo para *Aldea de pájaros*; aguatinta, aguafuerte, punta seca y carborundo para *Dormir bajo la luna*; aguatinta, punta seca y carborundo para *El dandy*; aguafuerte y aguatinta son *Escalada hacia la luna*.

La técnica más frecuente en 1969 es la mixta de aguafuerte, aguatinta y carborundo, con un total de 33 piezas: *El adorador del sol*, *La cierva cantando la Tosca*, *La señorita basculante*, *El cajero*, *La calabaza*, *La cautiva*, *El cazador de pulpos*, *Los dos amigos*, *Escalada*, la pareja de *El exiliado negro* y *El exiliado verde*, otra pareja compuesta por *La mujer angora* y *La mujer de las arenas*, *La fronda*, *El gran carnicero*, *El gran ordenador*, *Gran tríptico negro*, *La arpía*, *El hombre del balancín*, *El inhibido*, *Manoletina*, *El matador*, *El ogro jovial*, *El pájaro destructor*, *El pájaro mongol*, *El pensador potente*, *En el anzuelo*, *El pocero*, *La lenta*, *Sol escaldado*, *La bruja*, *Bajo el granizo*, *El viejo irlandés*. Nicolas y Elena Calas (1981) explican sobre *La mujer angora* (1969; aunque la datan en 1971): «(...) Los tentáculos negros de la señora [de la litografía *La presidente ninfómana* (1971, nº 698)] vuelven a aparecer en la encantadora *Femme Angora* (1971), donde vemos cómo los intensos colores son distribuidos con llamativa irregularidad entre los tentáculos.»¹³⁸³

¹³⁸³ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 21.

En litografías en color tenemos la pareja *La conversación* (1969) (117 x 75) y *Los campesinos* (1969) (117,5 x 76,3), con dos figuras esquemáticas en negro, de mujer y de hombre, la primera sobre un fondo gris y la segunda sobre un fondo de trama geométrica en rojo como el de un tapete de cocina, tal vez el primer soporte que Miró empleó para un esbozo de este tema (y de otras litografías de este año, como *El presidiario*), y relacionado con otro fondo de tapete o de papel decorativo de papel otra litografía en color *Interior y noche* (1969) (95,5 x 54,5), con una figura oblonga negra con cabeza en flecha entre círculos negros y rojos y astros de variado colorido. *El peregrino de Compostela* (1969) (72 x 53) nos muestra su enorme cabeza con ojos mirando en dos direcciones.

Sigue un conjunto de 30 litografías en color, que incluye varias series, unidas por su poética común con personajes de gruesos trazos en negro, en posición central; con un fondo monocromo o de trama geométrica, con elementos cósmicos de una apariencia festiva; el formato de 84,5 x 60,5 o aproximaciones; la edición por la Galerie Maeght e impresión en Arte Adrien Maeght, de París; su misma cantidad de 75 ejemplares numerados; sus sugerentes títulos; así como que en algunas casos son variaciones de colores sobre el mismo tema. Son *La gran apertura* (85 x 60,5), *La encajera* (85 x 60,5), *El presidiario* (85 x 60,5), *El mallorquín taciturno* (84,5 x 60,5), *La recolectora de naranjas* (80 x 60,5), *Mujer con paloma* (85 x 60,5), *Equilibrio sobre el horizonte* (85 x 60,5). El cuarteto de *El hipnotizador sobre tela* (84,5 x 60,5), *El hipnotizador - naranja* (84,5 x 60), *El hipnotizador - fondo blanco* (84,5 x 58) y, aunque su título sea distinto, *La tempestad - índigo* (85 x 60,5). El dúo de *El políglota - naranja* (84,5 x 60,5) y *El políglota - arena* (84,5 x 60,5), con sus fondos de colores suaves sobre los que destaca más el negro, y su pariente, de fondos más oscuros, el septeto de *Cabalgata - azul ocre* (84,5 x 60,5), *Cabalgata - naranja* (84,5 x 60,5), *Cabalgata - azul* (84,5 x 60,5), *Cabalgata - ocre* (84,5 x 60,5), *Cabalgata - rojo y marrón* (84,5 x 60,5), *Cabalgata - rojo violeta* (84,5 x 60,5), *Cabalgata - verde violeta marrón* (84,5 x 60,5). El trío de “*La dame au damiers*” (84,5 x 60,5) con su fondo de trama, *La Cabaretera - rojo* (84,5 x 60,5) y *La Cabaretera - marrón* (84,5 x 60,5). El dúo de *El letrado - verde* (84,5 x 60,5) y *El letrado - rojo* (84,5 x 60,5); y su contrario, el quinteto de *El analfabeto - azul y blanco* (79,5 x 58), *El analfabeto - verde y violeta* (84,5 x 60,5), *El analfabeto - azul* (84,5 x 60,5), *El analfabeto - verde* (84,5 x 60,5) y *El analfabeto de los cuadros rojos* (84,5 x 60,5).

Prosigue una litografía (75,5 x 56) para el Los Angeles County Museum of Arts (LACMA), muy relacionada en su composición (personaje en negro que parece extenderse sobre toda la escena) y colorido (variado y muy difuso) con la que hizo para el cartel anunciador de la exposición <Joan Miró. Graphic work> en el Pasadena Art Museum (1969).

Viene a continuación la serie *Desfile de maniqués* (1969), con ocho litografías en color, de un mismo y gran formato (126 x 86,5), editadas e impresas por Maeght (y su taller) en París, con 75 ejemplares numerados cada una. Los títulos son indicativos de una preferencia: *Desfile de maniqués en Bahía*, *Desfile de maniqués en Estambul*, *Desfile de maniqués en Irlanda*, *Desfile de maniqués en el Perú*, *Desfile de maniqués en China*, *Desfile de maniqués en Laponia*, *Desfile de maniqués en el Polo Norte* y *Desfile de maniqués en la Luna*. Parece unir dos temas que le interesaban sobremanera: la moda (aparte de su propia y notable elegancia, él y su esposa leían y recortaban numerosas revistas de moda femenina) y los viajes (los nombres de estos lugares trazan un recorrido geográfico por sitios exóticos que Miró jamás visitó), en los que vemos unos personajes de formas negras y confusas que se recortan sobre fondos monocromos, con algunas notas de colores vivos. Nicolas y Elena Calas (1981) explican su poética y destacan por su complejidad la versión titulada *Desfile de maniqués en Bahía*:

<<Desfile de maniqués es una serie de ocho planchas (1969, nº 628-635) que por su tema y composición recuerda la serie *El delirio de la moda* (1969, nº 643-647) y *El ensayo* (1969, nº 648 y 649), aunque con un claro predominio del negro, en la mayoría de los casos un negro denso. La retorcida figura de la modelo está realizada con espesas pinceladas; su cabeza casi triangular se apoya sobre una cabina negra de forma cónica, situada a la izquierda del sólido estrado, también negro, en que aparece. En algunas versiones de esta plancha, un foco o proyector dirigido al espectador ilumina la escena. En otras, el principal elemento luminoso está constituido por una franja roja o amarilla. El negro se superpone a espacios de varia luminosidad: un cielo cubierto de estrellas y embellecido con trazos que difieren de una plancha a otra no sólo en color sino también en intensidad y complejidad. *Desfile de maniqués en Bahía* (nº 628) es indudablemente el más complejo, ya que combina un fondo de tonos abigarrados con trazos blancos. Dos focos luminosos contribuyen a aumentar su exótico encanto. (...)>>. ¹³⁸⁴

Y comentan su composición cuadrada y su referencia a la moda femenina:

<<(…) La composición, claramente cuadrada, tiene su complemento en la cabina con su abertura orientada al cielo.

¹³⁸⁴ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 18.

En el interior de esta cabina vemos el contorno de un hombre —cabeza y cuello—, provisto de lo que se diría un micrófono. En cualquier caso, el artilugio transmite la sensación de que el hombre está hablando. Dado el título de la serie, es lícito pensar que se trata de un presentador o tal vez de un maestro de ceremonias que está comentando las excelencias de los vestidos de las maniqués profesionales, sofisticadas, amaneradas y extravagantes en sus posturas y gestos. Irónica conclusión si tenemos en cuenta que en muchas de estas planchas [sólo falta el cartel en nº 632 y 635] aparece un hombre de corta estatura cuya silueta se recorta sobre un cartel que anuncia un sistema de corte y confección con el rótulo “Patrón ultra simple”, dirigido a las modistas, a las que informa reiteradamente de sus múltiples ventajas. En dos variantes, *Desfile de maniqués en el Polo Norte* (nº 634) y *Desfile de maniqués en el Perú* (nº 631), el texto, apenas legible, del anuncio se conjuga con el esbozo de una prenda femenina en forma de T. (...)»¹³⁸⁵

Analizan a continuación la luz que emana del foco solitario unas veces o doble foco en otras, con sus colores vivos (amarillo, rojo...), especialmente en el *Desfile de maniqués en Estambul*:

«La característica más desconcertante de esta serie de estampas es la presencia del elemento luminoso (...) [dos focos luminosos] y que puede verse, convertido ahora en farol, en aquellas versiones en las que la luz es proyectada sobre el espectador (concretamente en *Desfile de maniqués en Estambul* (nº 629). La luz está recogida en una forma que se diría orgánica o vegetal, provista de alas o pétalos según el contexto del cuadro. Acertada o desacertadamente, esta fuente circular de luz sugiere un órgano genital. El *Desfile de maniqués en Estambul* ha hecho pensar a alguien en el ano fluorescente de una luciérnaga (*luciole* en francés), insecto lampírido, de donde procede el término *allumeuse* con el que se designa a esas mujeres que tratan de atraer la atención de los hombres en la calle y venderles sus favores. A esta forma, que en la serie *El delirio de la moda* presenta en su interior un anillo rojo, se le puede asignar una connotación sexual, situada como está a los pies de una silueta femenina que se diría trazada con frenética premura por un diseñador de modas sobre un caballete o un tablero de dibujo (1969).»¹³⁸⁶

Se refieren luego a las versiones sin luz:

«Si ahora volvemos a las planchas de la serie de las *Maniqués* en las que no aparece elemento luminoso alguno, en el estrado veremos un trébol negro que brota de un bulbo. De acuerdo con una curiosa interpretación basada en la analogía con la luciérnaga fluorescente y su capacidad de producir una luz intermitente, los momentos en que la luz se esconde se podrían considerar intervalos entre una emisión y otra. Sin embargo, el trébol negro y el bulbo ya habían hecho acto de presencia antes como pájaro que agita sus alas en la *Mujer con paloma* (1969), donde la cabeza del ave sustituye al bulbo, mientras que sus alas y cola forman el trébol. Esta amable imagen está en abierta contradicción con la litografía *El pájaro que come fuego* (1969, nº 626), en la que la forma alada o provista de pétalos se ha transformado en una criatura salvaje con el vientre formado por tres anillos rojos y negros, las mandíbulas abiertas y una hendidura de color rojo a manera de ojo. Si queremos ser

¹³⁸⁵ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 18-19.

¹³⁸⁶ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 19.

precisos tenemos que añadir que esta hendidura roja es similar a la franja roja de la figura femenina que vemos en *El desfile de maniqués en el Polo Norte* y *Desfile de maniqués en el Perú*, mientras que las mandíbulas evocan la forma de dos pétalos que vemos en *El delirio de la moda* (1969).»¹³⁸⁷

Relacionada por su tema y composición con la serie *Desfile de maniqués*, sigue la serie *El delirio de la moda* (1969), como ya hemos advertido en los comentarios anteriores de los Calas. Está compuesta de cinco litografías en color (126 x 86,5), también editadas e impresas por Maeght, con 30 ejemplares numerados, y con un único tema, muy abstracto en los trazos complementarios a los agresivos personajes que se entremezclan, sobre un fondo de páginas pautadas, en cinco versiones de colorido tituladas *El delirio de la moda - aberenjenado*, *El delirio de la moda - blanco*, *El delirio de la moda - azul, rojo, verde*, *El delirio de la moda - gris*, *El delirio de la moda - amarillo*. Directamente relacionada por su tema y composición, continúa la pareja de 1969 de litografías en color *El ensayo I* (126 x 86,5) y su versión en amarillo *El ensayo II* (126 x 86,5), de figuras muy estilizadas, sobre el mismo fondo anterior de páginas pautadas. Nicolas y Elena Calas (1981) explican: «Anuncios similares [a los de *Desfile de maniqués en el Perú* y *Desfile de maniqués en el Polo Norte*], sólo que más legibles y, a lo que parece, más pertinentes, figuran en el *Ensayo I* (nº 648) y el *Ensayo II* (nº 649), donde los veos acompañados por la impronta de una mano.»¹³⁸⁸

Hay un grupo de cinco litografías de 1969 en color independientes, tanto en tema y forma como en formato, aunque las une su poética expresiva con la confluencia del negro y el colorido vivaz, unas veces dominando aquél y otras veces éste. Son *El gato* (75,5 x 56), *El esquimal febril* (88,5 x 60), *La noche tentacular* (66 x 63,5), la misteriosa *El aparecido* (91,5 x 63,5) —tal vez la única obra de terror fantasmal de la producción mironiana— y *Las conchas* (77 x 112,5). Los Calas (1981) explican acerca de *El gato* (nº 636):

«Si a primera vista uno tiene la impresión de que este vistoso felino sobre fondo de *graffiti* posee tres ojos, luego no tarda en darse cuenta que el disco azul y negro cumple la misión de establecer el equilibrio entre el pequeño ojo izquierdo y el derecho, mucho más grande y enmarcado de azul, la oreja erguida y el rabo igualmente manchado de azul. Pero también el rabo, desmesuradamente grande, y la rabadilla del gato cumplen, a su vez, una función compensadora frente

¹³⁸⁷ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 19-20.

¹³⁸⁸ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 19.

a la figura, marcadamente femenina, de un segundo felino de ojos rojos que aparece debajo de una forma que recuerda una garra teñida de azul.>>¹³⁸⁹

Y de *El esquimal febril* (nº 637):

<<(…) Pertenece a la familia de los ideogramas que se reconvirtieron en seres vivos y cuyos precursores hicieron su aparición, para regocijo nuestro, en el volumen III de 1969 (pp. 176-182, nº 524-530). El febril esquimal ejecuta una breve danza, si es que no se trata simplemente de un salto de impaciencia o de un recurso para combatir el frío, frente al fondo celeste de un amanecer azul y rosa. Su contrapartida sería *La gran apertura* (vol. III, nº 524), donde la rigidez de la forma y su admirable ingenuidad contrastan con el color púrpura intenso del cielo.

¿Es también el esquimal (en francés, *esquimau*), reminiscencia de otras décadas, cuando los surrealistas de entregaban a sus célebres juegos de palabras? En cualquier caso, además de ideograma, es un retruécano (*esquimau*: esquimal; *exquis moi*: palabra exquisita).>>¹³⁹⁰

En 1969 aparecen sólo seis obras ilustradas pues apenas puede dedicar más tiempo a este arte, aun después de su cargadísimo año anterior, porque está ya inmerso en la preparación de la exposición del Grand Palais, y que ésta es su principal inspiración lo advertimos en la profundización de su estilo en trazos incluso más espontáneos y gruesos, de gran expresividad dramática, que resumen fielmente cuál será su estilo pictórico de estos años. Las obras de una elegancia y alegría casi infantil que todavía aparecían de tanto en tanto en años anteriores, a partir de ahora escasearán más y más, hasta desaparecer totalmente al final de su vida.

Para ilustrar el libro de Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, editado por Skira en Ginebra (XI-1969) realiza un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz, de una composición muy elaborada, para representar nuevamente una escena cósmica con astros de intenso colorido.

Para el nuevo poemario de René Char, *Le Chien de coeur*, editado por GLM en París (I-1969), aporta una litografía en color firmada a lápiz, en la que descuella una inmensa escalera de evasión tachonada de colores y el grueso trazo de un personaje (¿un perro?) con un enorme ojo penetrado por un pájaro-flecha.

La obra máxima es sin duda la recopilación de 14 poemas de Michel Leiris, *Fissures*, editada por Maeght en París (20-XII-1969), con 15 aguafuertes y aguatintas, más un monotipo. Miró compone cuatro piezas básicas de aguafuerte y aguatinta, la primera con los títulos, en un fondo gris-rosáceo; la segunda una extraordinaria representación de un personaje en forma de escalera que se transforma

¹³⁸⁹ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 22.

¹³⁹⁰ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 20-21.

en las flechas del vuelo de unos pájaros; la tercera, una escena de un personaje de enorme cabeza que se transforma en pájaro y que vuela en distintos escenarios celestes (las piezas 4 a 14); la decimoquinta, un fondo negro surcado por espontáneos y confusos trazos blancos que sugieren el caos primigenio en el que terminan y se reinician los fenómenos. Dupin (1993) explica:

<<En *Fissures*, de 1969, quince aguafuertes y aguatinas acompañan a los poemas de Michel Leiris. Catorce poemas cortos, abruptos, desilusionados, que persiguen y denuncian el sentido y el no sentido de toda escritura. Poemas grabados al ácido, de un equilibrio inestable al borde del abismo y ante la Nada. Miró escribe en sus brechas figuras y signos salidos de la misma fuente negra en un crescendo que desborda y recubre el tema inicial.>>¹³⁹¹

Para el catálogo <Miró. *Oeuvre gravé et lithographié*>, para la Galerie Gérald Cramer de Ginebra (9 junio-27 septiembre 1969), ejecuta una litografía en color, sin firmar para la cubierta, cuyo tema se bautizará como *L'Oiseau mangeant le feu*. El pájaro, de enormes trazos, semeja un dragón serpentario que devora el fuego de un sol.

Para el poeta Joan Perucho, en una edición en alemán de un libro anterior, *Joan Miró und Katalonien*, editado por Orangerie Verlag en Colonia (1969), realiza una litografía en color firmada a la plancha, en la que vuelve al recurso de cerrar el espacio con un reguero rectangular de puntos que parecía superado desde 1967 (la ilustración de *Haiku*) y es que el monstruoso personaje (pájaro, perro, can Cerbero que aúlla al cielo) que domina la escena necesita un límite, una jaula que contenga su ira. Hay otra variante de litografía en color (27,5 x 51), impresa por Polígrafa en Barcelona, de la que publicaron apenas algunos ejemplares con firma del artista, que muestran el vuelo de un pájaro cuya cabeza se abre en forma de arco hacia el cielo de la izquierda.

Para el poemario de Emmanuèle Riva, *Juste derrière le sifflet des trains*, publicado en la col. Poésie pour vivre, dirigida por Jean Breton, de la Librairie Saint-Germain des Prés en París (15-XI-1969), aporta un aguafuerte y aguatina en color firmado a lápiz, una de sus mejores piezas de esta técnica, con un trazo nervioso que acrecienta la sensación de movimiento de un personaje que se transforma en pájaro y vuela hacia un cielo majestuoso.

En 1969 hay cuatro carteles. Los tres primeros son para exposiciones y muestran sus expresivas figuras negras en proceso de metamorfosis, en medio de un

¹³⁹¹ Dupin. *Miró*. 1993: 422.

cosmos multicolor reforzado por la textura que imprime la técnica del salpicado: <Joan Miró. Graphic work>. Pasadena, California. Pasadena Art Museum (1969) (80,5 x 56,5), a partir de una litografía por la que Miró cobró 10.000 dólares¹³⁹²; <Miró>. Milán. Galleria Il Milione (29 mayo-28 junio 1969) (75,5 x 58); y <Miró. Oeuvre gravé et lithographié>. Ginebra. Galerie Gérald Cramer (9 junio-27 septiembre 1969) (65 x 50). El cuarto, de estilo similar, *Donaueschingen Musiktage* (1969), es para las vanguardistas Jornadas musicales de Donaueschingen, en Baden-Württemberg, RFA, celebradas en 18 y 19-X-1969, para las que realiza una litografía (88 x 59), de la que hay tres variantes en colores, *Variante I, II y III*.

En 1970 hay menos grabados que en 1969, aunque siguen las mismas técnicas, temática, estilo, editor (Maeght) e impresor (su filial Arte Adrien Maeght). Destaca la serie de seis aguafuertes y aguatinas titulada *Archipiélago salvaje*, de un paisaje estelar de una sorprendente oscuridad, finamente trabajada con claroscuros, en la que el artista esparce formas blancas en algunas de las cuales inserta signos o elementos multicolores; unos pocos y fuertes trazos negros sugieren el movimiento de seres en este espacio. El grupo más numeroso, con siete piezas, es nuevamente de técnica mixta de aguafuerte, aguatina y carborundo: *Las armas del sueño, La descuartizada, La escalera de la noche, La invención de la mirada, La presidente, El sufrelotodo, Fulana de tal y su marido*. La aguatina y carborundo cuenta con una sola pieza, *El automovilista de los bigotes*. Y hay también, después de cinco años — desde la edición del libro de Claude Simon, *Femmes* (1965)—, una xilografía, la *Felicitación de 1971 de la Imprenta Fequet-Baudier* (XII-1970).

En 1970, entre las litografías en color, destacan las tres series tituladas *El pájaro migratorio (L'Oiseau migrateur)*, *Las Perseidas (Les Perseides)* y *Los videntes (Les Voyants)*, cada una de cinco piezas, en formato idéntico (66 x 51), que realizó para Louis Broder, pero la temprana muerte de este editor hizo imposible conocer la tirada final de las tres series, que no fueron comercializadas, salvo algunos

¹³⁹² Carta de Pierre Matisse a Miró. (29-XI-1968) PML, PMG B 19, 33. Especifica la cantidad de copias, dimensiones, libertad creativa... / Carta de James T. Demetron, director del Pasadena Art Museum, a Frank Pearls. (7-I-1969) PML, PMG B 19, 36. Es un resumen de las condiciones de la edición de la litografía. / Carta de Miró a Pierre Matisse. París, Hotel Mont-Thabor (17-VI-1969) PML, PMG B 19, 35. Ha grabado ya en Mourlot la litografía. / Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma. (23-VIII-1969) PML, PMG B 19, 35. Antes de salir de Saint-Paul-de-Vence ha dejado en la Fondation una caja con las litografías firmadas para el Pasadena Museum. / Seldis, Henry J. *Lithograph to Celebrate Pasadena Museum Debut*. "Los Angeles Times" (12-XI-1969) H1. / Hendrick, Kimmis. *Pasadena's "Now Museum" opens with a Miró tuned to "a joyous theme"*. "The Christian Science Monitor" (24-XI-1969) 10.

ejemplares, en principio editados *hors de commerce*, y que sacó al mercado la Galerie Berggruen de París. Murlot (el impresor, por lo que es una fuente fiable) considera que cada una pudo tener una tirada de 15 ejemplares más 5 ejemplares *hors de commerce* sobre papel Japón nacarado, y 75 ejemplares más 10 ejemplares *hors de commerce* sobre papel vitela de Rives (en este caso con la filigrana “LB”, de Louis Broder).

La serie *El pájaro migratorio* muestra el pájaro elevándose hacia el cosmos (y fundiéndose con él), un cosmos dominado por grandes astros de vivos colores (el sol rojo que cambia). Los Calas (1981) explican:

«*Pájaro migratorio huyendo del eclipse* (1970) representa a un hombre obeso que contempla fijamente el cielo. En la plancha V (nº 655) nos muestra sus órganos genitales, a los que en el lenguaje infantil francés se acostumbra a llamar *petit oiseau*. El curso del hombre y el ave es guiado por la luna creciente o el sol que sale, en sus migraciones de cuerpo y espíritu (nº 651 y 652). Las barreras entre la observación y la imaginación han quedado eclipsadas.»¹³⁹³

La serie *Las Perseidas* es la más austera en la composición, con vuelos de estrellas fugaces en forma de pájaros estilizados en un cosmos de variado y vivo colorido. Los Elena Calas (1981) comentan:

«En *Las perseidas* (1970, nº 656-660), Miró proyecta flechas gigantes contra un cielo en el que algunos puntitos de color señalan la posición de las estrellas bautizadas con el nombre de las hijas de Perseo. Al menos en un caso (nº 660), las flechas, con su curvatura, evocan la tela de Miró *Mujer con la cabellera deshecha por el viento delante del eclipse* (1967)¹³⁹⁴, y aún podríamos añadir: eclipsada por el sol. En la versión de *Las perseidas*, el rostro es evocado por el contorno de un espacio oval atravesado en sentido vertical, justamente en el centro, por una gruesa flecha. Un diámetro horizontal, que se extiende más allá del semicírculo, sostiene una flecha que, con su curvatura, señala el ángulo formado por el cuello y el hombro derecho. Las planchas I y II (nº 656 y 657) son variantes de este tema: la cabeza de la muchacha se vuelve rectangular.

En la plancha III (nº 658), una ancha línea transversal atraviesa la cabeza por debajo de la boca roja. El número 3 del rostro, combinado con el 3 doble de la parte inferior de la plancha, le lleva a uno a leer el rostro como un gigantesco 9. El tres es un número mágico que nos remite a Hécate, diosa tricéfala de la magia y los encantamientos. En *Las perseidas* (nº 656) se identifica un ojo con un sol eclipsado y provisto de un borde rojo. Desde que, en su juventud, Miró unió la tierra y el cielo con una escalera no ha dejado de invocar a las estrellas. Y, así, en las *Constelaciones* de los años cuarenta la escalera, a veces, une estrellas entre sí.»¹³⁹⁵

¹³⁹³ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 15-16.

¹³⁹⁴ *Mujer con la cabellera revuelta por el viento delante del eclipse* (1967) o *Femme à la chevelure défaits par le vent devant l'éclipse*. Óleo sobre tela (243 x 195). Realizada en Palma, (13-IX-1967). Col. Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington [Dupin. *Miró*. 1993: fig. 350.]

¹³⁹⁵ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 16.

La serie de *Los videntes* es la más expresiva, con campos de color salpicados de negro con personajes en negro que parecen atravesar una cruel metamorfosis —la última presenta dos impresiones de manos, como los magos primitivos hacían en las puertas de las cuevas—. Los Calas (1981) informan:

<<Los videntes de Miró (1970, nº 661-666) son salvajes. Una cara redonda emerge de un espacio de colores vivos enmarcados por trazos negros que, formando espirales, cubren gran parte de la página (nº 661 y 665). Ángulos agudos, en negro, provocan la fusión de un ideograma con un perfil plasmado sobre un fondo atmosférico (nº 663). Los videntes leen las rayas de la mano, como lo indican las huellas digitales que aparecen en la primera y la última plancha de la serie (nº 661 y 666). ¿Es que acaso las grandes obras pictóricas no son siempre fruto de un vidente cuya mano desprende magia con cada una de sus pinceladas, sean éstas figurativas o abstractas?>>¹³⁹⁶

También realiza *Osaka 1970* (1970), una litografía en color (55 x 77), para la versión japonesa del libro de Joan Perucho, *Joan Miró i Catalunya*, en la que muestra influencias orientales de signos esquemáticos y un trazo ágil y delicado.

En 1970 aparecen ocho trabajos de ilustración, la mayoría asociados a catálogos de exposiciones suyas o volúmenes de homenajes.

El primero es *Maîtres graveurs contemporaines*, editado por Berggruen en París (12-II-1970), con una litografía en color sin firmar para cubierta, de una dura expresividad en sus gruesos trazos negros y colores brillantes. Entre los artistas de esta recopilación descuellan Appel, Arp, Braque, Chagall, Chirico, Dalí, Delaunay, Dubuffet, Max Ernst, Giacometti, Kandinsky, Klee, Léger, Le Corbusier, Magritte, Man Ray, Matisse, Matta, Moore, Motherwell, Picasso, Rouault, Soulages, Sutherland, Tamayo, Vasarely, Villon..., otra prueba de que la mayoría de los grandes pintores y aun escultores de las vanguardias habían cultivado la faceta gráfica.

Sigue la ilustración de un folleto sobre la *Das lebenslängliche Interview: Die Sammlung Erna und Curt Burgauer* —traducida en español como *La entrevista que duró toda la vida*—, aparecido en la Erker-Verlag de Sankt-Gallen (primavera 1970), con unos textos de Willi Rotzler y el propio Curt Burgauer junto a una carpeta de 6 litografías y grabados de Miró, Dorazio, Jorn, Richard Paul Lohse, Giuseppe Santomaso y Tobey, editada en honor del 60 aniversario de Curt Burgauer y una exposición de la gran colección de Erna y Curt Burgauer. La aportación de Miró (realizada en 1960) es una litografía en color firmada a lápiz (56 x 45) de un humor

¹³⁹⁶ Calas, N.; Calas, E. *Joan Miró, litógrafo IV, 1969-1972*. 1981: 15.

sorprendente: enmarcado en negro, un personaje-demonio (como el de las fiestas catalanas) parece bailar en medio del fuego del infierno.

Para el catálogo de *Miró sculpteur*, con textos de André Balthazar y Jacques Dupin, referido a la exposición <Miró. Sculptures> en la Galerie Maeght de París (23 julio-30 septiembre 1970), y aparecido en “Derrière le Miroir”, 186 (30-VI-1970), el artista realiza dos piezas, una litografía en color sin firmar para la cubierta; y una litografía en color sin firmar, titulada luego como *Ronde de nuit*, con el mismo estilo pleno de expresividad de grueso trazos negros y colores brillantes, para representar personajes monstruosos de enormes cabezas y pies.

Realiza para la muestra <Joan Miró> en la Sala Gaspar de Barcelona. (septiembre 1970), en donde se expone el cartón del mural del aeropuerto de Barcelona, una litografía en color sin firmar para la cubierta, representando con la sencillez formal del negro un pájaro (con una insinuación de insecto, ¿saltamontes?) elevándose en un firmamento colorista.

Para otro catálogo, <Joan Miró>, en la Sala Pelaires de Palma (octubre 1970), con un texto de su amigo mallorquín el poeta Jaume Vidal Alcover (6-X) realiza una litografía en color sin firmar para la cubierta; y una litografía en color firmada en plancha, de una poética más relajada y alegre, de pájaros y personajes en un cielo multicolor.

Por su compromiso cívico destaca la edición de *Kunst für Forschung* (*Arte para la investigación*) en Berna (X-1970), con 10 hojas grabadas de Silvio Barandum y Eb. W. Kornfeld, en una carpeta de 10 estampas de Bill, Ernst, Sam Francis, Hofkunst, Kokoschka, Luginbühl, Miró, Niki de Saint-Phalle, Tinguely y Tschumi, en favor del Centro Suizo de Investigaciones Clínicas sobre el Cáncer, el Tiefenauospital de Berna. Para este proyecto altruista, Miró ejecuta en 1969 una litografía en color firmada a lápiz (76 x 54,5), en la que muestra un fondo bellamente trabajado con efectos decorativos y un personaje de largos miembros que parece bailar al son de una música celestial, aunque Cramer lo titula *Le Homard* (el bogavante), en referencia a su cuerpo como de crustáceo.

Le sigue la edición con un texto de Michel Tapié de *Joan Miró*, por Fratelli Fabbri en Milán (1970), con una litografía en color firmada a lápiz, una pieza única por su austera sencillez formal y a la vez su belleza decorativa: un personaje muy esquematizado parece bailar (sus piernas en pose de salto acrobático) en un cielo tachonado de estrellas.

La obra más emblemática de este año es para su amigo Shuzo Takiguchi, *Proverbes à la main*, editado por Polígrafa en Barcelona (1970), en siete páginas poéticas, cada una con una versión del poema en un idioma diferente: en japonés (*Tezukuri no kotowaza*); en inglés, *Handmade proverbs*; en francés, *Proverbes à la main*; en italiano, *Proverbi a mano*; en alemán, *Sprüche aus meiner Hand*; en catalán, *Mà de proverbis*; y en portugués, *Proverbos in mano*.¹³⁹⁷ El conjunto reúne 11 litografías de Miró, de un estilo muy expresivo de personajes de trazos negros: dos en color sin firmar para la carpeta, con un fondo gris neutro, destacando la primera por su enorme sol rojo; una en color sin firmar para la cubierta, que presenta cuatro bandas de colores que sugieren el movimiento de cometas multicolores; siete en color sin firmar, en las mismas páginas de las siete traducciones del poema, de una gran sencillez formal y sólo en negro, de un figurativismo que huye de caer en la influencia de la caligrafía oriental; y una en color firmada a lápiz, de la que hizo seis variantes más, hasta conseguir así una pareja para cada una de la siete litografías anteriores, y ahora sí hay influencia de signos japoneses al representar dos personajes-pájaros de grandes ojos que escrutan frontalmente al espectador.

En 1970 hay cinco carteles, para otras tantas exposiciones. El primero (76 x 56,5), es probablemente el más conocido de este año, pues sirvió de presentación para tres libros ilustrados —de Perucho *Joan Miró y Cataluña*, y *Les essències de la terra* y, de Takiguchi, *Mà de proverbis*— por Miró en Osaka, Japón, durante la Exposición Universal (1970), y además fue reutilizado como cartel de la muestra *<Miró. Lithographies>*. Londres. Hachette Gallery (22 enero-20 febrero 1971). Muestra los colores negro, rojo, amarillo y verde, así como un signo de raíz oriental (en el margen superior izquierdo) para representar a un pájaro. Los otros cuatro

¹³⁹⁷ Miró escribe en 1969: «A principios de noviembre debo pasar una estancia en Osaka, debido a un trabajo que me han encargado. Me alegra pues la idea de verle pronto. Entonces podremos fijar un plan de trabajo para el libro que tenemos en proyecto desde hace tanto tiempo y sobre el que no he dejado de pensar.» [Borrador de carta de Miró a Shuzo Takiguchi (15-VIII-1969) FPJM FD-512 (NIG 6008, arch. CA039801). cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 556, n. 1267.] Ya ha terminado el mural cerámico para Osaka y expresa su deseo de que el libro que realizan conjuntamente sea «ligero y precioso como una flor». [Borrador de carta de Miró a Shuzo Takiguchi (28-IX-1969) FPJM FD-514. cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 556, n. 1268.] «Estoy muy emocionado de ver nuestro *Proverbes à la main* (...). Esta edición es un gran monumento de nuestra amistad, y también de la amistad Miró-Japón. Sus litografías originales en deliciosa variación, son maravillosas, en las cuales dos seres-personajes nos observan y hablan en el espejo cósmico de todas las estaciones.» [Carta de Shuzo Takiguchi a Miró. Tokio (7-VI-1970) FPJM FD-519. cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 557, n. 1285.] El libro *Proverbes à la main* se presentó en una exposición en la Minami Gallery de Tokio, a principios de septiembre. [Carta de Shuzo Takiguchi a Miró. Tokio (10-VIII-1970) FPJM FD-520. cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 557, n. 1286.] Hay en los años 1966-1978 una activa correspondencia entre ambos, comenzada por el poeta japonés el 14-VII-1966.

carteles son para exposiciones europeas y muestran un colorido y un esquematismo similares al anterior. Dos son para la misma muestra de la Galerie Maeght de París, <Miró. *Sculptures*> (23 julio-30 septiembre 1970) y tienen un tema y formato distinto: (77 x 54) y (160 x 120), el primero más agresivo y amenazante, incluso cruel, pues podría ser una agresión sexual o un monstruo que devora a un pájaro, mientras que el otro juega con el *in crescendo* del color, del amarillo al azul y el rojo. Hay dos carteles litográficos para muestras españolas, el primero <Miró. *El Tapís de Tarragona*>. Barcelona. Sala Gaspar (30 septiembre-8 octubre 1970) (75 x 55,5), que es la presentación de la pintura-boceto y del tapiz de Tarragona, para la Cruz Roja de Tarragona; el segundo es su primera obra para Mallorca, aunque también se imprima en Barcelona, <Joan Miró>. Palma. Sala Pelaires (octubre 1970) (75 x 55,5); ambos carteles juegan con un lirismo más pronunciado, el primero con un personaje aislado, y el segundo un pájaro en vuelo, ambos en un entorno cósmico.

2.45. La colaboración con Josep Royo en la obra textil.

La experimentación de Miró con el “arte textil” —un término que, al igual que el de “fiber art” usado en Gran Bretaña o EEUU, pretende superar la adscripción vulgar del término “tapicería” con el mero decorativismo—, se enmarca en un contexto de revitalización del tapiz por la corriente llamada “nueva tapicería”, liderada desde los años 1960 por Magdalena Abakanowicz (Varsovia, 1930), opuesta al tradicionalismo de la llamada “escuela francesa” encarnada en Jean Lurçat y su pretensión de recuperar la pureza del tapiz medieval. La artista polaca destaca por fundir la tapicería con la escultura en sus experimentos de los años sesenta, utilizando el negro y otros colores en tonalidades sombrías para dramatizar los elementos figurativos, como en su *Composition of White Forms* en la *<I Biennale de Tapisserie> de Lausana (1962), en la que transgrede las convenciones del tapiz en cuanto a carácter mural, técnica de reproducción y subordinación a la arquitectura, sobre todo gracias a la utilización del tejido y sus elementos constitutivos (urdimbre-trama), como principio estructural, con la voluntad de lograr la tridimensionalidad, el mismo objetivo que persigue Miró al añadir objetos y telas de fieltro a los tapices, mediante procedimientos nuevos (por ejemplo, la costura, el pegado o el claveteado) ajenos a las técnicas tradicionales de la tapicería. Kuenzi (1981) advierte que la “escuela francesa”, especialmente con sus tapices de los talleres de Aubusson, había devenido en una escuela formalista que sólo copiaba la pintura moderna, fuera

abstracta o figurativa —justo lo que le ocurrió a Miró con sus malas experiencias de los años 60 en esos mismos talleres—. ¹³⁹⁸ Por el contrario, Weelen (1984) explica sobre el renovado interés del arte contemporáneo por el tapiz, tomando a Abakanowicz como el modelo a seguir:

<<[La tapisserie] Traditionnellement utilisée par le nomade pour servir de mur, construire un espace, puis, dans les châteaux et, par les cours royales, pour revêtir les hautes salles, la tapisserie brusquement vers 1962 a contesté les usages anciens. La grande artiste polonaise Magdalena Abakanowicz a recouvert les parois des angoisses de Macbeth en tissant en reliefs et cascades: le cisal, les cordes, les chiffons torsadés, les crinières de cheval. Mise sur cette voie la tapisserie ne tardera pas à prendre sa liberté, à quitter définitivement le mur pour être sculpture de fibres, formes tissées, spectres tricotés.>> ¹³⁹⁹

Las ideas de Miró respecto a la estética del tapiz se relacionan además con las de Le Corbusier, cuya obra teórica es esencial para explicar la moderna tapicería, al incluir en la mayoría de los artistas de vanguardia y fueron fielmente seguidas por Sert y la mayoría de los arquitectos en este tema. Huyendo de la tradición decorativa, Le Corbusier considera que es un medio independiente, no subordinado a la arquitectura, y con una vocación poética:

<<Un tapiz no ha de servir nunca para acompañar un mueble, ni en dimensión ni en situación. No es ni un cuadro, grande o pequeño. El tapiz se ha de ofrecer al ojo, a la altura del hombre. Puede tocar el suelo y debe poder tocarse. Su altura es, pues, determinante: 220, 260, 290 o 360 cm.: las dimensiones del Modulor. Así entrará como un elemento útil en la composición de la arquitectura moderna y no como decorado. Así aparece el destino del tapiz hoy. Se convierte en el “Mural” de los tiempos modernos, ya que no podemos hacer pintar un mural, al antiguo uso, sobre los muros de nuestro apartamento.

Por contra, esta luz de lana que es la tapicería, se puede descolgar del muro, enrollarse, tomarla, a voluntad, bajo nuestro brazo e ir colgarla a otro lado. Es así como he bautizado a mis tapices, por su movilidad digo “Muralnomad”. El tapiz a domicilio responde a un legítimo deseo poético. Por su textura, por la sensibilidad de su confección, el tapiz introduce una verdadera irradiación en el apartamento: colores, líneas y si bien es posible: la evocación. Todas las posibilidades del arte pictorial le son accesibles (...).>> ¹⁴⁰⁰

En este contexto de recuperación, que Miró dedique su atención al tapiz tendrá un efecto de difusión innegable sobre otros artistas, como Tàpies, que comienza también a colaborar con Royo en 1971, o Palazuelo, que lo hace en 1977 a través de Maeght, y este *revival* se extiende a Francia, donde Richard Texier, el más

¹³⁹⁸ Kuenzi, André. *La Nouvelle Tapisserie*. Bibliothèque des Arts. París 1981: 142.

¹³⁹⁹ Weelen. *Joan Miró*. 1984: 177.

¹⁴⁰⁰ Le Corbusier. Trad. propia tomada de “Diari de Girona” (15-X-1989).

exitoso de los jóvenes vanguardistas del tapiz, admira sobre todo las obras conjuntas de Miró y Royo.¹⁴⁰¹

Miró ya había trabajado el textil mucho antes. Su primera obra pensada como tal fue una *Pintura (Bailarina española. Diseño de tapiz)* (1926) [DL 208]. En los años 30 trabajó para la galerista francesa Marie Cuttoli —también colaboraron en esa época con ella Braque, Dufy, Le Corbusier, Léger, Matisse, Picasso y Rouault—, y aunque no se conoce con seguridad la fecha exacta de inicio de su trato por la falta de documentos, a finales de 1932 ya participó en una exposición colectiva en la que presentó algunos cartones o tal vez incluso tapices¹⁴⁰², aunque las primeras obras que nos han llegado indubitables son de 1933-1934, concretamente cuatro pinturas pensadas para servir como cartones para tapices (DL 459 en 1933 y DL 461-463 en 1934), aunque Dupin ha precisado acertadamente que eran excelentes pinturas pero malogrados tapices.¹⁴⁰³ Que hubo más experiencias entonces lo demuestra un tapiz de 1933-1934 del que no conocemos el cartón¹⁴⁰⁴ y aun otro tapiz más, probablemente realizado en el verano de 1936 por Victòria Gili a partir de un dibujo.¹⁴⁰⁵ Tras un largo paréntesis, vuelve brevemente al textil en los años 50, seleccionando varias de sus obras para que sirvan de diseño textil para una serie de telas de vestidos de moda, e incluso unos tapices realizados en el taller de Aubusson antes del verano de 1957.¹⁴⁰⁶ Nuevamente vuelve hacia 1964-1966, colaborando con el prestigioso taller francés de los Gobelins, heredero del taller borbónico del siglo XVII, pero parece que no le agradaron del todo los resultados, que podemos conocer por algunos catálogos.¹⁴⁰⁷ Su muestra más significativa fue en la Galerie des

¹⁴⁰¹ Redacción. Noticia. “Vogue”, Madrid (X-1989). Texier recibió el encargo del gigantesco tapiz para la Bastilla, en el Bicentenario de la República, y las connotaciones mironianas en esta obra son evidentes.

¹⁴⁰² <Tapices>. París. Galerie Vignon (17 diciembre-? 1932). Tapices producidos por Myrbor, diseñados por Miró, Marcoussis, Arp, Léger, etc.

¹⁴⁰³ Dupin. *Miró*. 1993: 181-182 y 402-404.

¹⁴⁰⁴ *Lune et personnages* (1933-1934). Tapiz único tejido a mano (198 x 175). Col. particular [*<Collection Marie Cuttoli, Henri Laugier>. Basilea. Galerie Beyeler (octubre-noviembre 1970): n° 118, no reprod. / *<Miró. Calder>. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973): n° 12, no reprod.]

¹⁴⁰⁵ Victòria Gili realizó (s/f; probablemente verano 1936) un tapiz (192 x 100), de col. particular, basado en un dibujo (que desconozco) de Miró, relacionado estéticamente con la serie. [*<J. V. Foix, investigador en poesia i amic de les arts>. Barcelona. Fundació La Caixa (1994): 27.]

¹⁴⁰⁶ En Limoges el Musée Municipal presenta *<Tapisseries d'Aubusson> (22 junio-12 septiembre 1957) con tapices de Miró —*Composition*, en sala 2—, Le Corbusier, Coutaud, Dufy, Gromaire, Kandinsky, Lurçat... [Redacción. *Dix-neuf chefs d'oeuvre de la tapisserie au musée*. “Le Courrier du Centre”, Limoges (20-VII-1957). Col. FPJM, v. VII, p. 34.]

¹⁴⁰⁷ Probablemente realiza este año unos tapices para Marie Cuttoli, que se expondrían en *<Teppiche>. Basilea. Galerie Beyeler (1964) y en *<Collection Marie Cuttoli, Henri Laugier>. Basilea. Galerie Beyeler (octubre-noviembre 1970). Las piezas cuyas imágenes conocemos son *Dream* (¿1964?). Tapiz (205 x 155). Col. particular [*<Collection Marie Cuttoli, Henri Laugier>. Basilea. Galerie Beyeler (octubre-noviembre 1970): fig. 122 (color) (s/f)]. *Mangouste* (¿1964?). Tapiz (200 x 150). Col. particular [*<Collection Marie Cuttoli, Henri Laugier>. Basilea. Galerie Beyeler (octubre-noviembre 1970): n° 123, no reprod. (s/f). / *<Miró. Calder>. Basilea. Galerie Beyeler (diciembre 1972-febrero 1973): n° 39 (color).]

Gobelins, **Mobilier National: Trois siècles de tapisseries*> (junio-octubre 1966), en cuya ocasión se mostró entusiasmado con proyectar nuevos tapices con arquitectos: «As modern man becomes increasingly restless, moving from one house to another, I'm sure there will be a growing demand for tapestries. There might even be a great Renaissance.»¹⁴⁰⁸ Como otro ejemplo de qué clase de obras suyas pasaban al tapiz y la función menor que les daba el artista, en 1969 regaló dos tapices de su colección particular a la Policlínica Miramar, simples diseños sin calidad matérica o expresiva, con un sencillo decorativismo.¹⁴⁰⁹ No debemos extrañarnos de que la historiografía apenas mencione estas obras o que Malet (1983) incluso precise: «Entre 1972 y 1973 Miró realiza sus primeras obras textiles, constituidas por sobretejidos y sacos».¹⁴¹⁰ Dupin (1993) pasa directamente de 1934 a 1972 mencionando apenas que las experiencias intermedias fueron un fracaso:

«(...) En este campo Miró quería apartarse resueltamente de los trabajos de interpretación del tapiz tradicional, pues a su parecer sólo podía dar un reflejo empobrecido y desvitalizado de la obra original, concebida y propuesta como “cartón”. En 1934 había pintado, a petición de Marie Cuttoli, una amiga que había abierto un taller de tapicería, algunos cartones que eran, en realidad, sublimes pinturas, hoy en los museos de Nueva York, Chicago o Madrid. Los primeros tapices constituían perfectas reproducciones de gran destreza artesanal. Tras otros inventos, mucho menos logrados, Miró decidió olvidar la cosa y borrar la palabra tapiz de su vocabulario. (...)»¹⁴¹¹

El mismo artista ocultaba su producción textil anterior a 1970, como explica en el vernissage de una exposición de sus tapices en la Sala Gaspar en 1972:

«Sí, es la primera vez que hago una exposición de tapices. Bueno, también es la primera vez que hago tapices en serio. Solamente había probado con el que regalé a la Cruz Roja tarraconense. Hubo artistas que intentaron plasmar mi obra en el tapiz. Pero únicamente consiguieron copias frías que no decían nada. Ahora, a partir de esta experiencia, me lanzo a fondo con el tapiz. Algunos piensan que hacer un tapiz es copiar una tela. No es eso, no es una cosa muerta y fría.»¹⁴¹²

El gran retorno de Miró al arte textil comenzó con el proyecto del tapiz de Tarragona de 1970, cuyo inicio estuvo marcado por un grave acontecimiento

¹⁴⁰⁸ Redacción. *Tapestry: Warp & Woof for the Ages*. “Time”, Nueva York (30-IX-1966).

¹⁴⁰⁹ Eran de su colección particular. El emplazamiento lo estudió con el arquitecto del edificio, Cavestany. Los tapices se habían hecho en la fábrica Gobelins, en una ciudad de raigambre tapicera cercana a París y se habían hecho sólo tres copias de cada dibujo-base. Oficiaron de anfitriones los doctores Juncosa (quien disertó sobre sus lazos familiares con Miró) y Munar, con el resto de los consejeros y sus familias y gran parte del personal de la clínica. Estaban también la hermana de Miró, Dolors Miró, su esposa, hija y yerno, más críticos de arte y periodistas. Miró no hizo declaraciones, pero en la cena posterior explicó que atrasaba su viaje a París y Japón hasta el 23 de noviembre. [Véase: “Diario de Mallorca”, “Última Hora” y Gafim en “Balears”, todos del (31-X-1969)]. Gafim no encomió los tapices, y sólo los describió.

¹⁴¹⁰ Malet. *Juan Miró*. 1983: 27. No obstante, Malet, de formación filosófica, estudia con acierto crítico la obra textil.

¹⁴¹¹ Dupin. *Miró*. 1993: 402-404.

¹⁴¹² Miró. Declaración. “Solidaridad” (18-V-1972).

familiar. Su hija sufrió en 1966 un terrible accidente de coche y él se comprometió a recompensar al equipo médico que la atendió, dirigido por el doctor Orozco, con un tapiz para el Hospital de la Cruz Roja de Tarragona.¹⁴¹³ El 1 de octubre de 1968, Joaquín de Muller, presidente de la Cruz Roja de Tarragona, informó que Miró le había prometido en una visita el 27 de noviembre que donaría un tapiz para la Cruz Roja, a realizar en la Escuela de Tapicería Aymat (que luego se convertirá en la Escola Catalana del Tapís) de Sant Cugat del Vallés, y en el mismo reportaje, al director de esta Escuela, Grau Garriga, explicó que Miró había prometido el cartón pero sin comprometerse en una fecha concreta, y precisó que en su Escuela no se habían hecho antes tapices para Miró: «Hasta ahora no. La verdad es que, como decía antes, Miró ha estado varias veces allí trabajando, pero nunca ha llegado a crear nada definitivo. Ha visto cómo se trabajaba en tapices de otros artistas, muchos de ellos míos, y ha esbozado algunos ensayos.»¹⁴¹⁴ Para cumplir su compromiso, pues, Miró visitó desde septiembre de 1968 varias veces la Escuela Aymat y encontró allí a un joven tapicero, Josep Royo, que también cultivaba la pintura y con deseos de hacer una obra textil de vanguardia. Royo ha explicado (1984) sobre los inicios de su colaboración:

«Era a finales de los sesenta cuando comencé a colaborar con Joan. Fue a raíz de una exposición mía en la sala Gaspar, cuando me pidió que trabajáramos juntos. Nuestra primera obra

¹⁴¹³ El 31 de diciembre de 1966 la hija de Miró sufrió un terrible accidente, al ser embestido su coche por el tren, cerca de Mont-roig. Tenía una fractura polifragmentaria de fémur, abierta de tercer grado, casi una amputación traumática. El equipo de médicos, dirigido por Rafael Orozco, de la Clínica Monegal de Tarragona, la recibieron a media tarde y le salvaron la pierna, casi de milagro. Sólo tres días más tarde pudo identificarse como la hija de Miró y éste se enteró del accidente. Su amigo Josep Trueta, el eminente cirujano, vino de Inglaterra para hacerle un reconocimiento y felicitó a Orozco por su éxito. Miró le dijo que le pidiera lo que quisiera y el médico, que había sido propuesto como director del futuro Hospital de la Cruz Roja, en vez de dinero, le pidió una obra para el Hospital. El artista se comprometió en 1967 a realizar un tapiz, lo que cumplió en 1970. Fue el tapiz *Tarragona*, cuyo cartón fue comprado por la Banca Catalana, que entonces presidía Jordi Pujol (luego presidente de la Generalitat), y que desarrollaba una política de promoción del catalanismo. Miró además regaló a Orozco el importe (4 millones de pesetas de 1970, una suma enorme), que éste donó a su vez a una fundación. Orozco recuerda: «Como maqueta pintó un cartón que fue adquirido por cuatro millones de pesetas de la época por Banca Catalana. Un buen día apareció Miró en mi casa con un talón por este importe para que mi mujer y yo, recién casados, realizáramos un viaje. Decidimos que sería mejor crear un patronato que invirtiera directamente en el nuevo hospital: escuela de enfermeras, instrumental quirúrgico... Lo realizó su ayudante Josep Royo y, tras exponerlo en la Sala Gaspar, lo llevaron al hospital en una ambulancia.» [Orozco, Rafael. Declaraciones. “Diario de Tarragona” (21-VII-1996)]. Miró escribe «A mediados de septiembre iremos a pasar unas semanas a Mont-roig. ¿Estará usted en Tarragona? Al llegar ya le telefonaré para podernos ver y comenzar los estudios previos y definitivos que permitan ejecutar este invierno la tapicería para la clínica que usted dirige con tanto éxito.» [Carta de Miró a Rafael Orozco. (1-IX-1968)]. [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 555, n. 1250. Señalan con acierto que, aunque no hay destinatario, el contenido apunta al doctor Orozco.]

¹⁴¹⁴ Redacción. Entrevistas a Joaquín de Muller y a Grau Garriga. “Tele-Expres” (1-X-1968).

conjunta surgió a raíz de la estancia de la hija de Joan en la Cruz Roja de Tarragona. En agradecimiento, Miró diseñó un tapiz para dicha entidad y yo lo realicé. (...)»¹⁴¹⁵

Y un mes después, Royo (1984) precisa que un día recibió una llamada telefónica en su casa de Sant Cugat: «Soy Joan Miró, he visto tu obra en la Gaspar y quiero verte». Replicó: «Qué broma es esta». «Sí, sí, soy Miró, ven a las cinco a la Gaspar.»¹⁴¹⁶ En suma, iniciaron su relación con el tapiz de Tarragona durante 1969 y parte de 1970, y prosiguieron inmediatamente después con otros proyectos. Grau Garriga tuvo un serio disgusto al sentirse rechazado por Miró, pero éste prefería a un artista más joven y más involucrado en las nuevas experiencias. A Miró le preguntaron (1972) porqué recurrió a un artesano joven (Royo), en clara alusión a que Grau Garriga era más veterano y prestigioso, y contestó: «Para realizar esa obra es preciso que artista y artesano se compenetren, que trabajen estrechamente, que uno se confunda con el otro. (...) / Lo encontré y me gustó...».¹⁴¹⁷

Royo (1984) explica al respecto:

«(...) Colaborador no significa simplemente artesano, un colaborador puede también ser un creador que presta además de su técnica el ingenio para realizarla. Joan en un principio mandaba sus cartones a la fábrica Gobelins en Francia, allí impecables artesanos realizaban una labor exacta y exenta de creatividad. En cambio, Joan y yo discutíamos la trama y los materiales de cada tapiz. Con el tiempo, el intercambio de ideas nos acostumbó uno al otro a tenernos en cuenta en cada próxima realización.»¹⁴¹⁸

Dupin (1993) resume: «(...) También aquí el encuentro con un hombre, Josep Royo, tejedor de Tarragona, sería decisivo. Gracias a él, a su fogosidad y a su carácter aventurero, Miró pudo intervenir directa, libremente, y lanzarse a un trabajo de creación que él mismo bautizó con el nombre de *Sobreteixims* (sobretejidos).»¹⁴¹⁹ Firmaron juntos unas 50 piezas (una treintena de tapices hasta 1977 y el resto hasta 1983, la mayor parte gracias al contrato permanente que Royo firmó con Maeght), que reproducían casi siempre motivos de obras anteriores del artista, para su difusión a un público más amplio, pues casi siempre los tapices eran diseñados en gran formato (llegaron hasta los 6 x 11 m y 4.000 kg de peso) y se situaban por lo general

¹⁴¹⁵ De la Peña, Pilar. *Josep Royo realiza un tapiz sobre un cartón de Miró para un banco de Nueva York*. “El Correo Catalán” (31-I-1984). La primera declaración de Royo fue a Arco, Manuel del. *Mano a mano*. Josep Royo, “La Vanguardia” (30-IX-1970) 25. Especifica algunos detalles técnicos sobre la ejecución.

¹⁴¹⁶ Pila, María. *Un tapicero de Tarragona se inspira en Miró*. “El Periódico”, Barcelona (19-II-1984).

¹⁴¹⁷ Redacción. Declaración de Miró. “Solidaridad Nacional” (18-V-1972).

¹⁴¹⁸ De la Peña, Pilar. *Josep Royo realiza un tapiz sobre un cartón de Miró para un banco de Nueva York*. “El Correo Catalán” (31-I-1984).

¹⁴¹⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 402-404.

en espacios amplios en los nudos de comunicación interior de grandes edificios públicos.

Conocemos gráficamente bastante bien el trabajo conjunto de ambos porque Català-Roca hizo durante años numerosas fotos, pero además Royo ha descrito pormenorizadamente su relación, trasluciendo siempre su admiración ante el maestro, la búsqueda de una obra llena de fuerza y el respeto que Miró mostraba por su intervención como especialista. Los ejemplos son numerosos. Cuenta (1977): «Cal entendre i estimar Miró. Es decisiu, fonamental. Conseguit això, després ja tot és molt fàcil».¹⁴²⁰ Insiste (1984) sobre la fuerza como el rasgo más distintivo de Miró, y acota su respeto: «Haciendo este tapiz [se refiere a una obra que hizo en 1984 sobre un cartón de Miró] me acuerdo mucho de lo que me decía Joan. Me viene a la memoria su “Bravo, bravo, ¡fota-li tot!”. Nunca me dijo los puntos que tenía que hacer, sólo valoraba la fuerza del resultado, que es lo importante».¹⁴²¹ Y repite (1993) «[Trabajar con Miró] «va ser un gran honor, perquè ell era un gran home, se-riós a l'estudi, amb molta disciplina.»¹⁴²² Explica (1993) sobre la energía de Miró y el respeto que este mostraba por su colaboración activa:

«Era como cuando hacía cerámica, él no conocía la técnica pero se compenetraba muy bien con Artigas. Conmigo ocurría lo mismo, nunca he hecho una reproducción de un diseño de Miró, yo creaba a partir de él, le daba fuerza con los cambios de punto, con la superficie, establecía contrastes. Joan siempre me decía: “hazlo más fuerte”, porque no queríamos hacer sólo decoración sino una obra de arte. En su obra hay mucha furia, mucha fuerza.»¹⁴²³

Resume (2000) sus doce años de colaboración como una relación muy amable y fructífera, basada en el trabajo constante y exigente:

«D: Lei ha lavorato per più di 12 anni al fianco di Miró. Quali erano i vostri rapporti.

R: Di grande stima reciproca. Miró aveva fiducia in me, sapeva che potevo realizzare tutti i nodi possibili per rendere al massimo la naturalezza del suo tratto e la magia dei suoi colori. Da parte mia avevo studiato le sue opere, ma soprattutto le amavo, ancor prima di conoscerlo di persona. Perciò non dovevamo discutere molto, anche se i problemi erano tanti, dal telaio, che avevo disegnato e fatto costruire apposta, alla scelta delle lane, alla resa dei colori, l'uniformità della lavorazione, le dimensioni e peso finale dell'opera. Lavoravamo e parlavamo d'altro, dei problemi della vita, di tutto un po'. Un'unica cosa mi ripeteva sempre: “Devi mettere forza nell'opera. La forza!”. Era un grande maestro, uomo sincero, fantastico, positivo. Credo che Pablo Picasso sia stato il più grande artista in

¹⁴²⁰ Permanyer. Entrevista a Royo. *El mayor tapiz del mundo*. “La Vanguardia” (30-X-1977).

¹⁴²¹ Pila, María. *Un tapicero de Tarragona se inspira en Miró*. “El Periódico”, Barcelona (19-II-1984).

¹⁴²² Royo, J. Declaraciones. “Nou Diari” (1-VII-1993).

¹⁴²³ Royo, J. Declaraciones. “La Vanguardia” (3-VII-1993).

assoluto per il XX secolo, ma Miró lo sarà nel XXI secolo, perché la sua arte è ancora tutta da scoprire.>>¹⁴²⁴

2.46. El tapiz de la Cruz Roja de Tarragona, 1970.

La primera obra en común de Miró y Royo, pues, fue el tapiz *Tarragona* (1970), del que la Sala Gaspar se encargó de los aspectos burocráticos y económicos. Miró lo pensó como un homenaje a la tierra tarraconense de Mont-roig y a las vidrieras góticas, aparte del motivo familiar ya comentado, y también se ha explicado la selección de Royo como colaborador técnico.

Pintura para “El tapiz de Tarragona” (1969) es un óleo sobre tela (140 x 211) (14-IX-1969) [DL 1359], basada en dos dibujos. Se clasifica en este apartado porque fue meditado para ser el cartón del tapiz. La tela fue subastada en Barcelona para obtener fondos para la Escuela de Enfermería de Tarragona y la adquirió la Banca Catalana, entonces dirigida por Jordi Pujol, instalándose en su sede central de la avenida Diagonal de Barcelona, hasta que pasó a una colección privada al hundirse el banco.¹⁴²⁵ Del regazo de la mujer, justo sobre el llano horizonte, surgen dos brazos como cactus hacia la luna negra de la derecha y el pájaro de la izquierda. El mosaico del cuerpo reluce con los colores vivos de la pedrería de una dama, pero no se encuentra aquí el amarillo, que se funde con el rojo para darnos hasta tres retazos anaranjados. La ausencia de movimiento gestual y de elementos minuciosamente afiligranados se explica por el destino de esta pintura, pues el tapiz se presta malamente para los elementos más minuciosos y prefiere los colores planos y las formas francas dispuestas en un cerrado *cloissonné*.

El cartón y el tapiz para la Tarragona fueron presentados en la Sala Gaspar el 30 de septiembre de 1970.¹⁴²⁶ El tapiz (280 x 410) costó cuatro meses de trabajo de tejido, utilizando unos 60 kg de lana, y finalmente fue entregado al Hospital de la Cruz Roja de Tarragona el 12 de diciembre de 1970, aunque hoy está en el Museu d'Art Modern de Tarragona.¹⁴²⁷ Miró (1970) explicó cómo había participado en la

¹⁴²⁴ Mascetti, Rosabianca. Entrevista a Josep Royo. “Corriere di Como” (24-IX-2000).

¹⁴²⁵ Rosselló, J. M. *Miró – Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*. 2008: 119.

¹⁴²⁶ Se presentó con un libro en rama y estuche, en tirada de 100 ejemplares en papel Guarro, firmados y con ocho litografías por Miró, y con textos de Rafael Orozco, María Lluïsa Borràs y Josep Royo, más 1.000 ejemplares en papel offset Sarrió, numerados del 101 al 1100, editados por la Sala Gaspar [Rosselló, J.M. *Miró – Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*. 2008: 118.]

¹⁴²⁷ Redacción. *Miró: Tapiz de Tarragona*. “Diario de Barcelona” (1-X-1970). / Redacción. *Donación de un tapiz de Joan Miró*. “La Vanguardia” (13-XII-1970) 36. Inmediatamente después del acto de presentación el 12 de diciembre varios de los asistentes, con Miró, acudieron a un almuerzo en el Club Nàutic y luego al monasterio de Montserrat para participar en el famoso “encierno”. / Spiegel, Olga; Guardia, María Asunción. *L’Hospitalet* y

elaboración manual de esta obra: «Este tapiz lo he estado realizando, después de varios ensayos, en la Escuela de Sant Cugat del Vallés. Y como era una cosa personal, lo he querido hacer, en parte, con mis manos. Yo mismo he estado tejiendo y cortando las lanas. No he querido limitarme a hacer tan sólo el cartón.»¹⁴²⁸ Unos días después, se explayó aun más y reconoció que había hecho antes otros tapices pero sólo como reproducciones de sus obras, sin una verdadera implicación suya en las potencialidades artísticas del material textil:

«Se han hecho tapices de mis pinturas en el extranjero, pero fueron reproducciones frías y en las que se estrellaron. Desde entonces había rehusado que se hicieran tapices de mis cosas. Pero ahora ha sido distinto. Aquí ha habido intervención personal mía.

[La obra] Es fruto de un equipo, de una colaboración.

Esta ha sido una experiencia y hay que ir más lejos. Por ello seguramente se hará el tapiz a un tamaño mucho mayor. Luego se abren una infinidad de posibilidades. Hay que ir pensando, recopilando ideas, nuevos materiales, para que esto no se convierta en una obra de arte sino en algo vivo, actual. En la arquitectura esto tiene unas posibilidades enormes.

[Las artes deben integrarse] Indiscutiblemente. Todo esto es una muestra. El artista no debe ser una “vedette”. Ahora estoy esperando a que venga mi amigo Sert para ponernos de acuerdo sobre el lugar dónde deberá colocarse el nuevo tapiz.

[Enaltece el trabajo en equipo con Royo] El equipo muy bien. Hemos practicado aberturas para ir mucho más allá. Esto no es un fin, sino el principio. Debemos llegar a la especulación pura.

[Sobre la importancia de localizar bien la obra] Es importantísimo. Artistas y arquitecto debieran estar siempre en contacto.

[Sobre la energía de la obra] Al realizar la maqueta, que ustedes llaman cartón, no hice una cosa muerta. La hice pensando en el tapiz, porque la técnica (si la técnica lo exige) le da una potencialidad y le abre un campo inmenso. Yo quería que el reverso, la parte “verdad” del tapiz, sostuviera con fuerza a la delantera y lo hemos conseguido. Es potente, “vivent”. Hemos hecho lo que se llama la prueba del fuego.»¹⁴²⁹

Gallifa se suman al homenaje a Miró con tapices y cerámicas. “La Vanguardia” (3-VII-1993) 39. / Rosselló, Josep Maria. *¿Dónde ponemos el Tapiz de Tarragona?* Sección “Pas de Zebra”. “Diari de Tarragona” (6-I-2006). / Rosselló, J. M. *La Farinera de Miró y Royo abre sus puertas al cabo de veinte años.* Sección “Pas de Zebra”. “Diari de Tarragona” (17-II-2006). / Rosselló, J. M.^a. *Miró – Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món.* Prólogo de Malet. Col. “Tamarit”. Viena Edicions / Diputació de Tarragona / Museu d’Art Modern. Barcelona. 2008. 140 pp.

¹⁴²⁸ Hernández, María-Cruz. *Entrevista a Joan Miró.* “Tele-Exprés” (12-VIII-1970).

¹⁴²⁹ Tortosa, J. *Entrevista a Joan Miró.* “El Correo Catalán” (23-VIII-1970). Siguen en el reportaje unas palabras de Royo y de Miquel Samaranch (director de la Casa Aymat, Alfombras y Tapices Aymat, en cuyo taller se realizó).

PARTE VI. LA FASE DE CRISIS, 1971-1975.

1.1. Miró en 1971-1975.

Durante estos años Miró se concentra especialmente en el órdago de la antológica de 1974 en el Grand Palais de París, amén de su obra textil, al tiempo que cuida su compromiso político y cultural, patente en su lucha por sacar adelante el proyecto de la FJM.

En 1971 en España el régimen franquista continúa con su doble juego de concesiones formales y de la represión. Así, la Ley Sindical (1971), es el último intento del franquismo de institucionalizar el régimen, con una apariencia de libertad sindical, pero que esconde en la práctica un férreo control de la clase trabajadora. La marchante Elvira González, directora de la famosa galería Theo de Madrid, recuerda como un momento especialmente amargo de aquellos años de compromiso de artistas y galeristas con la lucha democrática: «el atentado [el 5 de noviembre de 1971] que sufrimos en el montaje de la *Suite Vollard*, de Picasso, que muchos recordarán; fueron destruidos muchos grabados».¹⁴³⁰ La extrema derecha también comienza en Barcelona los atentados anticatalanistas (una veintena entre 1971 y 1975). En mayo, la policía impide la primera reunión de la Asamblea de Catalunya, que se reúne por primera vez el 7 de noviembre: es la organización de casi toda la oposición democrática catalanista durante los años 1971-1977. En julio, hasta el mes de noviembre, el Gobierno suspende la revista “Triunfo”.

En la cultura catalana destaca que el Colegio de Arquitectos dedica exposiciones al GATCPAC y al Equipo Crónica. Las nuevas galerías en Cataluña (Aquitània (1970-1973), Joan Massanet, Llotja del Tint...) promueven las últimas tendencias. Miralda se significa como artista innovador, con exposiciones en Barcelona y París. Miró asiste a dos muestras en Granollers, la primera en homenaje suyo, la Primera Muestra Internacional de Arte desde el 15 mayo al 15 de septiembre de 1971, y la Muestra de Arte Joven en agosto, que presenta obras en la calle y en la que participan Garcia Sevilla, Pazos, Jové, Benito, Sílvia Gubern, Utrilla, Viladecans, Abad, Teixidor y otros, y que marca el inicio definitivo del arte conceptual en Cataluña; se publica un manifiesto en defensa de las obras efímeras, del arte en la calle y de la participación del espectador. Jové hace *environments* como el de la galería Snark. En octubre la crítica oficial ataca la obra pop de Arranz Bravo y

¹⁴³⁰ González, Elvira. Declaraciones. “Marie Claire” (IV-1988) .

Bartolozzi en los muros de la fábrica de Parets de Vallés. En noviembre la Sala Gaspar organiza la exposición homenaje de los 90 años de Picasso.¹⁴³¹

En 1971 Miró reside gran parte del año en Palma, donde nace su cuarto y último nieto, Teodor Punyet Miró (no confundir con el tercero, de nombre Joan Teodor Punyet Miró). Consigue un nuevo y más ventajoso acuerdo comercial con sus marchantes Pierre Matisse y Aimé Maeght.¹⁴³²

Miró está en Barcelona el 7 de febrero¹⁴³³ y este mes se acaba su nuevo taller de grabado junto a la casa de Son Boter.¹⁴³⁴ Al parecer, como castigo a su

¹⁴³¹ Redacción. *Picasso cumple mañana 90 años*. “La Vanguardia” (24-X-1971) 1. Ilustración de Miró en portada, con la inscripción “Per a Pablo Picasso”. / Permanyer, L. *El taller silencioso de Picasso*. “La Vanguardia” (18-XII-1976) 39. Cuenta que le pidió a Miró que realizase la portada, a lo que accedió; poco tiempo después Miró visitó a Picasso en Notre-Dame-de-Vie y le entregó el número especial del diario, diciéndole el malagueño que el obsequio le hacía mucha ilusión.

¹⁴³² Carta de Miró a Pierre Matisse. (22-III-1971). Copias en PML, PMG B 20, 16 y 17. Le informa que ha hablado con Lelong y ha decidido que no puede repartir las obras en su taller antes de clarificar las cuentas y la situación general de sus negocios, y propone que se le pague en efectivo una parte de las obras que se repartan. Pierre Matisse y Aimé Maeght tienen su confianza pero piensa que ahora necesita poner orden en sus asuntos y saber las fechas exactas de pagos. Ha dado su representación a Viladàs para que negocie con Maeght, Lelong y Dupin, así como con Matisse, y todos ya se han encontrado en París. Además, le manifiesta su impresión de que las esculturas no interesan a Pierre Matisse y le pide que le conteste al respecto.

Carta de Pierre Matisse a Miró. (29-IV-1971). Copia en PML, PMG B 20, 16 y 17. Respuesta a carta de Miró a Pierre Matisse de (22-III-1971). Una copia de la carta se envía a Viladàs el 30-IV-1971. PM le envía de entrada un cheque de 68.125 \$ por el pago del octubre último, así como el dossier con los documentos que envía a Viladàs, para que compruebe la situación de las cuentas. Le informa que todo ha comenzado por unos infundios de Maeght difundidos en Nueva York y que le han llegado a través de Ralph Colin, de que Pierre Matisse no pagaba a sus artistas y que Miró, Chagall y Riopelle habían nombrado un abogado para atacarle. Colin le ha enviado una carta a Aimé Maeght manifestándole que es un mentiroso. En cuanto a las esculturas la impresión que tiene se debe sin duda a Aimé Maeght también, y le garantiza que le interesan mucho, porque las dos exposiciones de esculturas en la PMG han tenido mucho éxito aunque no hayan vendido mucho. Lelong y Pierre Matisse han convenido sin embargo que el precio de 421.493 \$ por las esculturas, teniendo en cuenta además que sólo hay dos copias, es muy elevado en estos tiempos de crisis económica que hace vulnerables a las galerías, y le propone a Miró que espere a cobrar a medida que se vayan vendiendo. En cuanto a los gouaches y dibujos le propone pagar un 25% ahora y planificar el pago del resto.

En la carta enviada a Viladàs, de la que sigue copia, Pierre Matisse propone pagar la deuda reconocida en una carta de IV-1969 —545.000 \$ a pagar en cuatro años, al ritmo de 68.125 cada seis meses— en un pago el 15-VI-1971, junto a los pagos de octubre de 1970 y abril de 1971, y seguir pagando el resto según el contrato vigente. Explica que la crisis económica se extiende desde hace dos años y ha alcanzado al mercado del arte el otoño pasado (en 1970), con una agudeza que nunca había visto.

Carta de Pierre Matisse a Ramón Viladàs, en Barcelona. (10-VI-1971) PML, PMG B 20, 17. Se felicita por el encuentro que ha tenido en París con Viladàs para tratar los asuntos de Miró, así como los numerosos encuentros que ya han tenido desde que Pierre Matisse se interesa por la obra de Miró —desde “exactement à 1934”—.

¹⁴³³ Carta de Pilar Juncosa y Joan Miró a Josep Lluís y Moncha Sert. Palma de Mallorca (29-I-1971) FLL. [Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 452-455.] Su hija Maria Dolors tiene más problemas que en los tres anteriores embarazos. Matisse vino el jueves pasado, mucho más gordo, preocupado por el grave tumor de lengua de Patricia, porque los negocios le van mal y por el incendio de su casa en el que perdió los muebles. Miró informa que irán a Barcelona el 7 de febrero; el 15 Lelong y Dupin llegan a Palma.

¹⁴³⁴ Carta de Miró a Pierre y Patricia Matisse. Palma (9-II-1971) PML, PMG B 21, 4. Ha construido un nuevo taller.

participación en el encierro de Montserrat, es castigado en los primeros meses de 1971 con la retirada de su pasaporte, como cuenta su segundo nieto Emili Fernández Miró (2006): «El 1971, la policía va anar a casa seva a retirar-li el passaport.»¹⁴³⁵ Una sanción que duraba normalmente seis meses, lo que cuadra con el hecho de que no viajó al extranjero durante el primer semestre. Justamente entonces, ni Miró ni Artigas asisten a la inauguración oficial del mural del aeropuerto de Barcelona el 18 de marzo de 1971, por los ministros del Aire, Salvador Díaz-Benjumea, y de la Gobernación, Garicano Goñi.¹⁴³⁶

Probablemente en mayo de 1971 recibe en Palma a su amigo Tàpies que asiste a la inauguración de su primera muestra en la Sala Pelaires.¹⁴³⁷ En cuanto a sus estancias en El Racó de Gallifa se espacian, porque Llorens Artigas padece una grave enfermedad a partir de este año, aunque le sustituye su hijo, Joan Gardy Artigas, así que Miró retornará asiduamente en 1976-1977. Trabaja unas semanas en París hacia julio-agosto, cuando visita la localidad belga de Knokke-le-Zoute, pasa el resto del verano entre Palma, Mont-roig y Barcelona, y nuevamente está en París un mes a partir del 13 de octubre¹⁴³⁸.

En este año destacan sus exposiciones en Knokke-le-Zoute, Barcelona, Minneapolis y París. Clovis Prévost realiza el cortometraje *Litografía de un cartel*, un importante documental sobre su obra gráfica, especialmente con imágenes de la serie *Barcelona*, que se relaciona con el dolor de la Guerra Civil.

Miró prosigue sus donaciones a causas sociales y culturales: un grabado para las víctimas de un maremoto ocurrido el 13 de noviembre de 1970 en Pakistán Oriental¹⁴³⁹; comienza a donar litografías para mantener el Cercle de Sant Lluç¹⁴⁴⁰;

¹⁴³⁵ Fernández Miró, Emili. *Joan Miró: una violència elegant*. <Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest>. Barcelona. FJM (2006- 2007): 25.

¹⁴³⁶ Redacción. “Mural Miró”, en el aeropuerto. “La Vanguardia” (19-I-1971) 19.

¹⁴³⁷ Tàpies, Miquel. *Chronologie*, en Agustí, Anna (dir. y cat.). *Tàpies. Catalogue Raisonné*. 1992. v. 3. 1969-1975: 535. Volverá en febrero-marzo de 1975 a la misma Sala Pelaires, en una muestra para cuyo catálogo Josep Melià escribe *Una lectura vernácula de Antoni Tàpies*.

¹⁴³⁸ Carta de Damienne de Truchis (Galerie Maeght de París) a Maurice Tuchman (LACMA de Los Angeles) (22-IX-1971). [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 557, n. 1298, 1301.] Sobre una entrevista entre Miró, que estará en París hacia el 14 de octubre para el vernissage de una muestra en la Galerie Maeght, y Tuchman en París a celebrar en octubre, en la que este le propondrá una escultura monumental para el LACMA. / Secrest, Meryle. *Miró: Idea Man at 78*. “The Washington Post” (1-VIII-1971) H8. El artículo le sitúa en París a finales de julio, lo que cuadra con una sanción de seis meses entre enero y julio.

¹⁴³⁹ Redacción. *Donación de Joan Miró pro damnificados del Pakistán*. “La Vanguardia” (15-I-1971). FPJM H-3894. La subasta de obras donadas se celebrará en el Palau de la Virreina de Barcelona. / Redacción. *Ciento cuarenta obras de arte, subastadas pro damnificados de Pakistán*. “La Vanguardia” (18-III-1971) 32. FPJM H-3898. La litografía donada por Miró, *La cierva cantando la Tosca* (1969), alcanzó 82.000 pesetas.

en octubre se anuncia la creación en Palma de un Premio Internacional de Pintura para jóvenes menores de 25 años.¹⁴⁴¹ Y continúa su trabajo para cuatro importantes donaciones a Barcelona: el mural del aeropuerto, la escultura monumental del parque Cervantes, el mosaico de las Ramblas y el Centro de Estudios de Arte Contemporáneo-Fundación Joan Miró (CEAC-FJM), que se constituye el 12 de mayo, un proyecto nacido a raíz de las conversaciones de Miró y Prats después de la exposición antológica de 1968 en Barcelona, como un museo monográfico de obras suyas y a la vez un centro de estudios y actividades para el arte de vanguardia y contemporáneo, abierto a la creación de los artistas jóvenes; Josep Lluís Sert asume el proyecto arquitectónico.

Miró pinta muy poco, probablemente debido a una grave depresión que padece durante este año, y porque se concentra en la escultura y el grabado. Realiza la escultura *Mujer* en resina sintética, y varias esculturas en bronce. Comienza un mural cerámico para la Kunsthaus de Zúrich y realiza 15 litografías en *Homenaje a Joan Prats*, con un predominio del color negro, como expresión de un sentimiento trágico ante la muerte. Se publica en noviembre *Le Léopard aux Plumes d'Or*, con poemas manuscritos de Miró y 15 litografías.

En 1972 se inicia en Madrid una huelga masiva en la Universidad española, y después se vislumbra una temporada de inacción de la oposición, pero pronto se organiza y extiende, mientras CCOO se infiltra en los sindicatos verticales del régimen. Aparece un conflicto social en el campo con protestas de los pequeños campesinos. Nacen movimientos reivindicativos de asociaciones de vecinos en las ciudades. La Asamblea de Catalunya promueve campañas para la solidaridad y la autonomía, y reúne 3.000 personas en Ripoll en la celebración en noviembre de su primer aniversario; Xirinachs, durante su detención, hace una huelga de sed y hambre. Finaliza la huelga de Citroën y otras empresas, con muchos sancionados. Miró y otros artistas ayudan donando obras para sufragar las sanciones.

¹⁴⁴⁰ Miró donará en 1971, 1972 y 1973 hasta cinco litografías, según cartas públicas tituladas *El Cercle de Sant Lluc puntualiza*, de José Pratmarsó Parera, presidente de la Junta del Cercle de Sant Lluc. "La Vanguardia" (13-V-1977) 5 y (10-VII-1977) 7. En la segunda reproduce una carta de Joan Miró en la que comunica que cedió libremente las litografías para ayudar al mantenimiento del Cercle, por lo que podían venderlas en caso de necesidad. Se vendieron cuatro por un total de 155.000 pesetas.

¹⁴⁴¹ Redacción. *Joan Miró instituye un premio para jóvenes*. "ABC" (9-X-1971) 59.

En la cultura destaca que el hiperrealismo aparece por primera vez en junio en la Documenta de Kassel. Las exposiciones de las últimas tendencias se multiplican y radicalizan. Simón Marchán publica el libro *Del arte objectual al arte del concepto* que será la biblia artística para muchos de los jóvenes artistas. En enero la Sala Gaspar inaugura una colectiva de nuevos valores, con algunas obras minimalistas de Franquesa, S. Saura, Pablo, Pau, Camps. El Instituto Alemán de Barcelona, con su nuevo director desde enero, Hans-Peter Hebel, ayuda a la vanguardia artística. Se muestran los *environments* de Jordi Benito en el convento de Sant Francesc de Granollers (enero) y en la calle Brusi de Barcelona (febrero), éste con el nombre de <La descubierta Frégoli>; una obra suya, una caja con una silla y una camisa reales, que ganó el segundo premio en el Concurs Ciutat de Terrassa es destruida por un sector del público. El Colegio de Arquitectos de Barcelona y el Instituto Alemán exponen *<Impulsos: arte y computador>. Aparece en junio en la revista “Serra d’Or” el Grup G4, integrado por los críticos de arte Mercè Vidal, Alícia Suàrez, Cèlia Canyelles i M. T. Borrajo, que aporta una nueva visión. En junio-julio se realizan los Encuentros de Pamplona, organizados por el Grupo Altea, con presencia de la mayoría de los artistas conceptuales catalanes y españoles y destacados extranjeros (Arakawa, Christo, Kosuth).

En 1972 Miró reside en Palma. Realiza sus acostumbrados viajes a Barcelona, Tarragona y París. Destacan sus exposiciones en Estocolmo, Nueva York, Sala Gaspar de Barcelona, Hayward Gallery de Londres y Kunsthaus de Zúrich. El 27 de junio se constituye y clasifica legalmente la Fundació Joan Miró de Barcelona.

Pasa unos días de enero en Mont-roig¹⁴⁴² y ese mismo mes viaja a Madrid, para asistir a la exposición de homenaje a Joan Prats en la galería Vandrés (14 enero-19 febrero 1972). Viaja en febrero a Santa Cruz de Tenerife junto a su predilecto amigo Sert para asistir al vernissage de la *<Exposición Homenaje a Josep-Lluís Sert>, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife (17 febrero-mayo 1972) cuyo cartel ha realizado¹⁴⁴³; y antes de volver a Mallorca, pasa con su esposa y su nieto

¹⁴⁴² Carta de Miró a Rafael Orozco. (24-XII-1971). [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 557, n. 1309.] Pasará unos días en Mont-roig después del 6 de enero.

¹⁴⁴³ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 742, la fecha en mayo, pero el cartel anunciador y Picazo la datan en febrero. El dato más preciso en Westerdahl, E. *El arte español contemporáneo*. Conferencia de inauguración de exposiciones *<Homenaje a Josep Lluís Sert> y *<Artistas españoles contemporáneos>. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife (17-II-1972), reprod. “El Día” (26-II-1972) y reprod. Westerdahl, E. *Dar a ver*. 2003: 295-302. Westerdahl agradece la presencia de Miró en el acto, en la

Emilio por Madrid el 22 de febrero, visita el Museo del Prado con Sert durante la mañana (y al día siguiente) y concede por la tarde una entrevista a Tico Medina para el diario “ABC” (23-II-1972), en la que explica que hacía seis años que no pasaba por Madrid (entonces había visitado una exposición de Velázquez).¹⁴⁴⁴ Asiste el 29 de febrero, con su esposa, a la inauguración de la muestra <Joan Miró. Homenatge a Joan Prats: 15 litografías originales> en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca.¹⁴⁴⁵ En marzo viaja a Gran Bretaña, para asistir a una exposición en Londres y además visita el taller de Henry Moore en Much Hadham.¹⁴⁴⁶ En junio visita Zúrich y París durante unos días, hasta el 23, para asistir a sus exposiciones. Viaja a Saint-Paul-de-Vence hacia el 10-11 de julio¹⁴⁴⁷ y aprovecha para, junto a su esposa y sus nietos, visitar a Picasso en su casa de Mougins¹⁴⁴⁸, y a Pierre Matisse en su casa veraniega de Saint-Jean-Cap-Ferrat¹⁴⁴⁹. Pasa parte del verano en Mont-roig, aunque el 1 de septiembre vuelve brevemente en Palma¹⁴⁵⁰, y retorna a Mont-roig y una rápida estancia en Barcelona para una reunión antes de volver a Palma el 29 de septiembre para asistir a la exposición de Calder en la Sala Pelaires; su cansancio y los

p. 295: «La presencia de Joan Miró, entrañable amigo de José Luis Sert, nos da una lección de fidelidad, de una fraterna relación.» Hay una foto de Miró, Sert y Monxa en Tenerife, reproducida en Juncosa, Patricia. *Cronología comparada. *<Miró - Sert: La construcció d'una amistat>*. Palma de Mallorca. FPJM (2006-2007): 216. Sobre la exposición véase Borràs. *Homenaje a J. Ll. Sert en Canarias*. “Destino” 1795 (26-II-1972). Entre los artistas que también acudieron estaba Millares, en su último viaje a Canarias. / Una exposición-homenaje a Sert en Barcelona se inauguró el 17 de noviembre de 1972 (coincidía con otra a Llorens Artigas) y terminó en diciembre, y probablemente pasó al mismo Colegio de Arquitectos en su sede de Palma en 1973. Miró asistió a ambas. El cartel era el mismo de Tenerife, cambiando las fechas en el margen inferior (5 noviembre-diciembre 1972).

¹⁴⁴⁴ Medina, Tico. Entrevista. *Esos hermosos minutos con Joan Miró*. “ABC” (23-II-1972) 105 (foto de Miró en toda la página), 107 y 111.

¹⁴⁴⁵ Moreno Galván, J. M^a. *El “homenatge a Joan Prats” de su amigo Joan Miró*. “Triunfo”, 496 (1-IV-1972) 38-39.

¹⁴⁴⁶ Carta de Miró a Pierre Matisse. Palma (5-II-1972). [Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 343, n. 867.] Probable viaje a Londres en marzo, para ver el final de su exposición de esculturas en la Hayward Gallery. / Hay una foto del encuentro de Miró y Moore en el taller de éste en Much Hadham, pero está mal datada en 1973. [Cramer. *Joan Miró. Les livres illustrés*. 1989: 409.]

¹⁴⁴⁷ Carta de Ramón Viladàs a Pierre Matisse. Barcelona. (7-VI-1972) PML, PMG B 20, 17. Miró se quedará en París unos días. Los Miró y Viladàs han estado en Zúrich para las exposiciones, y Miró se ha quedado muy satisfecho. / Carta de Ramón Viladàs a Pierre Matisse. Barcelona. (3-VII-1972) PML, PMG B 20, 17. Miró ha trabajado en París hasta el 23 de junio y ahora está en Palma y se propone hacer una corta visita a Saint-Paul-de-Vence para encontrarse con Sert el 10-11 de julio.

¹⁴⁴⁸ Pizá, Antonio. Declaración de Miró. *Los ochenta años de Joan Miró*. “Balears” (20-IV-1973) 4. FPJM H-4022. En una entrevista al poco de fallecer Picasso explica que le visitó con su familia en julio del año anterior.

¹⁴⁴⁹ Carta de Joan Miró a Pierre Matisse. (30-VII-1972) PML, PMG B 21, 4. Ha pasado con Pilar y David una muy agradable tarde con Pierre Matisse en Saint-Jean-Cap-Ferrat. La fecha

¹⁴⁵⁰ El 1 de septiembre de 1972 firma un cartel que regala a sus tres médicos de la especialidad del aparato digestivo: su cuñado Lluís Juncosa, Mateo Gené Soler y Ros, en la Clínica Juaneda. “Cordialment, Joan Miró”.

compromisos de trabajo le obligan a anular un viaje a Nueva York.¹⁴⁵¹ En octubre volverá a París, donde probablemente visita la gran retrospectiva de Barnett Newman iniciada en el MOMA en 1971 y llegada al Grand Palais (10 octubre-11 diciembre 1972), y a Saint-Paul-de-Vence y con Sert el 23 visitará a Picasso una última vez.¹⁴⁵² Pasa unos días en Barcelona durante la segunda quincena de noviembre, resolviendo problemas de la FJM.¹⁴⁵³

Los homenajes son frecuentes. Recibe la condecoración de la Real Orden de Caballero de Vasa, que le entregan en marzo de 1972 el escritor (y especialista mironiano) Ralph Herrmanns y el delegado de Cultura de la ciudad de Estocolmo; es la más alta distinción de la Corona sueca a extranjeros no miembros de familia real o Jefes de Estado y se le concede aprovechando que se preparaba una exposición suya en Estocolmo.¹⁴⁵⁴ También recibe la más alta condecoración chilena, el distintivo de Comendador de la Orden de Bernardo O'Higgins, de manos del embajador en España, Óscar Agüero, por orden del presidente Salvador Allende, en reconocimiento a la donación de un cuadro al Museo de la Solidaridad de Santiago de Chile (conocido más tarde como Museo Resistencia Salvador Allende) en 1972, con

¹⁴⁵¹ Carta de Pilar Juncosa a Josep Lluís y Moncha Sert. Palma de Mallorca (8-X-1972) FLL. [Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 576-581.] Ha habido una gran reunión en casa de Gomis y todos han admirado el proyecto de la FJM-CEAC que han explicado Gelabert y Freixa. Los Miró han llegado desde Mont-roig justo para asistir a la exposición de Calder en la Sala Pelaires, aunque Joan se atrasó por «una inoportuna crisis aguda de reuma. Afortunadamente duró poco. Ahora ya se encuentra bien, pero le dejó un poco fatigado. Joan tiene tantos proyectos y quiere hacer tantas cosas que no es extraño que a su edad se resienta un poco con lo que supone toda esta actividad.» De resultas de su cansancio y por consejo de su médico Lluís Juncosa, han decidido no hacer el viaje a EE UU: «Joan también tiene un gran cantidad de telas empezadas aquí y aprovechará para trabajar intensamente. En el Mas, a pesar de estar de vacaciones, tampoco paró de preparar cosas.»

¹⁴⁵² Redacción. *Picasso, Sert y Joan Miró (que el martes inaugura exposición en Palma)*. “Balears” (22-IV-1973) 16. FPJM H-3883,1. Foto de los tres juntos, tomada en su último encuentro el 23 de octubre de 1972. Picasso está pintando esos días sus eróticos dibujos en los que se ve a sí mismo practicando el sexo con la desinhibición y la fuerza genésica de un patriarca bíblico, pues creía que su creatividad se alimentaba de la pulsión erótica y la mantuvo hasta pocas semanas antes de su muerte. Los tres se asomaban a sus últimos años. En la foto Picasso sonríe feliz y en un aparente excelente estado de salud, como Miró, mientras que Sert aparenta peor estado.

¹⁴⁵³ Carta de Joan Miró a Pierre Matisse. Barcelona (17-XI-1972) PML, PMG B 21, 4. Le consuelan por la muerte de Patricia. Lamentan haber tenido que suspender el viaje a Nueva York. Estarán en Barcelona descansando una semana.

¹⁴⁵⁴ Redacción. *Miró*. “El Noticiero Universal” (10-III-1972) 19. / Redacción. *Distinción sueca a Joan Miró*. “ABC” (11-III-1972) 13. / Redacción. *Joan Miró, caballero de Vasa*. “Diario de Mallorca” (11-V-1972). FPJM H-3947. / Redacción. *El pintor Joan Miró, ¿Caballero de Primera Clase de la Real Orden de Vasa? El día 30 se abrió una gran exposición*. “Balears” (2-IX-1972). FPJM H-3954. / Ralph Herrmanns publica en 1972 *Natten och drommen, att mala som Miró*. Ed. Albert Bonniers, de Estocolmo, impreso en Leipzig. 32 pp. La edición catalana, también impresa en Leipzig, como *La nit i el somni, pintar com Miró*, fue importada en España por la Sala Gaspar de Barcelona. Miró donó 380 ejemplares a escuelas catalanas y el resto se vendió para beneficio de la Fundació Artur Marterell, dedicada a la pedagogía. [“J. V.”. “*La nit i el somni, pintar com Miró*”, de Ralph Herrmanns. “La Vanguardia” (10-I-1974) 49.]

motivo de la exposición *<UNCTAD III> en la capital; le entregaron l premio el 2 de enero de 1973.¹⁴⁵⁵ La revista “XX Siècle” le dedica un número especial, *Hommage à Joan Miró*. El 12 de abril los ministros de Turismo, Sánchez Bella, y Asuntos Exteriores, López Bravo, entregan en Madrid los Premios a la promoción del turismo español, con soles diseñados por Miró¹⁴⁵⁶, que recibe la Medalla de oro del Fomento de Turismo de Mallorca, junto a su amigo el poeta británico Robert Graves, el 1 de diciembre de 1972.¹⁴⁵⁷

El Ayuntamiento de Madrid inaugura el 3 de noviembre de 1972 el Museo de Escultura Abstracta al aire libre, con obras de Alberto Sánchez, Julio González, Sempere... sito en el Paseo de la Castellana, bajo el largo paso elevado que une las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato, obra de los ingenieros Alberto Corral López Dóriga, José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, con la colaboración del artista Eusebio Sempere. Pero surgió una polémica porque la escultura del vasco Eduardo Chillida *La Sirena varada* (nombre puesto por el periodista Josep Melià, pues el artista la llamaba *Punto de encuentro* y, finalmente, *Lugar de encuentros*), había sido rechazada, sin duda por motivos políticos, por Carlos Arias Navarro, el alcalde de Madrid entre 1965 y 1973. Miró protestó por la negativa del Ayuntamiento y difundió una carta pública en la que ofrecía regalar una escultura suya a la ciudad de Madrid si ponían también la de Chillida. El asunto quedó parado y el vasco ofreció su escultura a la FJM, y a cambio Miró le entregó una gran pintura; en principio era una donación mutua, pero en 1978, como veremos, se resolvió el conflicto y las obras de ambos se instalaron en Madrid.¹⁴⁵⁸ Chillida

¹⁴⁵⁵ Miró recibió a la delegación chilena el 2 de enero de 1973, durante la cena-fiesta de celebración del 10º aniversario del “Majorca Daily Bulletin” que se realizó en el restaurante Tagomago. Se pusieron dos grandes obras suyas a los lados del escenario, como decoración; Miró le regaló obras a Serra. [Redacción. *Joan Miró recibe la más alta condecoración chilena*. “Balears” (3-I-1973) FPJM H-3993. / Redacción. “Diario de Mallorca” (4-I-1973) FPJM H-3994. cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 558, n. 1340.]

¹⁴⁵⁶ Redacción. *Entrega de los soles del diario “Iberia Daily Sun”*. “La Vanguardia” (13-IV-1972) 7.

¹⁴⁵⁷ Redacción. *Mallorca: entrega de condecoraciones de “Fomento del Turismo”*. “La Vanguardia” (2-XII-1972) 11. / Redacción. *Distinciones del Fomento de Turismo de Mallorca a personalidades y entidades*. “La Vanguardia” (3-XI-1972) 5.

¹⁴⁵⁸ Redacción. *Miró ofrece una escultura monumental para Madrid*. “Blanco y Negro”, Madrid (21-X-1972) 55. / Redacción. *Cara y cruz de Joan Miró*. “ABC” (24-X-1972) 9. / Redacción. *El Museo Abstracto*. “ABC” (4-XI-1972) 53. / Redacción. *Weighty Issue of Sculpture Stirs Madrid*. “Los Angeles Times” (12-XII-1972) B3. Es la única referencia extranjera que he encontrado y explica que el conflicto del Ayuntamiento con Chillida y Miró es la gran polémica de la temporada cultural madrileña. / Redacción. *“La sirena varada” irá a la institución Miró*. “ABC” (13-IV-1973) 19. / Redacción. *La escultura de Chillida vuela... hacia un nuevo emplazamiento*. “Blanco y Negro” (14-IV-1973) 76. La retirada del puente madrileño para llevarla a Barcelona. / Redacción. *Una escultura*

explicó (1990) su afinidad con Miró, tanto en el influjo estético de la filosofía zen como en una similar percepción de la tensión entre arte y política, pues ambos pretendían la autonomía del arte respecto a las servidumbres de la política:

«Yo hice *Lugar de encuentros* (lo de *Sirena* se lo puso un periodista [Josep Melià] por estar varada dos años) cuando un día estaba yo descansando en Legazpia, fumando una pipa relajadamente. Vi al fondo de la nave que un grupo de gente enganchaba unas máquinas para trasladar una escultura a otro sitio. Calculé el peso que podía tener la máquina y observé cómo el espacio aplastaba la máquina contra el suelo. De repente vi que se tensaban los cables y que la máquina se rebelaba contra el suelo. Así surgió la obra. Fíjese lo poco que tiene que ver con el franquismo, con la política, con nada de eso. Era una simple lucha de la gravedad contra el peso y por eso elijo el hormigón. En las circunstancias de entonces se le dio una lectura política y el primer alcalde electo me la pidió para colgarla, pero yo no se la podía entregar porque se la había regalado a Miró y entonces fue él quien la entregó. Todo eso fueron tonterías, porque el arte tiene poco que ver con la política. Si el arte se apoya en la política pierde su pureza».¹⁴⁵⁹

En colaboración con Gardy Artigas, acaba en Gallifa, a principios de abril, el mural cerámico *Pájaros que levantan el vuelo* para la Kunsthaus de Zúrich, empujado el año anterior¹⁴⁶⁰; posteriormente realizan otro mural cerámico para la Cinemateca de París (encargado por el director, Henri Langlois), que finalmente se instalará en el Museo Artium de Álava, en Vitoria (País Vasco), por falta de financiación del proyecto parisino. Realiza cinco grabados para *El espejo del hombre para los animales* de André Frénaud. Finaliza en la primavera la primera serie de *sobreteixims* (unión de tapiz, collage y pintura), en colaboración con Royo. En 1972 aporta un texto y un grabado para ilustrar el catálogo de la primera exposición en España de Calder, en la Sala Pelaires de Palma (octubre 1972), antes de su siguiente exposición, en Barcelona (1973).¹⁴⁶¹

de Chillida va a ser expuesta. "ABC" (23-XI-1973) 51. La donación de Chillida a la FJM. / Ballester, José María. *Asalto urbanístico al Museo de Escultura*. "Blanco y Negro" (11-X-1975) 97.

¹⁴⁵⁹ Chillida, Eduardo. Declaraciones. "El País" Semanal (18-III-1990). Chillida no recuerda que el periodista que le puso nombre a la obra fue Josep Melià.

¹⁴⁶⁰ Carta de Miró a J. L. Sert. Palma (26-III-1972). [Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 343, n. 870.] A principios de abril irá a Gallifa para completar el mural cerámico de Zúrich.

¹⁴⁶¹ Un dossier de prensa sobre la muestra de Calder en Palma en FPJM H-3958-3964. Calder llegó a Palma el 27 de agosto de 1972, pero Miró estaba entonces en París, aquejado de reuma (el médico le había dado permiso para volver a Palma a tiempo del vernissage), así que le recibió su hija. [Bauzá i Pizà, José. *Primera jornada de Calder en Mallorca*. "Diario de Mallorca" (28-IX-1972). FPJM H-3960.]. Sobre la participación de Miró en el catálogo y su texto véanse Esquerp, Joan. *Alexander Calder: Exposición en Sala Pelaires*. "Última Hora" (30-IX-1972). FPJM H-3964. / Borràs, M^a L. *Calder en Mallorca*. "La Vanguardia" (15-X-1972). FPJM H-3985.

En 1973 se acentúa la descomposición interna del régimen franquista y la creciente presión de la oposición. Hay un muerto en las manifestaciones estudiantiles en Barcelona (4 de abril). La Asamblea de Catalunya reúne 12.000 trabajadores en Sant Cugat del Vallés (mayo). El 9 de junio Franco cede la Jefatura de Gobierno al almirante Luis Carrero Blanco, reservándose la Jefatura del Estado, y en el nuevo gobierno no figura el Opus Dei, mientras la represión se acentúa. La extrema derecha ataca en agosto los locales de la Gran Enciclopèdia Catalana, una de las instituciones catalanas apoyadas por Miró desde 1968. En octubre la policía detiene 113 personas en la reunión de la Asamblea de Catalunya en la iglesia de Santa Maria Mitjancera de Barcelona. Comienza el 20 de diciembre el proceso 1001 contra los dirigentes de CCOO y el mismo día el presidente del gobierno, Carrero Blanco, es asesinado en un atentado de ETA; de resultas, Franco nombra un nuevo gobierno, presidido por Carlos Arias Navarro.

En septiembre el general Pinochet da el golpe de estado en Chile contra el gobierno progresista de Allende; Miró ayudará a los exiliados chilenos. Además, se teme la inminente crisis económica internacional, provocada por el aumento de precios del petróleo debido a la guerra del Yom Kippur en octubre de 1973.

Pablo Picasso muere el domingo 8 de abril, lo que afecta profundamente a Miró; desde entonces la opinión pública le considera el más importante artista superviviente de las vanguardias.

El 1 de mayo de 1973 fallece también Asger Jorn, destacado miembro del grupo Cobra, que había sido muy influido por Miró y a su vez le había abierto a nuevas ideas de transgresión, como la “modificación” de obras de arte.

Se fundan las revistas de arte “Gaceta del Arte”, Madrid, dirigida por Benito Hernández, y “Batik”, Barcelona, dirigida por Daniel Giralt-Miracle. En enero, en Eina, García Sevilla, del grup Comunicació, hace experiencias conceptuales sobre semántica. A principios de 1973 surge una disputa entre Tàpies y varios de los jóvenes artistas conceptuales que en el verano formarán en en Prada de Conflent el Grup de Treball (Abad, Benito, Corazón, Muntadas, Portabella, Selz, Torres...) y que se han reunido en la muestra **<Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles>*. Banyoles, Girona. Llotja del Tint (4 febrero-4 marzo 1973) y que rechazan el proceso creativo tradicional, desmitificando la obra de los grandes artistas de la vanguardia. Tàpies, por contra, defiende la capacidad de transgresión de la práctica artística y en

particular apunta la aportación de la poesía visual de Brossa y del universo mágico de Miró:

«(...) Sin olvidar que la tradición mágico-erótica de Miró nos ha abierto también muchas puertas. En realidad es toda una manera de concebir la obra de arte, toda una actitud, como vemos, que no es exclusiva de nadie, sino que es común a todo deseo de llevar la creación artística al máximo de intensidad involucradora de nuestro ser individual y colectivo. Y que las nuevas formas del arte conceptual —entre rito, teatro, plástica, poesía o puras ideas— intentan hacer más patente. (...) La verdad es que parecería risible imaginar a nuestros colegas del extranjero, de Acconci a Dibbets, de Oppenheim a Graham, entretenidos por ejemplo en demostrarnos que a partir de ellos se desmitificará a Picasso o a Miró y se acabará con la admiración que les tengan las gentes. (...)».¹⁴⁶²

Su polémica prosigue cuando Tàpies publica en “La Vanguardia” el artículo *La creación. Arte conceptual aquí*, y el Grup de Treball le responde en la revista “Nueva Lente”, Madrid, 21 (XI-1973). Menudean las muestras de vanguardia en otras localidades catalanas fuera de Barcelona, como Hospitalet de Llobregat, Banyoles, Ribes de Freser, etc. La poesía visual se consolida en las exposiciones de Eina (junio) y Dalla (agosto), donde participan los poetas-artistes Joan Brossa y Guillem Villadot, los artistas ya conocidos Francesc Torres, Ramon Canals, y los nuevos Gabriel Guasch, Santi Pau, Josep Iglesias del Marquet... Muntadas expone en la Galería Vandrés de Madrid sus videos, juntamente con otros video-artistas internacionales. En el Colegio de Arquitectos hay una polémica sobre la exposición *<TRA (art a l'inrevès)>, en la que finalmente faltan los mejores artistas conceptuales. Aparece en “Destino” (14-VII-1973) el primer artículo del grup TMGFD, formado por Triadó, Miralles, Gudiol, Fontbona y Dols Rusiñol, titulado *¿El fin de las academias?* En septiembre se celebra una exposición homenaje a Marcel Duchamp en Cadaqués, donde él acostumbraba veranear, con participación de Miró, Tàpies, Guinovart... y los más jóvenes Pazos, Utrilla... En marzo, Vinçon, una conocida tienda de objetos de diseño, abre una sala de exposiciones dedicada a los conceptuales y las nuevas tecnologías (aguanta hasta 1977). Se inaugura en diciembre la galería Dau al Set, con una antológica de Tàpies.

En 1973 Miró reside en Palma, salvo su corta estancia en Mont-roig durante el verano. Realiza sus acostumbrados viajes a Barcelona y ocasionalmente a

¹⁴⁶² Tàpies. *Arte Conceptual Aquí*. “La Vanguardia” (14-III-1973). [Sobre el tema véase Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 770-773. cit. Tàpies en 771-772.]

Tarragona para controlar los trabajos del *Gran Tapiz*¹⁴⁶³. Probablemente a principios de febrero visita Roma para la exposición de obras suyas y dibujos y gouaches de su amigo Rafael Alberti¹⁴⁶⁴, y en junio-julio viaja a París y Saint-Paul-de-Vence.¹⁴⁶⁵ Entre sus donaciones destaca una obra para una subasta en beneficio de los “niños subnormales”.¹⁴⁶⁶

Los actos de la celebración su 80 aniversario en 1973 fueron numerosos en Cataluña, Mallorca y en el resto de España. En Barcelona se celebra el jueves 3 de mayo el vernissage de **Man 73*>, presentado por el crítico Arnau Puig, una exposición colectiva que se organizaba anualmente y que este año, con obras de 65 artistas, homenajeaba a Miró en cuatro galerías de la calle Consejo de Ciento: Adrià, Nova, René Métras y Sala Gaspar; en las dos últimas coincidiendo con muestras individuales de Miró. El crítico Fernando Gutiérrez aceptaba que el tono de la selección del “Movimiento Man” era mejor que el de otros años, pero añadió que faltaba en los artistas «un poco de aliento y de renovada intención» y les sobraba «un poco o un mucho de literatura y de preocupación un poco adocenadas ya».¹⁴⁶⁷ La galerías gozaron un gran éxito de público y a la cena-homenaje a Miró ofrecida en el restaurante “La Font del Gat”, en la montaña de Montjuïc, a poca distancia de las obras de la FJM, asistieron cientos de personas del mundo cultural y artístico de Barcelona, sin que aparecieran las autoridades políticas, un signo de que era la sociedad civil catalana la que promovía esta celebración; el poeta y tratadista Joan Teixidor glosó el acto y el menú fue ilustrado con una obra de Miró.¹⁴⁶⁸ Coincidiendo con el

¹⁴⁶³ Rosselló, J. M^a. *Miró – Royo. La Farinera de Tarragona, el telar del món*. 2008: 123, sobre las estancias de Miró en Tarragona durante la realización en 1973 del *Gran Tapiz*. Informa que se alojaba en el Hotel Lauria, al final de la Rambla Nova, y que después de las jornadas de trabajo almorzaba con Royo en el restaurante Sol-ric y cenaban en el Serrallo.

¹⁴⁶⁴ Redacción. “Diario de Mallorca” (1-II-1973) FPJM H-3998. cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 558, n. 1343.

¹⁴⁶⁵ Umland. <*Joan Miró*>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 343, n. 879, referencia dos cartas de Miró a W.S. Rubin, desde Palma (10-VII-1973) y (20-VII-1973), sobre el viaje a París y probablemente a Saint-Paul, a finales de junio o en julio.

¹⁴⁶⁶ Miró, cuyo cuarto y último nieto está afectado por el síndrome de Down, donó un grabado a una subasta en beneficio de los niños discapacitados, realizada un domingo de 1973 en el Club de Tiro de Pichón de Palma. [Redacción. *A beneficio de los subnormales Joan Miró dona una obra suya que será subastada*. “Diario de Mallorca” (29-III-1973). FPJM H-4001]. Se consiguieron por su obra 450.000 ptas, pagadas por la sra. Kusak, esposa del presidente del Club de Golf Son Vida. [Redacción. *Más de medio millón total recaudado*. “Diario de Mallorca” (4-IV-1973). FPJM H-4003].

¹⁴⁶⁷ Gutiérrez, Fernando. *Man 73 (homenaje a Joan Miró)*. “La Vanguardia” (19-V-1973). FPJM H-4038.

¹⁴⁶⁸ Redacción. *Hoy se inaugura una exposición en homenaje a Miró*. “ABC” (3-V-1973) 73. / Redacción. *Actos de homenaje a Joan Miró*. “La Vanguardia” (5-V-1973). FPJM H-4033. Cuatro exposiciones en Barcelona y cena-homenaje en La Font del Gat. / García-Soler, Jordi. *MAN-73: Homenaje a Joan Miró*. “ABC” (15-V-1973) 53.

homenaje, en la Sala Gaspar fue presentado el libro-caja de música *L'Émerveillé merveilleux (Hommage a Joan Miró)*, compuesto de grabados y litografías de Calder, Clavé, Tàpies, Chillida, Masson, Lam y poemas de Leiris, Queneau, Neruda, Char, Alberti, y con música de Stockhausen.¹⁴⁶⁹ Y también la editorial Gustavo Gili sacó al mercado, al precio de 3.000 pesetas, el libro *Mirografías*, que reunía dibujos, grabados y carteles de Miró; la edición era de lujo, con reproducciones en color y en negro a gran tamaño, y con 2 litografías originales de Miró.¹⁴⁷⁰ La Cruz Roja española le entrega en septiembre de 1973 la Placa de Honor a Miró, en un acto en la Asamblea Provincial de Tarragona.¹⁴⁷¹

En Mallorca se multiplican las celebraciones con motivo de su 80 aniversario. Primero fue la exposición colectiva **<Per a Miró o Exposición Homenaje Miró 80>* (23 abril-15 mayo 1973) en la galería 4 Gats de Palma¹⁴⁷², que Miró visitó con su esposa y Sert.¹⁴⁷³ Participaron 112 artistas (con 120 obras), entre los que destacan: Amalia Avia, Canogar, Arranz Bravo, Chillida, Pancho Cossío, Bartolozzi, Juana

¹⁴⁶⁹ En la Sala Gaspar se presentó el libro-caja de música, *L'émerveillé merveilleux*, una obra bibliográfica de lujo de papel *vélin* de Arches, en un cofre transparente en plexiglas, de doble compartimento, con caja musical (música de Stockhausen), hecho a mano en una imprenta de París por Le Vent d'Arles el 20 de abril de 1973, con 80 ejemplares. Reúne 18 autores: un fotógrafo, ocho poetas, ocho pintores y un músico, que ofrecen obras originales. Una foto de Miró por Bernard Perrine aparece al abrir la caja, y suena de inmediato una composición de música serial de Karlheinz Stockhausen (caligrafía personalmente la partitura) interpretada por Peter Eötvös, Joahannes Fritsch, Rolf Gehlhaar y Mesias Maiguashca. La parte poética y plástica está en un cuaderno de 44 hojas, cerrado con una pequeña cinta con los colores de la bandera catalana, que alberga los poemas de Rafael Alberti, René Char, Jacques Dupin, Michel Leiris, Pablo Neruda, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Yannis Ritsos, y grabados, de Calder (litografía), Chillida (xilografía), Clavé (collage *Relief et métal* de papeles con una hoja de metal grabada), Hartung (técnica mixta), Lam (litografía), Man Ray (litografía), Masson (aguafuerte) y Tàpies (litografía), cada obra precedida de una página manuscrita testimoniando la amistad sincera a Miró de cada uno de los participantes. [Redacción. *Monumental libro en homenaje a Joan Miró*. "ABC" (5-VII-1973) 59. / Redacción. *Un libro musical para Joan Miró*. "La Vanguardia" (15-VII-1973) 30. / **<Sous le signe de Miró: Miró et l'atelier Barbarà>*. Castres. Musée Goya (2003): texto en 36, foto de caja en 37.]

¹⁴⁷⁰ Redacción. *Miró*. "La Vanguardia" (3-V-1973).

¹⁴⁷¹ Redacción. *Galardón a Miró de la Cruz Roja*. "Diario de Mallorca" (8-IX-1973). FPJM H-4046. El presidente de la Asamblea de la Cruz Roja de Tarragona le entrega la Placa de Honor; también acude su esposa Pilar. Miró siguió apoyando a la institución en otros eventos, como la visita en 1974 a una unidad de vigilancia que había tomado su nombre. [Redacción. *Miró, en la Cruz Roja de Barcelona*. "Diario de Mallorca" (21-IX-1974) FPJM H-4093.]

¹⁴⁷² Participaron 112 artistas (con 120 obras), entre los que destacan: Amalia Avia, Canogar, Arranz Bravo, Chillida, Pancho Cossío, Bartolozzi, Juana Francés, Amadeo Gabino, Pepe Hernández, Antonio Lorenzo, Millares, Mouliá, Lucio Muñoz, Benjamín Palencia, Roca Fuster, Saura, Pablo Serrano, Vicente Vela, Darío Villalba... La organizó junto a Ferrán Cano sobre todo el crítico Juan Ramírez de Lucas, que trajo de Madrid la mayoría de las obras expuestas, con la ayuda de su hermana Carmen Ramírez, una pintora *naïf* afincada en Mallorca, y el escritor Antonio Fernández Molina, que lo explica en *Recuerdos de Miró, en Vientos en la veleta*. 2005: 68-69, basado en su propio artículo, *Joan Miró*. "Ya" (4-V-1975) 9. FPJM H-4118.

¹⁴⁷³ Redacción. *Miró visitó, ayer, la exposición montada en su homenaje*. "Baleares" (24-IV-1973) 6. FPJM H-3883,2. Foto de Miró y Sert en la exposición. / Redacción. *Joan Miró: Homenaje en Palma de Mallorca*. "ABC" (25-IV-1973) 71.

Francés, Amadeo Gabino, Pepe Hernández, Antonio Lorenzo, Millares, Mouliaá, Lucio Muñoz, Benjamín Palencia, Roca Fuster, Saura, Pablo Serrano, Vicente Vela, Darío Villalba... Muchas de las obras se hicieron expresamente para este homenaje y se dedicaron al artista, y con buen criterio, el periodista José Bauzá pidió que se quedaran en Palma, para conformar el embrión de un futuro museo de arte contemporáneo. Finalmente, las regalaron a Miró en un acto público en Son Abrines el 16 de mayo de 1973, y la mayoría pasaron a una exposición de homenaje incluso más importante, **Miró 80*> (15 noviembre 1973-15 enero 1974), referida en el apartado de colectivas, pero después estuvieron a punto de perderse.¹⁴⁷⁴

Uno de los actos más emotivos fue el Homenaje de los niños de Mallorca a Miró, en el marco del “Día Escolar del Turismo”, con un acto callejero con carteles y pancartas dibujados en el Paseo del Borne que pasaría luego a la exposición en la Casa de Cultura de Palma **Els nins a Joan Miró*>, organizada por la Escuela de Turismo del Mediterráneo (ODEM) el 28 de mayo de 1973. La exposición pasó luego a otros lugares de las islas. Además Miró admiró algunas obras infantiles en el sotanillo de la Sala Pelaires y pensó en exponerlas en la FJM de Barcelona.¹⁴⁷⁵

En junio de 1973 sale por fin, tras cinco años de realización (se había publicado el 31 de diciembre de 1967 en el “Daily Bulletin”), la publicación *El vol de l'alosa. Els poetes mallorquins a Joan Miró* (el título *El vol de l'alosa* procede de un poema sobre la alondra del escritor medieval Anselm Turmeda, que se reproduce en la tercera página) realizado con la colaboración de 19 poetas mallorquines o residentes en la isla, cada uno con un poema de una página intercalado con otra página ilustrada por Miró: Miquel Bota, Guillem Colom Ferrà, Miquel Dolç, Eliseu Feijoo, Miquel Forteza i Pinya (había fallecido en 1969), Josep M^a Forteza Forteza, Guillem Frontera, Robert Graves, Josep M^a Llompart de la Penya, Margalida Magraner, Joan Manresa, Llorenç Moyà Gilabert de la Portella, Josep M^a Palau i Camps, Miquel Pons, Jaume Pomar, Miquel Àngel Riera, Frederic Suau, Bernat

¹⁴⁷⁴ Redacción. *Unos doscientos cuadros regalados a Miró, en paradero desconocido*. “Diario de Mallorca” (27-XII-1983) 17. FPJM H-4568. / Redacción. *Aparece en Son Reus una parte de los cuadros regalados a Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (27-XII-1983) 12. FPJM H-4589.

¹⁴⁷⁵ Jaume, José. *Homenaje de los niños mallorquines a Joan Miró. Organizado por la Escuela de Turismo de la ODEM*. “Última Hora” (17-V-1973). FPJM H-4037. / Redacción. *Un homenatge més*. “Diario de Mallorca” (27-V-1973). FPJM H-4039. / Bauzá i Pizà, José. *Noticias de arte*. “Diario de Mallorca” (13-VI-1973) 15. FPJM H-4040. / Redacción. *Clausura de la Exposición “El nins a Joan Miró”*. “Última Hora” (13-VI-1973). FPJM H-4041.

Vidal i Tomàs, y Llorenç Vidal i Vidal.^{1476 1477} Se publicó además un número especial, consagrado a *El vol de l'alosa*, aparecido en “Majorca Daily Bulletin” de Palma (23-VI-1973). Un ejemplar, con un dibujo especial de Miró, fue entregado a cada uno de los poetas participantes vivos, la mayoría en un acto celebrado en el Colegio de Arquitectos el 26 de noviembre de 1973.

En el libro hay poemas muy cortos, casi telegramas hagiográficos, de Riera: «Abans de l'ou, abans de la insolent gallina trescadora, fóreu vos. És clar» o Josep M^a Forteza: «Un home que ha inundat de llum i d'alegria / els carrers del meu poble, deixant-hi la innocència / a l'abast de totes les mirades / condecorant amb el seu blau somriure les parets d'un nou món».

En Madrid, se le entrega un álbum de dibujos especiales en homenaje suyo, de parte de los artistas de la galería Zodíaco de Madrid: Amador, Ceferino Moreno, Cruz de Castro, Echauz, Ferreira, Custodio Marco, Gómez Perales, Iglesias, Labra, Luga Martín de Vidales, Emilio Prieto, Vallejo, Palomo e Yraola. Muchos colegios de Madrid, Badajoz, Cartagena... hacen concursos de dibujos infantiles y le regalan los originales; todas las obras le son entregadas por el organizador y crítico de arte Juan Ramírez de Lucas, que prepara otro homenaje en la madrileña Galería Iolas-Velasco, una sucursal compartida con Velasco por el marchante Alexandre Iolas, un admirador del surrealismo y amigo de los coleccionistas De Menil, que presenta el vernissage el 4 de junio. Miró contesta: «Estoy muy emocionado con todos estos homenajes que he sido objeto con motivo de mis ochenta años. Me han demostrado el cariño de muchas gentes, algunas de las cuales ni siquiera conozco personalmente.»¹⁴⁷⁸ En septiembre de 1973, tras de negociaciones y desaires, Miró entra en los fondos de los museos nacionales de España: el Museo Español de Arte

¹⁴⁷⁶ El primer ejemplar lo recibió antes el poeta Guillem Colom de manos de Miró, en Son Abri-nes, con quien estaban también Llorenç Moyà y Pere A. Serra. Colom y Miró se habían conocido hacia 1918, en un grupo de jóvenes poetas, entre los cuales destacaban los ya fallecidos Miquel y Bartolomé Ferrà i Miquel Forteza y, al parecer, casi no se habían encontrado desde entonces.

¹⁴⁷⁷ Fue editado por la Imprenta Mossén Alcover dirigida por Luis Ripoll, en papel de hilo, especialmente hecho por Guarro, con la firma y el grafismo de Miró al agua —es la única edición sobre papel con firma de Miró al agua—. El tipo de imprenta era virgen y fue fundido después. Hubo una edición económica (un ejemplar fue entregado a cada Ayuntamiento de la isla) y otra edición de lujo de 90 copias, cada una con una litografía original, que distribuyó la Sala Pelaires. [Planas Sanmartí, J. *Vol d'alosa. Libro y premio, bajo la dirección de Sala Pelaires*. “Diario de Mallorca” (24-VI-1973). FPJM H- 4042.]

¹⁴⁷⁸ Bauzá i Pizà, José. *¿Se quedarán en Mallorca? Entrega de las obras-homenaje a Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (17-V-1973) 15. FPJM H-4036. Apuntemos como prueba del cambio de opinión sobre el artista un artículo de Mon, Fernando. *Los 80 años de Miró*. “El Ideal Gallego”, A Coruña (20-VII-1973) FPJM H-4045. Reproduce el cartel *Aidez l'Espagne* y señala estuvo de parte de los republicanos en la Guerra Civil, pero que hoy está por encima de todas las banderías.

Contemporáneo (MEAC) adquiere el óleo *Mujer, pájaros y estrellas (homenaje a Picasso)* (1970), a través de la Sala Gaspar, sólo por 100.000 pesetas, una cantidad simbólica atendiendo a su gran formato. En cambio se denegará en 1974 la compra de *Mujer en la noche*, aduciendo su elevado precio, 17 millones de pesetas de entonces, con lo que en la inauguración de la nueva sede del rebautizado MEAC sólo pudo presentarse una obra suya.¹⁴⁷⁹

Se celebran también numerosos actos en homenaje por su 80 aniversario en el extranjero. Destaca una fiesta en la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, los días 14 y 15 de abril, coincidiendo con una gran exposición de escultura y cerámica. El ambiente era multitudinario: había más de 300 fotógrafos de todo el mundo, para los que posó largo rato, y en la cena, cuando Maeght celebró poder homenajear a uno de los grandes genios de la época, Miró contestó humilde: «Gracias, pero me permitirán ustedes que yo brinde, a mi vez, el acto a Pablo Ruiz Picasso, recientemente fallecido».¹⁴⁸⁰ La expedición mallorquina le brindó una pequeña fiesta en el restaurante La Reserve de Niza¹⁴⁸¹ en la que Pere A. Serra le entregó la obra especialmente hecha por Chillida, *El Sol de oro*, y Miró ofreció a cambio a Chillida otra obra con un motivo solar, la que hizo para el diario “Iberian Daily Sun”.¹⁴⁸² Miró celebra especialmente este homenaje: «Pues sí, eso de Niza ha sido enorme. Y cuánto fotógrafo. A mí los flashes me dejan cegato. Me ha emocionado que Charles Chaplin se asociase a la fiesta. Lo que siento es que lo he encontrado un poco fastidiado de salud, claro que ya tiene sus años», pero no por ello deja de mantener su timidez y su sempiterna preocupación por si no estará perdiendo el tiempo en los actos sociales, su tribulación ya en el París de los años 20. «Hay que ver cómo nos

¹⁴⁷⁹ Carta del director José Romero Escasi, Madrid, a Joan Miró (17-X-1974). Archivo MNCARS. Romero creía que el asunto estaba ya decidido y se lo comunicaba a Miró, pero la Dirección General de Bellas Artes alegó falta de recursos para tumbar la operación. Cit. en Jiménez-Blanco, M^a D. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. 1989: 151.

¹⁴⁸⁰ En el documental *Joan Miró. Musique muette* (1982) vemos unas imágenes de esa cena-homenaje: Miró se levanta y lo único que se le escucha es su petición de que se le dedique la fiesta a Picasso y se ve como, entonces, todos callan y rinden homenaje al malagueño; en el documental siguen a continuación unas imágenes de Miró y Picasso juntos, bromeando.

¹⁴⁸¹ Jiménez, Jaime *Joan Miró cumple hoy 80 años: Mallorca, presente en el homenaje a Joan Miró en Saint Paul de Vence (Francia)*. “Balears” (20-IV-1973) 5. FPJM H-4023. Asiste también Chaplin.

¹⁴⁸² Miró dibujó el diseño del premio *Sol de Oro* del periódico en inglés “Iberian Daily Sun”, editado en Palma por Serra, para siete personalidades españolas que habían destacado en el extranjero. Chillida realizó el diseño del premio del año siguiente. [Jiménez, Jaime. *Fueron concedidos los “Soles de Oro” 1972*. “Balears” (18-II-1972). FPJM H-3935. / Serra. *Mis encuentros con Chillida*. “Última Hora” (20-VIII-2002) 61.]

complican los compromisos sociales. Uno se alegra muchísimo con esas felicitaciones... ¡Pero caray!>>¹⁴⁸³

Este año Miró realiza una serie de telas pintadas, quemadas y laceradas, como una experiencia de búsqueda de efectos matéricos y una provocación contra el sistema comercial del arte. Destacan entre sus pinturas el *Tríptico de los fuegos artificiales* y *La sonrisa de una lágrima*. Ejecuta los aguafuertes de la serie *Mallorca*, los aguafuertes y aguatinas de la serie *Barcelona* y las litografías de *Oda a Joan Miró*, de Joan Brossa. Acaba los cuadernos de dibujos para los vestuarios y los objetos artísticos del decorado del ballet *L'Oeil-oiseau*. Esta obra contaba con un argumento de Dupin, música de Patrice Mestral —un compositor francés (París, 1945), dedicado a la música de vanguardia, el jazz y las partituras para cine y televisión—, escenografía de Pabori, coreografía de Joseph Laffiti; se había planeado su estreno por el ballet de la Ópera de Marsella, en septiembre de 1968, en la Fondation Maeght, pero el proyecto se frustró, para reaparecer con otro título (*Miró, ucello luce*) y protagonistas en un acto en la Fondation Maeght en septiembre de 1973, y finalmente el ballet será representado por primera vez en la Bienal de Música de Venecia, como *Miró: L'Ucello Luce*, en 1981.¹⁴⁸⁴

En 1974 en abril estalla en Portugal la *revolución de los claveles*: los militares derrocan al régimen de Caetano e instauran la democracia. En España es un claro aviso de lo que puede pasarle al régimen franquista a corto plazo tras la muerte del dictador, un régimen cuya descomposición se acelera e intenta hacer tímidas y fracasadas reformas para perpetuarse, al tiempo que comienza una grave crisis económico-social, postergada apenas un par de años con subvenciones al precio de la energía, al precio de que al final la crisis fuese mucho más profunda; pero la crisis social es más rápida, debido al cierre de los países europeos a la migración, más la

¹⁴⁸³ Pizá, A. Declaración de Miró. *Los ochenta años de Joan Miró*. “Balears” (20-IV-1973) 4. FPJM H-4022.

¹⁴⁸⁴ Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 343. n. 880, explica que, de acuerdo a una conversación con Dupin (II-1993), se mostró en la Fondation Maeght y se estrenó en Venecia, pero en Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 37, se sugiere que se estrenó en la Fondation Maeght. La consulta de noticias de la prensa abona la idea de un estreno para unos pocos invitados en esta en septiembre de 1973, cerrando los actos de homenaje de verano del 80 aniversario de Miró, mientras que como obra de ballet pantomima se estrenó como *Le Bal Miró (Miró, l'Ucello-Luce)*, en una representación única de 75 minutos en la Biennale Musica di Venezia, en el Teatro La Fenice (25-IX-1981), en coproducción con el Teatro Comunale di Firenze (que la mostró en febrero de 1982), bajo la dirección de Gianpiero Taverna, mientras que el coreógrafo y bailarín protagonista era Joseph Russillo. [Arias, Juan. “Miró, el pájaro luz”, un ballet-pantomima que triunfa, en el Festival de Música de Venecia. “El País” (13-X-1981).]

destrucción de empleos en el campo y en las industrias obsoletas, que produce desde entonces un terrible aumento del paro, que pervivió durante muchos años como un problema estructural de la sociedad y la economía del país.

El nuevo gobierno presidido por Arias Navarro (2 de enero de 1974 a 1 de julio de 1976) cuenta con bastantes aperturistas (Areilza, Cabanillas, Fraga) y lanza un tímido programa de liberalización política, el llamado “espíritu del 12 de febrero”, que fracasará por la irresolución de Arias, y reprime a la oposición democrática, a los sindicatos obreros y a los estudiantes, mientras que pierde el apoyo de la Iglesia y la burguesía. En febrero el Gobierno se enfrenta a la Iglesia, al intentar expulsar del país al obispo de Bilbao entre 1972 y 1978, Antonio Añoveros, por su pastoral en defensa de los derechos del pueblo vasco. La ejecución del anarquista Puig Antich y el alemán Heinz (2 de marzo de 1974) conmueve a intelectuales y artistas, lo que se trasluce en pinturas como el tríptico *La esperanza del condenado a muerte* de Miró, o *A la memoria de Salvador Puig Antich* (1974) de Tàpies.¹⁴⁸⁵

Miró también elaborará este año carteles comprometidos: para una campaña Pro-derechos humanos el de *Unesco-Droits de l’homme* y para el catalananismo los del *Òmnium Cultural* y del *Futbol Club Barcelona (BARÇA)*. Franco es hospitalizado unas semanas y cede temporalmente sus poderes al príncipe Juan Carlos (19 a 30 de julio). Se presenta el 31 de julio en París la Junta Democrática, que reúne a gran parte de la oposición. En agosto son detenidas 67 personas de la Asamblea de Catalunya en Sabadell. Se convoca una huelga en SEAT en octubre por la detención de unos trabajadores durante la presentación de la Junta Democrática en la empresa. El 11 de octubre el Congreso de Suresnes del PSOE elige primer secretario a Felipe González. El aperturista Pío Cabanillas, ministro de Información desde enero, que había auspiciado una mayor libertad de prensa, es destituido (formalmente dimite el 28 de octubre) por Navarro, lo que cierra la etapa reformista. En Cataluña nace en noviembre el partido *Convergència Democràtica de Catalunya (CDC)*, que reúne gran parte del centro político catalán, y en diciembre el sindicato agrario *Unió de Pagesos*.

En la cultura catalana se intensifica la promoción de las vanguardias en el Colegio de Arquitectos con la **Mostra d’Art Realitat*> (enero), el ciclo Nuevos

¹⁴⁸⁵ Tàpies. *A la memoria de Salvador Puig Antich* (1974). Técnica mixta sobre tela (200 x 300). Col. Fundació Antoni Tàpies. Cat. raz. 2762 [Agustí. *Tàpies. Catalogue Raisonné*. 1989. v. 3. 1969-1975: 393.]

Comportamientos Artísticos (febrero), **Ceremonials 1969-1973*> (abril) con Miralda, Rabascall y Xifra; y el Instituto Alemán, el Instituto Británico y la Sala Vinçon son también centros muy activos de las últimas tendencias. Abren en Barcelona nuevas salas: en octubre la Galería Ciento y en noviembre la sucursal de la Galería Maeght con una colectiva de clásicos de la modernidad, incluido Miró (que es uno de los accionistas). Muntadas hace su gran exposición individual de <Video-art> en la Galería Vandrés de Madrid.

En 1974 Miró reside en Palma y pasa el verano en Mont-roig hasta octubre, cuando está ya a punto de cerrar definitivamente su taller, donde siempre habían quedado algunas obras, y desde entonces sus estancias se irán abreviando progresivamente.

Realiza frecuentes viajes a Barcelona, preparando la inauguración de la Fundación Joan Miró (FJM); a Tarragona (abril) para seguir su trabajo en el taller textil de Royo en la Farinera; a Perpiñán (2 y 3 de abril)¹⁴⁸⁶; varios a París, a finales de abril para la edición final de *Le Courtisan Grotesque*, en mayo para la instalación de su retrospectiva en el Grand Palais¹⁴⁸⁷ y en octubre para diversos actos, como inaugurar la escultura *El pájaro lunar* en los jardines de la plaza Robert Desnos de París, donde estuvo situado el 45 de la rue Blomet, su residencia en 1921-1925¹⁴⁸⁸; y a Saint-Paul-de-Vence en agosto para participar en el aniversario de la apertura de la Fondation Maeght.¹⁴⁸⁹ Este año llega a nuevos acuerdos comerciales con sus marchantes sobre sus pinturas, grabados, esculturas en bronce...¹⁴⁹⁰

¹⁴⁸⁶ Carta de Pilar Juncosa a Josep Lluís y Moncha Sert. Tarragona (30-III-1974) FLL. [Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 590-593.] Cuenta que salieron ayer de Barcelona y están aquí por un par de días. En Tarragona ya se ha acabado el tapiz. El lunes (2 de abril) van a Perpiñán hasta el martes, y Miró se encontrará allí con Dupin y Dutront (probablemente Robert Dutrou) para revisar unas planchas, y el jueves volverán a Palma. Irán a París hacia el 25 de abril.

¹⁴⁸⁷ Taillandier. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier*. "XXe Siècle", París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19. Reprod. en Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 283. cit.Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 344, n. 885.

¹⁴⁸⁸ Redacción. *Una estatua de Joan Miró para la villa de París*. "La Vanguardia" (22-X-1974) 19. / Redacción. *En París: Miró entre bombas y honores*. "Última Hora" (23-X-1974). FPJM H-4097. / Redacción. *Miró y el Parque de Mar*. "Última Hora" (3-I-1975) 11. FPJM H-4102.

¹⁴⁸⁹ Redacción. *Une fantastique palette de peintres et sculpteurs chez Maeght*. "Paris-Match" 1319 (17-VIII-1974) 8. FPJM H-4089. Foto de artistas de la "cuadra" Maeght.

¹⁴⁹⁰ Contrato entre Miró y Aimé Maeght. (17-VI-1974) PML, PMG B 20, 19. Sobre el pago de las esculturas en bronce: Aimé Maeght debe a Joan Miró 2.475.000 francos (en junio se cambiaba el franco a 18,4 pesetas), a pagar en cuatro años comenzando el 31-XII-1975 y en las mismas fechas hasta 1978. / Carta de Pierre Matisse a Ramon Viladàs. (18-XI-1974) PML, PMG B 20, 18. Sobre el contrato exclusivo de la obra gráfica con Maeght, en el que Pierre Matisse quiere mantener una posición independiente, sin ser controlado por Maeght Editeur respecto a los encargos de litografías y

Los homenajes son abundantes: la Fundación Española de la Vocación, presidida por Victor Sagi Vallmitjana, le otorga su “Medalla a la Vocación 1974”, «como ejemplo para la juventud de un hombre que ha seguido su vocación con una trayectoria recta y digna»¹⁴⁹¹; el Hospital infantil San Juan de Dios premia a Miró en febrero con su medalla de oro por su generosidad con el hospital; Jean Cassou entrega el 7 de junio a Miró su nombramiento de Caballero (*commandeur*) de la Legión de Honor francesa¹⁴⁹²; Hubert Germain, ministro de Correos y Telecomunicaciones de Francia, le agradece su diseño para un sello de dos francos, que aparece a finales de año.¹⁴⁹³

Destaca sobre todo la gran antológica doble en París desde mayo, que reúne las pinturas y esculturas de sus últimos cinco años de creación, más una importante sección retrospectiva, en el Grand Palais, y la obra gráfica completa en el Musée d'Art Moderne de la Ville (MAMV). Destaca también una exposición de la Sala Gaspar, con la *serie Barcelona*, una carpeta de grabados con poemas de Espriu, y los primeros tapices de Miró-Royo, llamados *sobreteixims* por el crítico Alexandre Cirici.

otras obras para los catálogos de la Pierre Matisse Gallery. / Carta de Pierre Matisse a Ramon Viladàs. (19-XI-1974) PML, PMG B 20, 18. Sobre el pago de las obras de Joan Miró repartidas con Aimé Maeght en mayo de 1974. Pierre Matisse se comprometió a comprar las obras por 7.840.500 francos franceses y ahora propone escalonar los pagos debido a la mala situación económica. / Carta de Ramon Viladàs a Pierre Matisse. (20-I-1975) PML, PMG B 20, 18. Sobre el contrato en exclusiva de Joan Miró con Maeght Editeur: Miró ha trabajado durante años sólo en París y ahora ha decidido ir menos allí, y ha grabado varias obras en los talleres de Muga (Polígrafa) y Gaspar, lo que interfiere en los negocios de Maeght, por lo que este ha planteado el contrato de exclusividad. Pero el contrato especifica que Miró podrá hacer grabados en otros talleres que el de Maeght. Miró le ha dicho a Viladàs que continuará haciendo litografías y grabados para Pierre Matisse igual que antes. Le ofrece comercializar en América los grabados hechos en los talleres de Muga y Gaspar y que Piña de la Sala Pelaires se ponga en contacto con Pierre Matisse para la comercialización de la *Serie Mallorca*. / Carta de Pierre Matisse a Ramon Viladàs. (19-VI-1975) PML, PMG B 20, 18. Le envía la documentación sobre las obras de Joan Miró repartidas con Aimé Maeght en mayo de 1974. Pierre Matisse se comprometió a comprar las obras por 7.840.500 francos franceses (en realidad, después de revisar la cuenta le salen 7.778.500), de los que ya ha pagado 94.500 \$ (25-III-1975), 100.000 \$ (3-IV-1975) y 100.000 \$ (13-V-1975). Le pide que le permita atrasar el pago siguiente debido a la difícil situación económica. Y lo mismo respecto a las esculturas, muy caras de producir y difíciles de vender (sólo ha vendido dos esculturas pequeñas en la última exposición).

¹⁴⁹¹ Redacción. *Premi Pintura Jove “Joan Miró”*. “Ultima Hora” (5-II-1975). FPJM H-4107. / Redacción. *Joan Miró*. “ABC” (6-II-1975) 97. / Redacción. *La vocación de Joan Miró*. “Balears” (6-II-1975). FPJM H-4108. / Redacción. *Imposición de la medalla del “Mérito a la Vocación” al pintor Joan Miró*. “La Vanguardia” (14-I-1977) 27 y 33. Tardó casi tres años en poder entregársela. / Redacción. *Medalla al “Mérito a la Vocación” a Joan Miró*. “Blanco y Negro” (2-II-1977) 64.

¹⁴⁹² Redacción (EFE). *La Legión de Honor a Joan Miró*. “Balears” (5-I-1974). FPJM H-4054. El Gobierno francés aprueba la concesión. / Cable de Pierre Matisse a Aimé Maeght. Nueva York (6-VI-1974) PML, PMG B 21, 28. Lamenta no estar en la ceremonia del viernes 7 de junio.

¹⁴⁹³ Carta de Hubert Germain a Miró. París (17-V-1974) FPJM. / Redacción. *Un sello con un dibujo de Joan Miró, puesto en circulación por los P.T.T. de Francia*. “La Vanguardia” (11-I-1975) 52.

Termina varios proyectos, como la pintura *Paisaje en la noche* (1966-1974). Pinta lo que llama unos “mamarrachos” encima de pinturas “pompiers” de baja calidad, adquiridas en los mercados parisinos de segunda mano de Les Puces. Realiza obra gráfica para un libro de Salvat-Papasseit, los 15 grabados y aguatinas del libro *Le courtisan grotesque* para el editor Iliasz, 32 litografías del libro *Les Pénalités de l'enfer ou les Nouvelles-Hébrides* de Robert Desnos, y 17 puntas secas del libro *L'issue dérobée* de Dupin. Ilustra con un dibujo el catálogo de la exposición-homenaje al famoso diseñador de moda Cristóbal Balenciaga, <*El mundo de Balenciaga*> en el Palacio de Exposiciones de Madrid (20 febrero-5 abril 1974).¹⁴⁹⁴

En 1975 en España fracasan los intentos de abrir la participación a nuevos sectores sociales, ante la insuficiencia del Estatuto de Asociaciones que el presidente del gobierno, Arias Navarro, presenta, pues no sólo es rechazado por la oposición, sino incluso por los reformistas más próximos al régimen (Areilza, Fraga, Cabanillas, Fernández Ordóñez...). El Gobierno español declara el 25 de mayo el estado de excepción en Vizcaya y Guipúzcoa.

Se constituye en junio la Plataforma Democrática para coordinar varios partidos de la oposición. La Junta y la Plataforma reúnen así toda la oposición, que arrecia su lucha en la calle y exige unos puntos mínimos de democratización: amnistía, libertad de partidos políticos, convocatoria de Cortes constituyentes. Estalla una oleada terrorista en el verano de 1975, a la que el 27 de septiembre el régimen franquista responde con la ejecución el 27 de septiembre de dos militantes de ETA y tres del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico). Un juez secuestra en agosto los semanarios “Cambio 16”, “Destino” y “Posible”, de acuerdo con la nueva Ley Antiterrorista. El Gobierno, impelido por la Marcha Verde de 100.000 marroquíes, evacua la última colonia, el Sahara Occidental, ocupado por Marruecos y Mauritania. Franco padece una larga enfermedad y agonía desde el 15 de octubre, cede sus poderes al príncipe Juan Carlos el 28 de octubre, y muere el 20 de

¹⁴⁹⁴ Redacción. *La exposición Balenciaga se presentará en Madrid*. “ABC” (25-VII-1973) 49. Miró ha diseñado el cartel. / Gallardo, Francisco. *El mundo de Balenciaga*. “La Vanguardia” (2-XII-1973) 10. / Redacción. *Presencia barcelonesa en la exposición “El mundo de Balenciaga”*. “La Vanguardia” (17-I-1974) 32. / Figueroa, Natalia. *Balenciaga*. “ABC” (21-II-1974) 103 y 107. / Redacción. *La esposa del Jefe del Estado inauguró la exposición El mundo de Balenciaga*. “ABC” (22-II-1974) 49. Se detuvo ante la obra de Miró. / Trenas, Pilar. *El mundo de Balenciaga*. “ABC” (23-II-1974) 113. / Comín, María Pilar. *El mundo y la obra de Balenciaga*. “La Vanguardia” (28-II-1974) 45.

noviembre. El 22 se corona al rey Juan Carlos y el 25 se indulta a una parte de los presos políticos. Se inicia una difícil transición a la democracia, primero con Arias Navarro como jefe de su segundo gobierno, que incluye con reformistas como Fraga, Areilza y Garrigues.

Se ha definido a menudo con el título de Transición la etapa política española de los años 1976-1983 entre la muerte de Franco y la llegada al poder del primer gobierno socialista. Perdido el apoyo de la cúspide de la Iglesia católica y de la mayor parte de la burguesía, la situación de falta de consenso social para sostener el régimen se había hecho insostenible y era evidente la necesidad de una reforma o de una ruptura.

Reforma desde las instituciones franquistas, con dos opciones: contentarse con una democracia limitada era la tesis de Arias Navarro y los partidarios de un neofranquismo; avanzar hacia una democracia plena era la posición propugnada por los reformistas más conscientes, siendo uno de los principales inspiradores de esta transición pacífica un viejo hombre del régimen, el monárquico Torcuato Fernández Miranda, que había sido vicepresidente del gobierno de Carrero entre 1969 y 1973, y presidente de las Cortes en esta etapa.

La alternativa de la oposición era la ruptura para construir un régimen nuevo y democrático, fuese monárquico o republicano.

Gana inicialmente la primera opción, la más conservadora, y así el 25 de diciembre de 1975 se indulta sólo a una pequeña parte de los prisioneros políticos y de los dirigentes sindicales. Mientras, la oposición sigue organizándose, y el 9 de diciembre en Barcelona se crea el Consell de Forces Polítiques de Catalunya, que reúne a once organizaciones.

En la cultura destaca que el Colegio de Abogados de Barcelona propone en enero celebrar un Congreso de Cultura Catalana, del que pronto Miró aceptará la vicepresidencia de honor. Las exposiciones y actividades vanguardistas son cotidianas en la urbe catalana: se inaugura la Galeria G, en Barcelona, dedicada a los conceptuales; la Caixa de Barcelona convoca en abril la Primera Biennial de Pintura Contemporània, dedicada a artistas no consagrados; aparecen las revistas “Estudios Pro-Arte” y “Artes Plásticas”, dedicadas sobre todo a las últimas tendencias...

En 1975 Miró reside en Palma y pasa una pequeña parte del verano en Mont-roig (a veces también pasa brevemente por la masía durante sus viajes a Barcelona). Realiza viajes a Barcelona (enero, junio, diciembre...) y París. En enero asiste al

vernissage de la exposición de Tàpies en la Galeria Maeght de Barcelona, junto al artista y Alexandre Cirici.¹⁴⁹⁵ El 9 de junio asiste al vernissage en Palma de una exposición de homenaje a Picasso¹⁴⁹⁶ y al día siguiente asiste a la gran fiesta que se celebra el 10 de junio en la apertura no oficial al público de la Fundació Joan Miró. Centre d'Estudis d'Art Contemporani, en Barcelona, que acrecienta su fama entre los jóvenes y no tan jóvenes artistas catalanes. Entre ellos, Ràfols-Casamada (2002) explica sobre su primer encuentro con Miró en este año y su valor didáctico para el arte contemporáneo:

<<Conocí a Miró cuando se inauguró su fundación en Barcelona. No era nada pretencioso, era un ejemplo de artista entregado a su trabajo, un hombre muy cabal. Miró no teorizaba, consideraba que era la obra lo que tenía que hablar y no el artista. Su obra era muy rupturista, muy chocante para quien no tenga una mínima formación sobre arte contemporáneo. No obstante, la mejor idea de acercarse al arte contemporáneo es ponerse delante del cuadro, sin ideas previas, y esperar que el cuadro te hable. Sin embargo, como ocurre también con el arte figurativo, el conocimiento te permite ver otras cosas que a la mera observación se le escapan. Yo digo siempre que el arte se alimenta del arte. Ven buen arte es lo que ayuda a entender el arte.>>¹⁴⁹⁷

Destaca su exposición antológica en la Galeria Maeght de Barcelona, a finales de año, al mismo tiempo que trabaja con Raillard en un volumen de conversaciones, para el que concede en Palma una larga entrevista entre el 3 y el 8 de noviembre.

Sigue en 1975 el rosario de homenajes, premios y distinciones. El diario "Última Hora" de su amigo Serra concede a Miró el Siurell de Honor 1974, la máxima distinción entre los premios que concede a las personalidades mallorquinas.¹⁴⁹⁸ Se propone su nombramiento como Doctor "honoris causa" por el Departamento de Arte de la Facultad de Geografía e Historia, de la Universidad Central de Barcelona, cuyo rector es entonces un hombre de la oposición, el economista Fabià Estapé.¹⁴⁹⁹ En una votación sobre los quince mejores pintores españoles vivos, entre

¹⁴⁹⁵ Tàpies, Miquel. *Chronologie*, en Agustí, Anna (dir. y cat.). *Tàpies. Catalogue Raisonné*. 1992. v. 3. 1969-1975: 540, con una foto por Eduard Olivella de Miró, Tàpies y Cirici en el vernissage. Tàpies exponía 80 obras y el catálogo fue prefaciado por Pere Gimferrer (*Tàpies: indagacions i presències*), que trabajaba por entonces en el proceso creativo de Miró.

¹⁴⁹⁶ Redacción. *Joan Miró, en Mallorca*. "ABC" (8-VI-1975) 36.

¹⁴⁹⁷ Ràfols-Casamada, A. Declaraciones. "El País" Semanal nº 1321 (20-I-2002) 54.

¹⁴⁹⁸ Redacción. *Concedidos los Siurells-74*. "Última Hora" (5-II-1975). FPJM H-4106.

¹⁴⁹⁹ Redacción. *Joan Miró, probable "doctor honoris causa"*. "Balears" (16-IV-1975). FPJM H-4116. / Redacción. *Probablemente Joan Miró, "doctor honoris causa"*. "Última Hora" (16-IV-1975). FPJM H-4115. / Redacción. *Miró y Chillida, posibles doctores "honoris causa" por la Universidad Autónoma*. "ABC" (17-IV-1975) 57. / Redacción. *Reunión de la Junta de Gobierno de la Universidad*

especialistas nombrados por la revista “Blanco y Negro”, Miró es votado el segundo, detrás de Tàpies, y seguido por Juan Barjola y Rafael Canogar.¹⁵⁰⁰ A finales de 1975 la Fundación para las Artes del principado de Liechtenstein honra a Miró como una de las más destacadas personalidades occidentales, junto a Alvar Aalto, Ingmar Bergman, Henry Moore, Dmitri Shostakovich y Thornton Wilder; reciben el premio el año siguiente.¹⁵⁰¹

Miró prosigue sus colaboraciones con actividades culturales. Ilustra (un objeto en la portada y diez diseños en negro en el interior) el libro-aniversario de la Fédération Internationale des Jeunesses Musicales, editado en Barcelona como reconocimiento a la actividad de las Juventudes Musicales catalanas.¹⁵⁰² Dona en el verano una obra al Museo Zabaleta, en homenaje de amistad al pintor.¹⁵⁰³ Y en septiembre dona otra para salvar el diario en catalán “Avui”.¹⁵⁰⁴

Pinta el techo del auditorio de la FJM y se interesa especialmente este año por los poetas Góngora (*Soledades*, *Polifemo*) —probablemente está interesado en ilustrar una reedición de algunos de sus poemas, siguiendo el ejemplo de Picasso en sus 40 ilustraciones en aguafuerte y aguatinta de *Vingt poèmes* (1948)—, Corbière y Nerval, e ilustra varios libros que aparecen en Barcelona, con textos de Espriu, Francisco de Asís, Alberti, Foix, Brossa. En París, Maeght publica *Adonides*, de Jacques Prévert, con poemas manuscritos ilustrados con 45 aguafuertes y aguatinas, y *Journal d'un graveur*, con 54 puntas secas.

1.2. La muerte de Picasso, 1973.

Pablo Ruiz Picasso fallece con 91 años el 8 de abril de 1973, lo que afecta profundamente a Miró, que conoció la noticia en París el mismo día. La revista “Triunfo” reproduce sus *Palabras de Miró a la muerte de Picasso* (14-IV-1973) en las que proclama su admiración y amistad, y cuánto le debía profesionalmente, e

de Barcelona. “ABC” (18-IV-1975) 57. / Redacción. *La Junta de la Central solicita un estatuto adecuado para los profesores numerarios*. “La Vanguardia” (18-IV-1975) 29.

¹⁵⁰⁰ Redacción. *Los quince mejores pintores españoles*. “Blanco y Negro” (18-X-1975) 92.

¹⁵⁰¹ Redacción. *Noticias en recuadro: Personalidades*. “ABC” (31-XII-1975) 43. / Redacción. *Las figuras más sobresalientes de la civilización occidental*. “ABC” (31-XII-1975) 58. / Confirma la concesión a Miró en 1976 del premio Liechtenstein un telegrama de felicitación de Eusebio Sempere a Miró, recibido en Palma. (2-II-1976) FPJM.

¹⁵⁰² Redacción. *35 años de “Juventudes Musicales” en un libro*. “La Vanguardia” (25-V-1975) 55.

¹⁵⁰³ Redacción. *XV aniversario del fallecimiento del pintor Rafael Zabaleta*. “La Vanguardia” (2-VII-1975) 29.

¹⁵⁰⁴ Redacción. *Creación de un fondo de arte para garantizar la continuidad del diario “Avui”*. “La Vanguardia” (1-X-1975) 31.

informa que pensaba visitarle en los próximos días con ocasión de su exposición en Saint-Paul-de-Vence.¹⁵⁰⁵ Y declara a los pocos días:

«*Va ser com un cop de martell ben fort*. Imagine, nos unía una fuerte amistad de toda la vida. Si quiere una opinión mía, yo no hablaré de su arte. Eso ya lo harán los críticos, diciendo seguramente un montón de tonterías. Yo sólo puedo decirle que Picasso era un hombre fascinante. La última vez que le ví fue en su casa, donde Pilar, mi nieto mayor y yo permanecimos cinco horas enteras, cosa más que excepcional. Y estaba en plenitud de vida y de euforia. Era en julio último (...) ¡Picasso se sentía tan español!...».¹⁵⁰⁶

Unos meses después, Miró le explica a Mary Mérida que Picasso era el hombre que más le había marcado: «Yo admiraba muchísimo al artista y quería muchísimo al hombre. (...) [Responde a la pregunta de que persona le ha marcado más] Picasso. Sí, Picasso ha dejado en mí un recuerdo muy entrañable.»¹⁵⁰⁷

Durante los últimos años su amistad incluso se había reforzado. Miró (1968) le cuenta a Serra sobre su amistad con Picasso y su deseo de intercambiar obras (en la col. privada de Miró se halló tras su muerte un libro ilustrado y dedicado por el malagueño):

«Sí, sí, muy amigos. Es más, Picasso siente por mí una gran simpatía y yo le admiro. Sé muy bien que es la cúspide más elevada de la pintura. Toda admiración es poca para Picasso... Si, es poca. Ahora bien, no tengo nada de Picasso. Lo siento, aunque es algo que deseo desde hace muchos años. —Resta en silencio para continuar hablando, ahora como para sí mismo—. He pasado temporadas con Picasso y todos los años le veo. Desde hace muchísimos años deseo proponerle un cambio pero no ha llegado el momento oportuno. Y es algo que deseo con fuerza, pero no me atrevo. Creo que él aceptaría mi proposición. Sí, estoy seguro que la aceptaría. Bien, es posible que algún día me atreva. Sí, es posible.»¹⁵⁰⁸

Nunca dejó de manifestar públicamente su admiración: compuso una obra para la portada del diario “La Vanguardia”¹⁵⁰⁹, en el homenaje a los 90 años de Picasso, que toma la forma de un personaje mironiano, con trazos negros para la cabeza enorme, los dos brazos, las dos piernas, con una cola que es un pene largo, colgante y juguetón, en medio de un cuerpo enmarcado de ojos que lo miran todo, y

¹⁵⁰⁵ Miró, Joan. *Palabras de Miró a la muerte de Picasso*. “Triunfo”, 550 (14-IV-1973) 10. Más que un texto propio parece la transcripción de un resumen de viejas declaraciones.

¹⁵⁰⁶ Pizá, A. Declaración de Miró. *Los ochenta años de Joan Miró*. “Balears” (20-IV-1973) 4. FPJM H-4022.

¹⁵⁰⁷ Mérida, Mary. *Encuentro con Joan Miró*. “Triunfo”, 573 (22-IX-1973): 47.

¹⁵⁰⁸ Serra, Pere A. *Entrevista en tres actos: prólogo con J. Miró*. “Majorca Daily Bulletin”, Palma de Mallorca, Especial Miró (XII-1968). Reprod. de tercera parte (entrevista el 24-XII) en Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 277-278.

¹⁵⁰⁹ Redacción. *Picasso cumple mañana 90 años*. “La Vanguardia” (24-X-1971) 1. Ilustración de Miró en portada. FPJM H-3919-3924.

la firma con un “25/X/1971. Per a Pablo Picasso”; participó en la **Exposición Picasso 90*> de 1971 en la Sala Pelaires; visitó la exposición que se abrió en la Galería 4 Gats (gracias a la colaboración de Miquel Gaspar y Ferrán Cano, de Palma el 9 de junio de 1975 de la obra gráfica de Picasso, con grabados originales de la *Suite Vollard* y de la *Serie 347*.¹⁵¹⁰ Ferrán Cano (2004): «Cuando Joan Miró nos llamó para ofrecernos su colaboración cambió todo. Nos ayudó no a título personal, sino desinteresadamente con exposiciones suyas. En aquella época, la galería era más un lugar de lucha. Miró también nos ayudó por eso.»¹⁵¹¹ Miró escribe estos versos: «Pensant amb Picasso / els estels voladors de / Mallorca / I tots nosaltres d’enviem un abraç.» y también diseña el catálogo y un cartel para <Picasso> en 4 Gats de Palma (verano 1975).¹⁵¹²

Picasso, por su parte, siempre había guardado celosamente dos obras de Miró en su colección y a su muerte pasaron a Francia. Son *Autorretrato* (1919), que le regaló el marchante de Miró y lo tuvo toda su vida en un puesto de honor en su casa donde lo mostraba con orgullo a sus visitas, y el *Retrato de una bailarina española*, que compró con su dinero. Se comentaba entonces que tendría la colección Picasso una sala especial del Louvre, por las condiciones estipuladas por el pintor¹⁵¹³, lo que implicaría la entrada de Miró en el museo.

Pero asimismo la competencia artística entre ambos fue permanente y se extendió a la pintura, escultura, cerámica, grabado e ilustración de libros.¹⁵¹⁴ Bonito Oliva explica que Picasso tiene algo que Miró no tiene, pero que así se complementan: «El canibalismo. Picasso se ha comido el pasado, el presente y el

¹⁵¹⁰ Redacción. *Miró, en la exposición de grabados de Picasso*. “Diario de Mallorca” (7-VI-1975) 1 y 40. FPJM H-4125.

¹⁵¹¹ Cano, Ferrán. Declaraciones. “Diario de Mallorca” (2003 y 16-VI-2004), suplemento cultural, p. V.

¹⁵¹² Hernández, Alberto. *Picasso-Miró y la serie Vollard*. “Batik” 18 (X-1975) 39.

¹⁵¹³ Redacción. *Miró será el primer pintor con obra permanente en el Louvre*. “Baleares” (14-IV-1973) FPJM H-4020. Las dos obras de Miró en la col. Picasso donada al museo.

¹⁵¹⁴ La competencia Miró-Picasso es un tema poco estudiado. Por un lado admiración mutua, por otro constatación de que era las dos grandes figuras del arte moderno, tanto en España como en el mundo, y una lucha implacable por ser el primero. Lo vemos en su obra, desde la pintura a la ilustración de libros, en la que se desarrolló una soterrada competencia entre ambos, a la postre estimulante. Le preguntaron a Miró en esta época: “¿Y qué le parece el *Guernica*?”. El artista levantó entonces los brazos y dijo: “¿El *Guernica*? ¡Puñetas!”> [Cruz, Juan. *A la vida*. “El País” (6-I-2000) 64. Fue en un restaurante de Tenerife, en una serie de comidas con intelectuales (Neruda) y artistas, hacia febrero de 1972, cuando Miró viajó a Santa Cruz de Tenerife]. No entendamos esta expresión como una crítica, pues Català-Roca recuerda: «Él hablaba siempre poco. Cuando le sorprendía alguna cosa siempre soltaba un “puñeta”. Y cuando le sorprendía mucho, “puñeta, puñetas”.> [Català-Roca, Francesc. Declaraciones. “El Observador” (20-XII-1992)].

futuro. (...) Picasso es la parte masculina y Miró, la femenina.»¹⁵¹⁵ Català-Roca vivió la polémica de los años 60 entre ellos respecto al Colegio de Arquitectos de Barcelona y su influjo en el proyecto de Miró de un mural efímero para el exterior del Colegio en la exposición <Miró, otro> (1969):

«Sí, resulta que al presidente del Col·legi en Catalunya, Joan Busquets, le dije que venía a Palma para verme con Miró y me rogó que le preguntara si haría algo para el Col·legi de Arquitectos. Recuerdo que estuvimos cenando en un celler de Inca, Miró estaba muy amable y le pregunté si haría algo para el Col·legi de Arquitectos, cambió el semblante y se puso muy serio, me contestó “qué quieren, que les haga los waters. Comprendí que alguna razón debía tener y no insistí, más tarde supe el porqué. Resultó que Busquets había encargado un trabajo a Picasso para el exterior del edificio y otro a Miró para el interior. Cuando fue a buscar el trabajo de Picasso, éste le dio también unos dibujos para el interior. Entonces Busquets le dijo que se los había encargado a Miró. Picasso le replicó “ya te los hago yo a los Miró” y sobre los dibujos, representando una sardana, pintó unas estrellas y ahí están todavía. Picasso era muy puñetero y le hizo una mala jugada a Miró.

Años más tarde un grupo de jóvenes arquitectos le pidió a Miró unos trabajos para una exposición y Miró les contestó que los haría con la condición de que fueran pintados en las cristaleras exteriores y cuando concluyera la exposición fuesen borrados, y así fue. Picasso y Miró se admiraban mutuamente pero estaban de punta. Ocurre también ahora entre Tàpies y Cuixart, por ejemplo, pasa con todos los contemporáneos.»¹⁵¹⁶

Así que su muerte en 1973 en cierto modo también constituirá para Miró una liberación —una especie de muerte del padre castrador, lo que él nunca reconocerá explícitamente—. Por ejemplo, un artículo de Moreno Galván en “Triunfo” (5-V-1973) en el que da testimonio de la amistad, respeto y admiración que Miró ha sentido siempre hacia Picasso, y, tras el fallecimiento de éste, exhorta a Miró a aceptar la responsabilidad de ser el mayor artista vivo y de afrontar su papel, se entiende de conciencia crítica en los años finales del franquismo: «eres el albacea máximo de la expresión del mundo.»¹⁵¹⁷ y remarca como característica fundamental de la obra mironiana la libertad, repitiendo la palabra tres veces para que no quepan dudas de la intencionalidad política de su admiración.

En el futuro, las exposiciones de homenaje a Picasso que hacen referencia a su influencia sobre otros artistas, harán hincapié en su estrecha relación con Miró. Ya aparece en el mismo 1973 en una exposición de homenaje con 69 artistas que

¹⁵¹⁵ Vallés, Matías. Entrevista a Achille Bonito Oliva. “Diario de Mallorca” (16-IX-2000) 80.

¹⁵¹⁶ Amer, Biel. Entrevista a Francesc Català-Roca. “Diario de Mallorca”, Suplemento de Cultura (10-IX-1993).

¹⁵¹⁷ Moreno Galván, J. M^a. *Carta abierta a Joan Miró, a propósito de la muerte de Picasso*. “Triunfo”, 496 (1-IV-1972) 70-71, cit. 71.

organizó el crítico Wieland Schmied. Y el tiempo ha consolidado esta idea: en 2001 vuelve a aparecer Miró en lugar destacado, en una exposición titulada significativamente **Omaggio a Picasso: da Miró a Lichtenstein*>, en la que Barilli escribe que Miró es el surrealista más cercano a la herencia artística del malagueño, al convertir en signo su mundo natural:

<<(…) E dunque sono i surrealisti coloro cui riesce più agevole il compito di ricavare qualche spoglia dall’eredità picassiana, con il suo connazionale Miró in testa a tutti. Che altro fece, il catalano, con quegli esili lacci e tentacoli della scrittura automatica, se non procedere “in togliere”, eliminando il linguaggio su quell’unico, assorbente, assillante registro di un segno sinuoso, pronto a sprimere vitalità, sessualità, in ogni sua mossa? Miró, insomma, applica al mondo picassiano una sorta di filtro implacabile che lo reduce a un’unica dimensione, eliminando invece ogni altro aspetto che possa portare verso piste diverse. (…)>>. ¹⁵¹⁸

1.3. La recepción de Miró: las exposiciones y la crítica, 1971-1975.

Las exposiciones individuales menudean en esta época, con un reparto muy equilibrado entre pintura, escultura y grabado.

Francia, y dentro de ella París, es el gran centro de atención, gracias a que todas las demás individuales palidecen en comparación con la doble antológica de París de 1974, un hito que marca todo el decenio. Destaca por su magnitud la del Grand Palais, <*Joan Miró*> (17 mayo-13 octubre 1974)¹⁵¹⁹, que reúne una amplia retrospectiva con un centenar de obras desde los años 10, y una antológica de otro centenar de obras recientes: pinturas, esculturas, objetos, tapicería y cerámicas, y que cuenta con un cartel anunciador y un catálogo ilustrados por Miró, y textos del comisario y crítico Jean Leymarie, *Préface*, y Dupin, *Notes sur les peintures récentes*.¹⁵²⁰ Casi coetánea, y urdida como paralela, aunque su importancia relativa

¹⁵¹⁸ Por ejemplo, el retrato, el nombre y la referencia de Miró aparecen en primer lugar en el artículo de Renato Barilli, *Picasso, la grande preda*, en **Omaggio a Picasso: da Miró a Lichtenstein*>. Milán. Foro Buonaparte, Fondazione Antonio Mazzotta (6 julio-23 septiembre 2001): 15-21, cit. en 17. No es extraño que figure también en primer lugar entre los artistas mencionados en el título de la muestra, así como su obra en el reverso de la portada.

¹⁵¹⁹ El cartel anunciador data el inicio el 18 mayo, pero el vernissage fue el 17. El 14 Miró cuidaba *in situ* los últimos detalles antes de la apertura. [Redacción. *Miró expone en París*. “La Vanguardia” (15-V-1974) 48.] / Carta de H. Landais a Joan Miró. París (7-XI-1974) FPJM FD-167. [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 560, n. 1391.] El Inspector General de Museos de Francia, adjunto al Director, le comunica el éxito de la exposición en el Grand Palais, con 130.000 visitantes en 115 días desde la apertura y la venta de 7.000 catálogos...

¹⁵²⁰ Los textos de Leymarie y Dupin son citados en distintos apartados porque son un repaso de sus obras a lo largo de toda su carrera. La Réunion des musées nationaux editó el folleto n° 11 de la serie “Le petit Journal des grandes Expositions”, con cuatro páginas de formato periódico (FPJM H-4096), con cuatro extractos: de la entrevista de Vallier, Dora. *Avec Miró*. “Cahiers d’Art”, v. 33-35 (1960); del prefacio de Leymarie para el catálogo; del texto de Breton *Constellations de Joan Miró*.

es menor, es la muestra del MAMV, <Miró. *L'oeuvre graphique*> (21 mayo-15 septiembre 1974), una antológica de grabados, litografías, libros ilustrados, carteles y catálogos, con un catálogo con textos de Jacques Lassaigne y Alexandre Cirici, que pasará a la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa (25 noviembre-31 diciembre 1974).¹⁵²¹

En verdad el Miró pintor de los años 1969-1974 parece vivir sólo para la muestra del Grand Palais, que prepara desde el mismo final de sus antológicas de 1968-1969 en Saint-Paul-de-Vence, Barcelona y Múnich. El artista cree que será su última gran exposición innovadora y ante este reto definitivo la prepara concienzudamente. Declara a finales de años 70 a Permanyer sobre una visita a la muestra: «Fui al Grand Palais cuando no había nadie. Fui como crítico, severo, muy severo. El conjunto de lo expuesto me conmovió mucho. No me paré en los detalles sino que consideré el alcance de toda mi obra. No quiero decir que haya conseguido lo que quería, eso no, nunca; pero he sido un tipo honrado».¹⁵²²

Era un cambio impremeditado, de acuerdo a la explicación de Miró a María Mérida en 1973: «Todas las evoluciones [de mi pintura] han sido a pesar mío porque yo mismo ignoro los caminos que voy a tomar.»¹⁵²³ Y le declara a Jeanine Warnod, para el diario “Le Figaro”: «Esta exposición es lo contrario de una retrospectiva. Yo quiero mostrar un Miró lleno de vida. Los lienzos antiguos son necesarios, desde luego, y no reniego de ellos, pero lo importante es proseguir la lucha entre mí mismo y lo que yo hago, entre mí y el desasosiego que experimento cuando mi trabajo no me satisface.»¹⁵²⁴ Y cuando lo consigue se libera. Teixidor cuenta en su reportaje de la fiesta del vernissage: «Miró, naturalmente, era el centro de todo y su rostro entre asustado y feliz, sus ojos impávidos donde se asoma una luz de infancia nunca

“L’Oeil”, 48 (XII-1958); y de Dupin *Notes sur les peintures récentes*, del catálogo. Incluye una biografía y una bibliografía sumaria.

¹⁵²¹ Redacción. *Ciclo de conferencias sobre Joan Miró en Lisboa*. “ABC” (8-XII-1974) 65. Por el profesor José Augusto Francia, de la Universidad de Lisboa, los días 9, 13 y 17.

¹⁵²² Permanyer, Lluís. *Revelaciones de Miró*. Entrevistas hasta 1981. Especial *Miró 100 años* “La Vanguardia” (IV-1993) 4-5.

¹⁵²³ Mérida, María. *Encuentro con Joan Miró*. “Triunfo”, 573 (22-IX-1973) 46-47. Firma como Mary Mérida.

¹⁵²⁴ Warnod, Jeanine. *La peinture est en décadence depuis l’âge des cavernes*. “Le Figaro” (18-V-1974). cit. Jeffett, W. “Hay que situar de nuevo el arte en la vida”: *La Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 57.

perdida, imantaron la noche como las estrellas y las constelaciones de sus obras.»¹⁵²⁵

Leymarie defiende la antológica:

«1974: (...) He aquí, en las paredes del Grand Palais —escribió Jean Leymarie—, el conjunto pleno de Joan Miró, coetáneo de los cosmonautas y los hombres de las cavernas, octogenario con mirada de niño, cuyo nombre significa ver y maravillarse (...). El homenaje de París, en el declive de la vida, en el corazón de la ciudad donde se llevó a cabo la revolución plástica moderna, ha adquirido necesariamente a sus ojos valor de prueba, y no de entronización, contra el espejismo de la gloria, a la que escapa por su vigilancia y su candor. La deslumbrante referencia al pasado, necesariamente incluida en una conmemoración de este tipo, a pesar de lo que tenga de espectáculo y fiesta, ha duplicado su energía obligándole a responder a las seguras salvas de la retrospectiva con otra potente salva de inéditos (...)»¹⁵²⁶

Dupin (1993) opina que en esta exposición asume un fuerte riesgo:

«La idea de esta consagración histórica oficial, de una entronización, según palabras de Leymarie, le resultaba insoportable a Miró, que consideraba la palabra “maestro” como un insulto. Soy testigo de que sólo aceptó el Grand Palais a condición de poder mostrar el último estado de su trabajo, de no disimularlo tras las obras reconocidas, de “exponerse” en presente, de correr el riesgo de ser juzgado por los frutos de la última temporada. Y riesgo había, a juzgar por la fría acogida de un público que no encontraba lo que esperaba y de una crítica desconcertada o francamente hostil.»¹⁵²⁷

Destaca que su dedicación fue intensísima durante cinco años (1969-1974):

«La perspectiva del Grand Palais no es extraña a la orientación del trabajo de Miró durante los cinco años precedentes. Reunió sus fuerzas y concentró su atención en un proyecto que se convierte en la gran preocupación de sus días y noches, pues piensa que, probablemente, será la última exposición de envergadura que tendrá tiempo de preparar. Juega con todos los registros de su teclado sin forzar el tono, sin intentar renovar un estilo, sin pretender superarse.

Su única preocupación durante aquellos años, pongamos de 1969 a 1974, era ir al taller, como el campesino a su tierra, y sembrar, esperar, cosechar. Con la franqueza y naturalidad que le caracterizan, con aquella audacia tranquila tan suya y con el “más autentico humor, es decir, desprovisto de toda ironía”. Hay que adaptarse al ritmo de los días y las estaciones, según Hesiodo, pero admitiendo las fallas, las heridas, los precipicios, según Baudelaire y Bataille. Atrincherarse,

¹⁵²⁵ Se celebró una gran cena en el mítico Moulin de la Galette, amenizada por un recital de Raimon, y la colaboración de Tàpies (que pintó la señora sobre una arpillera). [Teixidor, Joan. *Miró era una fiesta*. “Destino”, nº 1913 (1-VI-1974) 8-9, cit. Rosselló, J. M^a. *Miró – Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*. 2008: 124.] Se confeccionó para el homenaje una enorme tarta con forma de *siurell*. [Redacción. *El mayor “siurell” jamás visto*. “Balears” (5-VI-1974). FPJM H-4080. Foto de Català-Roca.] Incluso apareció, tal vez por primera vez, entrevistado en la televisión española. [Gomis, Juan. *Joan Miró en TVE*. “El Correo Catalán”, Barcelona (28-V-1974) 5. FPJM H-4073.]

¹⁵²⁶ Leymarie. <*Joan Miró*>. París. Grand Palais (1974): prefacio, p. 9. cit. Raillard. *Miró*, 1989: 132; Dupin. *Joan Miró*. 1993: 334. El texto de Leymarie comienza con una celebración de que Miró es el artista vivo de quien se hacen más exposiciones en el mundo con su obra actual, y repasa su evolución con brevísimos comentarios, a nuestro juicio resúmenes minimalistas de Dupin, cuyo texto sigue a su vez las pautas de su célebre monografía.

¹⁵²⁷ Dupin. *Miró*. 1993: 334-336.

abolir toda censura o sujeción, no ceder jamás a la tentación de la obra maestra o del cuadro mayor. Trabajar, no trabajar, descubrir, ir más lejos por el mismo camino, ir más desnudo, cavar más hondo.

Y como si llevara un diario, el diario de su día y de su despertar, consignar, escribir lo que pasa y se mueve, lo que cambia en el y fuera de el, en estrecha correspondencia. Su cosecha es inaprensible, desconcertante y, no obstante, con excesos, no con rupturas. Cuadros minúsculos y telas monumentales. Telas con bastidor o soportes inesperados. Mirógramas alterados pero identificables, o a veces una ausencia total de signos.»¹⁵²⁸

La respuesta de los artistas y de la crítica le desazonó empero. El pintor Xavier Valls (1974) visitó la muestra y apuntó que prefería las obras más coloristas y “suaves” anteriores a 1956: «Les teles dels anys quaranta i cinquanta són les que trobo més lluminoses i interessants. Quan hi ha paraigües blaus de pagés enganxats, no m’agraden ni hi veig l’interès. Una segona visita per contemplar l’exposició tranquil·lament no em va fer canviar les preferències.»¹⁵²⁹ Otros fueron más feroces y alguien incluso escribió en el libro de visitas: «A Miró habría que cortarle las manos.»¹⁵³⁰ Miró se dolió especialmente de que gran parte de la crítica no apreciara su nueva producción, que él entendía particularmente valiente y agresiva, como declara a Hahn (1974), insistiendo en la violencia: «Oui... Et je sens que deviens de plus en plus violent. J’ai envie d’attaquer les toiles, les cuivres, avec des couteaux, des poisons.» y añade al revisar el conjunto de su obra en la antológica:

«On a peur. On n’est jamais un grand peintre pour soi-même. On essaie de faire des choses, de les réussir, et les tableaux s’accumulent. L’oeuvre est là, mais on n’a jamais fait qu’un tableau après l’autre. Quand je regarde mes peintures anciennes, elles m’émeuvent à cause de souvenirs qui s’y rattachent. Pour le reste cela m’indiffère. Je les regarde comme si c’était un autre qui les avait fait. Je n’y suis pas attaché, je ne suis pas collectionneur, ni de mes tableaux, ni de ceux des autres.»¹⁵³¹

Le dice a Raillard en 1975: «Cada día pongo mi obra entera en tela de juicio. / (...) La tensión es cada vez más viva. Cuanto más envejezco, más fuerte es la tensión. Esto inquieta a mi mujer. Cuanto más envejezco, me vuelvo más loco, agresivo o malvado, si usted quiere.»¹⁵³² Y le confiesa a Serra (1975) que este derroche de energía es su personal modo de compromiso: «(...) No hago otra cosa que comprometerme. Trabajando y actuando. Mi trabajo es un continuo compromiso. (...) ¿No estuviste tú en mi exposición del Grand Palais parisino? ¿No crees que me

¹⁵²⁸ Dupin. *Miró*. 1993: 336.

¹⁵²⁹ Valls. *La meva caps de Pandora. Memòries*. 2003: 171.

¹⁵³⁰ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 33.

¹⁵³¹ Hahn. *Interview Joan Miró*. “Art Press” 12 (junio-agosto 1974): 5.

¹⁵³² Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 35.

comprometí hasta el último pelo de mi cuerpo, hasta la última palpación de mi corazón?»¹⁵³³ Miró estaba dolido por las críticas contrarias a la exposición.

Miró había aceptado el reto de la antológica con la condición de que la mitad de la obra expuesta fueran sus últimas obras recién salidas del taller, telas con un violento predominio del negro, un expresionismo salvaje, tan alejado de sus obras conocidas de los decenios anteriores, que muchos críticos franceses y varios anglosajones consideraron la muestra como floja, débil y carente de aliento creativo, y espetaron al artista que por esta vía podía perder su prestigio laboriosamente labrado. En realidad querían una obra conceptualmente más pura en el sentido de menos comprometida con su tiempo histórico. La mayoría de las numerosas críticas se refieren tanto a la monográfica del Grand Palais como a la del MAMV.¹⁵³⁴ El crítico André Ferminger ataca la primera y alude a que el artista ha perdido su fuerza y que estas obras son restos que hubiera debido guardar para siempre: «Mal conseillé, ou égaré par l'éloge ou déjà dépourvu de son ordinaire lucidité critique, ayant cru nécessaire d'y présenter quantité d'oeuvres postérieures à 1970 dont la plupart étaient d'une déconcertante faiblesse (...) la vieillesse n'est pas toujours un naufrage lorsqu'elle connaît le prix du silence.»¹⁵³⁵ John Elderfield (XI-1974) considera inmisericorde que el énfasis en la obra reciente prueba que Miró es «a very self-

¹⁵³³ Serra, Pere A. Entrevista. *Joan Miró: "No hago otra cosa que comprometerme"*. "Última Hora" (11-II-1975) 12-14. FPJM H-4111.

¹⁵³⁴ Clay, Julien. *Miró: l'oeuvre graphique*. "XX Siècle", 43 (1974). / Dauriac, J. P. *Joan Miró: l'oeuvre graphique: exposition Paris, Grand Palais*. "Pantheon", 4 (1974) 422-423. / Dupin, J. *La rétrospective Miró: plénitude et liberté du geste*. "XX Siècle", 43 (1974). / Monod-Fontaine, Isabelle. *Chronique des Musées. Galerie National du Grand Palais: A Propos de l'exposition Miró*. "Revue du Louvre", París, 3 (1974) 227-232. 5 ilus. / Pieyre de Mandiargues, A. *Le plus libre graveur*. "XX Siècle", 43 (1974). / Barrière, Gérard. *Miró elucidé*. "Connaissance des arts", París, 267 (V-1974) 94-101. / Rowell, M. *Les Champs magnétiques de Miró: une poétique*. "L'Art vivant", 49 (V-1974) 6-10. / Barotte, R. *Arts. Joan Miró: un univers imprévisible*. "L'Aurore" (15-V-1974) 10. Es de los más elogiosos, repasando su evolución desde los años 20. / Warnod, Jeanine. *La peinture est en décadence depuis l'âge des cavernes*. "Le Figaro" (18-V-1974). / Santos Torroella, R. *Joan Miró en París y en Barcelona*. "El Noticiero Universal" (28-V-1974). (Sobre exposición del Grand Palais de París). / Pierre, J. *Miró l'assassin*. "La Quinzaine Littéraire", París (1 a 15-VI-1974) 15-16. / Corredor-Matheos, J. *Miró. Homenaje francés al maestro español*. "Triunfo", 610 (8-VI-1974) 48-52 / Amón, S. *Francia tributa un homenaje, de justicia, a Joan Miró*. "ABC" (1-VII-1974). Reprod. "Cuadernos para el Diálogo" 130 (VII-1974) 45. / Fernández-Braso, M. *Universal Miró*. "ABC" (6-VII-1974) 61. / Jakovski, A. *In tre mostre Joan Miró ha perduto i fili d'erba*. "Arte Rama", Milán, año 6, n° 8-9 (agosto-septiembre 1974) 6-9. FPJM H-4090. / Prieto Barral, María F. *El homenaje de Francia a Joan Miró*. "Bellas Artes", 35 (agosto-septiembre 1974) 43. / Moffett, K. *Miró at the Grand Palais*. "Arts Magazine", Nueva York, 49 (X-1974) 42-45. / Restany, P. *Miró is 81: un monde hors du temps*. "Domus", Milán, 539 (X-1974) 50-51. / Urrutia, Antoni. *El "Miromundo" en París*. "Batik" 8 (X-1974) 6-7. / Elderfield, John. *Joan Miró at the Grand Palais*. París. "Art in America", Nueva York, v. 62 (XI-1974) 127-128.

¹⁵³⁵ Ferminger. cit. Delarge, Jean-Pierre. *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporaines*. Gründ. París. 2001: 861.

indulgent painter [expoliando su propia obra con] gratuitous freedom.»¹⁵³⁶ Pierre Mazarze es implacable en “Le Figaro”: «no resulta grato creerse obligado a decir que (como en el conocido cuento de Andersen) que el rey está desnudo. (Que Miró deje sus paraguas [se refiere al *Tapiz de los ocho paraguas*] en el guardarropa y vuelva lo antes posible a su vestido resplandeciente!» O la dura crítica en la sección de exposiciones de “Le Monde”: «A sus ochenta años, Miró corre el riesgo de ser juzgado por su producción de hoy».¹⁵³⁷

Giovanni Lista comenta que es una exposición en gran parte inédita, con la intención de «rimettere tutto in questione. (...) A 81 anni Mirò non vuol saperne di essere richiuso nel sacrario dei maestri della pittura moderna. (...) un Miró sovversivo, un pittore più “sporco” e uno scultore che dal bronzo torna ai merz-materiali effimeri. Un Mirò che supprime anche la vena lirica per sostituirla con la violenza o il sarcasmo risentito.»¹⁵³⁸ El resto del artículo repasa su evolución desde los años 10 hasta el presente, hasta el penúltimo Miró.

Kenworth Moffett lanza en “Arts Magazine” (X-1974) el probablemente más devastador ataque crítico jamás realizado contra el artista, porque no se basa en desprecios como tantos otros sino en serias consideraciones estilísticas a la vez que en el reconocimiento de sus mejores habilidades y de su legado en la Escuela de Nueva York. Comenta que la crucial innovación de Miró fue transformar el cubismo en una “estructura surrealista abstracta”, pero esta innovación no la trasladó en obras de gran formato, de modo que la cima de su legado son las obras de los años 30 en pequeño y mediano formato, y no su obra posterior, que retorna sobre sí misma en un ciclo, y critica la selección que hizo el propio artista y su énfasis en las últimas obras (sólo la quinta parte de la antológica era anterior a 1940):

«it is yet another example of an artist being unable to see his one work clearly enough. (...) artists lack distance from their own products. In the Miró show we have the typical example of the artists including too many items and, at the same time, weighting the show toward recent work. (...)

¹⁵³⁶ Elderfield. *Joan Miró at the Grand Palais*. París. “Art in America”, Nueva York, v. 62 (XI-1974) 127-128. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró’s Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color. Joan Miró’s Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 83.

¹⁵³⁷ Sobre esta ofensiva crítica véanse Santos Torroella, R. *Joan Miró en París y en Barcelona*. “El Noticiero Universal” (28-V-1974). / Corredor-Matheos, J. *Miró. Homenaje francés al maestro español*. “Triunfo” 610 (8-VI-1974) 48-52.

¹⁵³⁸ Lista, Giovanni. *The mostre a Parigi. Gli 81 anni di Mirò. “?”* (verano 1974) 36-40. PML, PMG B 20, 19. El italiano Giovanni Lista (Castiglione del Lago, Perugia, 1943), reside en París desde 1970 y es un destacado crítico e historiador de arte contemporáneo. Comenta también las exposiciones de Miró en la Galerie Melki y el MAMV.

the grotesquely distorted image of Miró's achievement which the Paris show presents, one can discern the great artist's true sensibility and daring innovations. (...)»¹⁵³⁹

En ese sentido eran mucho mejores para conocer su evolución las recientes muestras neoyorquinas del Guggenheim y el MOMA. Y el resto del extenso artículo lo dedica a estudiar la evolución del artista, lamentando su error hacia 1925-1927 de no proseguir su hallazgo de la “estructura surrealista abstracta” aplicándola a grandes formatos, que fue el camino correcto que seguirían los expresionistas abstractos, y para lo que Miró carecía de las mejores condiciones (sobre todo le falta el toque libre de la mano, lo que priva a sus fondos de vida), como demuestran sus últimas obras de gran formato:

«But once Miró had evolved “abstract surrealist structure” in 1924, he equivocated and did not at first devote himself fully and decisively to working out the implication of this procedure. Throughout the later 1920s he alternated between his earlier small scaled intricate manner and the more emptied out, simplified single ground paintings. The reason for this vacillation, I think, had to do with Miró's real gift which lay in the direction of vividly defined shapes drawn with the wrist and fingers; an incisive cutting contour. The broad, fluid, and painterly arm drawing which a large scale implied were not, as his late pictures clearly demonstrate, Miró's strong suit. Even more serious was his comparative weakness of touch and his consequent inability to effectively fill in the large areas of the ground or the interior of larger shapes. It is primarily the relative lifelessness of the background, but also to a lesser extent the halting tentativeness of the drawing, which render so many of the simplified, single ground pictures of the later 1920s disappointing. Stunningly original in conception, they promise more than they deliver and lack the conviction of the smaller, more complex ones. The very reticence and even muteness of their eccentricity have made them seem more searching and serious than the pictures of the 1930s whose stylistic smoothness and assurance have been thought by some to be a concession to the commercial. In fact, these pictures show how even in the work of a major artist originality (or the idea of it) can on occasion outdistance feeling. They demonstrate at once Miró's immediate grasp of the implications of the new structure and his own artistic limitations. (...)»¹⁵⁴⁰

Pero salva de este gran error mironiano la influyente *El nacimiento del mundo* (1925): «The single exception is the wonderful *Birth of the World*, one of the few pictures of this period where Miró gives real attention to the ground and finds a brilliant solution for it: the background has the broad, highly varied, fluid “automatic” handling while the intricate drawing is retained in the figures.»¹⁵⁴¹ Y concede que los años 30 fueron sus mejores años, con las pinturas sobre masonita y

¹⁵³⁹ Moffett. *Miró at the Gran Palais*. “Arts Magazine”, Nueva York, 49 (X-1974): 42.

¹⁵⁴⁰ Moffett. *Miró at the Gran Palais*. “Arts Magazine”, Nueva York, 49 (X-1974): 42.

¹⁵⁴¹ Moffett. *Miró at the Gran Palais*. “Arts Magazine”, Nueva York, 49 (X-1974): 42-43.

arpillera que le dieron una solución al problema de la falta de materialidad de sus fondos, y que apenas mantuvo su nivel en el decenio siguiente, salvando asimismo la articulación *all-over* del espacio de la serie de las *Constelaciones*. Pero los años 50 (y hasta ya los 70) fueron ya de declive:

<<it is only in the early 1950s that his art really begins to seriously decline; he starts to rely mainly on blotches and large painterly strokes throughout the pictures and across broad surfaces. The intention seems to have been to simplify and enlarge the unit of design so as to become a grand decorator. Here for the first time automatism comes to dominate the painting —it is used not just, as in *Birth of the World*, to create the background, but the figure as well. Strokes and marks replace his precisely drawn silhouettes. The difference in quality can clearly be seen if one compares the few more studied and more hard-edged pictures, which are much better than the far more frequent looser ones; one of the best of the recent pictures, for example, is *Femme Oiseau Etoile-Hommage à Pablo Picasso 3 Avril 1973*, another is *Woman with Three Hairs Surrounded by Birds in the Night* (1972). Miró is a master and is still capable of producing respectable work, and even, on occasion, projecting chancy pictorial ideas, but the whole level of his art has sadly declined as the size of the picture and the prolificness of the output has increased.>>¹⁵⁴²

No salva ni los últimos collages, esculturas u objetos, de los que salva sólo su primera producción:

<<Unfortunate, too, are the collages, reliefs, sculptures, and “objects”, much of which have and oddly academic and sometimes dilettantish feeling. This is not altogether true of Miró’s earliest sculptures; occasionally his later three-dimensional work displays the suggestion of a truly sculptural idea, but one feels, as with some other surrealist sculpture, that is an inadvertent. Basically, Miró lacks a feeling for materials or a true inventiveness in three dimensions.>>¹⁵⁴³

Y para concluir vuelve a la cuestión del bajo nivel de las últimas pinturas, que achaca a que Miró busca un estilo que exige procedimientos y efectos que se contradicen con sus dones naturales, algo similar a lo que le ocurrió a Klee, cuyo talento se dirigía al trazo intrincado y ornamental. Con todo, su obra fertilizó el camino de los expresionistas abstractos Pollock y Olitski:

<<(…) Nonetheless for twenty years [se refiere a los años 20 y 30] he had produced very great works which dramatized the new possibilities. It was he more than anyone else who made “abstract surrealist structure” lucidly clear. When the pressure of modernist flatness and literalness reasserted themselves, Miró had to be the point of departure. Pollock made the figure and the calligraphy the whole picture and found a kind of broad “automatic” drawing which would permit monumental expansion; Olitski used another kind of automatism and made the background the whole picture. In so doing both reasserted palpable flatness while dissolving Miró’s figure-ground

¹⁵⁴² Moffett. *Miró at the Gran Palais*. “Arts Magazine”, Nueva York, 49 (X-1974): 43-44.

¹⁵⁴³ Moffett. *Miró at the Gran Palais*. “Arts Magazine”, Nueva York, 49 (X-1974): 44.

dichotomy, but both had emerged from that style which Miró had forged and with which he had struggled.(...)>>¹⁵⁴⁴

Y es que el éxito de Miró o Klee se explica no sólo por su superación del cubismo sino porque su temperamento y sensibilidad se avenían al espíritu de su época: <<(…) Miró’s temperament was perfectly suited to his time; from the point of view of expression he had what Kubler calls “a good entry”. As with Klee, one feels a happy conjunction between the range of his feeling, his playful whimsical temperament, and the imperativeness of modernism.>>¹⁵⁴⁵

Santos Torroella¹⁵⁴⁶ se hizo eco de que en la prensa francesa habían aparecido estas duras críticas a la exposición de Miró en el Grand Palais de París, que él compartía sobremanera, porque también prefería al Miró homogéneo que conocía. Urrutia (1974) realizó un estado de la cuestión crítica sobre la antológica de París de 1974. Había unanimidad en que la larga trayectoria de la obra mironiana era incuestionablemente de máximo nivel, hasta situar al artista entre las figuras más importantes del siglo. Las pocas críticas negativas a su trayectoria se centraban en su decorativismo y en la irregularidad de algunas de sus obras. Pero, añade Urrutia, había casi unanimidad crítica en denostar su última etapa:

<<considerándose que Miró no tiene ninguna necesidad, para mantenerse al día, de jugar a joven vanguardista, particularmente cuando en ese dominio no aporta la menor novedad. Se le critica el aspecto “pop” de las esculturas y ensamblajes, la facilidad y gratuidad de las telas calcinadas, de piezas como la del huevo sobre un taburete. Pierre Cabanne pregunta: “Perdón, señor Miró, ¿quiere usted decirme a dónde va?”>>¹⁵⁴⁷

En cambio, el crítico José Luis Barrio-Garay (1974), en sus crónicas desde Nueva York, defiende al Miró actual, pero en realidad se refiere al de la antológica en el Guggenheim un año antes:

<<(…) Miró ha sido —y es— un maestro vigente desde sus primeros triunfos en la vanguardia del siglo XX. El paralelismo de sus obras con la pintura *color field* se puede extender a otras orientaciones tan actuales como antiarte, artesigno y arte-lenguaje. Si el alto grado de invención en sus obras pertenece en el fondo al espíritu surrealista, su carácter revolucionario halla ecos y sostiene su carácter subversivo en el contexto de las más radicales vanguardias de hoy.>>¹⁵⁴⁸

¹⁵⁴⁴ Moffett. *Miró at the Gran Palais*. “Arts Magazine”, Nueva York, 49 (X-1974): 44.

¹⁵⁴⁵ Moffett. *Miró at the Gran Palais*. “Arts Magazine”, Nueva York, 49 (X-1974): 44.

¹⁵⁴⁶ Santos Torroella, R. *Joan Miró en París y en Barcelona*. “El Noticiero Universal” (28-V-1974). Reprod. en Santos Torroella, R. *35 años de Joan Miró*. 1994: 76-78.

¹⁵⁴⁷ Urrutia, Antoni. *El “Miromundo” en París*. “Batik”, 8 (X-1974) 7.

¹⁵⁴⁸ Barrio-Garay, José Luis. *Crónica de Nueva York*. “Goya”, 119 (marzo-abril 1974) 302-306:

“B. T.”, en el diario “ABC” (1-IX-1974) repasa la evolución de Miró y comenta que esta muestra prueba que mantiene su espíritu juvenil.¹⁵⁴⁹

Hughes le apoya en “Time Magazine” (1-VII-1974):

«“I work like a gardener,” said Joan Miró some years ago in one of his infrequent interviews. He was alluding to his habit of steady work, moving from ceramics to painting, from sculpture to lithography, as one might turn from picking the lettuces to watering the celery. Today, in his 82nd year, he continues to do so, ensconced in the enormous white studio his friend and fellow Catalan, the architect José Luis Sert, built for him on the island of Majorca in 1956. Miró lives near by, among his peas, vines and carobs, in a house cluttered by found objects and rustic earthenware. He has been married to the same wife, Pilar Juncosa, since 1929; and in his manner of life and patterns of work (up at 6:30 a.m. to paint, never a day without a line) he is the epitome of industrious respectability.

“The more I work, the more I want to work,” he says, recalling Picasso—but without the fear of death. Miró has always been a reclusive figure. The stubby squared-off head above the plain business suit could belong to any Barcelona merchant. What has issued from that head is a different matter: despite many trivial or self-parodying works, Miró is the last of the great stylists of early modern art, the most poetic and formally gifted of all the surrealists. His imagination, filled with juicy ironies and wry eroticism, has enriched generations of younger artists, including Pollock and Calder.

Column and Hawser. The present retrospective in Paris, of Miró’s work, organized by the French Ministry of Cultural Affairs at the Grand Palais (through Oct. 13), is for all practical purposes definitive. It contains some 350 works, including last year’s sculptures and beginning with early cubist-influenced paintings. One striking example is the superb *Nude with a Mirror*—solid as a column with those interlocking planes of pink flesh, the Khmer eyes, the thick hawser of plaited hair, and perched on a hassock whose needlepoint butterfly sums up Miró’s pleasure in decorative enumeration.

With Gris and Picasso, Miró is one of the three great modern artists Spain has produced. Both Picasso and Gris immersed themselves in the cosmopolitan culture of Paris. They became European rather than “Spanish” artists. But, as Miró pointed out in a letter to a friend, he remained “an international Catalan.” Miró without Catalonia would no longer be Miró.

Once the eye gets used to the quirks and secrecies of his inimitable shorthand, it discovers how deeply regional an artist he was. His leanest years were in Paris in the early ‘20s when, he claimed later, he was obliged to live on dried figs and use the hallucinations caused by hunger to loosen up his imagery. Even then Miró managed to raise the money to journey back to his family village of Montroig, a community of farmers and peasant craftsmen, where he spent six months of every year.>>¹⁵⁵⁰

¹⁵⁴⁹ “B. T.”. *Miró. Impulsos subversivos de un niño prodigio*. “ABC” (1-IX-1974) 144-148. Foto de taller de Son Abrines en 144-145, texto en 146-148.

¹⁵⁵⁰ Hughes, Robert. *Joan Miró*. “Time Magazine” (1-VII-1974).

La Galerie Maeght organiza tres muestras. La primera es <Miró. *Peintures sur Papier - Dessins*> (15 octubre-12 noviembre 1971), cuyo catálogo aparece en “Derrière le Miroir”, 193/194 (X-1971), con textos de Pierre Alechinsky y Dupin.¹⁵⁵¹ Julián Gállego apunta: «Poco nos aportan esas pinturas (...) que no conociéramos ya de este artista, de tan pasmoso sentido gráfico y cromático, aunque no baste algunas veces a justificar la necesidad de obras que son como ecos de otras anteriores. (...)»¹⁵⁵² Inmediatamente posterior es <Miró. *Dessins*> (17 noviembre-6 diciembre 1971), cuyo catálogo está en “Derrière le Miroir”, 193/194 (1971), con texto de Dupin. Y la tercera es <Joan Miró. *Sobreteixims et sacs*> (10 abril-mayo 1973), con catálogo en “Derrière le Miroir”, 203 (IV-1973), con un texto de Alexandre Cirici.¹⁵⁵³ La Galerie Vision Nouvelle ofrece <Miró. *Estampes originales*> (1971), con obra gráfica y un cartel anunciador. Y la Galerie Melki presenta <Miró> (9 mayo-9 julio 1974), con 25 pinturas y un catálogo prefaciado por Douglas Cooper y con un texto de Miró.

En Saint-Paul-de-Vence la Fondation Maeght organiza <*Sculptures de Miró. Céramiques de Miró et Llorens Artigas*> (14 abril-30 junio 1973), con 306 obras¹⁵⁵⁴ y un catálogo con textos de Dupin, Pieyre de Mandiargues, Joan Teixidor, David Sylvester y una entrevista a Miró por Dean Swanson. En Bourges, la Maison de la Culture presenta <Miró: *gravures, litographies*> (17 mayo-30 junio 1975).

En Bélgica, en Knokke-le-Zoute, el Casino Communal sigue en el XXIV Festival belga de verano con su fomento del arte contemporáneo —la programación incluía a Picasso y Dalí—, con <Joan Miró> (26 junio-31 agosto 1971), una antológica de unas sesenta obras, acompañada con un catálogo con texto de Gaëtan Picon.¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵¹ Prieto Barral, María F. *Signo español en la temprada artística de París: Miró*. “ABC” (19-III-1972) 145-151. Miró: 146-147.

¹⁵⁵² Gállego, J. *Crónica de París*. “Goya”, 105 (noviembre-diciembre 1971) 182-187: 187.

¹⁵⁵³ Melià, J. *Un niño de ochenta años: sobreteixims y sacos de Miró en París*. “Gazeta del arte”, 2 (30-IV-1973) 16-20. [18] / Taillandier, Y. *Miró et l'inconnu des sobreteixims: Galerie Maeght Paris*. “XX Siècle”, 41 (XII-1973) 38-39. La fecha de la reseña es tardía porque es un repaso de las exposiciones durante el año 1973.

¹⁵⁵⁴ Pierre Matisse prestó seis obras: cinco cerámicas; y una escultura en bronce, *Sculpture Objet unique* (1950), más sus partes complementarias en cerámica y hueso. [Documentación en PML, PMG B 21, 25].

¹⁵⁵⁵ Redacción. *Exposición de Joan Miró en Bélgica*. “ABC” (13-II-1971) 55. / Redacción. *Exposición de Miró en Bélgica*. “La Vanguardia” (4-IX-1971) 3. Asistió al vernissage el embajador de España en Bélgica. / La documentación sobre el envío de ocho obras por Pierre Matisse está en carpeta PML, PMG B 21, 19. Incluye el proyecto de Langui, el presidente de la muestra, que se pensaba cerrar el 29 de agosto, con el apoyo de Miró y de sus marchantes.

En Gran Bretaña, en Londres la Hachette Gallery presenta <Miró. Lithographies> (22 enero-20 febrero 1971) y la Hayward Gallery organiza <Miró Bronzes> (1 febrero-12 marzo 1972), con 51 esculturas y un catálogo con un texto del especialista David Sylvester.

En Alemania, en Wolfenbüttel, la Herzog August Bibliothek presenta <Joan Miró Malerbücher> (7 mayo-24 septiembre 1972). En Hamburgo hay una doble muestra gráfica, pues por un lado la Kunstverein organiza <Joan Miró. Das Graphische Werk> (31 marzo-24 abril 1973), con 284 grabados y un catálogo con textos de Dupin (*L'oeuvre graphique*, 50-57), Hans Gerd Tuchel (*Joan Miró. Gedanken zum graphischen Werk*, 17-38; excelente ensayo del director del museo sobre la evolución de la iconografía gráfica mironiana, con referencias a las fuentes prehistóricas, orientales, poéticas...), Castor Seibel (*Einige Bemerkungen zu den Farbaquatinten "Tracé sur la Paroi" der Serie Fondation Maeght*, 42-44; unas notas sobre las 6 aguatinas de *Tracé sur la Paroi* de 1968) —esta parte pasó en parte a <Joan Miró. Das Graphische Werk> en Múnich, en la Galerie Dürr (junio 1973)— y la Haus Deutscher Ring la complementaria de carteles <Joan Miró. Original Plakate> (6-29 abril 1973). En Colonia, la Galerie Dreiseitel muestra <Joan Miró, Folge Original Gravierungen "Barcelona 1972-73"> (14 noviembre-diciembre 1973), con obras cedidas por la Sala Gaspar.

En Suiza, en Zúrich, la Galerie Kornfeld muestra <Miró> (25 marzo-29 mayo 1971). La Kunsthaus organiza <Joan Miró. Das plastische Werk> (4 junio-30 julio 1972), una importante antológica de 194 esculturas, cuyo catálogo lleva textos del especialista David Sylvester y de Dupin. La sucursal de Zúrich de la Galerie Maeght presenta <Miró. Peintures, gouaches, dessins> (5 junio-23 julio 1972), que se prorrogó hasta agosto, con 72 obras y un catálogo con texto de Manuel Gasser. En Ginebra, la Galerie Gérald Cramer continúa su impulso a los libros ilustrados por Miró con <Joan Miró. Livres illustrés, litographies en couleur> (16 octubre-10 noviembre 1973), probablemente prorrogada hasta el 16 de noviembre, cuyo catálogo cuenta con una ilustración de Miró.¹⁵⁵⁶

¹⁵⁵⁶ Carta de Miró a Gérald Cramer. (5-VI-1973). [Giroud (ed.). *Joan Miró - Gérald Cramer. Une correspondance à toute épreuve*. 2002: 175-176. / Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 559, n. 1359.]

En Italia, en Roma, la Galleria Anthea muestra <Mostra di Joan Miró> (junio 1971)¹⁵⁵⁷; la Galleria Il Collezionista d'Arte Contemporanea presenta <Miró: Opere 1954-1972> (6 diciembre 1972-25 enero 1973), cuyo catálogo lleva textos, entre otros, de Nello Ponente; y La Agenzia d'Arte Moderna monta <Joan Miró> (noviembre-diciembre 1975). En Milán, la galería Artelevi monta <Joan Miró. Opere Scelte dal 1924 al 1960> (febrero 1972), con un catálogo con texto de Franco Passoni.

En Suecia, en Estocolmo, la Liljevalchs Konsthall organiza <Joan Miró> (30 septiembre-29 octubre 1972), con pinturas, esculturas, obra gráfica, libros ilustrados y un catálogo con textos de Ralph Herrmanns y Antoni Tàpies. Se había concedido en marzo a Miró la Real Orden de Caballero de Vasa pero se negó a inaugurar la exposición si no ondeaba la bandera catalana.¹⁵⁵⁸ En Kristianstads, la Societé des Admirateurs de Joan Miró organiza en el Kristianstads Museum <Miró> (7 junio-10 septiembre 1973), exponiendo sus carteles. En Malmö, la Galerie Börjeson presenta <Joan Miró> (1975), con un catálogo con texto de J. J. Sweeney.

En Dinamarca, en el Louisiana Museum de Humlebaek acontece <Joan Miró> (9 noviembre 1974-13 enero 1975), con pinturas, esculturas, obra gráfica y dibujos, cuyo catálogo en danés aparece en la "Louisiana Rev", v. 15, nº 3 (XI-1974) 4-36, con textos de Leymarie, Sylvester, Swanson, Miró, Dupin, Tàpies, Mortensen, Ionesco, Laursen.

En España, en Barcelona, la FJM comienza su andadura con la <Exposició d'obertura: Pintura, escultura i sobreteixims de Miró a la Fundació> (junio 1975), cuyo catálogo lleva textos de Teixidor y Francesc Vicens. La Sala Gaspar organiza <Joan Miró. Sobreteixims i escultures> (16 mayo-17 junio 1972)¹⁵⁵⁹; y le sucede <Homenatge a Joan Miró. 80 Aniversari. Serie grabados originales: "Barcelona 1972-1973"> (desde 3 mayo 1973), que presenta —coincidiendo con la colectiva de homenaje a Miró *<Man 73>—, la serie de 13 grabados *Barcelona 1972-1973* y el

¹⁵⁵⁷ Por estas fechas Miró concede una entrevista en su taller de Palma para la televisión italiana a Massimo Olmi y Luigi Durissi, que también entrevistan a Pilar Juncosa, Aimé Maeght y Llorens Artigas. Miró afirma su libertad y que no quiere ser etiquetado como surrealista o abstracto. [Moriones, Julio. *Joan Miró, en la televisión italiana*. "La Vanguardia" (5-X-1971) 26.]

¹⁵⁵⁸ Redacción. *Noticiero de arte. El extraordinario éxito de la Exposición Miró en Suecia*. "La Vanguardia" (4-XI-1972) 34. Se señala que en la entrada ondea la bandera catalana. / Combalía. *Picasso-Miró. Vidas cruzadas*. 1998: 12.

¹⁵⁵⁹ Redacción. *Exposición de Joan Miró, en Barcelona*. "ABC" (23-V-1972) 10. / Riviere, Margarita. *El cine, ¿un arte popular?*. "ABC" (15-VI-1972) 55. Se queja de que la exposición ha pasado desapercibida.

libro-caja de música *L'émerveillé merveilleux* (1973), que se había realizado en homenaje a Miró, más un cartel anunciador de éste; y finalmente, <Joan Miró. *Obra gráfica. Serie Barcelona, 1972-1973*> (10 mayo-15 junio 1974), con los grabados de *Serie Barcelona*, una carpeta con ilustraciones de poemas de Espriu, un dibujo de 1930, un gouache, un *sobreteixim* y dos *sacs*¹⁵⁶⁰. En la Galería René Métras se exhibe —también coincidiendo con la colectiva de homenaje a Miró *<Man 73>— un libro con poemas originales de Joan Brossa y nueve litografías de Miró, editado por Polígrafa, <*Oda a Joan Miró*> (desde 3 mayo 1973). La barcelonesa Galería 42 muestra <Joan Miró: *Álbum “Salvat Papasseit”, “Le Léopard aux Plumes d’or”*> (12 marzo-24 abril 1974)¹⁵⁶¹; y <Joan Miró: *Francesc d’Assís “Càntic del sol”; J. V. Foix “Quatre colors aparien el món”*> (29 abril-mayo 1975), con un cartel anunciador, de la que Moreno Galván hace una crítica muy elogiosa en “Triunfo” (24-V-1975), en la que enfatiza que el espectador se siente: <<poseído de pronto por todas las fuerzas de la Naturaleza. (...) [siendo Miró] un gran intérprete de la tierra, porque él mismo se siente tierra.>>¹⁵⁶² La Galería Dau al Set presenta al parecer una muestra <Miró> (¿abril? 1975).¹⁵⁶³ La sucursal de Barcelona de la Galería Maeght organiza <*Un camí compartit: Miró-Maeght*> (5 diciembre 1975-14 febrero 1976), una antológica de pinturas (1914-1974), esculturas, obra gráfica, con un catálogo que lleva textos y poemas de Pere Gimferrer, Ramon Pinyol i Balasch y Camilo José Cela.¹⁵⁶⁴ En Cadaqués (Gerona) la Galería Es Portal tiene <Joan Miró: *Obra gráfica*> (septiembre 1973), con los grabados de *Oda a Joan Miró*.¹⁵⁶⁵ En Vilanova i la Geltrú, la Sala d’Art realiza una exposición-homenaje, <Joan Miró> (diciembre 1974), con obra gráfica.¹⁵⁶⁶

En Madrid, acaece en la Galería Juana Mordó <*Homenaje a Joan Miró. 80 aniversario*> (26 abril-19 mayo 1973), con el libro de Joan Brossa *Oda a Joan Miró. Litografies de Joan Miró*, siendo la primera relación de la promotora Juana Mordó

¹⁵⁶⁰ Gutiérrez, F. *Joan Miró, en Sala Gaspar*. “La Vanguardia” (1-VI-1974) 49. FPJM H-4079.

¹⁵⁶¹ Gutiérrez, F. *Miró, en Galería 42*. “La Vanguardia” (20-IV-1974) 49.

¹⁵⁶² Moreno Galván, J. M^a. *Galería 42 “El cántico al sol”, de San Francisco, interpretado por Joan Miró (Barcelona)*. “Triunfo”, 660 (24-V-1975) 70.

¹⁵⁶³ Naylor. *Contemporary Artists*. 1996: 638.

¹⁵⁶⁴ Monegal, F. Con entrevista a Damià Caus, director de la Galería Maeght. *Por el camino de Joan Miró*. “La Vanguardia” (4-XII-1975) 31. / Fernández-Braso, M. *Antológica de Miró en Barcelona*. “Blanco y Negro” (27-XII-1975) 92. / Gutiérrez, F. *Otra vez Joan Miró*. “La Vanguardia” (4-I-1976) 1 y 3. FPJM H-4135. Con 7 grandes fotos en color. / Se programó su cierre el 31 de enero pero se prorrogó hasta el 14 de febrero según un anuncio en “La Vanguardia” (9-II-1976) 26.

¹⁵⁶⁵ Romero, Luis. *Exposiciones en Cadaqués, II*. “La Vanguardia” (28-IX-1973) 45.

¹⁵⁶⁶ Redacción. *Miró, en Vilanova i La Geltrú*. “La Vanguardia” (17-XII-1974) 34.

con Miró.¹⁵⁶⁷ La Galería Amadís presenta *<Panorama de la obra gráfica en España (I)> (1973), con obras de Miró, Arranz-Bravo, Canogar... La Galería Kreisler ofrece unos grabados en <Joan Miró> (16-23 abril 1973) para celebrar su 80 aniversario; y su sucursal la Galería Kreisler Dos muestra <Joan Miró. Obras sobre papel> (septiembre 1974), en la que Jorge Kreisler selecciona los grabados de la serie *Mallorca* (1973) y algunas obras más sobre papel, como un óleo y unos dibujos sobre papel japonés, y de la que el crítico Moreno Galván proclama la mirada virgen del pintor y que estas obras menores representan su «mundo primigenio».¹⁵⁶⁸ La Galería Juan Mas comienza sus pequeñas exposiciones mironianas con <Joan Miró> (marzo 1975), mostrando obra gráfica.¹⁵⁶⁹ En Segovia, La Casa del Siglo XV expone (marzo 1973) 15 litografías, probablemente las mismas del homenaje a Joan Prats.¹⁵⁷⁰

En Baleares destaca su participación en *<Exposició> en la Casa de Cultura de la Caixa de Balears en Manacor (10 abril-mayo 1971), que presentó en su inauguración obras de Miró (grabados), Picasso, Tàpies, Clavé, Guinovart...¹⁵⁷¹

Relacionada con una exposición en la Sala Gaspar tenemos en la Galería 4 Gats de Palma de Mallorca <Joan Miró. Serie Barcelona, 1972-1973> (14 mayo-junio 1974).¹⁵⁷²

¹⁵⁶⁷ Se difundió un anuncio en “ABC” (27-IV-1973) 65, ilustrado con la primera litografía de la obra citada de Miró [Cramer, P. *Joan Miró, litógrafo V, 1972-1975*. 1992: cat. 903.] La galería la fecha en 25 abril-19 mayo. [*<XXV Aniversario de la Galería Juana Mordó>. Madrid. Salón de Baile del Círculo de Bellas Artes (15 marzo-29 abril 1989): 156.] / Campoy, A. M. *Quince exposiciones y un aniversario*. “ABC” (26-V-1973) 67, es la única reseña conocida, y es muy favorable.

¹⁵⁶⁸ Para la primera muestra hay un anuncio en “ABC” (14-IV-1973) 6, y su contenido de obra gráfica se explicita en la p. 29. / Moreno Galván, J. M^a. *Arte: Galería Kreisler: Miró, obras sobre papel*. “Triunfo”, 624 (14-IX-1974) 46, para la cita de la muestra en Kreisler Dos, de la que hay un primer anuncio en “ABC” (1-IX-1974) 40 y el último en (19-IX-1974) 52. / Pombo Angulo, Manuel. *Joan Miró*. “La Vanguardia” (18-IX-1974) 10. / La galería Kreisler Dos, dirigida por Jorge Kreisler, era una sucursal de la Galería Kreisler, dirigida por sus padres, el norteamericano Edward Kreisler (padre adoptivo) y Araceli González (1915-1990, su primer esposo y padre de sus hijos fue el famoso espía Garbo). [Rivera de la Cruz, Marta. *Una espía con mucho Garbo*. “El País” Semanal 1733 (13-XII-2009) 14-20.]

¹⁵⁶⁹ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 844. / Hay anuncios en “ABC” en marzo de 1975.

¹⁵⁷⁰ “R. B.”. *Exposición de 15 extraordinarias litografías de Joan Miró*. “¿El Adelantado de Segovia?” (1973) FPJM H-4000. / Anuncios en “ABC” (6 a 9-III-1973) 53.

¹⁵⁷¹ Miró visitó la exposición y alentó los esfuerzos de los promotores de la Casa de Cultura, entre ellos un grupo de jóvenes escritores y artistas como Miquel Àngel Riera, Antoni Riera Nadal, Rafel Nadal, Miquel Tous, Sebastià Perelló... [<En Miró de Mallorca>. Palma. Casal Solleric (julio-septiembre 1992). Riera, M. À. *Com un infant sapientíssim* (23). Tous, M. *Joan Miró a Manacor* (24). / Se data la exposición en 1969 en el libro de Francesc Amengual. *Miquel Àngel Riera. Fotobiografía*. Di7 Grup d'Edició. Palma de Mallorca. 1997: 31, con una foto de Miró en la Casa de Cultura de Manacor, rodeado de aquéllos jóvenes.]

¹⁵⁷² Bauzá i Pizà, José. *Homenaje a Miró en Palma*. “Diario de Mallorca” (14-V-1974). FPJM H-3861. / Redacción. *Joan Miró, en “4 Gats”*. “Diario de Mallorca” (16-V-1974). FPJM H-3862.

Hay muestras itinerantes por España de series de grabados. Entre las realizadas por España y parte de Europa, destaca por su emotividad para Miró y su amplia extensión territorial, <Joan Miró. *Homenatge a Joan Prats: 15 litografías originales*>, conocida también como <Joan Miró. “*Homenatge 80 Aniversari. Homenatge a Joan Prats*”>. Comienza en Barcelona, en la Sala Gaspar (28 septiembre-22 octubre 1971)¹⁵⁷³ y pasa, normalmente itinerante y a veces coetánea por la Galería Vandrés de Madrid (14 enero-19 febrero 1972) —es su única relación con los prestigiosos galeristas Gloria Kirby y Fernando Vijande, promotores de la nueva generación de jóvenes pintores posmodernos entre el popop, el postinformalismo y el postsurrealismo, que descolló en los años 70, como Luis Gordillo¹⁵⁷⁴—, a la que visita en enero para asistir probablemente a su inauguración; y prosigue en la Galería Carl van der Voort de Ibiza (27 mayo-junio 1972)¹⁵⁷⁵; la Galerie Berggruen de París (febrero)¹⁵⁷⁶; la Sala Pelaires de Palma (29 febrero-marzo)¹⁵⁷⁷; el museo de Sant Pol de Mar (verano 1972) organizado por la asociación “Amics de les Arts”¹⁵⁷⁸; la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla (31 octubre-13 noviembre 1972)¹⁵⁷⁹; la Galerie Bonnier de Ginebra; la Galerie Ziegler de Zúrich; la Galerie Dreiseitel de Colonia; la Svensk-Franska Konstgalleriet de Estocolmo (octubre 1972); pasa a EE UU en la Arras Gallery de Nueva York (diciembre 1972-enero 1973); y vuelve a España en

¹⁵⁷³ Gutiérrez, Fernando. *Joan Miró, en Sala Gaspar*. “La Vanguardia” (12-X-1971) 44.

¹⁵⁷⁴ Campoy, A. M. *Crónica y crítica*. “ABC” (5-II-1972) 41. Sobre la exposición de Miró en la Galería Vandrés. / Gallego, Joaquín. *Fernando Vijande, el galerista olvidado*. “Arte informado.com” (9-III-2008). Vijande falleció en junio de 1986, a los 57 años.

¹⁵⁷⁵ Aen. *En la galería Van der Voort inaugura la muestra Miró, “Homenatge a Joan Prats”*. “Diario de Mallorca” (1-VI-1972). FPJM H-3948. Explica que Prats visitó a menudo Ibiza, hospedándose en la casa de Sert, y produjo el libro *Ibiza fuerte y luminosa*, con texto de Sert y fotos de Gomis.

¹⁵⁷⁶ Aunque es un paso itinerante tiene una especial importancia. Se conoce como <*Hommage à Joan Prats: 15 lithographies originales de Joan Miró*>. París. Galerie Berggruen (febrero 1972), porque tiene un cartel anunciador propio y es posible que pasara después a la Galeriet Pierre de Estocolmo, por la estrecha colaboración de ambas en esa época. Picazo confunde sus datos con el cartel de la muestra <*Joan Miró: Le Léopard aux Plumes d’Or*>. París. Galerie Berggruen (23 noviembre-31 diciembre 1971). Estocolmo. Galeriet Pierre (4 diciembre 1971-25 enero 1972). [Corredor-Matheos; Picazo. *Los carteles de Miró*. 1980: véanse cat. 53 y 56.]

¹⁵⁷⁷ Miró asistió a la inauguración. Se añade en la entrada de la muestra un tapiz confeccionado por Carola Torres sobre un cartón de Miró de la col. Pere Serra. [Redacción. *En Palma de Mallorca ha sido inaugurada una exposición del pintor Joan Miró...* “ABC” (4-III-1972) 116. También asistieron el embajador y el agregado cultural de Chile, que negociaban el apoyo de Miró para un evento. / Almagro Martí, José María. *Un tapiz de Miró*. “Última Hora” (11-III-1972). FPJM H-3943. Con foto de Torres y Miró con el tapiz e fondo. / Moreno Galván, J. M^a. *El “homenatge a Joan Prats” de su amigo Joan Miró*. “Triunfo”, 496 (1-IV-1972) 38-39.]

¹⁵⁷⁸ Redacción. *Noticario de arte: Actividades de “Amics de les Arts”, de San Pol de Mar*. “La Vanguardia” (15-IX-1972) 27. (verano 1972).

¹⁵⁷⁹ Olmedo, Manuel. *Trece grabados de Miró*. “ABC” Sevilla (1-X-1974) 35. De la serie *Barcelona 73*. / Redacción. *Litografías de Miró*. “ABC” Sevilla (31-X-1972) 54. / Jover, Jaime. *Primera colección de Miró en Sevilla*. “La Vanguardia” (10-XI-1972) 11.

Segovia (marzo 1973)¹⁵⁸⁰; el Museu de l'Empordà de Figueres (5 mayo-junio 1973)¹⁵⁸¹; y la Sala d'Art Doble Sis de Rubí en Barcelona (28-12 julio junio 1973)¹⁵⁸². Tiene un cartel anunciador ilustrado por Miró, un catálogo de 22 pp. con texto en francés, inglés¹⁵⁸³, alemán y español. Moreno Galván publicó un artículo sobre la muestra, con ocasión de su paso por la galería Pelaires de Palma de Mallorca, y enfatizaba que Miró concedía una gran importancia a la muestra porque había dedicado la serie a su gran amigo Prats —el desarrollo de la amistad entre ambos abarca la mayor parte del artículo— y porque el importe de la venta de las obras debía financiar la Fundació Joan Miró en Barcelona.¹⁵⁸⁴

Otra itinerante es <Joan Miró. Sèrie Mallorca>, con la Serie Mallorca de 9 aguafuertes y un catálogo ilustrado por Miró y con un texto de Alexandre Cirici, que comienza en Palma, en la Sala Pelaires (24 abril-mayo 1973) y prosigue por Valladolid, en la Galería Studium (octubre-noviembre)¹⁵⁸⁵, salta a Noruega, en Oslo, en la Artes Galleri (noviembre-diciembre) y vuelve a Barcelona, en la Galeria Adrià (12 diciembre 1973-5 enero 1974).¹⁵⁸⁶ Es significativa por su naturaleza de promoción de Mallorca en el mercado internacional del arte y de la vinculación de Miró con la isla, y además era la la exposición más cara jamás expuesta en Palma, de Miró u otro artista.¹⁵⁸⁷ El vernissage fue la noche del miércoles 24 abril, con una amplia lista de

¹⁵⁸⁰ Redacción. *Miró, en Segovia*. “La Vanguardia” (1-III-1973) 31.

¹⁵⁸¹ Es una ampliación de la exposición itinerante comenzada en 1971 en homenaje a Prats, por lo que se individualiza.

¹⁵⁸² Alujas Oliana, F. *Joan Miró, en Rubí*. “La Vanguardia” (24-VI-1973) 30. Pero en la p. 32 del 9-VI y 16-VI este diario publicita que duraba del 9 al 24 de junio.

¹⁵⁸³ Es la ref. bibliográfica de Arras Gallery / Barney Weinger Gallery. Nueva York (1971) en Tone. <Joan Miró>. MOMA (1993): 459.

¹⁵⁸⁴ Moreno Galván, J. M^a. *El “homenatge a Joan Prats” de su amigo Joan Miró*. “Triunfo”, 496 (1-IV-1972) 38-39.

¹⁵⁸⁵ Fernández-Braso, M. *La “Serie Mallorca”, de Joan Miró, ahora en Valladolid*. “ABC” (24-XI-1973) 57-58.

¹⁵⁸⁶ La noche del vernissage se celebró una cena-homenaje en el Club de Mar, con asistencia de Rubin, Guggenheim, Tryding, Dupin, la periodista Ymelda Dixon del “Washington Star News”, galeristas de la Gaspar y la Adrià de Barcelona, Iolas Velasco, Mordó y Rayuela de Madrid, la Van der Voot de Ibiza; y personajes famosos como el escritor Robert Graves o la actriz Sara Montiel, etc. Referencias de prensa: Redacción (y Fotos Torres). *Presentación de la “Serie Mallorca”, de Joan Miró, en la Sala Pelaires*. “Última Hora” (25-IV-1973). FPJM H-3990. / Verd, Sebastià. *Joan Miró: Homenaje en Palma de Mallorca*. “ABC” (25-IV-1973) 71-72. / Segura, Vicente. *Miró, a través de sus admiradores*. “Última Hora” (25-IV-1973) 7. FPJM H-4025. Entrevistas en la Sala Pelaires a Ymelda Dixon, Sara Montiel, Kreeger, Gaspar, Ruthven Todd. / Bonet, Blai. *Joan Miró 73 y Europa*. “Diario de Mallorca” (9-III-1973). FPJM H-4034. Bonet comenta la exposición y defiende que Miró es un pintor que refleja el presente. / Redacción. *Panorama gráfico: Joan Miró*. “ABC” (13-V-1973) 126. Foto de Miró y su esposa en la Sala Pelaires.

¹⁵⁸⁷ Se editaron 50 copias de la *Serie Mallorca*, al precio de 900.000 pesetas cada una (100.000 por grabado), con un total de 45 millones. Un grabado que sólo tiene un punto en rojo valía 50.000. Había otra edición en blanco y negro, de 25 copias. También se expusieron unos gouaches de Miró, al precio de 2.700.000 cada uno. [Llull, Pablo. *Precios: Joan Miró. Los nueve aguafuertes de la Serie*

invitados famosos¹⁵⁸⁸, pero Miró no asistió para evitar la multitud, aunque acudió el 1 de mayo, junto con su esposa y acompañado por Pep Pinya y su esposa y colaboradora Niní Quetglas.¹⁵⁸⁹

La Galerie Berggruen presenta, continuando su promoción de su obra gráfica, <Joan Miró: *Le Léopard aux Plumes d'Or*> (23 noviembre-31 diciembre 1971), que pasará a Suecia, en la Galeriet Pierre de Estocolmo (4 diciembre 1971-25 enero 1972).

En Israel, el Tel Aviv Museum organiza <Joan Miró: *His Graphic Work*> (junio-julio 1973), con 205 obras y un catálogo con textos de Ilan Tamir e Yvon Taillandier.

En EE UU, se repite invariablemente que Nueva York es el gran centro. Y la primera es la Pierre Matisse Gallery, donde acontece <Miró *on paper: oils, mixed media, collages, gouaches, watercolors, drawings, 1964-1971*> (21 marzo-15 abril 1972), con 39 obras sobre papel (1964-1971) y un catálogo con texto de Pierre Schneider, conocido como *Miró on paper*, donde repasa su trayectoria desde sus primeros experimentos realistas hasta la abstracción, dentro del contexto del París de los surrealistas del periodo de entreguerras, hasta desarrollar en los años 40 su inconfundible estilo personal, aunque siempre abierto a nuevos estímulos (desde el cubismo al tachismo, desde Léger hasta Pollock) que le renuevan:

<<(...) Being Miró is doing things on a canvas or a piece of paper that instantly make us recognize them as made by Miró. Style, which may be defined as the carry-over from previous work, becomes the content of Miró's art; and when style is reduced to personal manner, it becomes synonymous with identity. (...)

Mallorca : 900.000 pesetas. *Un guache expuesto*: 2.700.000 pesetas. "Balears" (26-IV-1973). FPJM H-4030.]

¹⁵⁸⁸ William S. Rubin, director del MOMA; Thomas Messer, director del Guggenheim Museum de Nueva York y de la National Gallery de Washington; Nils Tryding, presidente de la Asociación de Amigos de Joan Miró de Suecia; Jacques Dupin, director de la galería Maeght de París; Ruthven Todd, poeta y gran amigo de juventud de Miró, colaborador en grabados de los años 40; Pamela Dixon, periodista del Washington Star News. Entre los marchantes, los de las salas Gaspar —Miquel Gaspar, también impresor de litografías de Miró—, Adrià de Barcelona, Van der Voot de Ibiza, Iolas-Velasco, Mordó y Rayuela de Madrid. Entre los coleccionistas de Miró destacaban los de EE UU: Gutham, Bralone, Kruger (otras fuentes le llaman Kreeger, un anticuario de Washington que posee una obra de 1918), Eriom (también de Washington), Luli de Perú. Los asistentes coincidieron en sus alabanzas: que el artista estaba muy joven y creativo a sus 80 años, que su éxito crecía en EE UU, donde era el más estimado de los artistas, etc. [Redacción. Noticias en "Última Hora" / "Diario de Mallorca" (25-IV-1973).]

¹⁵⁸⁹ Redacción. *La Sala Pelaires*. "Diario de Mallorca" (2-V-1973). Durante la visita les comentó al matrimonio Pinya y a Blai Bonet que le gustaba mucho el taller de grabado y serigrafía que habían montado en la Sala Pelaires: <<Cuando yo sea viejo, ese taller vuestro me va a ser muy útil. Así, para grabar, no tendré que ir ya a Barcelona>>. [Bonet, Blai. Declaraciones. "Diario de Mallorca" (9-V-1973)]. No lo utilizó porque hizo antes uno propio en su domicilio.

The fury which the dilemma stirs up in Miró makes the drawings, gouaches and collages shown here his most dramatic work in a quarter of century. They may be regarded as a return to the hard ground from which he took off in *Tilled Field*. Miró hurls himself, with a kind of suicidal ferocity, at topographic and textural accidents, not in order to derive fresh strength from the renewed contact, but to be destroyed by them: Miró, or the anti-Antaeus.

Identity is a routine: the unforeseen, the external may break it up. (...)

Seldom has he come closer the annihilation. In work after work, the image is lacerated, bullid, over-stretched or compressed, condensed to the bursting point or diluted almost beyond recognition. Faces thin down to masks manifestly worn by no one. Substantial images trail off into cloudlike script, before dissolving altogether. A sentence begun in our familiar tongue ends in a lost or unknown language.

We can tell from the intensity of our emotion: Miró has raised the stakes. He has goaded time and space into assailing him. On occasion, he seems to have drowned: where he has disappeared we are given a taste of the unbearable anonymity which his presence exorcizes. Then he re-emerges, often at the last extremity, and we are drunk with relief —until the next wager—. And this price, precise elegance again becomes the shape of freedom; perfection is no longer the end of life but the means of survival. By exposing himself to conditions that make permanence nearly unthinkable, Miró has again earned the privilege which his fabulous mastery seemed to deny him forever: the right to be Miró.>¹⁵⁹⁰

Matisse continúa con <Miró. *Paintings, gouaches, sobreteixims, esculpures and etchings*> (1-25 mayo 1973), con 30 obras: ocho pinturas (1960-1972), cinco gouaches (1965-1967), tres sobreteixims (1972), nueve esculturas (1956-1971), cinco aguafuertes (1968-1969, el nº 30 de cat. no reprod.), y un catálogo con textos de Dupin, John Russell y Pierre Schneider.¹⁵⁹¹

¹⁵⁹⁰ <Miró on paper: *Oils, Mixed Media, Collages, Gouaches, Watercolors, Drawings, 1964-1971*>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (21 marzo-15 abril 1972). 39 obras sobre papel (1964-1971). Catálogo. Texto de Pierre Schneider, *Miró on paper* (5 pp.). 30 pp. 39 ilus. Ilustrado con litografía en cubierta por Miró. Relación de obras en <Miró in America>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 146-147. Foto de dos salas en *<Pierre Matisse and his Artists>. Nueva York. The Pierpont Morgan Library (2002): 273. La carpeta PML, PMG B 21, 20 tiene un plano de la muestra y una lista de 55 obras (datadas de 1964 a 1971), por lo que tal vez se expusieron más obras que las 39 del cat., que figura en otra lista en la carpeta PML, PMG B 21, 21. Críticas en: Canaday, John. *Art: 70 Benevolent Chinese Dragons... Miró (Pierre Matisse)*. "The New York Times" (25-III-1972) 11. PML, PMG B 21, 20. <<Miró is astonishing (...) his powers show no sign of failing, although this is impressive enough. (...) The combination of absolute mastery and unrelenting self-questioning just can't be beat.>> / "St.-E.". *Miró. Galerie Pierre Matisse*. "Le Courrier des Arts" (30-III-1972) 11. PML, PMG B 21, 20. / Offin, Charles Z. *Miró's Works on Paper. Miró Has the Papers*. "Pictures on Exhibit", v. XXXV, nº 7 (IV-1972) 6. PML, PMG B 21, 20. Se centra en la reciente influencia del arte japonés en Miró, que éste ha plasmado en sus dibujos. / Ratcliff, Carter. *Miró at the Matisse Gallery: India ink and watercolour paintings*. "Art International Magazine", v. 16, nº 5 (20-V-1972) 27-28.

¹⁵⁹¹ Relación de obras en <Miró in America>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 147. Como especifica un documento de la carpeta PML, PMG B 21, 24 (y se comprueba en el mismo cat. en dicha carpeta), el texto de Dupin es una reprod. parcial de *Miró, Life and Work*. Thames & Hudson. Londres. 1962: 485-486. El texto de John Russell es una reprod. parcial del prefacio de <Miró. *Sculpture in bronze and ceramic, 1967-1969. Recent etchings and lithographs*>. Nueva York. Pierre

Kramer en “The New York Times” (12-V-1973) comenta que Miró sigue siendo un genio «At the age of 80, he remains one of the most vital and energetic artists on the contemporary scene —and, at times, also one of the most amusing. (...)» y que esta muestra es particularmente interesante en relación con la que tuvo lugar en el Guggenheim el pasado otoño, en la que Miró parecía renunciar en sus últimas obras a su principal característica, «those comic and erotic visual metaphors that yielded him much marvelous forms», pero esta muestra desmiente esa renuncia: «The new show at Matisse’s does a great deal to correct that unhappy impression. (...) We are restored to Miró’s poetic vision in all its glory.» destacando dos esculturas, *Mujer* (1969) que «continues the series of monolithic figures that have occupied Miró in recent years. It is both hilarious in its anatomical invention and rather exalted in its formal grandeur.» y *Monumento* (1971) «is more of a departure, for this figure, with his oversize egg-shape head and open-form torso, is closer in some ways to the sculpture of Henry Moore than it is to Miró’s own work. It, too, achieves an extraordinary power, though it is badly compromised by a base that quite violates the spirit of the work it is designed to support.»¹⁵⁹²

Mellow escribe en “The New York Times” (20-V-1973) que Miró es el artista más libre y tras repasar su evolución artística desde su primer viaje a París comenta que esta exposición es comprensiva, con obras desde 1944 hasta este mismo año, mostrando que es capaz de cambiar constantemente, como Picasso, como se ve especialmente en los tres *sobreteixims*, cuya fuerza ve superior al estilo *brut* de Dubuffet: «these works have the crudeness of youth, a rawness that takes getting used to. In their way, they are much more *brut* than the celebrated and elegant *art brut* of the French artist Jean Dubuffet.» Continúa enfatizando el aspecto sexual de la obra mironiana, aunque no sea lasciva: «describe such transactions with little more than a few calligraphic scribbles —a kind of speed choreography of the affair in all its essential details.» Y en cuanto a las esculturas destaca *Personnage* (1967),

Matisse Gallery (5 mayo-5 junio 1970). El texto de Pierre Schneider es una reprod. parcial del prefacio de <Miró on paper: Oils, Mixed Media, Collages, Gouaches, Watercolors, Drawings, 1964-1971>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (21 marzo-15 abril 1972). Reseñas menores a las de Kramer y Mellow que citamos más extensamente son: Genauer, E. *Art*. “New York Post Magazine” (12-V-1973). PML, PMG B 21, 24, que concluye «a wonder and a delight». / Marín, A. *Exposición de Joan Miró en Nueva York*. “ABC” Sevilla (16-V-1973) 56. “ABC” (17-V-1973) 69. / “J. H.” *Miró: Moderner Visionär*. “Aufbau” (25-V-1973). PML, PMG B 21, 24. / Redacción. *Miró chez Pierre Matisse*. “France-Amérique” (7-VII-1973). PML, PMG B 21, 24. Por su estilo poético parece de Colette Roberts, con su analogía entre los *sobreteixims* y la alfombra de una tienda árabe del desierto.

¹⁵⁹² Kramer, H. *Art: The Poetic Vision of Miró*. “The New York Times” (12-V-1973) 29. PML, PMG B 21, 24.

Maternité y Monument (1971), que demuestran: «a perfect instance of Miró's ability to reduce everything not to the absurd but to the comic possibilities of the absurd.»¹⁵⁹³

Sigue la Pierre Matisse Gallery con <*Joan Miró. Sobreteixims*> (19 octubre-9 noviembre 1973), con 22 obras y un catálogo con un texto de dos páginas de Sweeney, en el que comenta que Miró vuelve siempre renovado y con energía, con «Youthfulness, not childishness», recuperando la pasión por crear a través de materiales novedosos como estas piezas textiles, en las que consigue «to give concrete embodiments to relationships».¹⁵⁹⁴ Baker escribe en “Time Magazine” (26-XI-1973):

«By any reckoning, Joan Miró is probably the greatest living painter, at least of the generation that produced Picasso, Matisse, Gris and Dalí. Amidst these driven men, Miró was always the elf, an antic poet who took Surrealism and made it gay, an irreverent abstractionist who planted sexual symbols in wide fields of indeterminate space. He is already so enshrined in art history that it is easy to assume that he is dead. But Miró is alive, and at 80 has taken off in a new creative direction.

He found inspiration about four years ago when he walked into a Barcelona gallery and saw some tapestries —“hangings,” in the current vernacular— by a young Spaniard called Josep Royo. They were insouciant works, with various objects sticking out of the wool. Miró decided at once that with Royo he could and would create a new style, in a career that has had many styles. He sought out the young man, told him briskly: “Let's start working together at once. We are going to break traditional moulds.” In the next years, the two worked in close collaboration. Every few weeks, Miró travelled from his house in Majorca to Royo's studio, a converted flour mill in Tarragona, outside Barcelona. There Royo would spread his newest tapestries on the floor. Miró studied each, with all its intricate twists, swords, braids and tailings. Then he might splash a design across the rhythmic shapes, or snatch up some scrap of cloth to provide an accent or an assertion, using material from among the detritus lying around the studio. These were appliquéed into the tapestry itself.

Humble Burlap. For one tapestry, Miró picked up a metal stencil for the letter G and splashed it on upside down in brown against bright yellow canvas. Then he hung the stencil itself on the fabric—also upside down. A handy whisk broom was slapped onto another tapestry. Working on a

¹⁵⁹³ Mellow, James R. *Joan Miró and the Comic Possibilities of the Absurd*. “The New York Times” (20-V-1973) 155. Se guarda por error en carpeta de 1970: PML, PMG B 20, 8.

¹⁵⁹⁴ Relación de obras en <*Miró in America*>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 147. Reprod. de invitación y foto de dos salas en *<*Pierre Matisse and his Artists*>. Nueva York. The Pierpont Morgan Library (2002): 275. El catálogo la data sólo en octubre, pero se cambió la fecha. Hay otra ed. del cat. de 4 f. >> 22 láms. La crítica le dio un amplio eco: Canaday, J. *Art: Miró's Joy, and Verve*. “The New York Times” (27-X-1973) 27. PML, PMG B 21, 26. «Por verve, invention and inherent joyousness, his “sobreteixims” —an invented word— are the equal of anything dne in his chronological youth.» / Baker, A. T. *New Wonders Out of an Old Craft*. “Time Magazine” (26-XI-1973) 3 pp. PML, PMG B 21, 26. / Redacción. *Pierre Matisse Gallery, New York: Exhibit*. “Arts Magazine” 48 (XII-1973) 72. PML, PMG B 21, 26. / Conti, Massimo. *Genio e stracci*. “Panorama” (13-XII-1973) 99-100. PML, PMG B 21, 26. Incluye declaraciones de Rojo (*sic*).

third, Miró's eye lit upon an empty paint bucket; he rammed it into the composition then, as an afterthought, added a fake spill of paint made of canvas. He proposed scorching certain areas to darken the hemp, and soon the studio flared with goutts of kerosene fires, quickly lit then doused.

He told Royo where to add a canvas patch, where to drape a cascade of wool, where to drop coils of fishermen's rope. Says Miró: "Wool and weaving give me a great sensual feeling." Agrees Royo: "When he picks up a skein of wool, he closes his eyes to feel it, and cries, c'est formidable!"

The result was a series called *Sobreteixims*, now on exhibit at Manhattan's Pierre Matisse Gallery. All the name means is "on top of tapestry." The craft of tapestry is as old as palaces, as durable as moths will allow. But the collaboration of a young crafts man and a modern-day old master have transformed it into something bold and new. Bright color plays against the hemp's rich browns, big shapes against the intricacy of woven texture, gay in genuity against humble utilitarian bur lap. Formidable.>>¹⁵⁹⁵

En la misma galería de Pierre Matisse siguen <Miró> (mayo 1974) y finalmente <Joan Miró. From the Grand Palais: Paintings and Sculptures, 1969-1974> (8 abril-2 mayo 1975) con 27 pinturas, 10 esculturas y un catálogo con texto de Dupin, *Notes on Miró's Recent Paintings* (una traducción por el escritor Paul Auster de *Notes sur les peintures récentes* del catálogo de la antológica del Grand Palais).¹⁵⁹⁶

El MOMA organiza <Miró in the Collection of The Museum of Modern Art> (9 octubre 1973-27 enero 1974), con una parte especial para los grabados y libros ilustrados en las galerías especiales y un catálogo con texto de William Rubin que revisa gran parte de la trayectoria del artista.¹⁵⁹⁷ La muestra formaba parte de los

¹⁵⁹⁵ Baker, A. T. *New Wonders Out of an Old Craft*. "Time Magazine" (26-XI-1973).

¹⁵⁹⁶ El catálogo señala que acaba en mayo (sin especificar el 2) y sus textos se toman del cat. del Grand Palais. Relación de obras en <Miró in America>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 147-148. Foto de sala en *<Pierre Matisse and his Artists>. Nueva York. The Pierpont Morgan Library (2002): 277. La prensa le dedicó atención: Russell, J. A *Novelist* "Eye in Isabel Bishop Art. "The New York Times" (12-IV-1975) 25. PML, PMG B 21, 31. Le dedica un pequeño apartado, celebrando que la muestra ofrezca ejemplos recientes de cómo la violencia de las obras de los años 20 y 30 sigue apareciendo. / Redacción. *Pierre Matisse Gallery, New York: Exhibit*. "Art International Magazine", Nueva York, v. 19 (15-VI-1975) 71. PML, PMG B 21, 31. La celebra como una gran muestra, «it has a profusion of ideas, jokes, insights and images which would suffice for an entire career.» con una imaginación surrealista y una escala cósmica. / Redacción. *Próxima exposición Miró en Nueva York*. "ABC" (25-VII-1973) 38. / Loercher, Diana. *Forging new images*. "The Christian Science Monitor", Boston (23-VII-1975) 28. PML, PMG B 21, 31. Se concentra en dos pinturas, *Tête* (1973) y *Toile brûlée III* (1973) y señala que si la primera muestra una carencia de vitalidad, con su «a diverting, almost cute painting which makes a perfect poster, a mummification of a style and iconography that have lost their vitality», la segunda en cambio es una obra maestra de energía, «It is a kinetic, mercurial painting in which the forces of creation and destruction fight an inconclusive battle. The disintegration in this painting contrasts vividly with the solidity of *Tête*, and the former seems almost an angry protest, even an attack against the latter.»

¹⁵⁹⁷ El cartel anunciador la titula <Homage to Miró. Paintings, sculpture, drawings in the collection of The Museum of Modern Art> y la data en 10 octubre-10 diciembre 1973, pero las fuentes del propio MOMA y las noticias de prensa lo desmienten. Fernández Miró; Ortega. *Miró Sculptures*. 2006: 371, la fechan en 10 octubre-27 enero 1974. En la biblioteca del MOMA Queens hay una

actos de la “Semana de España 1973” así que tuvo el soporte del Consulado General de España.¹⁵⁹⁸ La prensa dio a la antológica bastante eco.

El poeta y crítico Harold Rosenberg en “The New Yorker” (15-X-1973) comenta que esta muestra sigue a la otra reciente gran muestra del Guggenheim y la de ahora es también excepcional por su calidad, con numerosas obras maestras, que restringe sólo a los años 20 y 30, desde *Persona arrojando una piedra a un pájaro* a *Hirondelle / Amour*, pero se queja de que

«Miró’s “savage” aspect is manifest, of course, but not with the force of an exhibition that could made up of others of hi spaintings and a larger proportion of constructions and sculptures. (...) Miró’s paintings, and specially his constructions and sculptures, are exemplarly embodiments of what is now the counterculture. His revolution lay in loosening the shapes of things to the point of liquefaction.»¹⁵⁹⁹

Y destaca asimismo sus atrevidas metáforas visuales, el formato en dos planos de sus pinturas, y su aprovechamiento de las lecciones convencionales de la historia del arte para engendrar una estética moderna, como se advierte en *Interior holandés I*, *Retrato de Mrss. Mills en 1751* y *Retrato de un joven en un marco modernista*. Y añade:

«The violence, mystification, and black humour of Miró’s creations amount to a systematic training of the psyche in appropriating the unfamiliar. Together with his anti-art, the serve the avant-garde enterprise of assimilating alien cultures and areas of unconsciousness. Signs are activators of the feeling, whether or not they can be decoded. (...)»¹⁶⁰⁰

Pero Rosenberg se lamenta de que la continua recepción de Miró durante cuatro decenios en Nueva York ha reducido el impacto emocional de su obra, ya firmemente establecida como un tesoro del arte moderno: «Once “shock” has been dissipated, the appropriate reactions are aesthetic recognition and intellectual respect.»¹⁶⁰¹

Y se hace eco de la proclama de Jouffroy en *Miró’s sculptures* de que sus obras actuales siguen siendo tan agitadoras, radicales y surrealistas como lo eran en

carpeta, 1666x, que contiene la mayoría de las numerosas críticas de prensa que despertó la muestra. / Rubin y Maeght visitaron a Miró para preparar la muestra y otros asuntos comerciales. [Planas Sanmartí, J. 1973: 80 aniversario de Joan Miró. “Diario de Mallorca” (4-V-1972). FPJM H-3946.]

¹⁵⁹⁸ Marín, A. *Exposición de Joan Miró en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York*. “ABC” (18-X-1973). / Marín, A. *Joan Miró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York*. “ABC” (11-X-1973) 53.

¹⁵⁹⁹ Rosenberg, Harold. *The Art World. Avant-Garde Masterpieces*. “The New Yorker” 49 (15-X-1973) 120, 122, 124, 126 y 130. MOMA Queens Archives Panphlet File 1044x. cit. 120.

¹⁶⁰⁰ Rosenberg. *The Art World. Avant-Garde Masterpieces*. “New Yorker” (15-X-1973): 122.

¹⁶⁰¹ Rosenberg. *The Art World. Avant-Garde Masterpieces*. “New Yorker” (15-X-1973): 124.

los años 20, con su continua invención de objetos nuevos. Una proclama que Rosenberg parece compartir y que usa para atacar a algunos historiadores y críticos (Greenberg y sus seguidores) que juzgan periclitada la enseñanza de la generación de las primeras vanguardias. Y finalmente aprecia el catálogo de Rubin, que aclara y sustituye enigmas por hechos y opiniones. Y concluye al respecto: «One wonders, however, why, if Miró sees the need for keys to his compositions, he did not make them available long ago, as Eliot did for *The Waste Land*. Perhaps the answer lies in Miró's remark about the visual shock's coming first and the understanding afterward. Today, apparently, is "afterward".»¹⁶⁰²

Douglas Davis en "Newsweek" (29-X-1973) parece sugerir inicialmente que está casi completamente apartado del mundo exterior desde su flirteo con los surrealistas en los años 20: «the art of Joan Miró seems to be totally isolated (...) His art appears to reflect a settled serenity», pero es un simple apariencia, producto de obras como *La masía*, porque en otras sí está unido a su tiempo: «This ambivalence has been reflected in his few public statements and actions», y «Miró reveals time and again his half-repressed lust for a dimension beyond painting.», con obras plenas de erotismo o de transgresión de las convenciones.¹⁶⁰³ Jane H. Kay, en "The Christian Science Monitor" (29-X-1973), y James Auer, en una crónica para el "Milwaukee Journal" (4-XI-1973), celebran también esta muestra.¹⁶⁰⁴

El Guggenheim Museum organiza una antológica de extraordinaria importancia, <*Joan Miró: Magnetic Fields*> (27 octubre 1972-21 enero 1973), con 60 pinturas (1923-1968), que destaca sobremanera por su catálogo, con novedosos textos de Rosalind Krauss, *Magnetic Fields: The Structure* (11-38) —desde sus inicios en la teoría formalista evoluciona anuncia en este texto su cambio hacia una teoría semiótica, influida por Nelson Goodman y Michel Foucault—, y, más abierta a otras teorías no formalistas, Margit Rowell, *Magnetic Fields: The Poetics* (39-66), que desencadenan una productiva revisión crítica de la relación de Miró con la poesía, con autores como Rowell, Krauss, Alloway, Kramer, Loercher..., aunando

¹⁶⁰² Rosenberg. *The Art World. Avant-Garde Masterpieces*. "New Yorker" (15-X-1973): 130.

¹⁶⁰³ Davis, Douglas. *Miró images*. "Newsweek" (29-X-1973). MOMA Queens Archives Pamphlet File 1044x.

¹⁶⁰⁴ Kay, Jane Holtz. *Monsters as Playmates*. "The Christian Science Monitor" (29-X-1973) 13. / Auer, James. *For All Its Woes, "The Modern" Survives*. "Milwaukee Journal" (4-XI-1973). MOMA Queens Archives Pamphlet File 1044x.

sus facetas pictórica y poética.¹⁶⁰⁵ Esto coincide con un auge de las adquisiciones de sus obras por parte de los museos norteamericanos.¹⁶⁰⁶ Particularmente interesante es el tratamiento crítico que reciben sus esculturas pintadas, una novedad para el público americano de la época, como explica Laura Coyle.¹⁶⁰⁷

Margit Rowell¹⁶⁰⁸ explica los últimos años de Miró en relación al periodo surrealista, “poético”, de mediados de los años 20, que bautiza como “*The Poetics*”, huyendo de los comentarios tan frecuentes, como el de Cooper, de que Miró es un “niño natural”¹⁶⁰⁹, pues, por el contrario, Rowell indica claramente los límites de estas obras y su evolución desde sus puntos de partida, encontrando los textos que inspiran su *peinture-poésie*.¹⁶¹⁰ Demuestra así que la iconografía del periodo surrealista debe mucho a la poesía francesa y abre una vía en la historiografía anglosajona para el estudio de Miró en una perspectiva metodológica de historia de las mentalidades.

¹⁶⁰⁵ En la prensa española aparece un elogioso artículo de Zúñiga, Á. *Nueva York rinde un espléndido homenaje de admiración a Joan Miró*. “La Vanguardia” (3-XI-1972) 20. La revisión crítica en EE UU la podemos seguir con detenimiento, porque un año después, el 19 de diciembre de 1973, Nicholas M. Acquavella envió a Miró el catálogo y una selección de prensa a Miró sobre la exposición que tuvo lugar en su galería y en el Guggenheim. Llevaba los artículos de Alloway, Kramer, Loercher, Rose... Se complementa con los artículos de la carpeta PML, PMG B 21, 22, y en la FPJM. Se puede añadir como compendio del cambio de paradigma el amplio artículo de Seldis, Henry J. *Exhibits Dispel Myth That Miró Is Nonliterary*. “Los Angeles Times” (26-XI-1972) S1. Un resumen muy interesante de la estética formalista de Krauss y Rowell, con sus conceptos bipolares de tierra/cielo o tierra/vacío, icono/símbolo o pintura/poesía, tanto en los textos de 1973 como en los de Rowell en <Joan Miró. *Campo de estrellas*>. Madrid. MNCARS (1993) aparece en Llorens. <Miró: *Tierra*>. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza (2008): 17-19, en contraste con su visión (19-21) de la tesis basada en la fenomenología de Rémi Labrusse en *Miró. Un feu dans les ruines* (2004), con una nueva polaridad entre fuego/ruinas o, en otras palabras, la pasión por lo absoluto confrontada con la tradición, un choque cuya cima serían las *Constelaciones*, y otra polaridad entre tierra/proliferación, entendiendo proliferación como el “despliegue colectivo de un mito”.

¹⁶⁰⁶ Los museos se precipitan a pedir donaciones al artista, previendo que a su edad le quedan pocos años de producción, y entre las compras destaca que el MOMA adquiere en otoño de 1972 *El nacimiento del mundo* (1925) y el Guggenheim en enero de 1973 *La tierra labrada* (1923-1924).

¹⁶⁰⁷ Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 67 y ss.

¹⁶⁰⁸ Rowell, M. *Poetics*. <*Joan Miró: Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973).

¹⁶⁰⁹ Douglas Cooper escribe: «Miró is elemental, a natural child (*sic*), an earth-man yet a dreamer, a poet whose flights of fancy knew no bounds» [Cooper, Douglas. Catálogo de exposición de Miró en Acquavella Galleries, Nueva York (hasta 18 de noviembre 1972)]. En esta muestra había obra de todos los periodos de Miró, pero, ciertamente, Cooper conocía mejor el cubismo que el surrealismo y su lectura crítica es algo superficial.

¹⁶¹⁰ Rowell opina que el *Retrato de Mme. B surge de Ubu Roi*, la pieza *L'addition* de otra obra de Jarry, *Le surmâle*, la pieza *Le Corps de ma brune* de un poema de Saint-Pol-Roux, detalles del puzzle mironiana *La tierra labrada* (*The Tilled Field*) de las obras de Apollinaire (*L'Enchanteur pourissant*), y gran parte de la imagería sexual mironiana de los sonetos de Rimbaud (*Voyelles*).

Rosalind Krauss¹⁶¹¹ explica que es preciso vincular las pinturas de los años 60 con las de los años 20, pues hay una radical continuidad en la obra de Miró. No admite las críticas de infantilismo al Miró que había vuelto a la pintura en 1959, sino que reivindica su permanente poder expresivo, y la permanencia del rasgo distintivo del genio creador mironiano: que sea un artista-poeta. El título de la exposición, <*Magnetic Fields*>, Krauss lo toma de la obra surrealista del mismo título que escribieron André Breton y Philippe Soupault en 1920. La influencia o relación de esta obra en prosa con las obras de Miró en los años 20 es compleja y discutible, pero Krauss no explica demasiado de ella, apenas: <<In *Les Champs Magnétiques*, the concern to create an uninterrupted field of language parallels the concern Miró came to by the mid-twenties: to make painting from an uninterrupted field of color>>. Mucho más precisa es en sus referencias posteriores.

Lawrence Alloway aplaude la idea de Krauss de combinar las pinturas de los años 60 con las de 40 años antes y opina que el catálogo es admirable por la aportación de una nueva perspectiva sobre la continuidad del mundo onírico mironiano. Alloway considera evidente en los años 40 la influencia del Miró de los años 20 en la pintura expresionista abstracta de los pintores de Nueva York, que a su vez le influyen desde sus viajes de 1947 y 1959. En consonancia con estas ideas, Alloway prefiere entre la obra de los años 60 las pinturas monocromas, como las tres pinturas *Azul* de 1961, o el tríptico *Pinturas murales para un templo* (1962). Por un lado son un retorno a la obra de los primeros años 20, pero por otro lado muestran su interés por el expresionismo abstracto, en particular la obra de Pollock, aunque sus superficies del mismo color se parecen más a las obras de Newman, y Alloway resalta que en la serie *Azul* han desaparecido los símbolos en favor de los colores:

<<It seems that the revival of his earlier style was facilitated by the scale, bold handling, and color massing of New York painters. In the *Blue* paintings all traces of pictographic beasts are gone, leaving simply a few exclamatory or meandering lines. The openly brushed blue is a wall of sky. The *Temple* paintings, one green, one orange, one red, carry even fewer graphic marks. The color, though not chromatically intense, seems so because of its uninterrupted span: Miró neither overstates the color nor varies it; variation would be the equivalent of a tall man stooping.>>¹⁶¹²

¹⁶¹¹ Krauss, R. *Structure*. <*Joan Miró: Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973).

¹⁶¹² Alloway. *Serie Art: Exhibitions at the Guggenheim and Several New York Galleries*. "The Nation", Nueva York, (20-XI-1972) 508-510, cit. 509. PML, PMG B 21, 22.

Emily Genauer (1972) prefiere iniciar un recorrido mironiana en la muestra de Acquavella, con obras del Miró más joven, para acabar en el Guggenheim con las obras recientes, caracterizadas por el mayor formato y una sugerente ambigüedad.¹⁶¹³

Hilton Kramer ya había tratado antes con admiración a Miró y todavía volverá a menudo sobre él para confirmarse como uno de sus mejores conocedores y propagandistas en EE UU. En una crítica de mayo de 1970 sobre la exposición de esculturas de Miró en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York, destaca como rasgo principal su imaginación poética y sobre su escultura afirma que traspone su universo onírico a una representación en tres dimensiones, superando la limitación de las dos dimensiones de la pintura:

<<Joan Miró es uno de los más grandes talentos poéticos de los tiempos modernos. En su arte “el motivo de la creación” es ante todo la “idea poética”. Y la idea poética que empapa el arte de Miró es claramente moderna. Todo esto hace que demos un margen total de confianza a la vitalidad y a la eficacia de estas imágenes, unas imágenes que son lo suficientemente vigorosas, capaces y complejas como para acomodarse a un amplio margen de emoción e invención que existe en toda su obra (...).

Pero el hablar de la imaginación de Joan Miró —que es una amalgama de temas eróticos, fantásticos, mágicos, folclóricos y de aquello que Baudelaire llamó “discurso místico de la naturaleza”— no es suficiente. Para analizar el arte de Miró no debemos hacer distinciones entre la imagen y sus formas. El peso de la expresión en Miró no está tanto en la afirmación de una imagen como en su sintaxis. Y es precisamente esto lo que separa a Joan Miró de los denominados surrealistas “clásicos”.

En ocasiones Miró ha utilizado la pintura para poder expresar su imaginación y su fantasía. El pintor catalán ha poblado su terreno imaginario con su propio y simbólico reparto de caracteres. En algunas ocasiones ha saturado la superficie de sus telas con amplias áreas de color, en otras ha convertido sus pinturas en un bazar de líneas cruzadas, formas biomórficas, y otras muestras iconográficas.

Miró ha otorgado a la historia del arte del siglo XX uno de los más auténticos y originales estilos pictóricos: un estilo que hace alarde de un doble atractivo. Por un lado nos gusta porque posee la pura concepción del arte abstracto; Miró nos parece en este sentido un hombre que concentra sus esfuerzos en la realización de un complicado escenario poético. Pero, en el otro, en el sentido en que el término es utilizado normalmente, Miró no es realmente un pintor abstracto. Existe siempre en sus pinturas un símbolo narrativo muy destacado, generalmente de un carácter erótico y cómico. Más bien que ante un pintor abstracto, al presenciar las obras artísticas de Miró nos hallaremos delante de un poeta surrealista cuya completa visión nunca podrá ser plenamente explicada en términos “abstractos” formales. El artista catalán llegó a la escultura a través de la pintura. La escultura de Miró también ha estado y está inspirada “en el objeto poético”.>>¹⁶¹⁴

¹⁶¹³ Genauer, E. *Art and the Artist*. “New York Post Magazine” (4-XI-1972) 14. FPJM H-3944.

¹⁶¹⁴ Kramer, Hilton. Crítica. “Tele-Exprés” (26-V-1970).

Kramer, en 1972, en medio de la oleada de críticas favorables a Miró, publica unos de sus artículos más enjundiosos, en el que remarca una vez más la tesis del pintor-poeta, pero sostiene, por contra, que los periodos de los 20 y de los 60 son de un valor desigual. Mientras los años 20 muestran a un artista de genio, los años 60 a un artista de talento, «a remarkable talent, to be sure, but a talent no longer animated by its deepest and most original inspiration. In this respect, Miró's late work resembles Picasso's rather than Matisse's». Para Kramer el término es más aplicable, de hecho, a las obras de los años 60, en las que hay un “uninterrupted field of color”, mientras que en las de los 20 la única excepción es la completamente azul *Pintura* (1925), pero incluso esta no es exactamente un “uninterrupted field”, pues hay repetidas interrupciones de formas y signos de la «extremely comical and highly metaphorical iconography» de Miró. Para Kramer un cuestión prioritaria es si la iconografía de Miró es un elemento esencial de su visión pictórica o sólo es una decoración, una «marginal, and therefore expendable, embellishment of it». En todo caso, para este crítico, después de la exposición y de los textos ya no es dudoso que la cómica poesía de Miró sea central en la sintaxis de su imaginación pictórica. Para entender la estructura de sus obras y el vocabulario de signos hay que acudir constantemente a la poesía surrealista en particular y a la francesa en general, pues Miró estaba profundamente envuelto con sus amigos poetas, «his deep involvement with the Surrealist poets».

«The theory and practice of Surrealist poetry encouraged improvisation, jokes, erotic fancy, and the imagery of dreams, and Miró turned out to be one of the very few painters associated with the Surrealist poets who was able to respond to their injunctions with something wholly original—a pictorial style crammed with literary references but a style in which every literary image is given a fresh and inventive pictorial statement—. (...) The forms that are so original in Miro's pictures of the twenties are attempts to improvise literary statements that can speak directly to the eye as pictorial designs. There is no separation between the imaginary space of the picture—the so-called “field”— and the symbolic forms that inhabit it. That particular separation came later.

For what Miró bequeathed to abstract painting was something else -that improvised orchestration of shapes on a large flat surface that has been the dominant mode of abstract painting for the last quarter-century. Miró's paintings of the 1920's belong to the prehistory of this abstract mode, for they are not yet denuded of their beguiling literary content.

Some of the formal strategies of this later painting are clearly to be seen in the pictures of the twenties, but it is not this in itself that accounts for the particular aesthetic experience these pictures afford. To appreciate that experience, one has to refrain from imposing the narrower doctrines of a

later period. One has to open one's sensibility to a form of pictorial expression in which form is not the sole preoccupation. Among other things, one has to be prepared to laugh.

The paintings of the sixties, on the other hand, belong more or less to the doctrines of their period. You may, at times, want to cry a little over them, but you will not feel obliged to laugh — unless you are inclined to be cruel—. Miró's recent work demonstrates two things beyond dispute: he remains a painter with a robust capacity to decorate a large surface in a way that pleases the eye; and he is never at his best when he settles for this eye-pleasing enterprise. The pity is Miró never found in the new styles of the sixties the moral equivalent of whatever it was the Surrealist poets provided him with four decades earlier, and his work shows it. It is pleasant enough, but inconsequential.>>¹⁶¹⁵

Kramer (1973), después de contemplar la muestra <Joan Miró: *Magnetic Fields*> en el Guggenheim Museum de Nueva York (1972-1973), proclama su placer porque:

<<we are restored to Miró's poetic vision in all its glory. This is wonderful work that abounds in wonderful visual jokes and wicked flights of fancy. (...) Miró remains an incredibly surprising and forceful artist, and this show offers eloquent testimony to the fact that, at 80, his powers are undiminished and his wild sense of humour is still at work.>>¹⁶¹⁶

Diana Loercher (1972) coincide en que 1925 fue un año de cambio radical para Miró, que emergió y lanzó un proceso de creación de signos, <<the foundation of his permanent artistic vocabulary>>. Muchas de las obras tienen fuentes literarias e incorporan palabras y frases, algunas son incluso caligramáticas, creando una imagen más allá de las palabras, mientras que otras obras usan imágenes que en sus abstracciones ("abstractness", reducciones), parecen palabras. <<The essence of Miro's painting is refinement. During the 1930's and 1940's he simplified his symbol —those funny little half-abstract, half-biomorphic—.>>¹⁶¹⁷

Douglas Cooper (1972), un reputado especialista en cubismo cuyos datos sobre Miró se basan fielmente en la monografía de Dupin, presenta esta visión sumaria del artista, destacando su ingenuidad, aptitud decorativa y colorista, lirismo, fantasía, realismo, simplicidad...:

<<It is difficult to situate the painting of Miró in relation to twentieth century art as whole because there is nothing to which it can easily be likened. Miró has been a pathfinder and has remained unique. In his painting there is an authentic naiveté joined to a cultivated innocence and

¹⁶¹⁵ Kramer, H. *Miró: Poetic Improvisations*. "New York Times" (12-XI-1972).

¹⁶¹⁶ Kramer, H. *Art: The Poetic Vision of Miró*. "New York Times" (12-V-1973). Consulta en National Gallery of Art, s/p. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 83.

¹⁶¹⁷ Loercher, Diana. *Art: New York's twin tributes to Miró*. "The Christian Science Monitor" (6-XI-1972) 4.

primality, a concentration on expressivity and a sophisticated attitude to the handling of the technical means. (...) [y] his incomparable instinct for decorating a surface. A great part of Miró's strength lies in an uncanny power to ward off the perils of imbalance, incoherence and formlessness. His placing of colours in relation to each other, his distribution of graphic signs and large forms, his interweaving of heavy outlines and finer but rhythmically impelled lines, is not merely subtle but so cunningly done that he can produce harmony and equilibrium within a basically unstructured composition, while building up a visually delightful pattern. (...).

A superb sense of colour, a masterly use of rhythm, lyricism, fantasy, an earthy realism, inventiveness, forceful emotions, simplicity of language and an intuitive sense of decorative harmony—these I believe are the outstanding qualities which command respect and admiration in Miró's art. Drawing on his Franco-Catalan ambience, Miró has made a powerful and pungent pictorial language by virtue of which he is established as one of the major creative forces in twentieth-century art.»¹⁶¹⁸

Harold Rosenberg (1972), uno de los más prestigiosos críticos norteamericanos y apóstol de la *action painting*, comenta ácidamente el “formalist scholasticism” de la exposición, alejado de la forma y contenido que corresponderían a un recorrido más global por la obra de Miró, critica a las comisarias su intento de: «to contrive an American scale color-field painter out of two segments of their hijacked Surrealist.» Y critica en especial que Krauss (la formalista a la que auténticamente increpa) y Rowell (que en realidad no es propiamente una formalista) reduzcan el Miró de los años 25 y 60 a un pintor abstracto de monumentales fondos azules y motivos poéticos, cuando el propio artista tantas veces ha comentado que se basa en la realidad: «his marks on the canvas, no matter how obscure, refer to actual thing.»¹⁶¹⁹

El debate crítico excitado por la exposición monográfica del Guggenheim en 1972-1973 uniformiza la perspectiva crítica sobre Miró en EE UU y así, Barbara Rose (1972) acepta sin trabas la tesis de Krauss y Rowell de que Miró era un poeta-pintor, formado por contacto con los poetas surrealistas, y que su obra es un ejemplo magistral de la pintura del siglo XX, aunque de paso critica la adecuación y la calidad museológica de la sede del Museo Guggenheim:

¹⁶¹⁸ Cooper. <Joan Miró>. Nueva York. Acquavella Galleries (1972): s/n.

¹⁶¹⁹ Rosenberg. *Fertile Fields*. “New Yorker”, 48 (XII-1972) 61-64. cit. McCandless. *Miró seen by his American Critics*. <Miró in America>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 64. La autora sitúa las dos citas, 81 y 82, en las pp. 9 y 19, probablemente en una recopilación de artículos de Rosenberg. Coyle cita la versión posterior aparecida en Rosenberg. *Miró's fertile fields*. “Art international”, v. 17, nº 6 (verano 1973) 16-19. [Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 83, n. 157, pp. 87-88.]

<<the worst place imaginable to see anybody's paintings, but is particularly destructive to Miró, whose basic concern was with creating a kind of indeterminate depth—a space that suggested infinity—. (...) Especially disagreeable is the installation of three large *Murals for a Temple*, Miró's most ambitious works, on the ground floor against a curved wall which causes them to buckle forward in exact opposition to the painter's intention to create a flat surface coextensive with the flatness of the wall. In Miró's case, Frank Lloyd Wright's determination to reduce every artist whose works were ever shown in his building to a minor decorator of his overpowering forms, could not permit an installation that would do justice to this great master.>>

Y pasa a detallar sus propias ideas aunque imbricadas en las aportaciones de las autoras del catálogo, explicando que el Miró de los espacios vacíos de los años 20 respondía al desafío del cubismo, volviendo a los orígenes de la representación espacial, tal como lo haría la mirada inocente de un niño o un primitivo, mientras que su desarrollo de las bioformas obedecía al magisterio <<enormous>> de Klee, aunque le superase: <<Klee's own work, on the other hand, significant as it is, never achieved the breadth and monumentality of Miró>>. ¹⁶²⁰

Kermit Champa (1973), un estricto formalista y defensor del expresionismo abstracto, comenta que la exposición comisariada por Krauss y Rowell revela sus fuentes poéticas, muestra la continuidad profunda del estilo mironiano entre los años 20 y 60 y constituye un nuevo homenaje de Nueva York a Miró, que tanto influyó en muchos de sus mejores artistas del expresionismo abstracto de la ciudad, desde Gorky y Calder en los 30 hasta Olitsky y Kelly en el presente. Advierte que la influencia fluye también de Nueva York hacia él, y la plasma no primero en la pintura sino sobre la cerámica, desde la cual volverá finalmente renovado a la pintura:

<<For Miró, the successive achievements of post-war American painting had a stimulating effect on his art, and effect as radical in its ultimate character as that which illness had on Matisse's. (...) Ceramics provided a positive outlet for the decorative elaborations of surface that had for so long threatened the quality of his paintings. Having found in ceramic work a release for many impulses which he had previously mistaken as pictorial, Miró was ready to redefine the pictorial. In the large, open, broadly or repetitively accented surfaces of American painting he found a redefinition he could truly comprehend (...).>> ¹⁶²¹

¹⁶²⁰ Rose, Barbara. *A fresh look at Miró*. "New York Magazine" (20-XI-1972) 86-87. PML, PMG B 21, 22.

¹⁶²¹ Champa. *Miró*. "Artforum", Nueva York, 11 (II-1973): 58-59. Kermit Champa (fallecido en 2004), crítico e historiador de arte norteamericano, profesor de arte y arquitectura en la Brown University de Providence, Rhode Island. De tendencia formalista, influido por Greenberg, se especializó en impresionismo francés y arte americano moderno, y destacó por sus estudios de la relación entre música sinfónica y pintura de paisaje. ["Art News", v. 103, nº 9 (X-2004) 86.]

Y entre tantos cambios sin embargo es notable la continuidad entre las obras de los años 20 y los 60:

«For the first time, at least for this writer, Miró's work can be seen to be capable of probing for unique pictorial substance over an extended period rather than to be, as it often appears, so highly idiosyncratic and abrupt in its successive manoeuvres as to feel more self-indulgent than serious. The surprise brought about by this recognition of unique substance is brought about most forcefully by the works from the '20's. Those from the '60's present themselves in generally familiar American terms of scale and incident, so their qualities are somewhat less unexpected in type, if not in character.»¹⁶²²

Y concluye sobre la cualidad de sus superficies planas de color, ya en los años 20:

«The quality of presence in Miró's surface as it appears in the paintings of 1925-1927 is unique. Definiteness and a revolutionary degree of formal permisiveness seem to exist side by side in a situation of mutual support. The cave paintings of Altamira and the greatest of the frescos from the Romanesque period in northern Spain —monuments Miró loved as a young artist more than he loved Cubism— must have inspired him, if only indirectly, to seek freedom in the apparent bondage of resistant and self-evident surface. The freedom once found would ultimately provide both for expression and decoration. In most of the "magnetic Fields" expression is achieved with remarkable consistency and in terms sufficiently rich to support the artist more than 30 years later as he moved to emulate yet other freedoms —those demonstrated so positively by the scale and sparseness of recent American painting, the love of his old age.»¹⁶²³

Thomas B. Hess (1973), otro importante crítico norteamericano (1920-1978, *curator* de arte del siglo XX en el MET de Nueva York hasta 1978), que prestaba mucha atención desde 1948 a Miró, apreciaba que la «beautiful, exceptionally intelligent» exposición del Guggenheim revelaba por primera vez a un Miró artista intelectual, a «literate, highly sophisticated master.», al presentar Rowell convicentemente la inspiración del artista en St. Pol Roux, Jarry y otros poetas franceses o la aseveración de Krauss de que la división espacial de sus cuadros representaba los cuatro elementos (aire, tierra, fuego y agua). Y explica varios de los ejemplos tomados de las autoras del catálogo. Hess avisa empero: «Two warnings: A Miró painting is ultimately, a painting —not a rebus to be solved. There is no Miró-code. He is the least literary of the great Surrealist artists, the purest image-maker. That is recognized only now as a master of a highly individual iconography is not because he was hermetic.» Y apunta entre las diferentes líneas de opinión con las

¹⁶²² Champa. *Miró*. "Artforum", Nueva York, 11 (II-1973): 61. cit. McCandless. *Miró seen by his American Critics*. <*Miró in America*>. Houston. Museum of Fine Arts (1982) 57-61, cit. 64.

¹⁶²³ Champa. *Miró*. "Artforum", Nueva York, 11 (II-1973): 61.

que la crítica estadounidense había a bordado a Miró al predominio del formalismo desde Greenberg, colocando a Miró en una secuencia temporal en la historia del arte que encajaba en el ascenso a un arte puro, el expresionismo abstracto:

<<Formalist prejudice has dominated much of the writing of his art, or he was discussed in pseudo-poetics. His subject matter was ignored. Of course, many acute things have been written about him in the past, by Dupin, Sweeney, Greenberg, Motherwell and others. But they are involved involved in placing Miró in history, in securing him a niche.>>

Pero Hess afirmaba, finalmente, que la exposición del Guggenheim asentaba la correcta posición de Miró en la historia del arte: <<Krauss and Rowell, on the other hand, are younger, they take Miró's art (i.e., his greatness) for granted. They treat him as an Old Master, settled in history as a monument to be explored.>> Y Hess concluye sobre el último Miró:

<<But Miró may be still too near to us for so passive an appraisal. His paintings of the 1960s, for example, in which the artist, under the influence of American Abstract-Expressionism, returned to his concepts of the 1920s, are touching human documents from a man approaching 80. As paintings, they are way below the artist's previous high standards. Miró misunderstood the aleatory, spontaneous elements in the works as such artists as Pollock and Gottlieb. He mistook their means for ends. Or maybe he succumbed to the softening of old-mastership. His late paintings have their pathos, but are a sad anti-climax to a radiant show.>>¹⁶²⁴

James R Mellow (1973), alejado del formalismo, comenta sobre los aspectos más sexuales y transgresores de las esculturas de Miró, que es:

<<an artist for whom the sexual aspects of human nature and human activities have provided a wonderfully continuous scenario. (...) In 1967 bronze *Personnage* (...) offers us the figure of a man, constructed largely of a perfect void formed by a circular hoop and spindly legs, fitted out with a very large faucet attachment, aside from its formal wit, the sculpture is a marvellous comment on the way our plumbing fixtures imitate our anatomical equipment. Art, even a technical art like plumbing, Miró seems to be saying, inevitably imitates nature.>>¹⁶²⁵

Ciertamente, en mi opinión, las vueltas de sus pasillos y la elevación y dispersión hacia los ángulos de las miradas dificultan lograr una percepción adecuada de las obras de Miró, que requieren un espacio de contemplación más estable, amplio

¹⁶²⁴ Hess. *The Intellectual Nightingale*. "New York Magazine", Nueva York, 17 (I-1973) 66-67. PML, PMG B 21, 22. cit. McCandless. *Miró seen by his American Critics*. <Miró in America>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 65.

¹⁶²⁵ Mellow. *Joan Miró and the Comic Possibilities of the Absurd*. "New York Times" (20-V-1973). Consulta en National Gallery of Art, s/p. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 83.

y cúbico. El movimiento físico o visual del espectador es contradictorio con la mirada inmóvil en el espacio y el tiempo que precisa la obra bidimensional de Miró.

Esta línea de interpretación poética continuó desde entonces, como vemos en este juicio de John Canaday (1978):

<<Joan Miró es un titán con el encanto malicioso de un duende, un duende con la estatura de sobrenatural de un titán. Es un filósofo, un humorista y un fabulador a partes iguales, que nunca carga demasiado lo filosófico, nunca es amargo en su humor ni nunca verdaderamente irracional en sus fantasías.

Ha pintado grandes telas repletas de pequeñas formas biomórficas que recuerdan el mundo de la vida microscópica que hormiguea en una gota de agua, y ha encerrado el sistema solar, el sol, la luna y las estrellas, en unas cuantas formas de brillantes colores puestas sobre una lámina de papel blanco.>>¹⁶²⁶

Volviendo a las exposiciones en Nueva York, en medio del auge del interés por el artista catalán suscitado por el Guggenheim, las Acquavella Galleries presentan <Joan Miró> (18 octubre-18 de noviembre 1972), con 58 obras (1915-1968) y un catálogo con texto de Douglas Cooper, *Miró. Painter Poet of Catalonia*¹⁶²⁷ y contó con varias reseñas.¹⁶²⁸ Barbara Rose (1972) comenta que <<In some remarkable early still lifes and portraits, Miró exhibits a basic indifference to the Cubist practice of breaking up solid objects into their-component faceted planes. In early works [1920-1922], Miró's objects, although stylized and reduced to geometric volumes, are never desintegrated. On the contrary, each form is isolated, its edges hard and crisp, and space is crammed with an extraordinary abundance of detail.>>¹⁶²⁹ y establece una conexión entre el colorido de la pintura detallista de 1918-1922 y las monumentales pinturas murales de campos de color de los años 60.

¹⁶²⁶ Canaday. Artículo sin título. "New York Times" (VII-1978). Reprod. en Especial *Miró a los 80*. "Daily Bulletin" (1978) 37. No he localizado este artículo, que probablemente no está bien datado.

¹⁶²⁷ Destacan el *Carnaval de Arlequín* y otras obras de los años 20 y 30, parte de las *Constelaciones...* Los ingresos fueron a beneficio de las investigaciones del Pabellón Pediátrico (Children's Pavilion) del Memorial Sloan-Kettering Cancer Center. El catálogo tiene fotos en color de todas las obras. El texto de Cooper tiene poco interés, pues se limita a resumir la monografía de Dupin, y se puede consultar en la web de catálogos de la neoyorquina Acquavella Gallery [www.acquavellagalleries.com/main/selectedcatalogue.cfm?catalog_id'52&lightup'3].

¹⁶²⁸ Redacción. *Acquavella Gallery, New York: Exhibition*. "Art in America", Nueva York, 60 (IX-1972) 119. / Marvel, Bill. *Whimsical or Wild, Miró Goes His Own Way*. "The National Observer" (¿octubre o noviembre? 1972) 27. / Rose, Barbara. *A fresh look at Miró*. "New York Magazine" (20-XI-1972) 86-87. PML, PMG B 21, 22.

¹⁶²⁹ Rose. *A fresh look at Miró*. "New York Magazine" (20-XI-1972) 86-87. PML, PMG B 21, 22. Además, Rose publicó *Joan Miró. A half century of great painting*. "Vogue" 160 (XII-1972) 156-158 y 200. PML, PMG B 21, 22. Hay en p. 157 una foto de Miró tomada por Cartier-Bresson en 1972 en una fundición de París. Este segundo artículo de Rose es un resumen de la carrera del artista a pocos meses de su 80 aniversario y destaca la influencia que ejerció en el expresionismo abstracto su obra de mediados de los años 20 (y especialmente *El nacimiento del mundo* de 1925), con su automatismo,

Por las mismas fechas la Isselbacher Gallery presenta <Joan Miró: *Graphic Work*> (¿octubre?-30 noviembre 1972).¹⁶³⁰

La Arras Gallery de Nueva York, tras su paso itinerante por Europa y otras galerías norteamericanas, presenta <Joan Miró. *Homenatge a Joan Prats: 15 litografías originales*> (diciembre 1972-enero 1973).¹⁶³¹ The Weintraub Gallery presenta <Joan Miró: *Prints*> (abril 1973) con 200 obras, incluyendo la serie *Barcelona 1972-1973*.¹⁶³²

En San Francisco la John Berggruen Gallery muestra una serie de grabados de 1957, <Joan Miró: *La Bague d'Aurore*> (24 junio-27 julio 1971). En Boston el Fogg Museum presenta <Joan Miró: *Serie Barcelona*> (junio 1973).

En Lincoln, Massachusetts, el De Cordova Museum muestra *<Primal Images> (16 diciembre 1973-3 febrero 1974). 78 obras de Miró —18 obras: cinco esculturas, cuatro pinturas, cuatro grabados y cinco carteles—, Appel (15), Calder (21), Dubuffet (24), con un catálogo prefaciado por su director, Carlo M. Lamagna.¹⁶³³ Taylor (30-XII-1973) comenta que Miró es la figura dominante, porque aunque en 1973 los cuatro continúan trabajando él es el único que sigue realizando una obra poderosa en sorprendentes metáforas visuales (se nota la influencia conceptual de Sweeney), y destaca sus esculturas, en las que trabaja nuevos materiales y explora la relación entre la poética del *objet trouvé* y la escultura formal, y concluye: «(...) Miró's ability to fit experience together springs from a profound communion with nature and with life.»¹⁶³⁴

Entre las itinerantes por EE UU destaca: <Miró *Sculptures*>, con 90 esculturas (la mayoría posteriores a 1965) y un catálogo con textos de Dupin y Dean Swanson (una entrevista al artista), que se inicia en Minneapolis, en el Walker Art Center (3 octubre-28 noviembre 1971) y pasa a Cleveland, en el Cleveland Museum

espacio infinito sin horizonte, bioformas..., cuando anticipó muchos problemas y soluciones posteriores de la pintura moderna.

¹⁶³⁰ Rose. *A fresh look at Miró*. "New York Magazine" (20-XI-1972) 86-87. PML, PMG B 21, 22. Comenta la muestra del Guggenheim y cita esta de Isselbacher y data su final el 30 de noviembre.

¹⁶³¹ Zúñiga, Á. *USA: Homenaje a Juan Prats*. "La Vanguardia" (15-XII-1971) 22. Comenta que hay dos exposiciones en Nueva York con las litografías de Miró, pero no detalla las galerías.

¹⁶³² "R. F.". *Joan Miró at 80*. "Pictures on Exhibit", v. XXXVI (IV-1973) 11 e illus. en p. 12. PML, PMG B 21, 26.

¹⁶³³ La documentación de esta muestra en carpeta PML, PMG B 21, 27.

¹⁶³⁴ Taylor, Robert. "Primal Images" at De Cordova. "Boston Sunday Globe" (30-XII-1973). PML, PMG B 21, 27.

of Art (2 febrero-12 marzo 1972) y Chicago, en el Chicago Art Institute (15 abril-28 mayo 1972).¹⁶³⁵ Aparecieron varias críticas en la prensa.¹⁶³⁶

Jeffet (2002) y Coyle (2002) razonan la hipótesis de que las primeras esculturas pintadas de Miró pese a figurar ya en el catálogo de <Miró. *Sculpture in bronze and ceramic, 1967-1969. Recent etchings and lithographs*> en la Pierre Matisse Gallery (5 mayo-5 junio 1970) —como *Su majestad*, cat. 44, y *Mujer sentada y niño*, cat. 47, que sin embargo no aparecen en las fotos de la exposición—, no fueron mostradas hasta esta muestra del Walker Art Center.¹⁶³⁷ Caben dos opciones: no llegaron a tiempo para presentarlas en mayo o fueron expuestas sin la oportunidad, instrucciones o medios adecuados para pintarlas, lo que se hizo en 1971.

Coyle (2002) explica que esta muestra es notable porque es la primera plenamente dedicada a sus esculturas en EE UU:

«Although casts of many unpainted and possibly a few painted sculptures in the Walker exhibition had already been shown at Matisse's gallery in New York, this was the first show at an

¹⁶³⁵ Foto de sala de exposición del Walker Art Center en <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 81. En el archivo del museo hay copias de una conferencia de Dore Ashton, titulada *Lecture on Miró sculpture* (28-X-1971) y de la entrevista que Miró concedió a Swanson el 19-VIII-1970 en Saint-Paul-de-Vence. El paso por Chicago en Allen, Jane; Guthrie, Derek. *Art*. "Chicago Tribune" (16-IV-1972) P6. / Fuller, Stephanie. *Children Look at Art. Here's Joan Miró in Their Eyes*. "Chicago Tribune" (16-V-1972) B1. / Carta de Pierre Matisse a Joan Gardy Artigas, en París. (9-II-1972) PML, PMG B 21, 7. Se queja de que las esculturas se venden mal: no ha vendido ninguna de la muestra de Minneapolis.

¹⁶³⁶ Altman, P. *Miró's Sculptures Show Unsloved Creativity of 78-year-old Artist*. "Minneapolis Star" (4-X-1971) 6B. PML, PMG B 20, 10. Opina que Miró está iniciando una nueva carrera como escultor, conservando su genialidad y energía juvenil: «the budding of a talent that —however much nourished by experience— has all the best qualities of youth: inquisitiveness, energy, dedication, flexibility and freshness.», con obras excepcionales. / Steele, M. *Speaking of Art*. "Minneapolis Tribune" (10-X-1971) 60. PML, PMG B 20, 10. Considera que Miró es un pintor dotado de grandes cualidades, pero es un escultor menor: «The sculpture has little of the directness, savagery, violence or, surprisingly, acute sense of form that his paintings have.», aunque sin duda son piezas encantadoras. / Clay, Julien. *Miró sculpteur*. "XX Siècle", 37 (XII-1971) 33-50. / Forgey, Benjamin. *A Painter Produces Characteristically Magical Sculpture*. "Washington Star" (16-VII-1972).

¹⁶³⁷ Jeffett. *The Shape of Color: Joan Miró's Painted Sculpture, Monumentality, Metaphor*. <*The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 32-33. / Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80, n. 145, que envía a la n. 137 de p. 87, donde explica detenidamente sobre las esculturas pintadas: «This group may have included the first painted bronzes shown in America. The titles, dates, dimensions, foundry, and number in the edition listed for catalogue numbers 43, 44, 45, 46 and 47 correspond precisely to five of the painted sculptures in Alain Jouffroy and Joan Teixidor, *Miró Sculptures* (1973) numbered 87, 90, 85, 89, and 88. But Matisse did not list the sculptures he exhibited as painted, and generally he was meticulous. the installation photograph published in Griswold and Tonkovich. [*<*Pierre Matisse and his Artists*>. Nueva York. The Pierpont Morgan Library (2002): 271] does not show any painted sculpture, though another in PMGA shows a sculpture that may be painted. None of the critics mentioned that any of the works are painted. I seem likely, then, that they were not shown in the United States until the next year at the Walker Art Center. See below and Jeffett in this volume, 33.]»

American museum devoted solely to Miró's sculpture. It was also the first to take the monsters from Manhattan, to the America heartland and the mid-Atlantic coast. The show also treated Miró as a contemporary, not an historical, artist. Interestingly, the Museum of Modern Art considered hosting the exhibition, but only on the condition that earlier work be added.¹⁶³⁸ Martin Friedman, director of the Walker Art Center, insisted that the show be of recent art, in keeping with the mission of his institution. He asked Pierre Matisse to help him get the most recent works; the casts of the painted sculptures were so fresh from the foundry that Miró granted permission to the Walker Art Center's staff to paint them when they arrived in Minnesota.¹⁶³⁹>>¹⁶⁴⁰

En el catálogo, Swanson presenta una entrevista con Miró y describe cómo reúne objetos en su estudio y los trabaja directamente para hacer los ensamblajes.¹⁶⁴¹

Miró (1970) declara su interés por la escultura desde 1911: «That's easy to explain —my interest in sculpture really began when I was nineteen. I was a beginning student at the Escola d'Art (Barcelona). Francisco Galí was a remarkable teacher, and he gave me an exercise so that I would learn to “see” form: He blindfolded me, and placed objects in my hands, they asked me to draw the object without having seen them. So my interest in sculpture actually dates from that time —an interest that was renewed when I made ceramics with Artigas. Making sculpture is a very exciting experience for me— one in which I have become involved more and more.» No colecciona objetos: «No, I just use things I find: I gather things together in my studio, which is very large. I place the objects around the floor, and choose this or that. I combine several objects, and sometimes re-use elements of other sculptures.» Lo que es común a sus esculturas desde los años 30 hasta hoy es «a kind of plastic rigor.» Dice que no se basa en ideas tomadas de sus pinturas, aunque pueda parecer que haya coincidencias e incluso sostiene (lo que es falso pues conocemos sus numerosos esbozos) que no hace dibujos preparatorios: «Not really, because I don't begin the sculptures from drawings, but directly from the objects... I never make drawings for them, I just put the objects together.» Algunas piezas recientes son ampliaciones de otras anteriores: «Yes, I made some small sculptures in the early 1950s. A few years ago, I reworked them and had them cast in large

¹⁶³⁸ Carta de Martin Friedman a Pierre Matisse (8-IV-1970) PMGA, B20, F10.

¹⁶³⁹ Carta de Martin Friedman a Pierre Matisse (7-IV-1970) PMGA, B20, F10. / Carta de Dean Swanson a Devera Ehrenberg (18-VIII-1970) PMGA, B20, F10.

¹⁶⁴⁰ Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80-82.

¹⁶⁴¹ Swanson. *The Artist's Comments. Interview de Miró à propos des sculptures*. <Miró Sculptures>. Minneapolis. Walker Art Center (1971): n/p. (el texto cita que la entrevista se realizó el 19-VIII-1970). cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 82.

scale.>> Intenta mantener la forma de los objetos previos: <<It has to do with the unlikely marriage of recognizable forms. In most of the sculptures, several objects are combined.>> Y pone un ejemplo orgánico: <<For example, *Personage* (1971) is based on an almond; I enlarged it fifteen times its size in plaster to an intermediate stage —at the critical stage, I reworked the plaster, then I added the head, which is based on a small stone.>> No trabaja a menudo con piezas de yeso (*plaster casts*): <<No, generally not. Many of the pieces are cast directly from the objects by means of the lost wax process. I have wax impressions made of the objects, and at that stage, I incise (designs) in the wax. Then the bronze cast is made.>> Swanson considera que los bronce de Parellada son más expresionistas que los de las otras fundiciones, con la superficie más rugosa y Miró contesta:

<<Yes, Parellada doesn't "patinate". These pieces are left just as they come out of the kiln. The pieces made at the Susse Foundry, on the other hand, have more "classical" patinas, they are more "finished". Some of the pieces cast by Clementi are more free... so there are several different techniques used. Working as I do with several foundries, each gives me ideas.>>¹⁶⁴²

Dupin, por su parte, presenta un importante avance de su interpretación canónica sobre la escultura mironiana, que ha repetido y extendido en numerosas publicaciones posteriores, comenzando por su método de reunir objetos para realizar posteriormente los ensamblajes, y tomando *Monument* (1971) como el mejor ejemplo:

<<I seems perfectly natural that an egg, precariously balanced on a cake of soap with a hole worn through it in the form of the egg, would be the exact, tangible image of a monument our subconscious desire might envisage at a street corner. A haughty and ambiguous goddess figure, a double mirror that reflects the emptiness and fullness that we hold up to it —this work, the simplest in structure, the most complex in magical effect, is the most propitious introduction to all of Miró's sculptures.>>

Y prosigue con su rico imaginario:

<<It all begins with an impromptu harvest. Miró slips out of his studio like a shadow and comes back loaded down like a peddler with worthless, unusable things, everything that nature and men have abandoned, forgotten, rejected: an almond, a pebble, a tube of paste, a snail's shell, a metal hook, a tree stump, a broken jug, two leather sacks, a spoon, a gourd, an egg-cup, a trash bin lid, a pierced stone, a cast of a hand, a cast of a foot, a bun, a beam, a sheep's bone, a toilet paper holder, nails, wood chips, corks, a plate, a disjointed doll, a brick, some stones, a spool, a pretzel, and the egg and the cake of soap... all worthless, unusable things, and the list could be extended infinitely, as

¹⁶⁴² Declaración de Miró a Swanson (19-VIII-1970 en Saint-Paul-deVence), en Swanson. *The Artist's Comments. <Miró Sculptures>*. Minneapolis. Walker Art Center (1971): s/p.

could the possible associations and metamorphoses of these objects. These rejects, insignificant objects which Miró makes his own, are the source of staggering richness. They smell of the beach, the dock, the sewer and the port, all of which are congested with trifles and marvels —and the refuse of life lives.>>

Miró se adapta a la escultura: «After modelling forms or assembling objects, Miró the sculptor goes back and draws line that complete or define them; the inscribes the signs of recognition and affixes his graphic countersign. (...)» Con un lenguaje a menudo sexual, sea femenino o masculino: «Miró's primitive purity is expressed in this succinct sexual affirmation, in the sculpture's glow and radiance. Yet there exists an omnipresent emphasis on its virile attributes, evident in the clash of points and teeth, hors and branches, eyes and other projections.>>

Y Dupin establece la diferencia entre los métodos de la pintura y la escultura:

«For Miró, sculpture is an intrinsic adventure, no a respite from painting. I this means of expression, and in the way he approaches it, he finds immediate contact with a reality he can achieve in painting only by constructing and elaborate language: the process is reversed in the sculpture. In his paintings, Miró brings forth images from within his creative imagination and projects them onto the canvas through analogies with reality. By contrast, sculpture allows him to begin with concrete realities which he interiorizes and plunges back into the crucible of his imagination. This results in images that echo those of his paintings, without directly identifying with them —their degree of reality and unfamiliarity rebels against the inscribed signs. Such readjustment and distance, by which the sculpted image invites comparison with the painted image, taunting it and calling its existence into question, gives the sculptures their autonomy, establishing their separate identities, and, as consequence, justifying their existence.»¹⁶⁴³

La crítica neoyorquina prestó poca atención a esta muestra, cuyas obras ya había contemplado en la Pierre Matisse Gallery el año anterior, pero concitó la admiración de la crítica de las ciudades por donde pasó. Peter Altman (4-X-1971) en Minneapolis, explica que Miró ha comenzado:

¹⁶⁴³ Dupin. *Miró as sculptor*. <Miró Sculptures>. Minneapolis. Walker Art Center (1971): n/p. Las citas son parciales porque las ideas de Dupin son similares a las publicadas en sus textos sobre la escultura en *Joan Miró* (1993). Otra cita parcial en Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 82. «It all begins with an impromptu harvest. Miró slips out of his studio like a shadow and comes back loaded down like a peddler with worthless, unusable things, everything that nature and men have abandoned, forgotten. (...) [Y establece una diferencia entre los métodos de la pintura y la escultura] In his paintings, Miró brings forth images from within his creative imagination and projects them onto the canvas through analogies with reality. By contrast, sculpture allows him to begin with concrete realities which he interiorizes and plunges back into the crucible of his imagination. This results in images that echo those of his paintings, without directly identifying with them.>>

<<a second artistic career. (...) this is not a show which attempts to sort out the relationships between phases of an old man's career and to define the essence of a corpus of expression. On the contrary, it is a show which invites us to participate in the discovery of the talent of a new artist who is himself in the midst of discovering and developing his ideas and techniques (...) <Miró sculptures> is the budding of a talent that —however much nourished by experience— has all the best qualities of youth inquisitiveness, energy, dedication, flexibility, and freshness.>>¹⁶⁴⁴

Mike Steele (10-X-1971) en Minneapolis, comenta que la obra de Miró, a sus 78 años, está pleno de energía, alegría (como un bufón de corte) y carga sexual en su obra: <<[él] appears indestructible (...) [y su obra tiene la alegría de] the jester in the court of high art (...) Romper Room of sexual imagery, a reducto of absurdum of funky sex.>>¹⁶⁴⁵

Benjamin Forgey (16-VII-1972) en Washington, resalta las esculturas pintadas y la fuerza de su mundo imaginario:

<<There it is, the whole kooky menagerie that inhabits Miró's painting parading around in real space and in bronze, yet. [Le gustan particularmente] a number of socko life-size bronzes painted in unmodulated and characteristically brilliant hues. The coloring, too, is perfectly calculated to effect, and these pieces have their, more slapstick, charm. (...) Miró's art, in painting and in sculpture, possesses a strong narrative streak, though the story line is profoundly idiosyncratic (...) One is in the presence of a visionary of the absurd, the creator of a world with its own intense logic, and though this world does indeed have parallels in the real world of human interaction, one generalizes or schematizes at considerable peril.>>¹⁶⁴⁶

En México, la Galería Ponce presenta en Ciudad de México <Miró. Obra gráfica> (junio 1975).¹⁶⁴⁷

Las exposiciones colectivas son numerosísimas.

En Francia, París es siempre el primer foco. La galería La Hune muestra <Livre-tableau de Soleil noir "Liberté des Libertés", poèmes d'Alain Jouffroy,

¹⁶⁴⁴ Altman, P. *Miró's Sculptures Show Unsloved Creativity of 78-year-old Artist*. "Minneapolis Star" (4-X-1971) 6B. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 82.

¹⁶⁴⁵ Steele, M. *Speaking of Art*. "Minneapolis Tribune" (10-X-1971) 60. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 82.

¹⁶⁴⁶ Forgey, B. *A Painter Produces Characteristically Magical Sculpture*. "Washington Star" (16-VII-1972). Consulta en National Gallery of Art, s/p. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 82.

¹⁶⁴⁷ También se expuso en la galería en estas fechas obra gráfica de Hernández Mompó, pero no fue una colectiva.

lithographies, gravures et dessins de Joan Miró> (9 diciembre-fin diciembre 1971).¹⁶⁴⁸ El Musée Rodin organiza *<*Sculptures de Peintres*> (1973), con obras de Miró, Balla, Boccioni, Braque, Dalí, Robert Delaunay, Max Ernst, Matisse, Picasso... La Orangerie des Tuileries presenta *<*Art du XXe siècle: Fondation Peggy Guggenheim, Venise*> (30 noviembre 1974-3 marzo 1975), con obras de Miró, Bacon, Calder, Picasso... y un catálogo con notas de Jean Leymarie. El MAMV monta, con organización de Daniel Abadie y Gaston Bachelard, *<*San Lazzaro et ses amis. Hommage au fondateur de la revue "XXe siècle"*> (19 noviembre 1975-11 enero 1976), con obras de Miró, Calder... Además, Miró planeó participar en el XXXI Salon de Mai, celebrado en 1975 en el MAMV, de acuerdo a su declaración en 1974 a Taillandier: «Para el Salon de Mai del año próximo, lo he hablado con Gaston Diehl, haremos un conjunto de cosas recientes que nadie habrá visto.»¹⁶⁴⁹, pero no hemos encontrado confirmación documental de obra suyas, por lo que es probable que no se cumpliera su propósito. La Galerie Berggruen presenta *<*Maitres-graveurs contemporains 1972*> (1972), con obras de Miró, Appel, Arp, Braque, Chagall... La Galerie du Seine muestra *<*Collection Fantôme*> (18 octubre-1 diciembre 1973), de la colección de Philippe Soupault, con obras de Miró, Ernst, Klee, Magritte, Matta, Man Ray...

En Saint-Paul-de-Vence, la Fondation Maeght organiza un homenaje al ministro de cultura que favoreció su creación, *<*André Malraux*> (13 julio-30 septiembre 1973), con obras de Miró (3), Balthus, Dubuffet, Picasso... y un catálogo con textos de André Masson, Roger Caillois y el ministro André Malraux, que escribió por entonces un libro, *Tête d'obsidienne*, publicado el año siguiente, en el que hacía un comentario sobre los “diablillos” de Miró, al que ponía sólo por detrás de Picasso en su aprecio.¹⁶⁵⁰ En Montpellier el Musée Fabre organiza *<*Les Livres réalisés par PAB*> (16 marzo-25 abril 1971), con libros ilustrados por diversos artistas y editados por P.A. Benoit, y un cartel de Miró. En Burdeos, la Galerie des

¹⁶⁴⁸ *<*A La Hune. Histoire d'une librairie-galerie à Saint-Germain-des-Prés*>. París. MNAM (29 junio-17 octubre 1988): 194.

¹⁶⁴⁹ Taillandier. *Miró: maintenant je travaille par terre. Propos recueillis par Y. Taillandier. "XXe Siècle"*, París, v. 36, n° 43 (30-V-1974) 15-19. cit. Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 283. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 302. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 371. Taillandier (París, 1926), además de escritor y artista, fue secretario del comité del Salon de Mai durante 44 años, lo que da sentido a esta mención que parece fuera de contexto. En cuanto a Gaston Diehl, fue el principal organizador de los Salons de Mai desde 1945.

¹⁶⁵⁰ Malraux. *La Corde et le souris, V: Tête d'obsidienne*. Gallimard. París. 640 pp. La referencia al comentario de Malraux la da Raillard en *Conversaciones con Miró*. 1993: 89.

Beaux-Arts organiza **<XXI Exposition de Mai: Surréalisme>* (2 mayo-1 septiembre 1971). En Estrasburgo, el Musée d'Art Moderne organiza **<Agora I>* (13 julio-30 septiembre 1971), con obras de Miró, Adami, Bazaine, Bonnard, Bury, Calder, Chillida, Giacometti, Kandinsky, Léger, Tàpies, Velde... En Estrasburgo, el Consejo de Europa promueve en la Ancienne Douane la muestra **<Occident-Orient: L'Art moderne et l'Art islamique>* (15 mayo-15 septiembre 1972), con obras de Miró, Baumeister, Hartung, Klee, Picabia..., con un catálogo de 143 pp.¹⁶⁵¹ Una itinerante francesa es **<L'homme et son empreinte>*, con obras de Miró, Dubuffet, Rebeyrolle, Tàpies.... que se inicia en el Château de Sainte-Suzanne en Mayenne (8 junio-1 septiembre 1974) y pasa a París, en el MAMV (1974) y a Bourges, en la Maison de la culture (1974-1975).

En Gran Bretaña, en Londres se organiza, probablemente en las Mayor Galleries, **<From Millais to Miró: European Prints>* (1 mayo-1 junio 1973); el Arts Council monta **<Masters of Graphic Art. Goya to Henry Moore>* (abril-junio 1974), con obras de Miró, Beckmann, Bonnard, Braque... y un catálogo prefaciado por Robert Melville; la Tate Gallery organiza **<Picasso to Liechtenstein: Masterpieces of Twentieth-Century Art from the Nordrhein-Westphalen Collection in Düsseldorf>* (2 octubre-24 noviembre 1974), con un catálogo con un texto de W. Schmalenbach. En Birmingham, el Birmingham Museum of Art presenta **<Art of Spain>* (1971), con obras de Miró, Dalí, Millares, Picasso...

En Alemania, en Wuppertal, el Von der Heydt Museum el comisario G. Aüst organiza **<Alternativen. Malerei um 1945-50>* (30 septiembre-18 noviembre 1973), con obras de Miró, Bacon, Riopelle... En Dusseldorf, la Kunstsammlung Nordrhein-Westphalen presenta **<Surrealismus: Eine didaktische Schau>* (26 octubre-30 diciembre 1973). En Hannover la Kestner Gesellschaft el comisario W. Schmied organiza **<Hommage à Picasso>* (23 noviembre 1973-13 enero 1974), con obras de Miró, Matta, Picasso, Tàpies...

En Suiza, en Basilea, la Galerie Beyeler presenta **<Europa>*. Basilea. Galerie Beyeler (22 junio-27 julio 1971) con 46 obras de Miró —*Pájaros en fiesta para el despertar del día* (1968) [DL 1290]—, Horst Antes, Appel, Bacon, Bill, Alan Davie, Dubuffet, Ernst, Richard Paul Lohse, Masson, Matta, Moore, Nicholson, Picasso, Poliakoff, Riley, Riopelle, Sonderbog, Tàpies, Tinguely, Vasarely, Vieira da

¹⁶⁵¹ Minola de Gallotti, M. *Exposición "Occidente-Oriente" de arte moderno e islámico. "La Vanguardia"* (18-I-1973) 75.

Silva, y un catálogo s/p.; **<Highlights>* (marzo-15 abril 1972) con obras de Miró — dos pinturas: *La carretera d'En Güell* (1917) [D 33; DL 39], no reprod. y vendido, y *Pintura* (1926) [D 167; DL 213], reprod. fig. 20—, Arp, Braque, Cézanne, Se Stäel, Derain, Dubuffet, Giacometti, Kandinsky, Klee, Léger, Lichtenstein, Matisse, Mondrian, Moore, Picasso, Rauschenberg, Rothko, Tàpies, Vasarely, Vlaminck, y un catálogo; **<De Vénus à Vénus>* (agosto-octubre 1972) con obras de Miró, Archipenko, Arp, Calder, Dubuffet, Ernst, Giacometti, Kandinsky, Klee, De Kooning, Picasso, Rauschenberg, Stella, Tàpies y Tobey¹⁶⁵²; **<Miró. Calder>* (diciembre 1972-febrero 1973)¹⁶⁵³; **<Surréalisme et peinture>* (febrero-abril 1974), con un catálogo prefaciado por Reinhold Hohl para las 102 obras de Miró —11 obras, nº 19-29—, Arp, Baumeister, Horst Antes, Bellmer, Brauner, Chagall, Dalí, De Chirico, Delvaux, Dubuffet, Max Ernst, Giacometti, Julio González, Kandinsky, Klee, Lam, Le Corbusier, Léger, Lichtenstein, Magritte, Masson, Matta, Moore, Picasso, Pollock, Schwitters, Saul Steinberg, Tamayo, Tanguy, Wols.

En Zúrich la Galerie Maeght muestra **<Maeght Editeur>* (desde 17 diciembre 1971).¹⁶⁵⁴ En Ginebra, el Musée de l'Athénée presenta **<Oeuvre gravé original>* (4 julio-22 diciembre 1973), con obras de Miró, Ernst, Jacques Villon; la Galerie Gérald Cramer reúne **<Chagall, Masson, Meckseper, Miró, Moore: Eaux-fortes et lithographies 1973-1974>* (diciembre 1973-enero 1974).

En Italia, en Venecia, y con organización de la Bienal, el Museo d'Arte Ca'Pesaro muestra **<Aspetti della grafica europea 1971>* (verano 1971), con obras por España de Miró, Chillida, Amadeo Gabino, Juan Genovés y Tàpies.¹⁶⁵⁵ En Turín, la Galleria Gissi muestra **<Le Sillabe Mute dell'Imaginazione. 12 maestri del Surrealismo>* (diciembre 1971), cuyo catálogo lleva un texto de Aldo Passoni. La más importante es la **<Exposición a favor de los trabajadores españoles y CCOO>* realizada en el Palazzo Reale de Milán y luego en el Palazzo D'Accursio de Bolonia (1972), con obras de Miró, Picasso, Tàpies, Luis Fernando Aguirre, Amelia Avia, Equipo Crónica, Juan Genovés, Luis Gordillo, Carlos Mensa, Pablo Serrano, Gistavo

¹⁶⁵² Tàpies, Miquel. *Chronologie*, en Agustí, Anna (dir. y cat.). *Tàpies. Catalogue Raisonné*. 1992. v. 3. 1969-1975: 536.

¹⁶⁵³ Al parecer comenzó a mediados de diciembre por lo que puede ser una continuación itinerante de **<Joan Miró. Alexander Calder>*. Tokio. Fuji Television Gallery (15-30 noviembre 1972), pero no puede confirmarse porque la muestra japonesa no tiene catálogo conocido; el catálogo suizo se puede consultar en la FPJM, gracias a una entrega de Olivier Wick en 2003.

¹⁶⁵⁴ Invitación con una obra de Miró en portada en PML, PMG B 21, 16.

¹⁶⁵⁵ Tàpies, Miquel. *Chronologie*, en Agustí, Anna (dir. y cat.). *Tàpies. Catalogue Raisonné*. 1992. v. 3. 1969-1975: 535.

Torner, Eduardo Úrculo... y varios artistas extranjeros. Convocada por Picasso, José Ortega y Rafael Alberti, fue organizada desde Roma por Alberti y los sindicatos CGIL (comunista), CISL (socialista) y UIL (independiente).¹⁶⁵⁶ Y la exposición *<Rafael Alberti: dibujos y gouaches. Miró>, celebrada en Roma (febrero 1973), con obras del poeta Alberti y algunas de Miró, que el poeta expone en homenaje a éste.¹⁶⁵⁷

En Suecia aparece en *<Grabado español actual>, en la Oficina Española de Turismo en Estocolmo (marzo 1972), con obras de Miró, Eduardo Arranz-Bravo, Jorge Castillo, Antoni Clavé, Prim Fulla, Montserrat Gudiol, Joan Hernández Pijuán, Ramon Llovet, Pla Narbona, J. J. Tharrats, F. Todó y J. J. Torralba.¹⁶⁵⁸

En la ciudad yugoslava de Lubiana se organiza la *<X Bienal Internacional de Grabado> (verano 1973), dedicada a Picasso, presentando España obras de Miró, Chillida, Picasso...¹⁶⁵⁹

En España destaca Barcelona, donde la Galería Magritte presenta *<Homenatge a J. V. Foix> (20 septiembre-11 octubre 1973), un homenaje por 80 aniversario del poeta, reciente “Premi de les Lletres Catalanes”, organizado por el grupo “Tarot Quinze”, con obras de Miró, Aremengol, Boix, Maria Girona, Heras, Antoni Miralda, Ràfols, Tàpies, Tharrats, Xifra... El catálogo incluye 12 textos y poemas visuales de autores catalanes, leídos junto a poemas de Foix en el vernissage, así como el estreno de obra musical de Mestres Quadreny.¹⁶⁶⁰

La Galeria Maeght celebra la *<Exposició inaugural> (15 noviembre-diciembre 1974)¹⁶⁶¹, con 58 obras de Miró (9), Adami, Bazaine, Braque, Bury, Corberó, Calder, Chagall, Chillida, Fiedler, Garache, Joan Gardy Artigas, Giacometti, Hartung, Kandinsky, Kemeny, Léger, Monory, Palazuelo, Rebeyrolle, Riopelle, Royo, Steinberg, Tal-Coat, Tàpies, Ubac, Bram Van Velde... y un catálogo ilustrado por Miró y un texto de J. M^a Moreno Galván., en el que escribe:

<<(…) Y ¿por qué considero tan importante —acontecimiento de la cultura— el encuentro de Barcelona con eso que significa Maeght? Porque Barcelona ha sido, y es, una de las ciudades claves y

¹⁶⁵⁶ Redacción. Noticias en “Diario de Mallorca” (3-V-2002) 44. / “El País” (4-V-2002) 44.

¹⁶⁵⁷ Redacción. *Alberti expone en Roma*. “Diario de Mallorca” (1-II-1973) FPJM H-3998. Obras de Miró y su asistencia en la exposición de Alberti. cit. Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 558, n. 1343.

¹⁶⁵⁸ Redacción. *Noticiero de arte: Artistas españoles en Estocolmo*. “La Vanguardia” (2-III-1972) 29.

¹⁶⁵⁹ Redacción. *Grabado español en la Bienal de Lubiana*. “Blanco y Negro” (21-VII-1973) 79.

¹⁶⁶⁰ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 791.

¹⁶⁶¹ Inauguración de la sucursal barcelonesa de Maeght, en la c/ Montcada, 25, cerca del Museo Picasso.

decisivas en la formación y en la conformación de todo lo que llamamos “arte contemporáneo”, afirmación que, de momento, sólo se me ocurre justificar con el enunciado de una serie de nombres: Pablo Picasso, Antoni Gaudí, Julio González, Joan Miró, etc. (...)>>. ¹⁶⁶²

La Galeria Dau al Set organiza **<El Surrealisme a Catalunya>* (noviembre 1975) con obras de las dos generaciones surrealistas: la primera de antes de 1939 con Miró, Cristòfol, Dalí, Marinelló, Massanet, Sandalinas, Sans, Serra, y la segunda de la posguerra con Cuixart, Ponç, August Puig, Tàpies, Tharrats y Evarist Vallés. ¹⁶⁶³ También en Barcelona, Arteeuropa organiza **<Pintura española de los siglos XIX-XX>* (13 noviembre-19 diciembre 1975) con obras de Miró, Rusiñol, Sorolla, Casas, Zuloaga, Nonell, Mir; y un catálogo.

Hay varias colectivas en el resto de Cataluña. En la sede de La Caixa en Granollers, el Ayuntamiento de la ciudad y la Caixa-Diputació Provincial promueven, en una colaboración inusual respecto al arte contemporáneo en aquella época, y Alexandre Cirici organiza, una importante muestra, que se convirtió inadvertida y paulatinamente en un acto público de oposición al franquismo, la **<1ª Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró>* (15 mayo-15 septiembre 1971). Miró cuelga en la presidencia de la muestra su cuadro *Campesino catalán al claro de luna* (1968) y realiza el cartel y la portada del catálogo (con versiones en catalán y español, otra excepción para la época), es editado como nº 1.769 de revista “Vallés” con textos de todos los comisarios, más Joan Brossa, Maria Lluïsa Borràs, y Joan Illa Martorell con *Granollers. Ciudad Cósmica. Homenaje a Joan Miró*. Se reúnen obras de artistas de Alemania (Hüppi, Peter Klassen, Werner Knaupp, Josua Reichert), Francia (Crasno, Olivier Debré, Claude Hellegarde, Francis Naves), Italia (Valerio Adami, Rodolfo Aricó, Piero Dorazio, Toti Scialoja), y Gran Bretaña (Howard Hodgkin, Bridget Riley, Richard Smith, John Walker), países comisariados respectivamente por los críticos Dietrich Mahlow, Jean Clarence Lambert, Gillo Dorfles y Julie Lawson, y varias delegaciones de España, de Barcelona (Guinovart, Ponç, Ràfols-Casamada, Tàpies), Madrid (Canogar, Millares, Muñoz, Saura), Valencia (Equipo Crónica, Equipo Realidad, Sempere), comisariadas respectivamente por Alexandre Cirici, José María Moreno Galván y Tomás Llorens,

¹⁶⁶² Moreno Galván, J. M^a. *Prefacio*. **<Exposició inaugural>*. Barcelona. Galeria Maeght (15 noviembre-diciembre 1974). [Reprod. Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 833-834.]

¹⁶⁶³ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 863. / Calvo Serraller. *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. 1991-1992. 1. *Artistas*: 532.

más una representación de los artistas de la Comarca del Vallés (Artigas y Cumella).¹⁶⁶⁴ Cirici comenta en su texto:

«En oposició a ells [los noucentistas] sorgiren els rebels creadors de L'Avantguarda, que aviat guanyaren una gran paper internacional. El més important de tots fou sens dubte Joan Miró, que el 1923, a escala mundial, obrí la porta a la possibilitat d'una nova pintura, després de la crisi del Dadá. En certa manera, Miró resumeix l'aportació al món de la manera catalana de veure la realitat.»¹⁶⁶⁵

Más pequeñas son otras colectivas catalanas. La gerundense Cadaqués, el Casino celebra un **Homenaje a Marcel Duchamp*> (verano 1973), con obras de Miró, Man Ray, Tàpies...; Duchamp había veraneado a menudo en Cadaqués en sus últimos años.¹⁶⁶⁶ En Figueras el Museo del Ampurdán ofrece <*Homenaje a Joan Miró*> (desde 28 abril 1973)¹⁶⁶⁷ y la Galeria Vallés **Exposición de obra gráfica*> (1974), con obras de Miró, Chillida, Clavé, Dalí, Hernández Pijuan, Tàpies, Tharrats, Evarist Vallés, Viladecans...¹⁶⁶⁸

En Palma de Mallorca, la Sala Pelaires realiza un importante homenaje a Picasso, **Picasso 90. Dibujos, gravats, linoleums*> (1971), con obras de Miró, Genovés.... Y destaca sobremanera la que el Colegio de Arquitectos de Baleares y la Sala Pelaires organizan en ésta y en el Palau Ca la Torre, **Miró 80*> (15 noviembre 1973-15 enero 1974), la mayor y a la vez mejor exposición de arte contemporáneo realizada hasta entonces en Mallorca. Miró no asistió al vernissage, alegando su recurrente excusa de hallarse indispuerto¹⁶⁶⁹, y la exposición fue presentada por Sert, que escribió el prefacio del catálogo, *Joan Miró, catalizador de la*

¹⁶⁶⁴ Redacción. *Granollers: Primera Muestra Internacional de Arte-Homenaje a Joan Miró*. "La Vanguardia" (19-I-1971) 22. / Redacción. *Homenaje-exposición a Joan Miró en Granollers*. "ABC" (20-III-1971) 41. / Redacción. *Homenaje a Joan Miró*. "ABC" (21-V-1971) 125. Miró realiza el cartel. / Redacción. *Noticario de arte. La I Muestra Internacional de Arte, homenaje a Joan Miró*. "La Vanguardia" (27-VII-1971) 23. / Borràs, M^a L. *Granollers: I Muestra Internacional de Arte*. "La Vanguardia" (8-VIII-1971) 3. / Borràs, Maria L. *El arte de los jóvenes, en Granollers*. "La Vanguardia" (8-VIII-1971) 29. / Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 721-724. Con motivo de esta muestra se organizó un concurso de arte joven, **Mostra d'Art Jove*>, que fue la presentación del arte conceptual catalán. / Minguet. *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 85-86.

¹⁶⁶⁵ Cirici. *Miró i l'avantguarda*. **1^a Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró*> (15 mayo-15 septiembre 1971). Reprod. Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 721-724.

¹⁶⁶⁶ Romero, L. *Exposiciones en Cadaqués, II*. "La Vanguardia" (28-IX-1973) 45.

¹⁶⁶⁷ Redacción. *Homenaje a Joan Miró, en Figueras*. "ABC" (20-IV-1973) 41. Se informa además que Cirici dará el 3 de mayo una conferencia sobre Miró.

¹⁶⁶⁸ Tremols, B. *Colectiva de obra gráfica en Figueras*. "La Vanguardia" (6-IV-1974) 32.

¹⁶⁶⁹ Al final no se atrevieron a asistir el gobernador civil y el alcalde de Palma, con los que Miró andaba a la gresca.

*juventud*¹⁶⁷⁰, mientras que Rafael Alberti le homenajeó con un poema inédito. En la muestra se presentaba a lo más granado del arte de vanguardia en España, con 130 artistas, comprendiendo de Miró tres esculturas, dos óleos, un tapiz y una carpeta de obra gráfica ilustrando poemas de autores mallorquines; destacaban las esculturas de Calder (aportó varios móviles), Chillida, Cubells, Alfaro, Pablo Serrano, Fontanals, Subirachs; las cerámicas de Artigas, Castaldo; los grabados de Alberti; los tapices de Tàpies (el suyo colgaba en la escalera), Carola Torres, Aurelia Muñoz; las pinturas de Genovés, Guinovart, Mensa, Hernández, Clavé, Marcarelli, Matas... La relación completa de participantes, ordenados por orden alfabético, es una relación exhaustiva de los artistas españoles y extranjeros que le son más cercanos personal y estéticamente.¹⁶⁷¹ Gozó de una masiva afluencia de público, puesto que muchos espectadores, especialmente jóvenes estudiantes, acudieron varios días seguidos, constituyendo un aldabonazo en la formación artística de numerosos mallorquines que descubrieron entonces el arte vanguardista.¹⁶⁷²

En Madrid, la Sala Celini (a veces conocida como Galería Cellini) muestra **Colecciones particulares*> (1972), con obras de Miró, Bonnard, Boreas, Magritte...

¹⁶⁷⁰ Un manuscrito y un texto mecanografiado datados en 1973 se conservan en la Frances Loeb Library de la Universidad de Harvard. Sert hace un panegírico entusiasta del artista y de su influencia en los artistas aparecidos en la posguerra española y a los más jóvenes, a los que marcó unas pautas de esfuerzo y de ambición: ir a París o al extranjero para abrirse camino. Texto reprod. en Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 618-623.

¹⁶⁷¹ Abrams, Alberti, Alfaro, Alfonso, Agulló, Amengual, Armengol, Arranz-Bravo, Artigas, Artigau, Bartolozzi, Bechtold, Benito, Bird, Boix, Bonnín, Brossa, Brotat, Brunet, Calder, Canogar, Cardona Torrandell, Carrera, Castaldo, Castanyer, Castro, Chillida, Clavé, Coll, Coronado, Cubells, Delclaux, Duclos, Dcumann, Díaz, Faber, Fontanals, Gabino, García-Mulet, García-Sevilla, Gardy-Artigas, Genovés, Grau Garriga, Guinovart, Heine, Heras, Hernández, Hinterreiter, Irueste, Jacobson, Künkel, Longino, Llimos, Manrique, Marcarelli, Matas, Meana, Mensa, Mestres-Quadreny, Micus, Mieg, Miller, Miralda, Molina, Mompó, Morell, Muntadas, Aurelia Muñoz, Lucio Muñoz, Nack, Navarro, Pavia, Peinado, A. de la Pisa, Ponsati, Puig, Quetglas, Rabascall, Ràfols-Casamada, Neumann, Nissen, Ortega, Ortiz de Elguea, Ramis, Equipo Realidad, Ribera Bagur, Royo, Rueda, Sáenz, Sassu, Saura, Sempere, Seoane, Pablo Serrano, Sierra, Sixto, Soria, Soto, Suárez, Subirachs, Tàpies, Tharrats, Torner, Torralba, Carola Torres, Tur Costa, Ulbricht, Viladecans, Vila-Grau, Xifra, Iturralde, Zumeta. Cartel anunciador, reprod. en "Balears" (10-XI-1973).

¹⁶⁷² Fue la primera gran exposición a la que asistí. Coincidió con la inauguración del edificio del Colegio de Arquitectos en Ca La Torre, en la calle Portella de Palma —una mansión barroca, con muros de épocas islámica y gótica en el jardín—. La exposición fue inaugurada por el presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, Juan González Cebrián. El catálogo de unas 300 pp. llevaba un poema inédito de Rafael Alberti. El ambiente musical era espléndido: una obra de Mestres-Quadreny, titulada *Círculo de sonidos audibles*. Fue organizada por el Colegio de Arquitectos, la Sala Pelaires, con la colaboración de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares. Diariamente había una sesión de diapositivas con obras de Miró. Los viernes y sábados había proyecciones de filmes sobre su trabajo. [Bauzà y Pizà, J. *En "Ca La Torre" exposición "Miró 80"*. "Diario de Mallorca" (16-XI-1973) FPJM H-4051. / Ferret, Andrés. *Palma por Miró*. "Diario de Mallorca" (25-XI-1973) FPJM H-4052.] Ya se habían proyectado en el Colegio de Arquitectos dos películas de Jordi Cadenas, *Homenatge a Miró* y *Parafràstic-I*, en ocasión de las exposiciones de Miró en el Grand y Petit Palais en 1974. [Redacción. *Película "Homenatge a Miró" en "Ca La Torre"*. "Diario de Mallorca" (17-V-1974) FPJM H-4065.]

Las Galerías Skira presentan **<El tapiz actual>* (diciembre 1972-enero 1973), con obras de Miró, Grau Garriga, Amelia Giménez, Manolo Millares, Aurelia Muñoz, Picasso, Tharrats y Manuel Viola.¹⁶⁷³ La Galería Juana Mordó organiza una amplia **<Exposición Homenaje a Manolo Millares>* (enero 1973) con obras de Miró, Millares, Canogar, Chillida, Feito, Guinovart, Muñoz, Palazuelo, Saura, Tàpies... y un catálogo con textos de Ayllón, Cirici, Moreno Galván y una selección de escritos del propio Millares.¹⁶⁷⁴ La Galería Iolas-Velasco presenta **<Homenaje a Miró>* (junio-julio 1973) con el tapiz *Tarragona* (1971) y la pintura *Mujer y pájaro* (1963) de Miró, fotos murales de Català-Roca sobre el proyecto de la FJM, y obras de Berrocal, Canogar, Genovés, Hernández Mompó, Julio González, Antonio López, Millares, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Alberto Sánchez, Sempere, Serrano y Tàpies.¹⁶⁷⁵ La Galería Osma presenta **<Colección de dibujo y obra gráfica>* (desde 27 junio 1973) con obras de Miró, Rafael Alberti, Antoni Clavé, Julio González, Antonio Saura y otros 20 artistas.¹⁶⁷⁶ La Galería Rayuela ofrece *<Joan Miró: obra gráfica>* (enero-febrero 1974), con aguafuertes; al mismo tiempo, pero sin ser una colectiva, se mostraban obras de Feito, Serrano y Tàpies.¹⁶⁷⁷

La muy activa Galería Theo muestra **<Bores y sus amigos>* (enero-febrero 1974) un homenaje a Francisco Bores, en el segundo aniversario de su muerte, con obras de Miró, Bores, Ángeles Ortiz, A. Beaudin, Clavé, Esteve, Lobo, Masson, Peinado, Viñes, y un catálogo con prólogo de Mercedes Guillén; la importante **<Arte de nuestro tiempo>* (enero-febrero 1974), con motivo de la inauguración de la nueva sede de la calle Marqués de Ensenada, con obras de Miró, Bacon, A. Beaudin, Bores, Braque, Caneja, Chadwick, Chillida, G. Delgado, Feininger, Gargallo, Genovés, Giacometti, Julio González, Gris, Barbara Hepworth, Manolo Hugué, Klee, Laurens, Léger, Lipchitz, Baltasar Lobo, Cristino Mallo, Mignoni, Moore, Morandi, Ben Nicholson, Noland, Nolde, Palazuelo, Palencia, Pasmore, Picasso, Sutherland, Tàpies, Valdivieso, X. Valls y Viñes; y **<Españoles universales siglo XX>* (octubre 1975) con obras de Miró, Berrocal, Bores, Chillida, Clavé, Dalí, Gargallo, González,

¹⁶⁷³ Redacción. *Exposición de tapices en Madrid*. "La Vanguardia" (9-I-1973) 28.

¹⁶⁷⁴ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 767-768. / Calvo Serraller. *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. 1991-1992. 1. *Artistas*. II. *Contexto*. v. 1. p. 532.

¹⁶⁷⁵ Redacción. *Un tapiz de Miró, centro de un homenaje madrileño*. "Blanco y Negro" (30-VI-1973) 80.

¹⁶⁷⁶ Anuncio en "ABC" (27-VI-1973) 67.

¹⁶⁷⁷ Redacción. *En la galería de arte Rayuela...* "ABC" (29-I-1974) 111.

Gris, Hugué, Lobo, Millares, Palazuelo, Picasso, Tapies, y un catálogo en el que proclama que insistirá en su política de apertura al arte más vanguardista.¹⁶⁷⁸

El Grupo Asegurador La Estrella monta **<Exposición de pintura española contemporánea>* (1974), con obras de Miró, Laffón... La Galería Multitud presenta **<Surrealismo en España>* (1975) con 124 obras de 44 artistas: Miró, Ángeles Santos, Alfonso Buñuel, Chirino, Cristòfol, Cuixart, Dalí, Adriano del Valle, Domínguez, Ferrant, Enrique Herreros, Maruja Mallo, Massanet, Millares, Olivares, Palencia, Picasso, Ponç, Saura, Tàpies, Tharrats... y los extranjeros Wifredo Lam, Marcel Jean, Willi Baumeister, Maurice Henry, Man Ray, Kurt Seligmann; y un enorme catálogo (398 pp.) diseñado por Alberto Corazón y con textos de Francisco Calvo Serraller y Ángel González, que aporta biografías de artistas, una antología de textos surrealistas, una cronología y una bibliografía.¹⁶⁷⁹ En la Galería Guereta de Madrid se exponen las litografías de **<Joan Miró: Homenaje a Joan Prats. Tàpies: Nocturno matinal>* (desde 4 hasta final de febrero 1975). La Fundación Juan March muestra una selección de su colección en su sede madrileña **<Arte español contemporáneo>* (octubre-noviembre 1975); son obras de Miró, Clavé, Cuixart, Farreras, Feito, Genovés, Guerrero, López García, López Hernández, Millares, Lucio Muñoz, Palazuelo, Joan Ponç, Rivera, Saura, Sempere, Tàpies, Torner y Zóbel, antes de su camino itinerante por España, llegando al Convento de Santo Domingo en Santiago de Compostela (11 febrero-marzo 1977).¹⁶⁸⁰

En Castro Osedo (Sada, La Coruña), el Museo Carlos Maside organiza una muestra paralela de obra gráfica de Miró y Picasso, **<Miró, grabados; Picasso, grabados>* (desde 20 agosto 1971).¹⁶⁸¹ En Huesca, la Galería S'Art presenta **<Homenaje a Miró>* (2-14 junio 1973), con 47 obras gráficas (dos de Miró).

En Villena **<I Exposición Nacional de Artes Plásticas>* (desde 3 septiembre 1972), promovida por Celerino Moreno, comisario de exposiciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, con obras de Miró, Chillida, Juana Francés, Enrique Grau-Sala, Gregorio Prieto, Saura, Eusebio Sempere, Solana y Viola.¹⁶⁸²

¹⁶⁷⁸ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 862.

¹⁶⁷⁹ Moreno Galván, J. M^a. *El surrealismo en España*. "Guadalimar", Madrid, 1 (IV-1975) 15-19. Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 849. / Calvo Serraller. *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. 1991-1992. II. *Contexto*: 403.

¹⁶⁸⁰ "F. F." *Exposición de arte contemporáneo español en Santiago*. "ABC" (3-II-1977) 53. Se informa que son 18 obras, pero son 19 artistas.

¹⁶⁸¹ Redacción. *En La Coruña se preparan homenajes a Picasso en su XC aniversario*. "ABC" (19-VIII-1971) 30.

¹⁶⁸² Redacción. *Exposición de artes plásticas en Villena*. "ABC" (6-IX-1972) 30.

En Santa Cruz de Tenerife, en las Ramblas de la ciudad, se muestra la **<I Exposición Internacional de Escultura en la calle>* (diciembre 1973-enero 1974 en cat., prorrogada a marzo), organizada por Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, con obras de Miró —la escultura *Mujer* (1970) o *Mujer botella* [FO 184], donada después al Cabildo de Tenerife—, Abad, Alberto Sánchez, Alfaro, Amador, Basterrechea, Rubio Camín, Chillida, Corberó, Chirino, Domínguez, “Equipo Crónica”, Gabino, Gargallo, Julio González, Guinovart, Millares, Alberto Sánchez, Sempere, Pablo Serrano, R. Soto, Torner...; Calder, Marini, Moore, Pomodoro, la italo-argentina Alicia Penalba, Niki de Saint-Phalle, Tinguely, Zadkine...¹⁶⁸³

En Valladolid, la Galería Carmen Durango monta **<Feito. Millares, Miró. Tàpies>* (1974). En la murciana Manga de Mar Menor el Club Social Campo de Golf muestra una **<Exposición colectiva>* (agosto 1974) con obras de Miró, Picasso, Dalí, Miguel Herrero...¹⁶⁸⁴ En Valencia, la Galería Galatheo ofrece **<Artistas mediterráneos>* (27 noviembre-16 diciembre 1974), con obras de Miró, Clavé, Picasso... y un catálogo con texto de Manuel Conde. En Santillana del Mar se ofrece **<Jóvenes en torno a la figuración>* en la recién restaurada Torre del Merino (verano 1973) con pinturas y grabados de Miró (grabados), Alcaín, Aguayo, Arranz-Bravo, Bartolozzi...¹⁶⁸⁵ Y en la capital Santander la Galería Sur muestra **<Maestros europeos>* (1975), con obras de Miró, Braque, Chagall, Gleizes... cuyo catálogo lleva un texto de Julián Gállego.

Una interesante itinerante, celebrada en las sedes regionales de los Colegios Oficiales de Arquitectos es **<Exposición Homenaje a Josep-Lluís Sert>*, la primera en Santa Cruz de Tenerife (17 febrero-mayo 1972), con obras de Miró (el cartel litográfico), Martín Chirino, Manuel Millares, Gerardo Rueda, Eduardo Úrculo, Manuel Valdés, José María Yturralde...; pasó a Barcelona, organizada por el Colegio de Cataluña y Baleares (17 noviembre-diciembre 1972), integrada en **<Homenatge*

¹⁶⁸³ Redacción. *Tenerife: I Exposición Internacional de Esculturas en la calle*. “ABC” (29-XI-1973) 63. / Westerdahl, E. *Tenerife. Esculturas en la calle*. “Gazeta del Arte”, Madrid, nº 18 (15-III-1974) 12-13. Reseña, con mención a la prórroga y a que Miró es miembro del comité de honor junto a Penrose, Sert y Westerdahl. / Redacción. *Joan Miró regala una escultura a Tenerife*. “La Vanguardia” (14-VI-1974) 11. / Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 798.

¹⁶⁸⁴ Martínez, Francisco. *Picasso, Dalí y Miró en la Manga de Mar Menor*. “La Vanguardia” (1-VIII-1974) 22..

¹⁶⁸⁵ “M. L.” *La Torre del Merino, de Santillana, marco para la joven figuración*. “Blanco y Negro” (28-VII-1973) 78-79.

Josep-Lluís Sert i Josep Llorens Artigas>; y luego reducida nuevamente a Sert a la sede de Palma de Mallorca (1973).¹⁶⁸⁶

Entre las itinerantes por Europa, destacan: *<Métamorphose de l'objet: Art et Anti-art 1910-1970> con obras de Miró, Dubuffet, Giacometti, Picasso... y un catálogo con textos de F. Mathey, F. Russoli, J. Merkert y John Russell, que comienza en Bruselas, en el Palais des Beaux-Arts (22 abril-6 junio 1971) y sigue su recorrido por Rotterdam, Berlín, Milán, Basilea (1971-1972); *<Hommage à René Char> con obras de Miró, Balthus, Braque, Picasso... y un catálogo con textos de Dupin, D. Vallier, P. Grenville..., que comienza en Saint-Paul, en la Fondation Maeght (primavera 1971) y sigue a París, en el MAMV (verano 1971)¹⁶⁸⁷; *<Der Surrealismus 1922-1942>, con obras de Miró, Matta, Picasso... y un catálogo con texto de Patrick Waldberg, que comienza en Múnich, en la Haus der Kunst (11 marzo-7 mayo 1972) y pasa con el título de <Le Surréalisme 1922-1942> a París, en el Musée des Arts Décoratifs (9 junio-24 septiembre 1972).

La muestra itinerante *<Hommage à Tériade>, con libros ilustrados de Miró en pp. 134-139 (*Ubu Roi*, 1966; *Ubu aux Balears*, 1971), Beaudin, Bonnard, Chagall, Le Corbusier, Giacometti, Gris, Gromaire, Laurens, Léger, Matisse, Picasso, Rouault, Villon... y una selección de hojas de “L’Intransigeant”, “La Bête noire”, “Minotaure”, más un catálogo ilustrado por Miró y con textos de Reynold Arnould, Alberte Ruth Grynepas, Michel Anthonioz, que se inicia en París en el Grand Palais

¹⁶⁸⁶ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 742, se fecha en mayo, pero la prensa, el cartel anunciador y Picazo en su cat. de carteles la datan en 17 febrero-mayo. El dato más preciso es de Westerdahl, E. *El arte español contemporáneo*. Conferencia de inauguración de exposiciones *<Homenaje a Josep Lluís Sert> y *<Artistas españoles contemporáneos>. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife (17-II-1972), reprod. “El Día” (26-II-1972) y reprod. Westerdahl, E. *Dar a ver*. 2003: 295-302. Westerdahl agradece la presencia de Miró en el acto, en la p. 295. «La presencia de Joan Miró, entrañable amigo de José Luis Sert, nos da una lección de fidelidad, de una fraterna relación.» Hay una foto de Miró, Sert y Monxa en Tenerife, reprod. en Juncosa, Patricia. *Cronología comparada. *<Miró - Sert: La construcció d'una amistat>*. Palma de Mallorca. FPJM (2006- 2007): 216. Sobre la exposición véase Borràs, M^a L. *Homenaje a J.Ll. Sert en Canarias*. “Destino” 1795 (26-II-1972). Entre los artistas que también acudieron estaba Millares, en su último viaje a Canarias. La exposición-homenaje a Sert y Artigas en Barcelona se inauguró el 17 de noviembre de 1972, según un anuncio en “La Vanguardia” (17-XI-1972), aunque el cartel para esta muestra señala 5 noviembre-diciembre 1972. Luego la de Sert pasó a Palma, donde la visitó Miró según carta de Joan Miró a Josep Lluís y Moncha Sert. Palma de Mallorca (1973) FLL. [Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 468-469, se data en ¿1972?.]

¹⁶⁸⁷ Carta de Dupin a Miró. París (2-XII-1970) FPJM. Le pide que haga un retrato poético de Char para una exposición y su catálogo; le envía una foto en color del poeta, relativamente joven, sentado con un fondo de árboles mediterráneos. Miró esboza en el reverso de la carta un retrato imaginario de Char, la pierna como una media luna, los brazos como flechas a los lados, la estrella que simboliza la naturaleza (estrella, sol, árboles, naturaleza...), la cabeza dominada por el ojo que todo lo ve —el ojo del poeta que observa la realidad oculta—.

(16 mayo-3 septiembre 1973) y recorre varias ciudades de Europa, como Londres (1975), Florencia (1976), Madrid (junio-septiembre 1977)¹⁶⁸⁸, llega como <De Bonnard a Miró. Homenagem a Tériade> en Lisboa, en la Fundação Calouste Gulbenkian (octubre 1977) pasa por Alemania en 1978 y acaba en Atenas en 1979.

Sigue la itinerante *<Sculptures en montagne: poème dans l'espace>, con obras de Miró, Calder... y un catálogo con textos de Jean-Pierre Lemesle y otros, que se inicia en Francia, en el Musée de Passy-Plateau-d'Assy (15 junio-30 septiembre 1973) y pasa a Ginebra, en el Musée RATH (29 junio-23 septiembre 1973).

En EE UU, Nueva York sobresale como siempre. El MOMA organiza *<The Artists as Adversary> (1 julio-27 septiembre 1971), con obras de Miró, Beckmann, Botero, González, Moore, Oldenburg, Picasso... y un catálogo con un texto de la especialista Betsy Jones; sigue con *<Philadelphia in New York: 90 modern works from the Philadelphia Museum of Art> (18 octubre 1972-7 enero 1973), con un catálogo que nuevamente lleva texto de B. Jones; y acaba con *<Seurat to Matisse: Drawing in France> (junio-julio 1974), con obras de Miró, Balthus, Calder, Picasso... y un catálogo con un texto de W. S. Lieberman. El MOMA también organiza la itinerante *<Modern Art in Prints>, que se abre en su sede en 1973 y recorre 23 ciudades de Australia, Nueva Zelanda, India, Irán y Japón, con obras gráficas de Miró (una), Alechinsky, Picasso, Soto, Soulages, Stella, Tàpies..., seleccionadas por Riva Castleman, autora del catálogo.

La Pierre Matisse Gallery exhibe *<Group Exhibition> (1-31 enero 1971) con obras de Miró, Butler, Chagall, Dubuffet, Giacometti, Hantaï, MacYver, Marini, Masson, Millares, Riopelle y Saura; *<Group Exhibition> (30 julio-2 noviembre 1971) con obras de Miró, Canogar, Dubuffet, Hantaï, MacYver, Masson, Millares, Riopelle y Saura; *<Group Exhibition> (1 enero-28 febrero 1972) con obras de Miró, Brauner, Butler, Chagall, Delvaux, Dubuffet, Giacometti, Hantaï, Lam, MacYver, Marini, Masson, Millares, Picasso, Riopelle, Saura y Szafran; *<Group Exhibition> (1 enero-28 febrero 1972) con obras de Miró, Butler, Chagall, Dubuffet, Francis, Giacometti, Hantaï, MacYver, Marini, Matta, Millares, Riopelle y Saura; *<Group Exhibition> (2 febrero-18 marzo 1973) con obras de Miró, Boudreau, Dubuffet, Francis, Hantaï, Ipousteguy, MacYver, Marini, Masson, Mathieu, Millares, Riopelle, Rivera, Saura y Tàpies; *<Group Exhibition> (20 junio-15 octubre 1973)

¹⁶⁸⁸ Redacción. *Exposición de grabados <De Bonnard a Miró>*. "El País" (28-V-1977).

con obras de Miró, Balthus, Butler, Chagall, Dubuffet, Giacometti, Hantaï, MacYver, Marini, Masson, Millares, Riopelle, Rivera, Roszak y Saura; **<Summer Show>* (11-18 junio 1974) con obras de Miró, Butler, Canogar, Francis, Hantaï, MacYver, Marini, Martin, Millares, Riopelle, Rivera y Saura; **<Group Exhibition>* (2 enero-28 febrero 1975) con obras de Miró, Butler, Hantaï, MacYver, Masson, Millares, Riopelle, Rivera, Roszak, Rouan, Saura y Viallat; **<Paintings and Sculpture>* (2 junio-30 septiembre 1975) con obras de Miró, Balthus, Butler, Chagall, Dubuffet, Giacometti, Hantaï, MacYver, Marini, Masson, Millares, Riopelle, Roszak y Saura; y la larga **<Group Exhibition>* (18 diciembre 1975-10 marzo 1976) con obras de Miró, Butler, MacYver, Masson, Millares, Riopelle.

Las Kennedy Galleries, una antigua sala establecida por H. Wunderlich en 1878, muestra **<Picasso, Linocuts 1958-1960. Miró, color aquatints 1968-1969>* (1-25 marzo 1972), con 63 obras de Miró —29 aguatinas: 26 de 1968 y tres de 1969, con una ilus. b/n del 14 de cat. *Drawn in the wall (Dibujado en la pared, 1968)*— y Picasso (cat. 30-63). El catálogo es sólo una hoja doblada en cuatro páginas, sin texto de autor. Los precios son altos para la época: desde 1.350 \$ para *Small Fence* hasta 9.000 para *Equinox*.

La neoyorquina Sidney Janis Gallery celebra **<25 Years of Janis: from Picasso to Dubuffet, from Brancusi to Giacometti>* (2 octubre-3 noviembre 1973), con obras de Miró, Arp, Giacometti...; y le sigue **<Twentieth-Century Masters>* (29 octubre-22 noviembre 1975). El New York Cultural Center organiza **<Contemporary Spanish Painters. Miró and after>* (1975), con obras de Miró, Chillida, Feito, Tàpies... y un catálogo con texto de Sweeney. La galería M. Knoedler & Co presenta **<Surrealism in Art>* (5 febrero-6 marzo 1975).

En el Northwood Institute de Cedar Hill, Texas, se presenta **<Selections from the Collection of Mrs. Harry Lynde Bradley>* (21 marzo-30 abril 1971) con obras de Miró (escultura) y otros.¹⁶⁸⁹ En Kalamazoo, Michigan, el Genevieve and Donald Gilmore Art Center organiza **<The Surrealists>* (9 mayo-6 junio 1971). En Harvard, el Fogg Art Museum muestra **<The Pulitzer Collection. Accessions 1958-*

¹⁶⁸⁹ Fernández Miró; Ortega. *Miró Sculptures*. 2006: 371, la sitúan correctamente en el renglón de las exposiciones de 1971, pero la fechan en 1970, probablemente por un error tipográfico. Hubo una muestra anterior con el mismo título, en The Isaac Delgado Museum of Art de Nueva Orleans (7 noviembre-28 diciembre 1969) y en el Phoenix Art Museum (19 enero-15 febrero 1970), cuyo catálogo se publicó en 1970, y por la concatenación de fechas es probable que continuara en el Northwood Institute, pero no hay certeza.

1971> (14 noviembre 1971-3 enero 1972).¹⁶⁹⁰ En Baltimore, el Museum of Art presenta *<Rembrandt to Rivers> (octubre-diciembre 1971), con obras de Miró —dibujo *Gran composición con personajes* (1937)— y otros, y también *<Saidie A. May Collection> (5 septiembre-15 octubre 1972).¹⁶⁹¹ En Houston el Museum of Fine Arts presenta *<A Child's Summer with Calder and Miró> (14 junio-20 agosto 1972).¹⁶⁹²; y en la misma Houston, las Hooks-Epstein Galleries presentan *<Calder and Miró: Works on paper 1957-1974> (7 enero-15 febrero 1975).¹⁶⁹³ En San Diego, hay una muestra en dos centros, *<11 Ways of Seeing: Works by 10 Artists from Local Collections>, compartida por la Fine Arts Gallery of San Diego y el San Diego Museum of Art (28 septiembre-27 octubre 1974), con obras de Miró (escultura) y otros.¹⁶⁹⁴ En Washington, el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, de la Smithsonian Institution, celebra su *<Inaugural Exhibition> (1 octubre 1974-16 septiembre 1975), comprendiendo su colección obras de Miró (escultura) y otros; su director entre 1974 y 1984, Abram Lerner, inicia un ambicioso programa de exposiciones, que comprenderá una gran individual de Miró en 1980 y cinco colectivas.¹⁶⁹⁵

En Pittsburg, el Museum of Art del Carnegie Institute monta *<Celebration> (26 octubre 1974-5 enero 1975). En Los Angeles, se inaugura la Art Municipal Gallery con *<Sonja Henie-Niels Onstad Collection> (abril 1971), que muestra 81 pinturas de la amplia colección privada del matrimonio Sonja Henie y Niels Onstad que se guarda en el Henie-Onstad Art Center de Oslo¹⁶⁹⁶; y el LACMA organiza *<A Decade of Collecting, 1965-1975> (8 abril-29 junio 1975).

Entre las itinerantes estadounidenses destaca que la que el LACMA de Los Angeles organiza e inicia *<European Painting in the Seventies: New York by Sixteen Artists> (30 septiembre-23 noviembre 1975), con obras de Miró, Alechinsky, Bacon, Dubuffet... que pasará por Saint Louis, en el Art Museum (1975-1976) y Elvehjem, en el Art Center (1976).

¹⁶⁹⁰ Invitación con una reprod. de Miró en PML, PMG B 21, 16.

¹⁶⁹¹ Fernández Miró; Ortega. *Miró Sculptures*. 2006: 371, la titula <Miró Sculpture: Saidie A. May Collection>, haciéndola individual.

¹⁶⁹² Alexander S. C. Rower. *Exposiciones. <Calder. La gravedad y la gracia>*. Bilbao. Museo Guggenheim (2003): 257.

¹⁶⁹³ Rower. *Exposiciones. <Calder. La gravedad y la gracia>*. Bilbao. Museo Guggenheim (2003): 258.

¹⁶⁹⁴ Fernández Miró; Ortega. *Miró Sculptures*. 2006: 371.

¹⁶⁹⁵ Fernández Miró; Ortega. *Miró Sculptures*. 2006: 372.

¹⁶⁹⁶ Wilson, W. *Sonja Henie Collection Opens Municipal Gallery*. "Los Angeles Times" (4-IV-1971) T60.

El MOMA organiza una importante muestra itinerante por América y Oceanía, **<Surrealism>*, con obras de 27 artistas: Miró—un *Cadavre exquis* (cat. n.º 31)—, Bellmer, Ernst, Giacometti, Gorky, Lam, Masson, Matta... cuyo catálogo lleva un texto de la comisaria Bernice Rose, y comienza en Bogotá, en el Museo de Arte Moderno con el título en castellano de **<El arte del surrealismo>* (26 agosto-3 octubre 1971) y prosigue por Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (29 octubre-28 noviembre), Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo (2 diciembre 1971-4 enero 1972), Museo de Bellas Artes de Caracas (30 enero-27 febrero), Instituto de Arte Contemporáneo de Lima (4-30 abril 1972), Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (16 mayo-11 junio), City Art Gallery de Auckland, Nueva Zelanda (18 julio-20 agosto 1972), Art Gallery of New South Wales de Sidney (1 septiembre-1 octubre), National Gallery of Victoria de Melbourne (19 octubre-19 noviembre), Art Gallery of South Australia de Adelaida (3 diciembre 1972-3 enero 1973), Museo de Arte Moderno de México (25 enero-28 febrero 1973).

En Australia y EE UU se celebra **<Modern Masters: Manet to Matisse>*, con un catálogo con texto de W.S. Lieberman, iniciada en Sidney, en la Art Gallery of New South Wales (10 abril-11 mayo 1975), que pasa a Melbourne, en la National Gallery of Victoria (28 mayo-22 junio) y acaba en Nueva York, en el MOMA (4 agosto-1 septiembre). Llega también a Nueva Zelanda y Australia la muestra itinerante del MOMA ya referida como **<Surrealism>*.

En Latinoamérica, aparte de *<El arte del surrealismo>*, destaca una itinerante de tema muy relacionado, **<París y el arte contemporáneo>*, con obras de Miró, Bazaine, Chagall, Music, Picasso, Soto, Soulages... y un catálogo del organizador, Jacques Lassaigne, que comienza en Montevideo, en el Museo Nacional de artes plásticas (1972) y prosigue por Buenos Aires, Lima, Bogotá (1972).

En Japón, en Tokio, la Fuji Television Gallery presenta **<Joan Miró. Alexander Calder>* (15-30 noviembre 1972) y la Seibu Gallery **<Masters of Modern Sculpture>* (1973), con obras de Miró, Arp, Brancusi, Calder, Chillida... Una muestra itinerante es **<Goya y Picasso en el Grabado Español. Siglos XVI-XX>*, que pasa por Kobe, Sapporo... (1973), con obras de Miró, Dalí, Goya, Picasso, Vázquez Díaz... y un catálogo con textos de José Camón Aznar, José de Castro y C. A. Areán. Pero la más significativa es **<Surrealism>*, con obras de Miró, Dalí, Domínguez, Duchamp, Ernst, Matta, Picabia... y un catálogo con textos de Roland Penrose y

Tamon Miki, que se inicia en Tokio, en el National Museum of Modern Art (27 septiembre-16 noviembre 1975) y pasa a Kioto, en el homónimo National Museum of Modern Art (26 noviembre 1975-11 enero 1976).

En Beirut una galería expone <Joan Miró> (¿verano? 1972).¹⁶⁹⁷

1.4. La historiografía y la crítica, 1971-1975.

Una de las prioridades de Miró en esta etapa es redefinir su biografía para la posteridad, después del intento que se pensaba “definitivo” del *Miró* de Dupin de 1961. Se crea un *corpus biográfico* mironiano según un auténtico programa de trabajo, sobre el que pesarán sin embargo múltiples contradicciones. Su vida es “reescrita” mediante un aumento extraordinario del número, extensión y profundidad de las declaraciones y entrevistas que concede, marcadas todas ellas por su voluntad de marcar una coherencia de su imagen pública como hombre honesto, antifranquista, artista-trabajador, radicado en Cataluña y en Mallorca; esto es, su ambición, sólo confesada a sus más íntimos de pervivir con una imagen perfecta, de sobrevivir como ideal artístico de las futuras generaciones: él mismo le contó a Català-Roca que sería el pintor más grande del s. XXI como Picasso lo era del s. XX.¹⁶⁹⁸ Destacan entre todas, por su tamaño y difusión bibliográfica, las entrevistas que concede a Melià en los primeros años 70 (publicadas en varias versiones entre 1972 y 1975), Picon en 1974 (publicadas en 1976) y Raillard hacia finales de 1975 (publicadas en 1977-1978). Los estudios sobre su vida y obra, que cuentan con la estrecha colaboración de Miró, se multiplican en estos años, con investigadores tan notables como Rowell, Malet y Gimferrer entre otros. En 1972 se inicia el proyecto de edición de sus litografías, por la editorial Maeght en Francia (junto a A. C. Mazo & Cie de París), en alianza con Polígrafa de Barcelona en España y otras editoriales en EE UU (Tudor Publishing Co. de Nueva York; luego Rizzoli de Nueva York), Suiza (Weber de Ginebra), Reino Unido (Léon Amiel)... Las editoriales principales que se mantendrán en estos proyectos serán Maeght (mercado francés), Polígrafa (español) y Weber (alemán).

¹⁶⁹⁷ Redacción. *Los escándalos políticos y el desorden proliferan en Beirut*. “La Vanguardia” (29-XI-1972) 26. Probablemente el corresponsal era Tomás Alcoverro, que en el mismo diario (sección *Diario de Beirut. Espejismos de Oriente*, 26-X-2004) informa que conoció a Brigitte, la esposa del poeta greco-libanés Georges Sheade o Shehade (Alejandría, 1905-), agregado cultural de Francia en la capital del Líbano. Ella abrió en Beirut en 1970 su galería, en la que expuso obras de Miró y Max Ernst.

¹⁶⁹⁸ Català-Roca, F. *Impressions d'un fotògraf*. 1995: 85.

Miró actúa impelido por la evidencia de que la izquierda internacional lo mira escépticamente. Lo prueba este texto oficial de la Academia de Ciencias de la URSS en 1972, que denuesta el dadaísmo y a Miró, por desarrollar un estilo irracional y poco coherente:

<<The activities of the Dada artists brought forth no aesthetic results to speak of; they should rather be considered as a psycho-social symptom of the period, one form of that process of disintegration which was specific to the incurable crisis of traditional culture in the age of imperialism. Hence the compositions of Miró, lacking any subject matter and made up of daubs and blots in imitation of the disordered, internally completely incoherent drawings of small children or graphomaniacs, bear the marks of a wilful challenge and cynical affront to common sense (e.g. *Motherhood*, 1924).>>¹⁶⁹⁹

Pero algunos comunistas, más o menos heterodoxos, desafiaban las instrucciones soviéticas, como Jean Cassou en Francia, Giulio Carlo Argan en Italia, o el poeta griego de filiación comunista Yannis Ritsos, que compuso en 1973 un poema de ocho líneas dedicado a Miró, *Form of Silence*:

<<A green star, a blue one, the ruby-coloured, the black; / one eye on the birds, one eye on the reds; / leaves girded in iron, leaves and more leaves; / the yellow in its proper place, known only / to God and to Miró. I am the first of friends —he said— / under my arm I hold the small, soft cloud; sadly, / we climb the hill. Between my teeth I clutch / the golden knife. Silence spoken with colour.>>¹⁷⁰⁰

En Italia surge un repentino interés por su papel en la vanguardia. Mario Bucci (1970) se centra en la profecía bélica que el artista manifiesta en sus “pinturas salvajes” desde 1934, sin otro compromiso que ser testigo de la barbarie: <<(…) siente una tragedia fuera y dentro de él, una tragedia colectiva que va a estallar y de la cual se presentan ya los síntomas. (...) La tragedia de Miró, cuerda sensible en el arco del mundo, se hace cósmica; casi para expiar, para hacer pagar a los seres del mundo la

¹⁶⁹⁹ AA.VV. *Allgemeine Geschichte der Kunst*, v. 7. Apartado *Die Kunst des 20. Jahrhunderts, kapitalische Länder*. Academia de Ciencias de la URSS (1972). Instituto para la Teoría e Historia de las Artes Visuales. Ed. alemana. Leipzig. 1972: 116. cit. Spies. *Max Ernst. Collages. The Invention of the Surrealist Universe*. 1991 (1988): p. 39 y n. 177, p. 253.

¹⁷⁰⁰ Ritsos. *One eight-liner for Miró*. <*Joan Miró: In the Orbit of the Imaginary*>. Andros. Goulandris Foundation (2002): 35. El editor Umberto Allemandi precisa que el poema no fue publicado en griego durante la vida de Ritsos (Monomvasia, 1909-Atenas, 1990), hasta la ed. póstuma de su libro de obras completas *Poemata IA*. Kedros. Atenas. 1993. El poema fue un encargo de la Galerie Maeght para celebrar el 80 aniversario de Miró con la publicación de un álbum de lujo con poemas de diversos autores, y el poema fue traducido al francés por Chryssa Prokopaki y Antoine Vitez. El poeta y el artista no se conocieron ni mantuvieron correspondencia. La traducción al inglés es de Martin MacKinsey.

expiación del mal que el propio mundo prepara para sí. (...)».¹⁷⁰¹ El historiador de arte y filocomunista Giulio Carlo Argan (1970) resume su visión de Miró:

«La pintura de Miró se caracteriza por una absoluta falta de censuras: evita incluso atribuir significados simbólicos a las imágenes porque las justificaría, y la justificación es una censura. La falta de justificación no es falta de motivación. Si las imágenes de Miró se configuran como estrellas o medias lunas o corolas y pistilos de flores, hay sin duda una motivación inconsciente; pero es talla evidencia, la claridad del signo y del color, que no se busca ningún segundo significado más allá de la percepción. La profundidad del inconsciente se resuelve en Miró en la superficie de la imagen visual. Entre la motivación oculta y la evidencia descubierta de la imagen sólo está la acción del pintor [...] La pintura de Miró es claramente lúdica, no “seria”. Los mitos del inconsciente se tornan mansos, inofensivos como fieras en el Edén, en cuanto se hallan libres en su espacio natural. Pero precisamente porque los mitos de Miró son mitos naturales no son accesibles a quienes forman mitos sobre la razón y divinizan la técnica superracional de las máquinas. Con su técnica espontánea, a una sociedad que cuanto menos crea más produce, Miró le demuestra que, si producir es trabajo, crear es juego.»¹⁷⁰²

Cesare Brandi (1973) considera que Miró es el pintor más revolucionario del siglo XX (más incluso que Picasso) desde sus comienzos trabajando una fantasía lírica, aunque en el sentido de “revolucionario del espíritu”, de liberador del espíritu humano:

«Un hombrecillo como éste, con las mejillas de un color entre el melocotón y el azafrán, robusto y con ojillos avispados como luciérnagas en la oscuridad de un seto; vestido de punta en blanco, hasta con chaleco, con corbata y camisa blanca, los escasos cabellos cuidadosamente alisados. Éste es Miró, el pintor quizá más revolucionario del siglo. Incluso más que Picasso. Cuando empezó, lo hizo de la nada; su fantasía le creó un vocabulario simple hasta lo primario, pero precisamente por ser primario desconcertante. Era una fantasía lírica, como puede ser lírica la de un niño que con dos piedras y una hoja improvisa un manjar. Dio sentido a las manchas, a los puntos diseminados como estrellas: no se lograba unir estos antecedentes de figuras que ponía juntos. Sin embargo, estaban juntos: un valor nuevo, desusado, surgía de aquellos tropes que flotaban ante un fondo inexpresado. A menudo eran extensas superficies abandonadas a sí mismas, como levitantes, como el espejo de una calle bañada de luz a la que se pegan las hojas de otoño y en la que las luces resbalan sin hacer presa en ella. Inolvidables cuadros llenos de un misterio que no era misterio, no era alegoría, no era símbolo: no eran nada y eran pintura. Y hoy son los cuadros modernos más caros [...] Estas manchas, estas estrellas, es como si Miró las pintase en la noche, en una pizarra o en un cielo lleno de desgarrones de nubes, y entonces los colores resplandecen como las linternas rojas de los semáforos: de allí no se pasará nunca. Ni se quiere pasar. Delante de un cuadro de Miró nos paramos como delante de un precipicio; mirar adquiere un valor en sí, no por lo que se mira sino porque se mira. Nadie podrá jamás narrar uno de esos cuadros [...] El tiempo de Miró no ha terminado, porque nunca

¹⁷⁰¹ Bucci. *Joan Miró*. 1970: 40-41.

¹⁷⁰² Argan, G. C. *L'arte moderna, 1770-1970*. 1970. cit. Romano, Eileen (dir.); et al. *Miró*. 2005: 183-184.

ha empezado. Miró nace sin nexo, casi fuera de su persona física, como si sus cuadros se hubiesen formado fuera de él, de la manera en que se lee el pensamiento.>>¹⁷⁰³

En Japón aparece en 1971 un libro de gran formato, bellamente ilustrado, de Yoshiaki Tono, *Ernst / Miró*.¹⁷⁰⁴

En Francia la crítica comienza a serle menos favorable, sobre todo desde el punto de inflexión de la exposición del Grand Palais de París en 1974, como vimos arriba. Pero todavía tiene defensores. El gran autor del teatro del absurdo, Eugène Ionesco (1972) escribe sobre el mundo mironiano:

<<Chacune des oeuvres de Miró est un jardin dansant, un chœur, un opéra de couleurs qui sont des fleurs, qui sont des êtres en train d'éclore. Cet univers est, à la fois, évanescent et tout à fait réel: la sonorité des couleurs lui donne son accent, sa réalité, une éloquence contenue. Affectivité pure, un peu ironique, dénuée de sensiblerie, cet art est grâce.

Nous portons tous des monstres en nous, des regrets, des amertumes, des douleurs. Chez Joan Miró, les monstres sont exorcisés. Ils sont devenus les êtres sereins, libres, dégagés, d'une fête non pas mouvementée mais en mouvement, en éclosion ascensionnelle.>>¹⁷⁰⁵

Su amigo Jean Cassou (1972), en un breve resumen de su evolución, comenta su visión general de Miró como un pintor que profesa un naturalismo realista conectado con el entorno catalán a la par de ingenuo e infantil, y que bucea en la poesía y la magia:

<<(…) este arte de gran pintor. Arte que es el de un corazón puro y simple, de un hombre dulce y muy taciturno, vuelto sobre sí mismo, misteriosa y definitivamente ocupado por el genio de la infancia.

Tal vez esto es también catalán, conforme con el carácter perpetuamente agreste y primitivo de la tierra catalana, con la simplicidad de líneas y colores de ese Mediterráneo no cambiado, que sigue igual desde sus primeras epopeyas y sus primeras fábulas. Sea como fuere, el genio de la infancia se ha revelado en Miró y ya no le abandonará; le absorberá por entero, sin perjuicio de un talento docto, hábil y seguro. Y este genio va a crear una obra rica y fuerte, a la vez que infinitamente

¹⁷⁰³ Brandi. *A cena con Miró* (1973), en *Scritti sull'arte contemporanea*. 1976-1979: v. I. 411-413. Trad. y cit. en Romano, Eileen (dir.); et al. *Miró*. 2005: 184. Cesare Brandi es un importante filósofo, historiador y crítico de arte. En 1950 enunció unos principios fundamentales para la restauración del patrimonio artístico. Se le dedicó un congreso internacional en Roma (28 a 30-XI-2003), con el título *Brandi fora d'Italia*.

¹⁷⁰⁴ Es el nº 18 de la colección "L'Art Moderne du Monde", que dirigen Ryuzaburo Umehara, Tetsuzo Tanikawa y Soichi Tominaga, y que publica Shueisha y edita The Sahuzo Press en Tokio. La hemos consultado en la MOMA Queens Library. Hay una reed. de 1972. El texto está en japonés, con los títulos de las obras en japonés y francés, y consta de 152 pp. (algunas s/n), que incluyen las láminas. Miró tiene las planchas en color nº 32-71, hay un texto sobre Ernst y Miró en pp. 84-98, las fotos de biografía de Miró en 102-103, fotos de obras mezcladas de Ernst y Miró en 104-106, un comentario sobre Miró en 109-110 y comentarios de obras de Miró en 129-143, una lista de obras de ambos en 148-149, y una bibliografía de ambos en 151-152.

¹⁷⁰⁵ Ionesco. *Un opéra de couleurs*. "XXe siècle", número especial *Hommage à Miró* (1972). Reprod. <*Joan Miró. Rétrospective de l'oeuvre peint*>. Fondation Maeght (1990): 136.

graciosa, alternativamente burlona y enternecedora, siempre seductora, dotada de encantos mágicos, esencialmente poética. Dadá y el surrealismo no podían dejar de interesarse por esa obra, reconociendo en Miró a uno de los suyos. El propio Miró se reconoció como surrealista, como perteneciente a todo dominio que sea el de la poesía y sus encantamientos, rupturas y vehemencias.>>¹⁷⁰⁶

La revista “Art Press”, fundada y dirigida desde 1973 por Catherine Millet, y rebautizada en 1976 “Art Press International”, aunque especializada en minimal art, muestra su interés por Miró, a quien concede el espacio de una entrevista de Otto Hahn.¹⁷⁰⁷

En España la historiografía y la crítica continúan lanzando obras generales en las que se aborda la posición de Miró en el arte español.

Corredor-Matheos publica en 1971 su pequeño volumen *Miró*, en la Serie “Artistas Españoles Contemporáneos”, editada por la Dirección General de Bellas Artes; es la mayor promoción editorial que las instituciones oficiales del franquismo hayan hecho del artista. Es un libro aséptico, basado en las aportaciones de Dupin en 1961 y de Gasch en 1962.

El tema del agotamiento pictórico de Miró, frecuente desde finales de los años 60, resurge en el famoso crítico Julián Gállego, que, refiriéndose al estilo de esta época en sus crónicas de arte desde París para la revista “Goya”, presenta a Miró como un pintor en decadencia porque ha abandonado su estilo surrealista para abocarse a un arte más arriesgado. Le sitúa como un artista secundario en la actualidad, aunque reconociendo que ha sido uno de los artistas famosos del siglo. En ocasión de una doble exposición de dibujos y pinturas en la Galerie Maeght en 1971, escribe: «Poco nos aportan esas pinturas (de 1963 a 1971, cincuenta como los dibujos) que no conociéramos ya de este artista, de tan pasmoso sentido gráfico y cromático, aunque no baste algunas veces a justificar la necesidad de obras que son como ecos de otras anteriores. También Miró quiere rejuvenecer (¿y quién no?), arrugando el papel o destruyendo el dibujo. Pero cuando lo preferimos es cuando más recuerda al Miró de siempre por gratuito que sea.»¹⁷⁰⁸

¹⁷⁰⁶ Cassou. *Joan Miró*, en Dorival, Bernard. *Los pintores célebres*. 1972: v. II, 200.

¹⁷⁰⁷ Hahn. *Interview Joan Miró*. “Art Press”, 12 (junio-agosto 1974) 4-5. Francés.

¹⁷⁰⁸ Gállego, J. *Crónica de París*. “Goya”, 105 (noviembre-diciembre 1971) 182-187: 187. Julián Gállego (1919-2006) residió en París desde 1954 hasta su regreso a Madrid 1968, aunque continuó sus regulares estancias en París hasta 1973. En la Universidad Autónoma de Madrid fue profesor durante 14 años (1968-1982), primero como adjunto y luego agregado y catedrático de Historia del Arte, y finalmente catedrático en la Complutense desde 1982 hasta su jubilación en 1986. Reunió sus reseñas parisinas en 2002 en *De Velázquez a Picasso. Crónicas de París (1954-1973)*.

Gállego le reprocha que copiara las nuevas modas, como había hecho a principios de los años 60 en sus «enormes lienzos monocromos sólo animados por dos o tres manchitas minúsculas, muy “Whitney Museum”.»¹⁷⁰⁹ El Miró que prefería era el niño retozón, como el que atribuía a Calder: «Arte elemental, ingenuo, con aspecto de juguete, pero cuya potencia plástica (como la de los “monigotes” y “garabatos” de Miró) se afirma más y más. (...) La fiesta que nos ofrecen esos dos ancianos, alegres como niños...».¹⁷¹⁰ El que en la escultura «hace gala del mismo talento de improvisación y travesura que en sus mejores cuadros. (...) El octogenario no parece cansado de jugar, con esa apasionada concentración de los niños interrogando lo que los rodea.»¹⁷¹¹ En 1974 desliza un juicio negativo sobre la exposición del Grand Palais, aunque salva su obra gráfica, «en algunos aspectos, más conseguida que la anterior» y «que muestra la facundia, la gracia con que Miró, con dos borrones y un par de rayas anima y hace bailar una página.»¹⁷¹² Pero le niega originalidad a su escultura: «Miró llega a la escultura un poco a remolque de Picasso.(...) no está de más comprobar que Miró hace en la década de los Sesenta esculturas con “objets trouvés” muy semejantes a las que Picasso hacía en los Cincuenta.»¹⁷¹³

El crítico Alberto del Castillo (1972), en la misma revista “Goya” hace una hagiografía de Miró, aunque se basa sólo en los catálogos de las exposiciones.¹⁷¹⁴

Miró aparece en una importante obra generalista, de Enric Jardí, *L'art català contemporani* (1972, reed. revisada de una de dos tomos de 1970), pero que muestra la escasez de conocimientos sobre él en su tierra (aunque es precisamente Miró quien ilustra la cubierta). Jardí se basa todavía en los libros de Cirici y Cirlot —a este no lo cita siquiera en la bibliografía, una omisión que no es extraña dentro de la dinámica de lucha cultural en la Cataluña de los años 60— de 1949 y el de Gasch de 1963, y como estos reproduce muchos y graves errores biográficos, puesto que no había consultado la obra de referencia de Dupin de 1961¹⁷¹⁵. No menciona su compromiso catalanista, sino que le presenta como un pintor de temática onírica y sexual, como el resto de los surrealistas, pero con una tendencia a la abstracción y la minuciosidad.

¹⁷⁰⁹ Gállego, J. *Crónica de París*. “Goya”, 112 (enero-febrero 1973) 232-236: 234

¹⁷¹⁰ Gállego, J. *Crónica de París*. “Goya”, 114 (mayo-junio 1973) 362-367: 366.

¹⁷¹¹ Gállego, J. *Crónica de París*. “Goya”, 116 (septiembre-octubre 1973) 104-109: 108.

¹⁷¹² Gállego, J. *Crónica de París*. “Goya”, 120 (mayo-junio 1974) 371-376: 372.

¹⁷¹³ Gállego, J. *Crónica de París*. “Goya”, 120 (mayo-junio 1974) 34-39: 38.

¹⁷¹⁴ Véase en este sentido su cita textual de Dupin, en Castillo, Alberto del. *Crónica de Barcelona*. “Goya”, 109 (julio-agosto 1972) 47-51: 51.

¹⁷¹⁵ Le cita como Jean Dupin en la bibliografía, en p. 181.

Sólo identifica un cambio hacia 1934: «tendeix vers una major simplificació lineal —com la dels graffiti infantils—, amb uns pocs colors elementals: blau, roig, negre, que amb llur detonació, accentuen encara més la punyent essencialitat de la seva obra».¹⁷¹⁶ Pero no comenta nada de un cambio de temática, ni la participación en el Pabellón de 1937, ni las *Constelaciones*, aunque sí cita los murales de la UNESCO y el del aeropuerto de Barcelona. Media página sobre Miró, la mitad que Dalí, y menos que decenas de otros artistas menores que aparecen en el libro, lo que indica cuán poco interesaba entonces a Jardí.

Josep Melià (1972), al final de un artículo, comenta: «Miró retrata el espíritu de las cosas. Cuando modela, cuando sus manos palpan las esencias a la búsqueda de un universo personal. Miró se limita a sondear la oculta poesía de lo que sostiene el mundo.»¹⁷¹⁷ Antonio Manuel Campoy, crítico del diario conservador “ABC”, publicaba en 1973 su *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, en el que, al igual que Areán, reivindicaba esforzadamente la españolidad de Miró:

«“Juan Gris, Picasso y Miró —se ha dicho— bastan para llenar de gloria a la pintura francesa y al genio español”. Y es cierto, pero sólo en parte, pues la verdad es que esos tres nombres de oro están para siempre y naturalmente adscritos a la pintura española, mejor dicho: son ella misma en su magna versión contemporánea, y lo que menos importa a la hora de señalar su esencial adscripción es la circunstancia anecdótica (una gran anécdota, ciertamente) de que buena parte de esa pintura se hiciera fuera de España.

(...) Miró, por ejemplo, es medularmente español, no sólo porque nació en Cataluña, ni únicamente porque recibió las primeras enseñanzas en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, ni siquiera porque su personalidad amaneciera en la Academia Galí, ni por el mero hecho de que su primera exposición se celebrara, en 1918, en la barcelonesa galería Dalmau (...)».¹⁷¹⁸

El historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño sitúa a Miró junto a Picasso en su libro *La pintura española del siglo XX* (la revisión de 1972). En una entrevista de ese mismo año destaca: «Miró es un artista excepcional. Picasso, Tàpies y Miró son los tres artistas que nos reconoce el mundo.(...) Una pintura tan esquemática, tan geométrica y cerebral como la suya, es, a la vez, absolutamente medida y organizada.»¹⁷¹⁹ y en 1975, en su monografía general *Arte del siglo XX*, en la magna colección “Summa Artis”, le aúpa: «(...) al segundo pintor español de la

¹⁷¹⁶ Jardí (dir.). *L'art català contemporani*. 1972: 178.

¹⁷¹⁷ Melià, J. *El mundo secreto de Joan Miró*. “ABC” (18-VI-1972) 113-121.

¹⁷¹⁸ Campoy. *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid. 1973. cit. Minguet. *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 138-139.

¹⁷¹⁹ Florez, Miguel Ángel. Entrevista a Gaya Nuño. *Gaya Nuño y los pintores españoles de este siglo*. “ABC” (24-IX-1972) 116-117. Miró: 117.

actualidad —ahora, muerto Picasso, es el primero— y uno de los más geniales del mundo de hoy, lo que no es gran elogio, ya que han ido desapareciendo con pavorosa celeridad los artistas más egregios. Miró es uno de ellos.»¹⁷²⁰

Joan Fuster incide en 1975, sin apenas corregir un escrito suyo de 1953, en el Miró tan surrealista abstracto como angélico, un pintor situado entre los niños y los primitivos.

«A Miró le arrebatara un ángel incatalogable y sin nombre. O quizá se trata del mismo ángel guardián del paraíso, que, en vez de prohibirnos el paso, como a la pareja original, nos invita a entrar en él, no sabríamos decir a causa de qué graciosa contraorden. De todos modos, le mueve una fuerza restauradora, una fuerza que repone el hombre en su pureza inicial. Pureza, se entiende, en la acepción de inocencia. La misma tramoya sexual, tan frecuente en los cuadros de Miró, está exenta de heces pornográficas: su exhibicionismo es infantil -o bien anterior a la hoja de parra-. La inocencia de esta pintura resulta agresiva, brutal, pero nunca enigmática. (...) Su pintura nos da un delicioso mundo es estado naciente, en el cual la diferenciación de cada elemento se insinúa en la placenta última, desde el humus excitante de la imaginación, hacia una claridad expositiva nobilísima. Miró lo grafía con la astucia elemental que tienen los niños o que tenían los primitivos cavernícolas. Nuestro pintor, y su ángel, no tienen nada que ver con la realidad desacreditada: son anteriores a ella, como el niño y como el hombre de la edad de piedra; el Miró angélico posee la extrema sinceridad del ojo limpio. Contemplando sus telas, de colores invictos y de rayas espeluznantemente significantes, la alegría se establece también en nuestros ojos, los limpia, los devuelve a la gloria de la luz prístina.»¹⁷²¹

Los documentales abundan, centrados en los ámbitos español y francés: *Miró, litographie d'une affiche* o *Miró, litografía de un cartel* es dirigido en 1971 por Clovis Prévost y con música de Carles Santos, está comentado por Jacques Dupin para la Fondation Maeght, y versa sobre la ejecución de su obra gráfica en el nuevo taller de Mallorca.¹⁷²² *Miró sculpteur*, o *Sculptures de Miró* y en inglés *Rushes Miró-sculptures* también la dirige Clovis Prévost, con la colaboración en la realización de Carles Santos, que la filman en 1971-1972, aunque se edita en 1973 por la Fondation Maeght, y muestra una secuencia de trabajo de Miró, especialmente de las esculturas *L'oiseau au plumage rougeâtre annonce l'apparition de la femme éblouissante de beauté*, y *Femme et oiseau*, en el taller de la Fundación Clémenti en Meudon.¹⁷²³ *Miró, Artigas, céramiques murales* la filma Francesc Català-Roca en 1973, también

¹⁷²⁰ Gaya Nuño. *Arte del siglo XX*. 1975: 344.

¹⁷²¹ Fuster, Joan. *El descrédito de la realidad*. 1975: 106-108.

¹⁷²² Miró, Joan. *Miró parle*. Entrevista concedida a Carles Santos y Pere Portabella en 1974, para film *Miró un portrait*. Maeght Éditeur. París. 2003. 47 pp. Ficha en p. 45 de *Miró, litographie d'une affiche*.

¹⁷²³ Miró, Joan. *Miró parle*. Entrevista concedida a Carles Santos y Pere Portabella en 1974, para film *Miró un portrait*. Maeght Éditeur. París. 2003. 47 pp. Ficha en p. 45-46 de *Miró sculpteur*.

para la Fondation Maeght. *Joan Miró, teles brulées* también la filma Francesc Català-Roca en 1973 para Maeght, y, sin recitado, tiene música de J. F. Garrido, y muestra la realización de las telas quemadas (1972-1973). De este mismo 1973 es probablemente el corto *Joan Miró, forja* de Pere Portabella. Finalmente, *Joan Miró, un portrait*, dirigida por Clovis Prévost en colaboración con Carles Santos para la Fondation Maeght es un documental más largo, que reúne extractos de los filmes anteriores producidos por Maeght, más fragmentos inéditos filmados en Palma, París y Fondation Maeght de Saint-Paul, entre 1968 y 1974.¹⁷²⁴

En EE UU Dore Ashton (1971) destaca de Miró su creación de un lenguaje visual novedoso, una pintura “orgánica” de vastos espacios metafísicos poblados de criaturas y personajes fantásticos, recreados con detallismo y una gran austeridad de medios (*stripping down*), gracias a un proceso creativo de purificación mediante la intuición y la inspiración poética.¹⁷²⁵ Margit Rowell (1971) en una monografía sugiere que el expresionismo abstracto catalizó los cambios de Miró en los años 60:

<<The notions of action, total commitment, and total risk, as well as the openness of space and form, represented not only a radical extension of Cubist pictorial space and structure, but a transgression of the traditional definition of painting. This complete reappraisal of the function and meaning of art had only been suggested in Europe. Moreover, the emphasis on the physical, the impulsive, and the immediate and on the authority of the subconscious, not to mention that of the painted surface itself, indicated a radical recovery of the purely spontaneous creative act that was infinitely meaningful to Miró.>>¹⁷²⁶

Rowell (1972), que ha estudiado largo tiempo en París y es una especialista en literatura francesa, comienza en esta época a publicar sus hallazgos sobre la inspiración de las pinturas de Miró de los años 20 en las fuentes de la poesía simbolista y vanguardista francesa, primero con un artículo sobre el impacto en Miró

¹⁷²⁴ Miró, Joan. *Miró parle*. Entrevista concedida a Carles Santos y Pere Portabella en 1974, para film *Miró un portrait*. Maeght Éditeur. París. 2003. 47 pp. Ficha en p. 46. Incluye *Miró parle*, entrevista (Miró concluye “Soy un hombre normal, pero cuando trabajo me lanzo al vacío”) concedida a Carles Santos y Pere Portabella en 1974, para el film *Miró un portrait*. Maeght Éditeur. París. 2003. 47 pp. Grabada en imágenes de Franco Lecca, sonido de Harrik Maury, realización de Clovis Prévost. 26’, color. Hay edición en un DVD, *Joan Miró. Films et interviews 1971-1974*, dirigido por Prévost y editado por Fondation Maeght, que reúne los tres documentales: *Miró parle*, *Miró, litographie d’une affiche* y *Miró sculpteur*.

¹⁷²⁵ Ashton, D. *Stripping Down the Cosmos*, en *A Reading of Modern Art*. 1971. Reprod. en Kaplan; Manso. *Major European Art Movements 1900-1945*. 1977: 337-352.

¹⁷²⁶ Rowell. *Miró*. 1971: 19. cit. McCandless. *Miró seen by his American Critics*. <*Miró in America*>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 64.

de *L'Enchanteur pourrissant* de Apollinaire.¹⁷²⁷ El interés de sus aportaciones es especialmente notable porque es de las primeras manifestaciones de una nueva visión teórica, que enlaza a Miró con su contexto histórico, social y cultural, superando la perspectiva formalista que dominaba hasta entonces y que pervive abundantemente, como en el caso de Champa.¹⁷²⁸

1.5. La colaboración biográfica con Melià, Gimferrer y Permanyer.

El primer gran proyecto biográfico de esta época es el libro de Josep Melià, confeccionado en su mayor parte entre el verano de 1970 y el de 1971, estrechamente de acuerdo con Miró. La editorial barcelonesa Dopesa (que, entre otros, publicaba libros marxistas y catalanistas por entonces) se hizo cargo del proyecto. Hubo una primera versión muy reducida en castellano en 1971 (*Joan Miró. Vida y obra*, de 92 pp), ampliada en una segunda versión, en catalán, de 1973 (*Joan Miró, vida i gest*, de 173 pp.), y una vez más en la tercera y definitiva, en castellano, de 1975 (*Joan Miró, vida y testimonio*, de 225 pp.). Melià usó algunas entrevistas personales que le hizo y sobre todo las numerosas y contradictoras fuentes escritas a las que tuvo acceso en las hemerotecas de Barcelona y en el archivo de prensa del artista en Mallorca. Apenas citó las fuentes originales y las transformó levemente a fin de darles una pátina de novedad a la vez que fundió varias para darles continuidad sin contradicciones, una reelaboración que entonces ya era muy común en la historiografía mironiana.

Un buen ejemplo de este método es que Melià reproduce lo esencial de la última parte de una entrevista de Néstor Luján a Prats en 1968, sin citar al primero e introduciendo sólo unas pequeñas modificaciones de sintaxis y léxico. Luján reproduce las palabras de Prats, que describe así al Miró hombre:

<<Miró es un hombre ordenado, de una vida irreprochable, con una apariencia externa absolutamente normal. Le ha gustado vestir siempre muy bien. Le viste un sastre de Reus, Queralt de nombre, quien le sirve con una dedicada fidelidad. A mí siempre me ha admirado como sombrero. Por cierto, recuerdo una anécdota por el gusto de este bien vestir en la boda de André Masson en París. Iba con su esposa y tan impecablemente vestidos los dos, que por poco los vuelven a casar tomándolos por los novios. Es un hombre de una bondad infinita y de una generosidad inusitada. Le han gustado los deportes y ha llegado a boxear, le gusta el cine y le apasiona el circo. Le agrada

¹⁷²⁷ Rowell. *Miró, Apollinaire and L'Enchanteur pourrissant*. "Art News", v. 71 (X-1972) 64-67. Sus datos son utilizados y completados por la autora en *Magnetic Fields: The Poetics*. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 39-66.

¹⁷²⁸ Champa, Kermit. *Miró*. "Artforum", Nueva York, v. 11 (II-1973) 57-61.

mucho leer, le entusiasma la música y especialmente las últimas tendencias de la música moderna. Escribe poesías, toda esa poesía que se está en sus cuadros. Sus modales son siempre perfectos, inalterables, contesta todas las cartas y escribe con una caligrafía limpia y rotunda. Trabaja asimismo con un método impecable: en su estudio todas las cosas están en su sitio y es en todo trabajo extraordinariamente ordenado. Pinta varios cuadros a la vez; cuando trabaja en uno de ellos, vuelve de cara a la pared los demás. Pero su creación es siempre múltiple, con una especie de pasión reflexiva e intensa. Es muy sensible al paisaje, pero lo es más todavía respecto a los elementos naturales en los que ve inmediatamente una calidad y una significación. Mucho se ha hablado de su fidelidad. Es emotivo y apasionado, y por tanto fiel a las personas y a las cosas que le rodean, a sus grandes amigos, los desaparecidos Ràfols, Ricart. Su colaborador el ceramista Llorens Artigas y yo mismo hemos tenido pruebas de su entrañable y delicada amistad. En lo que a mí se refiere, ha tenido una fe absoluta en mi criterio artístico, cosa que me emociona y para mí ha sido la más grande suerte en mi vida ver el triunfo de mi antiguo compañero. Hacer libros dedicados a él y a los artistas que como él he conocido y estimado durante toda mi vida, estos “fotoscop” a los que ahora me dedico, llenan mi vida y le dan un alto sentido...>>.¹⁷²⁹

Por su parte, Melià pone en boca de Prats:

<<Miró es un hombre ordenado, irreprochable, con una apariencia exterior completamente normal. Siempre le ha gustado vestir bien, y lo hace en casa de un sastre de Reus, Queralt, quien le profesa una delicada fidelidad. Siempre he admirado su buen gusto en los sombreros; por cierto, recuerdo una anécdota sobre estas características, que tuvo lugar en ocasión de la boda de André Masson, en París. Asistió con su esposa, y tan impecablemente vestidos los dos, que por poco los vuelven a casar confundiéndolos con los novios. Es un hombre de infinita bondad e inusitada generosidad. Siempre le han gustado los deportes e, incluso, ha boxeado en alguna ocasión. Le gusta el cine y el circo le apasiona. Ama la lectura, le entusiasma la música, en especial las últimas tendencias de la música moderna. Escribe poesías, toda esa poesía que se refleja en sus cuadros. Sus modales son siempre perfectos, inalterables. Contesta a todas las cartas y escribe con una caligrafía limpia y rotunda. Asimismo, trabaja con un método impecable: en su estudio cada cosa está en su lugar y es, en cualquier clase de trabajo, tremendamente ordenado. Pinta diversas telas simultáneamente: cuando trabaja en una de ellas, vuelve las demás cara a la pared. Pero su creación es siempre múltiple y con una especie de pasión reflexiva e intensa. Es muy sensible al paisaje, pero todavía más respecto a los elementos naturales en los que inmediatamente ve una calidad y una significación.>>¹⁷³⁰

Melià es diáfano sobre la intención política del libro: <<una visión polémica de Joan Miró; una carta de batalla. Es un panfleto intelectual destinado a la mayoría silenciosa. / (...) Un libro que tiene sentido, precisamente, porque se ha de escribir en castellano habiendo sido pensado y escrito para gentes que piensan y hablan catalán,

¹⁷²⁹ Luján, Néstor. *Conversación con Joan Prats*. “Destino”, 1.625 (23-XI-1968): 43.

¹⁷³⁰ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 83-84.

pero que no han aprendido en las escuela a leerlo ni escribirlo.»¹⁷³¹ Pero al biógrafo le debieron llamar la atención desde el poder, pues en otro acto de presentación, en Barcelona, en el “Club Mundo”, estuvo más comedido y habló sólo de la relación Miró-Cataluña¹⁷³², e igualmente moderado aparece en una entrevista para “El Noticiero Universal”, en la que plantea que el libro es sólo funcional, aunque remarca que Miró es el pintor de Cataluña.¹⁷³³

En el libro sorprende primero al asignarle el papel de faro de la cultura y el espíritu catalanes: «En el arte mironiano está presente la verdad de Cataluña (...) [por lo que] es posible intentar establecer una parte de la historia cultural de Cataluña, a través de la vida mortal de Miró»¹⁷³⁴ e insiste en su «significación nacional. La emoción política que envuelve su figura y su gesto. / Para nosotros, fundamentalmente, Miró es un hombre, un ejemplo. / Para los catalanes, Miró es nuestra propia esperanza, su traducción a un lenguaje universal plenamente válido y coherente.»¹⁷³⁵ Porque extrae su fuerza, su inspiración, de la tierra catalana:

«La fuente de tal inspiración es la propia tierra de Cataluña, pero nunca desde la perspectiva de la tarjeta postal, sino desde la secreta estructura que posibilita la personalidad humilde de un pueblo y, a fin de cuentas, desde las piedras, el cielo y los vientos que nos sobreviven.

Ésta es la expresión de su fuerza creadora, su verdadero mensaje. Por ello su pintura es a la vez, catalana y universal. Esta autenticidad es lo que ha hecho de Miró el pintor de Cataluña, el hombre que ha desvelado las formas esenciales de un país que los literatos no podíamos describir.»¹⁷³⁶

Sorprende también la atribución a Miró de una ideología revolucionaria, no abiertamente marxista —pero ese marxismo lukacsiano subyace en todo el escrito, bajo una capa sociológica al modo de Cirici—, pero sí combativa:

«En Mallorca, actualmente, el nombre de Miró es utilizado como arma y como anatema. Se le combate, se le teme, se le desprecia. El mundo de hoy no siente temor de la posibilidad de escándalo, sino de la posibilidad de contagio.

Por tal razón es posible la existencia de unos sacerdotes de la confusión que desearían destruir el espíritu de Miró. Entiéndase bien: el espíritu. No la obra.

Y es que el espíritu, enraizado en los jóvenes que le aceptan como maestro, supone el desmantelamiento de una caduca estética y su sustitución por una ansiosa libertad a todos los niveles

¹⁷³¹ En la presentación por Melià del libro en Madrid. [J. Vallmajó. “La Prensa” (14-X-1971)] 2. Salieron unos capítulos del libro en el mismo diario, los días 18, 19 y 22 de noviembre (consulta en BMAC).

¹⁷³² Melià. Declaraciones. “La Vanguardia” (27-X-1971) 33.

¹⁷³³ Melià. Declaraciones. “El Noticiero Universal” (28-X-1971) 20.

¹⁷³⁴ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 57.

¹⁷³⁵ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 61.

¹⁷³⁶ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 59-60.

de la vida del hombre. Ello justifica que existan muchos decididos, como yo mismo, a defender el espíritu de Miró y enarbolarlo como bandera.»¹⁷³⁷

Se apoya como autoridad crítica en Cirici, quien había cambiado hacía ya tiempo su primera visión de como artista apolítico, y le cita: «No podía jugar la carta de una burguesía antisocial y estrecha de miras. Buscó un mundo primitivo capaz de servirle para negarla»¹⁷³⁸ y también cita a Mao: «No existe, en la realidad, el arte por el arte que sea independiente de las clases y por encima de ellas. Ni tampoco el arte que se desarrolle fuera de la política o independientemente de ella».¹⁷³⁹ La pintura de Miró se presenta como una rebelión de un artista popular (en el sentido de perteneciente al pueblo, no porque su arte sea simple) contra la decadencia de la burguesía catalana, porque «repudió el espíritu pequeñoburgués de la Barcelona provincial», y rechazó las convenciones de la burguesía, dignificando lo que esta consideraba «escasamente representativo de la dignidad social.»¹⁷⁴⁰ Es presentado así como un artista revolucionario:

«La pintura de Miró es un serio intento de negar el posible sentido inexorable de un destino protagonizado por una clase social que ni siquiera sabe representar sus intereses. Es, por lo tanto, un programa de ruptura para ir al fondo de la dinámica de la historia e injertar el tronco, poco lozano, pero cuyas raíces nacen de la absoluta verdad del pueblo.»¹⁷⁴¹

Hay una cita esclarecedora sobre las ideas estéticas y políticas de Melià y de Miró, tomando como enemigo a Dalí, representante de un falso arte de vanguardia al servicio del poder:

«El arte de Miró —como el verdadero espíritu catalán— es infantil e inconcreto, inaccesible y, no por ello, menos sólido. Lo digo, claro está, en términos descriptivos, sin intención de análisis. Miró es el artista catalán más genial de su tiempo. Es incuestionable. El *blá-blá-blá* del hijo del notario Dalí de Figueras, no ha hecho más que aumentar el respeto que merecen el silencio y la dignidad civil de Miró. Las payasadas de Dalí han folklorizado el catalanismo, San Narciso y —aún todavía— el Empordán. En cambio, Miró ha dado una dimensión universal a la catalanidad.»¹⁷⁴²

¹⁷³⁷ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 19.

¹⁷³⁸ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 57.

¹⁷³⁹ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 60. Se refiere a un discurso de Mao en los debates de literatura y arte en Yennan (1942), en medio de la II Guerra Mundial.

¹⁷⁴⁰ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 59-60.

¹⁷⁴¹ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 59.

¹⁷⁴² Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 60. Del desprecio de Miró por Dalí, que entonces lindaba con el implacable odio personal, tenemos muchas pruebas, como comprobamos en sus entrevistas con Raillard y otros. Dalí, por estas mismas fechas, respondía con su habitual despego: «he dicho que Joan Miró es un extraordinario pintor, única y exclusivamente porque es español.» [Monegal, Fernando. Entrevista a Dalí. *A Dalí le regalan un Goya*. "La Vanguardia" (1-XI-1974) 29.]

Su constante hipérbole admirativa le lleva a poner un encabezamiento de foto realmente surrealista: bajo una foto de Miró en la que «Bebiendo en porrón también quiso mostrar su identificación con Cataluña». Que el artista aceptase esta hagiografía casi sacramental sólo se explica por su soledad y marginación anterior, y es probable que ambos quedasen descontentos de tales excesos, porque desde entonces se mostraron más comedidos.

Sin embargo, hay varios puntos de notable interés. En el fragmento más conseguido precisa que la obra de Miró es testimonio de su época y libera al pueblo al que se dirige:

«La necesidad de codificar el sentido final de un proceso colectivo, no tiene su origen, pues, en el capricho. El artista [Miró] se erige en testimonio de una época de crisis. Utiliza un lenguaje críptico, discreto, con claves susceptibles de ultrapasar las barreras de la censura, por lo que requiere un análisis responsable y sin cortinas de humo. Si el lenguaje no es comprendido no cabe otra cosa que encogerse de hombros y ejercitar el deporte de la paciencia.

Y seguir trabajando...

Si un arte es verdaderamente popular y se orienta hacia la libertad del pueblo, un día u otro el pueblo llegará a amarlo y lo defenderá con dientes y uñas».¹⁷⁴³

Considera que su obra es arte popular, arte inteligible para el pueblo, desmintiendo las interpretaciones elitistas de su obra. Miró soslayaba ese problema pidiendo que se huyera de la interpretación racional de sus obras, que simplemente se “sintieran” y, ante los excesos interpretativos de la crítica, le confiesa a Melià: «En catalán a todo esto le llaman “cercar pels de granota” o sea, buscar tres pies al gato.¹⁷⁴⁴ Pero Melià hace una interpretación más populista porque quiere relacionar su obra con la cuestión estética más debatida de los años 70, a finales del franquismo, la que había enunciado Tàpies, ¿Rebajamos el arte al nivel del pueblo o elevamos el pueblo al nivel del arte? Una pregunta que no tiene sentido en sí misma ni respuesta, pues la dialéctica entre ambos polos ha de ser permanente y la frontera indiscernible. Melià da por sentado «que para una persona como es debido la respuesta es obvia» y más abajo responde: «Ninguna de las formas de popularizar el arte —pese a los mecanismos de la sociedad de producción en masa— ha producido efectos positivos», y con un elitismo un tanto reduccionista sigue: «La gente del montón no va a las galerías de arte ni visita los museos y es evidente que estos van convirtiéndose

¹⁷⁴³ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 49-50.

¹⁷⁴⁴ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 23.

paulatinamente en un elemento adicional de la maquinaria publicitaria de promoción económica de los artistas».¹⁷⁴⁵

Afirma que su obra no es evasiva, sino, al contrario, «Miró ha inventado el lenguaje del silencio, el grito a base de color, la rebelión contenida pero siempre presente y acusadora. / Para mí, ésta es posiblemente su mayor grandeza».¹⁷⁴⁶ Y añade que «René Huyghe ha demostrado certeramente que el hombre de hoy está bien predispuesto a aceptar y admitir toda clase de innovaciones». Una opinión demasiado optimista, pues ¿qué hay de la débil aceptación popular de la música contemporánea, el cine de autor o la pintura de radical vanguardia actual?

Melià ofrece una lista de los signos colectivos del catalanismo y a Miró le reserva el puesto de artista catalán por excelencia —ciertamente será muy consciente del papel que se le ha asignado—: El gesto: Pau Casals. La conciencia: Vicens Vives. El grito: Raimon. La voz: Salvador Espriu. Las formas: Joan Miró. La expresión: la mitología deportiva, la *nova cançó*, el excursionismo. El templo civil: el Palau de la Música Catalana. Y pone en el otro extremo a los signos o antimitos de la propaganda oficial: en primer lugar, en «la extrema derecha», Dalí, rodeado de los Goytisoló.¹⁷⁴⁷

Destaca en la obra de Miró su valor social y cita a Lukacs [*Estética*, tomo III]: «El fundamento útil —y no siempre consciente— de la creación artística viene del “exterior” y es en sí una necesidad, una tarea social. Pero el arte no puede realizarla más que si sus formas representan a un sistema concreto, inmanente y cerrado de orientación o de dirección de evocaciones»¹⁷⁴⁸ y remacha: «Si me interesa la pintura de Miró es como elemento definidor, a nivel de protagonista, de bandera o de testimonio, de la realidad catalana de estos últimos años».¹⁷⁴⁹

Unos versos de Salvador Espriu le sirven para exponer el cambio de mentalidad que se opera hacia 1968: «Amb la cançó bastim en la foscor / altes parets de somnis a recer d'aquest torb. / Ve per la nit remor de moltes fonts: / anem tancant les portes a la por.» (Con la canción construimos en la oscuridad / altas paredes de sueños al abrigo de la ventisca. / Llega a través de la noche un rumor de muchas

¹⁷⁴⁵ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 44.

¹⁷⁴⁶ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 26.

¹⁷⁴⁷ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: los símbolos del catalanismo en 33-34, los antisímbolos en 35.

¹⁷⁴⁸ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 49.

¹⁷⁴⁹ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 53.

fuentes: / vamos cerrando las puertas al miedo» y en el mismo sentido Tàpies escribe en 1971:

«Así, pues, tener conciencia de nuestro espíritu, combatir para que se mantenga y ponerlo como símbolo y guía de todos los hombres en general, nos parece una causa plenamente progresista y una misión universal para todo artista. No es por casualidad —las pruebas están al alcance de todos— que, precisamente, sea nuestro arte —más aún y cuanto más empapado esté de nuestros ideales y más evidentes los tenga— el que, habiendo huido de todo casticismo, haya causado actualmente más impactos y más éxito haya tenido en todo el mundo. Y que al mismo tiempo, los mejores artistas y escritores del mundo —la lista sería inacabable— hayan comprendido y amado a los catalanes, solidarizándose con ellos tantas veces como ha sido necesario».¹⁷⁵⁰

Melià, a la luz de estas palabras, interpreta el «fenómeno Miró como expresión de una comunidad», no como expresión subjetiva de un artista creador individual. «En el arte mironiano está presente la verdad de Cataluña», por lo que «es posible intentar establecer una parte de la historia cultural de Cataluña, a través de la vida mortal de Miró».¹⁷⁵¹ Desarrolla un análisis sociológico de su pintura como una rebelión contra la decadencia de la burguesía catalana:

«La pintura de Miró es un serio intento de negar el posible sentido inexorable de un destino protagonizado por una clase social que ni siquiera sabe representar sus intereses. Es, por lo tanto, un programa de ruptura para ir al fondo de la dinámica de la historia e injertar el tronco, poco lozano, pero cuyas raíces nacen de la absoluta verdad del pueblo».¹⁷⁵²

Cita a continuación a Cirici, quien escribe de Miró: «No podía jugar la carta de una burguesía antisocial y estrecha de miras. Buscó un mundo primitivo capaz de servirle para negarla».¹⁷⁵³ Melià considera que es popular porque:

«repudió el espíritu pequeñoburgués de la Barcelona provincial [y rechazó las convenciones de la burguesía, dignificando lo que esta consideraba] escasamente representativo de la dignidad social [y] La fuente de tal inspiración es la propia tierra de Cataluña, pero nunca desde la perspectiva de la tarjeta postal, sino desde la secreta estructura que posibilita la personalidad humilde de un pueblo y, a fin de cuentas, desde las piedras, el cielo y los vientos que nos sobreviven.

Ésta es la expresión de su fuerza creadora, su verdadero mensaje. Por ello su pintura es a la vez, catalana y universal. Esta autenticidad es lo que ha hecho de Miró el pintor de Cataluña, el hombre que ha desvelado las formas esenciales de un país que los literatos no podíamos describir».¹⁷⁵⁴

¹⁷⁵⁰ Tàpies. *L'art d'avantguarda i l'esperit català*. "Serra d'Or" (1-XI-1971), cit. Melià: 56.

¹⁷⁵¹ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 59.

¹⁷⁵² Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 59.

¹⁷⁵³ Cirici. cit. Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 59.

¹⁷⁵⁴ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 59-60.

E insiste en su «significación nacional. La emoción política que envuelve su figura y su gesto. / Para nosotros, fundamentalmente, Miró es un hombre, un ejemplo. / Para los catalanes, Miró es nuestra propia esperanza, su traducción a un lenguaje universal plenamente válido y coherente».¹⁷⁵⁵ Aquí cita a menudo a Cirici:

«Miró ha mantenido una O de incorruptible autenticidad a su nombre y todo lo que ello significa.

Miró demostró que su arte podría tener una gran trascendencia humana cuando supo hacer de él un grito de solidaridad universal en los años de la crueldad.

Miró no ha querido salvarse solo: donde se ha hablado de Miró ha sido necesario hacerlo también de Cataluña».¹⁷⁵⁶

Y al mismo Miró: «¿Donde queréis que viva, si no en mi tierra?... De ello se nutre mi pintura».¹⁷⁵⁷

Pere Gimferrer conoció a Miró en noviembre de 1974, en la inauguración de la Galería Maeght de Barcelona, entonces dirigida por Francesc Ferreras, gracias a que les presentó Tàpies, en la escalinata del parque Güell.¹⁷⁵⁸ Su colaboración comenzó enseguida. Miró quería que se estudiaran sus apuntes para revelar sus técnicas de trabajo y así desmentir la errónea idea de que era un artista siempre intuitivo y poco trabajador, mientras que el joven Gimferrer necesitaba un encargo editorial porque sus primeros poemarios catalanes le habían dado prestigio pero poco dinero. Además, el artista le interesaba desde hacía tiempo pues había conocido su obra en la Sala Gaspar y su común amigo Joan Brossa le hablaba a menudo de él. Su relación fue muy confiada desde el principio: Miró le concedió varias entrevistas y le convirtió en uno de sus más estrechos confidentes. Pronto el editor Manuel Muga, Miró y Gimferrer acordaron que éste estudiara los apuntes de los periodos 1924-1944 y 1961-1964, lo que comenzó a hacer desde 1975 y sobre todo en 1976-1978, y el resultado se publicó en el libro *Les arrels de Miró*. Gimferrer (1993) explica:

«Normalment, concertàvem les entrevistes a la que en deien la *suite* Miró. Li feia preguntes molt concretes i ell contestava amb una precisió absoluta.

De tant en tant tenia petites vacil·lacions, però el 99% de les vegades ho identificava tot. (...) Es va mostrar com una persona amb les antenes molt obertes, amb molta capacitat de reacció. Era una

¹⁷⁵⁵ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 61.

¹⁷⁵⁶ Cirici. *Miró en el seu lloc*. cit. Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 67.

¹⁷⁵⁷ Miró, en Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 67.

¹⁷⁵⁸ Sobre su relación destaca el artículo *Mirar Miró*, en Gimferrer. *Itinerario de un escritor*. Anagrama. 1996 (1993): 146-162, y el prefacio de *Les arrels de Miró (Las raíces de Miró)*. 1993.

persona de poques paraules, però no perquè fos desagradable, sinó perquè, amb la seva capacitat de reflexos, en parlar es saltava els nexos lògics de les paraules, els cremava. Això li venia de dos factors. Un era personal, li era natural aquesta capacitat. L'altre era per ser un home del seu temps, que s'havia format d'una manera molt determinada.>>¹⁷⁵⁹

La colaboración de Miró con Permanyer es de la misma época. Proyectaron elaborar una definitiva y exhaustiva autobiografía, utilizando toda la documentación disponible: el artista reuniría los datos e incluso pergeñaría un borrador inicial mientras que Permanyer lo aumentaría y le daría forma definitiva.¹⁷⁶⁰ Comenzaron a reunirse en el hotel Colón, pero pronto se comprobó que el artista era muy selectivo en sus recuerdos y dos meses después confesó que no podía continuar. Estas son sus palabras cargadas de sentimiento:

<<Espero que ho compreguis. Jo mai faig les coses a mitges i per això, quan et vaig dir que sí, estava disposat a parlar amb tu com si m'hagués estirat al divan del psiconalista. Però quan he començat a pendre notes m'he adonat que hi ha coses, algunes d'elles d'índole familiar, que no tinc prou moral suficient per explicar. Només quan penso en el principi de tot ja em trobo amb un fet que resumeix, molt gràficament, quina va ser la relació amb la meva mare: quan jo vaig néixer, les seves primeres paraules —ella volia una noia— van ser de menyspreu: “Bah, un noi”, i em van deixar sol i despullat sobre un marbre, tremolant de fred.>>¹⁷⁶¹

Sobre esta tensa relación familiar, Miró le confirmó también algo ya conocido, que padeció una clara hostilidad en su familia hacia su vocación de pintor, pero asimismo le confesó que esto le marcó para siempre —algunas veces su mujer e hija se quejaron de la ocasional frialdad y dureza de Joan Miró—. Permanyer comentará el asunto de las frustradas memorias:

<<Se ha repetido hasta el tópico que era un hombre de pocas palabras. Es cierto, cuando no tenía nada más que decir, no quería añadir ni una palabra más, sobre todo si se refería a su trabajo. Pero no es menos cierto que cuando le interesaba contar algo sobre su obra, su vida o lo que fuera, le descubría más bien hablador y agudo, así como asistido por una memoria afinada, exacta. Siempre me distinguió con su locuacidad. De ahí que le propusiera escribir sus memorias, que aceptó al punto y hasta comenzó a tomar notas; pero renunció al percatarse de que se vería enfrentado a contar ciertas intimidades familiares, comenzando por las relativas a sus padres. Y no estaba dispuesto a recordar sólo medias verdades.>>¹⁷⁶²

¹⁷⁵⁹ Gimferrer. Declaraciones. “Idees” (16-V-1993).

¹⁷⁶⁰ Miró tomaba siempre las mismas dos habitaciones en el hotel Colón de Barcelona, la 411 y 412, un dormitorio y un salón no muy grandes, pero sí suficientes. Acabaron llamándose la Suite Miró.

¹⁷⁶¹ Permanyer. Declaraciones. “Diario de Barcelona” (18-I-1991).

¹⁷⁶² Permanyer. Declaraciones. “La Vanguardia” Magazine” (3-I-1993): 19.

Vemos, pues, cuál era el límite en su ayuda a los biógrafos. Su vida privada, con sus vivencias y pensamientos más íntimos y secretos, a menudo dolientes, debía ser un coto cerrado y esto explica la incoherencia de muchos de los datos biográficos que se nos han transmitido.

1.6. El compromiso de Miró con la oposición al franquismo, 1971-1975.

Su amigo Ferrán Cano recuerda su compromiso. Se sentía siempre más cercano al pueblo y le dijo por entonces: «Prefiero el plato en el que un payés come su sopa, que los platos ridículamente ricos de las gentes ricas.» Y continúa Cano:

«[Estaba Miró] Comprometido social y políticamente: *Aidez l'Espagne*, *El segador* para el pabellón de la República española en París, el tríptico *La esperanza de un condenado a muerte*. En los momentos más difíciles, y para la exposición <*Amnistia i Drets Humans*> que se hizo en 4 Gats para pagar fianzas de los encarcelados por el gobernador De Meer, le llevé un cartel para que lo firmase. En el mismo instante en que supo cual era el motivo de la exposición hizo un dibujo original dedicado “*als amics Lluitadors de Mallorca*”. Joan Miró, en aquellos años setenta, era el de siempre: el mismo que en los años treinta había escrito para *Aidez l'Espagne*. (...) Joan Miró realizó en 4 Gats varias exposiciones individuales: <*Serie Barcelona*>, <*Pi de Formentor*>, <*Espriu*>, <*Darrers gravats fets a Son Boter*>, <*Miró-Picassó*>. Todas para mí inolvidables. Justifican una galería. Colaboró con otras exposiciones que en su momento tenían un riesgo y compromiso de lucha. Recuerdo las de <*Amnistia i Drets Humans*>, <*Per l'autonomia*>, <*Obra Cultural Balear*>, el estreno de *Mori el Merma* mencionado antes.»¹⁷⁶³

El encierro de Montserrat en diciembre de 1970 fue un antecedente decisivo para la Asamblea de Catalunya en 1971.¹⁷⁶⁴ Miró colaborará con ella, junto a la mayoría de sus amigos intelectuales y artistas (Tàpies, Guinovart...), por ejemplo donando obras para pagar las fianzas y las defensas tras la detención de 113 de sus principales miembros el 28 de octubre de 1973. Era una clandestina plataforma unitaria de la oposición democrática antifranquista, en la que se unían partidos,

¹⁷⁶³ Cano, Ferrán. *La vida como provocación*. Especial Miró, “Gala”, Palma de Mallorca, nº 6 (IX-1993) 59. / Sobre la obra original que hizo sobre el cartel de *Amnistia Internacional*, prefiriéndolo al de *Aidez l'Espagne*, y precisando que era para una exposición (colaboraron también Camilo José Cela y los grupos de artistas Neon de Suro y Grup Criada) para pagar la fianza de unos obreros de la construcción encarcelados, véase Cano, Ferrán. *Amb Galeria 4 Gats*. <*Joan Miró. Cartells*>. Palma de Mallorca. Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani (2008-2009): 56.

¹⁷⁶⁴ Sobre el desarrollo histórico de la Asamblea de Catalunya, véase: AA.VV. *Dossier: L'Assemblea de Catalunya (1971-1977): el catalanisme popular antifranquista*. “L'Avenç”, 43 (XI-1981) 17-56. Coincidió con una exposición, <*L'Assemblea de Catalunya*>. Barcelona. Palau de l'Ardiaca (7 noviembre 1981-9 enero 1982), sin catálogo. Sobre la participación de Miró, indirectamente interesa: Portabella, Pere. *L'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans (724)*, en *Dossier: L'Assemblea de Catalunya (1971-1977): el catalanisme popular antifranquista*. “L'Avenç”, 43 (XI-1981).

sindicatos, asambleas comarcales y locales, asociaciones universitarias, cívicas y culturales, más numerosos independientes, y jugó un papel esencial durante los años 1972-1976, hasta que, iniciada la democracia, se disolvió en 1977. Nació de una reunión de trescientas personas la tarde del domingo 7 de noviembre de 1971, en la iglesia de Sant Agustí, junto a La Rambla de Barcelona y su comunicado — entregado por cuatro miembros que convocaron aquella noche una conferencia de prensa— es muy importante porque en él queda fijado el programa democrático y nacionalista de la oposición catalana durante los años siguientes, resumido en los tres puntos del lema, “Llibertat, amnistia i estatut d’autonomia”, más un cuarto punto en que solicita la coordinación de los pueblos de España. Reza así:

«Nosotros, catalanes de diferentes tendencias pertenecientes y no pertenecientes a organizaciones políticas, a diversos sectores de la población, obreros, campesinos, estudiantes, intelectuales, profesionales y ciudadanos en general, de Barcelona y de comarcas, reunidos en Asamblea, aun siendo conscientes de que las actuales circunstancias dificultan el agotar las posibilidades de representación, formulamos la presente declaración.

La actual crisis del régimen de la cual el proceso de Burgos fue una manifestación sobresaliente, la progresiva toma de conciencia y la movilización de las clases populares, y la necesidad de oponernos firmemente a la maniobra continuista de instaurar a Juan Carlos, como sucesor del dictador, a título de Rey, exigen la adopción unitaria de una alternativa democrática basada en los puntos mínimos aceptables por las fuerzas y sectores representados en la Asamblea, algunos de los cuales tienen objetivos divergentes a largo plazo pero que coinciden en el objetivo inmediato de derribar el franquismo. Estos puntos de coincidencia son los siguientes:

1. La consecución de la amnistía general para presos y exiliados políticos.
2. El ejercicio de las libertades democráticas fundamentales: libertad de reunión, de expresión, de asociación —incluida la sindical—, de manifestación y derecho de huelga, que garanticen el acceso efectivo del pueblo al poder económico y político.
3. El restablecimiento provisional de las instituciones y de los principios configurados en el Estatuto de 1932, como expresión concreta del derecho de autodeterminación.
4. La coordinación de la acción de todos los pueblos peninsulares en la lucha democrática.
5. Como objetivos inmediatos, hacemos un llamamiento a todo el pueblo catalán —y consideramos catalanes a todos los que viven y trabajan en Cataluña— para que incorporen la perspectiva global del cambio democrático a cada una de sus luchas concretas, y para que intensifiquen esfuerzos para una rápida obtención de: a) La unidad de acción de todas las fuerzas democráticas; b) La solidaridad en la lucha a favor de los represaliados; c) El fin de la represión y la consecución de la amnistía.

Con el fin de velar por la aplicación de los acuerdos de la Asamblea, se elige una Comisión permanente, la cual impulsará todas las iniciativas útiles para conseguir la movilización popular,

fomentará acciones unitarias y preparará una nueva sesión de la Asamblea de Cataluña, más amplia y más representativa. (Cataluña, noviembre de 1971).>¹⁷⁶⁵

Miró se integró en la Asamblea a través de su apéndice, L'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans, formada también poco después del encierro de Montserrat y que coordinó la creciente participación de artistas e intelectuales en donaciones, eventos, etc., de la oposición, hasta que se diluyó en la iniciativa del Congreso de Cultura Catalana. Así, Miró donó en más ocasiones obras para pagar la defensa de los presos políticos y confeccionó el cartel *Volem l'Estatut* (1977), para una campaña iniciada por la organización, así como los carteles del *II Congrés Jurídico Catalán-II Congrés Jurídic Català* (celebrado en octubre-noviembre de 1971)¹⁷⁶⁶ y el del *Òmnium cultural. Ja ajudeu la cultura catalana?* (1974).

Miró aprovechó también las exposiciones, que en aquella época eran a menudo actos de oposición democrática y catalanista, muy vigilados por la policía secreta. Por ejemplo, en la **<1ª Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró>*, celebrada en Granollers, en la sede de La Caixa y financiada por la Diputación Provincial de Barcelona (15 mayo-15 septiembre 1971), organizada por Cirici y que tenía como objetivo declarado el anunciado homenaje mironiano, pero soterradamente el de celebrar un acto de resistencia cultural contra el franquismo en una etapa de represión. En una exposición individual suya en Estocolmo en septiembre de 1972, se demostró, como refiere Combalía (1998), que Miró: «(...) Fue un catalanista acérrimo: en una ocasión se negó a inaugurar una exposición suya en un país escandinavo si no ondeaba la bandera catalana en lugar de la

¹⁷⁶⁵ [Reprod. Julián, I; Tàpies, A. *Diálogo sobre arte...1977*: 222-224]. Sigue aquí la relación de partidos políticos, movimientos de masas, organizaciones sociales y profesionales, participantes en la Asamblea: Coordinadora de Fuerzas Políticas de Cataluña, integrada por: MSC (Movimiento Socialista Catalán); Esquerra Catalana; Partido Socialista Unificado de Cataluña (comunista) (PSUC); Frente Nacional Catalán (FNC); Unión Democrática (UD); PSAN (Partido Socialista de Liberación Nacional); Bandera Roja; PSOE (Partido Socialista Obrero Español); UGT (Unión General de Trabajadores); Sindicato Socialista; Bloque de estudiantes del FNC; Juventudes del FNC; Juventudes Comunistas; Comisiones Obreras de Cataluña (38 representantes); Movimiento Estudiantil (30 representantes); COB (Comisiones Obreras de Barrio); Representantes de Ambientes cristianos; Movimiento de No Violentos; Comisiones de Solidaridad (Miró colaboró con sus campañas); Mesa Redonda de Barcelona; Asamblea de Intelectuales de Montserrat (; su actividad fue testimonial; Miró fue miembro desde diciembre de 1970); Comisiones Campesinas; Escoltas; Comunidades Cristianas de Base; Profesores de Universidad; Plataformas Profesionales; Periodistas; Médicos; Técnicos; Abogados; Aparejadores; Arquitectos; Licenciados; Cineastas; Comisiones de Enseñanza; Mujeres Democráticas; 20 personalidades a título individual.

¹⁷⁶⁶ Miró lo comenzó a preparar en enero de 1971, apenas unas semanas después de la crisis del proceso de Burgos. Véase apunte (16-I-1971) FJM 4644.

española.»¹⁷⁶⁷ Y también en el extranjero colaboró en la *<Exposición a favor de los trabajadores españoles y CCOO> en Milán y Bolonia (1972).

Asimismo firma junto a Sert, Tàpies, Oliver, Espriu y Raimon el *Manifest de solidaritat amb l'Assemblea de Catalunya*, un escrito de apoyo a la asamblea celebrada en Montserrat el 7 de junio de 1975, en la que, por iniciativa de Josep Pi-Sunyer, Xavier Folch, Josep M. Castellet¹⁷⁶⁸, Oriol Bohigas..., se convocó el Congreso de Cultura Catalana, del que Miró posteriormente fue nombrado vicepresidente de honor. El Manifest reza:

<<Els sotasignants, havent tingut coneixement de l'Assemblea d'intel·lectuals, professionals i artistes catalans, celebrada a Montserrat el dia 7 de juny del 1975, a la qual no vam poder assistir, manifestem la nostra adhesió a la dita Assemblea i a la declaració que hi fou aprovada per unanimitat i que és la següent: "Els intel·lectuals, professionals, i artistes catalans, que signen aquesta Declaració, hem discutit extensament el projecte de Congrés de Cultura Catalana i hem arribat als acords següents:

1. Afirmar que l'esperit que ha d'inspirar la preparació i la realització del Congrés respongui a les aspiracions expressades per les classes treballadores i altres sectors populars dels Països Catalans. Una de les altres primordials del Congrés és la recerca de les bases de la pròpia identitat nacional, amb la qual cosa considerem que cal concebre el Congrés de Cultura Catalana com un procés obert —que ja ha començat—, amb formes molt diverses de participació, més que no pas com una sèrie d'actes preparatius en funció d'una gran sessió o diverses sessions conclusives.

2. Adherir-nos a la proposta elaborada pel Secretariat provisional del Congrés de Cultura Catalana —especialment en els seus apartats "Definició" i "Objectius"—, en tot allò que coincideix amb les precisions fetes en la present Declaració. Creiem que la proposta del Secretariat provisional ha de ser considerada no pas com un programa definitiu, sinó com una proposta oberta a eventuais perfeccionaments i aportacions.

3. Reconèixer que, perquè el Congrés de Cultura Catalana sigui eficaç, i representatiu, no sols ha de desenvolupar-se amb una exemplar mecànica interna democràtica, sinó, que, alhora, ha d'assumir un paper públic a favor de la democràcia. En aquest sentit, el Congrés només pot reeixir si té en compte que la cultura és un fenomen complex que pertany a tot el poble i que el poble n'ha de ser el protagonista.

¹⁷⁶⁷ Combalía. *Picasso-Miró. Vidas cruzadas*. 1998: 12. La muestra es <Joan Miró>. Estocolmo. Liljevalchs Konsthall (30 septiembre-29 octubre 1972). No hemos podido comprobar si Miró exigió ese cambio de la bandera en la fachada, pero parece que el galerista Joan Gaspar sí la colocó [Farreras, E; Gaspar, J. *Memòries. Art i vida a Barcelona. 1911-1996*. 1997: 13 y 166.] El embajador español, el duque de Cádiz, pariente político de Franco, protestó en vano.

¹⁷⁶⁸ Geli, Carles. *Castellet cumple 80 años antológicos. Una biografía y una edición especial de su "Nueve novísimos" celebran el aniversario del influyente editor y activista*. "El País" (16-XII-2006) 56. Cumplía los 80 el 15 de diciembre. Rememora su participación en la lucha contra el franquismo y su promoción de la cultura catalana, incluyendo el clandestino Congreso de Cultura Catalana de 1964, el encierro de Montserrat de 1970...

4. Nomenar una comissió permanent que coordini la tasca de tots els sectors representats en aquesta Assemblea, i que s'encarregui de garantir l'acompliment d'aquets acords davant el Secretariat provisional i qualsevol altre organisme, present o futur, destinat a promoure el Congrés de Cultura Catalana.

Finalment, fem una crida a tots aquells que treballen en el camp de la cultura perquè s'adhereixin a aquesta concepció del Congrés i s'hi incorporin activament.

Firmat per: Joan Miró; Josep Lluís Sert, Antoni Tàpies, Joan Oliver, Salvador Espriu, Raimon.>>¹⁷⁶⁹

Los actos del Congreso de Cultura Catalana se extendieron en el tiempo, de modo que la mayor parte se realizaron en la nueva etapa política de la Transición, pero la vicepresidencia de Miró fue sólo testimonial, pues su salud no le permitía más. Ferrán Cano (1993) comenta esta participación:

<<[Miró] Fue nombrado en 4 Gats presidente [sic] de honor del Congreso de Cultura Catalana —el primero que se pudo realizar desde la Guerra Civil— y Joan Miró eligió como lugar para el nombramiento nuestra galería. Junto a Francesc de Borja Moll, el otro presidente de honor nombrado, éramos *quatre gats*. Nuestros políticos conservadores de ayer y hoy no participaban. En aquellos momentos conservaban el centralismo y la dictadura; hoy muchos de ellos son mironianos, autonomistas y demócratas. Antes no era rentable.>>¹⁷⁷⁰

1.7. La polémica del Parc de la Mar en Palma, 1972-1976.

La polémica del Parc de la Mar en Palma de Mallorca fue un asunto trascendente en la política de la isla desde 1972 a 1976. Se puede conocer bastante bien este asunto, sin duda el más polémico, agotador y frustrante de Miró en Mallorca, por las numerosas noticias en la prensa.¹⁷⁷¹

Los antecedentes son reveladores de su denso contenido político. La implicación de Miró comenzó indirectamente hacia el 2 de enero de 1969, cuando visitó¹⁷⁷² con el urbanista y arquitecto municipal Gabriel Alomar las obras de S'Hort del Rei, donde había quedado un amplio espacio vacío gracias a la eliminación en 1966 del hotel Alhambra, el teatro Lírico y el café Riskal. Se cumplía así una vieja aspiración ciudadana desde finales del siglo XIX a la que Miró quería contribuir: pensaba pintar un panel sobre los cartógrafos mallorquines, y decidió ese día pintar

¹⁷⁶⁹ Reprod. en Julián, I; Tàpies, A. *Diálogo sobre arte...* 1977: 232-233.

¹⁷⁷⁰ Cano, Ferrán. *La vida como provocación*. Especial Miró, "Gala", Palma de Mallorca, nº 6 (IX-1993) 59.

¹⁷⁷¹ Francisco Rotger, *El sueño interrumpido de Miró y Sert*, "El Día" (4-III-1990).

¹⁷⁷² Redacción. *Joan Miró y S'Hort del Rei*. "Diario de Mallorca" (3-I-1969). FPJM H-3550.

además otro mural sobre la época de la dominación musulmana. Se marchó entonces a Barcelona a concertar con Artigas el cómo y el cuándo. A su vuelta, anunció en octubre de 1969 su propósito de hacer un gran presente a Palma y que aprovecharía su próxima estancia en Japón para ensayar nuevas formas y procedimientos de creación artística —pensaba fusionar temas mallorquines y japoneses—. «Estoy pensando, planeando, hacer algo para Palma. Algo que esté a la altura de mi ascendencia y mi vocación mallorquinas». Le preguntaron si sería un mural o un monumento y respondió: «Eso lo tengo todavía por decir. Tengo primero que cumplir una serie de importantes trabajos pendientes. Pero, es mi firme voluntad que mis dos tierras, Cataluña y Mallorca, tengan una constancia de mi paso por este mundo puesto que mi arte y mi inspiración son en gran parte fruto de estas tierras».¹⁷⁷³

En 1972 Gabriel Alomar sugirió a Miró que el emplazamiento adecuado para un gran mural cerámico en vez del jardín de S'Hort del Rei, debajo de la muralla de la Almudaina, debía ser el adyacente Parc de la Mar, con una mayor proyección visual.¹⁷⁷⁴ Así Miró se implicaba también como artista en el más importante asunto urbanístico de su vida, en el que estaba en juego una concepción de la sociedad: la humanista de los artistas progresistas contra la economicista de las autoridades franquistas.

El proyecto del parque había nacido en 1967 y el solar había sido cedido por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU) al Ayuntamiento el 20 de junio de 1972, con la condición expresa de que debía destinarse a parque público. Muy pronto los mejores urbanistas y artistas del país comenzaron los diseños. Se convirtió en un grave problema político porque las autoridades municipales franquistas¹⁷⁷⁵ querían explotar al máximo las plusvalías urbanísticas del solar, convirtiéndolo en un gran aparcamiento, pero ante la oposición popular cedieron en parte, y se aprobó en 1972 hacer un concurso, basado en una distribución en dos

¹⁷⁷³ Pizá, A. Entrevista a Miró. *Joan Miró haré a Palma un gran presente*. “Balears” (14-X-1969) 1, dos páginas centrales y 12. FPJM H-3577.

¹⁷⁷⁴ Sobre la polémica que despertó la iniciativa en la prensa mallorquina véase Thomas, Antonio M. *Palma: Miró ha ofrecido un mural a la ciudad y se discute dónde situarlo*. “La Vanguardia” (17-X-1972) 9. El mural, realizado por el ceramista Lluís Castaldo sobre un diseño de Miró, finalmente se realizó en el Parc y ahora se conserva frente a las murallas de la ciudad.

¹⁷⁷⁵ Los alcaldes de Palma durante este periodo fueron el teniente coronel de Infantería Màxim Alomar Josa (mayo de 1963 (hasta el final de julio de 1968), un hombre relativamente moderado pese a ser militar; el empresario Gabriel Alzamora López (hasta febrero de 1972), el más abierto de todos, pero débil ante las presiones del aparato falangista; y el ingeniero naval Rafael de la Rosa Vázquez (hasta enero de 1976), el más duro de todos, franquista fanático e irreductible. En el Ayuntamiento la correlación de fuerzas siempre benefició al grupo falangista, con hombres irreductibles como Rafael Álvarez Vallespir. Las fuentes son la prensa de la época y

grandes zonas de aparcamientos en superficie y viales, mientras el resto del terreno quedaba para su libre diseño.

El plan de Sert se inspiraba en el Laberinto de Saint-Paul-de-Vence y consistía en un jardín de esculturas que uniera las dos grandes zonas de aparcamientos, con un lago cerrado o abierto, que reflejase la catedral en el mar, como había ocurrido hasta principios del s. XX. El original se conserva en una carpeta de la FPJM, con unos cálculos de Sert sobre alturas y localización, fechados en 1972, en Cambridge (EE UU). Habría obras en mosaico, cerámica, piedra y otros materiales de Calder, Chillida y otros escultores, y de Miró se incluirían dos obras (los dibujos se fechan el 29 de julio de 1972): una escultura, *Femme*, que tendría 21 m de altura, muy similar a la de la plaza del Escorxador de Barcelona, y un arco de triunfo enorme, de 15 m de altura, réplica a triple tamaño del existente en el Laberinto, que se situaría a unos 96 m de distancia de la muralla, enfrente del palacio episcopal. El conjunto era un proyecto ambicioso, de indiscutible calidad, que hubiera proporcionado una entrada monumental a la ciudad.

Pero ya al mismo tiempo que se concebía chocó con la reacción de la caverna franquista, alertada porque Miró, a través de Josep Melià, lo ofreció públicamente en junio de 1972.¹⁷⁷⁶ La polémica crece en julio-octubre del mismo año, cuando Gafim, un periodista de simpatías falangistas, desde el diario “Baleares” critica a Miró, y se opone encarnizadamente a que haga una obra monumental y de rebote también se opone al plan de Sert.¹⁷⁷⁷ Muchos críticos de arte y artistas publicaron una carta de apoyo al artista y Gafim replicó, expresando que su objetivo no era menoscabar la fama de Miró, «por supuesto no atacada» y denostando a «los profesionales de cartas colectivas». Cuando el “Diario de Mallorca” publicó una encuesta entre críticos de arte, ampliamente favorable a la obra de Miró, Gafim volvió a replicar atacando a los autores de la carta colectiva y a los encuestados. Entre otras cosas se quejaba de «el vacío profesional creado a su alrededor», y, pasando al ataque, se oponía a un nuevo regalo de una «estatua de 30 metros de altura», denuesta la calidad de la obra mironiana, y le invita a dar otros murales a fachadas de las

¹⁷⁷⁶ Melià. *El mundo secreto de Joan Miró*. “ABC” (18-VI-1972) 113-121. / Redacción. *Espacio abierto destinado a Joan Miró, en Palma*. “ABC” (9-VII-1972) 33.

¹⁷⁷⁷ Gafim en varias breves notas en “Baleares” de julio y meses siguientes. / En contra de la posición de Gafim se manifestó Melià. *Gafim y la hostilidad mallorquina a Joan Miró*. “Diario de Barcelona” (23-VII-1972) 4; y nota en “La Vanguardia” (1-X-1972). Otro periodista mallorquín a favor de Miró fue Xim Rada, en *Miró y Sert trabajan ya sobre el Parque de Mar*. “Diario de Mallorca” (4-VIII-1972).

escuelas de la ciudad, y que si no había más remedio que no se sitúe cerca de la catedral, con el argumento de que podría medir unos 20-30 metros de altura e interferir en la visión del monumento gótico, sino que se colocase, como ya había propuesto en artículos anteriores, en las afueras de la ciudad, como regalo a un barrio «habitado por trabajadores», concretamente el Camp Redó, aunque avisa que el «Miró “pintor de izquierda” no aceptaría nunca el envite.»¹⁷⁷⁸ El crítico daba así voz a las opiniones de los sectores más conservadores de la isla, los mismos que siempre habían ninguneado al artista.

El rechazo municipal a Miró fue también patente. En 1973 aparecieron los primeros rumores de que el artista estaba dolido porque el Ayuntamiento no había aceptado su propuesta, así como por la polémica suscitada.¹⁷⁷⁹ El alcalde Gabriel Alzamora replicó más tarde que nunca conoció oficialmente las ideas de Sert y Miró, a quien «le veíamos como alguien muy lejano, un gran artista de renombre internacional». El concejal de Urbanismo, Miquel Angel Llauger, sí conoció el proyecto en el largo debate público que siguió: «siempre se estuvo hablando de ello, pero era un tema con muchas complicaciones». Además de las implicaciones económicas, contaba la conocida posición política de los artistas.

El tema siguió coleando en los años siguientes. En abril de 1974 el Ayuntamiento ofreció negociar la aceptación de una escultura suya pero le negaba una pequeña ampliación de su taller, mientras aprobaba la construcción de enormes bloques de apartamentos que destruían su entorno. Miró estaba consternado aunque mantuvo todavía un tenso silencio.¹⁷⁸⁰

A principios de 1975 Miró estaba realizando una gran escultura para París y el periodista que le visitó reflexionó con pena que no habría una donación parecida a Palma..¹⁷⁸¹ Algo después, Miró por fin se explayó a fondo contra el Ayuntamiento, mientras visitaba la exposición en la Sala Pelaires del Premi Internacional de Pintura Jove Joan Miró 1974. Está enfadado por la frialdad del Ayuntamiento respecto a su donación. «Las cosas hay que hacerlas con cierta dignidad. Me consta que si Alexander Calder, el autor de *Nancy*, donó su estable-móvil a Palma fue por mí. Y a Calder

¹⁷⁷⁸ Gafim. *Un lugar para Miró*. “Balears” (31-VIII-1972).

¹⁷⁷⁹ Capellà, L. *Homenaje a Miró*. “Diario de Mallorca” (25-IV-1973).

¹⁷⁸⁰ Redacción. *Joan Miró y el Ayuntamiento*. “Balears” (3-XII-1974) 17. FPJM H-4100.

¹⁷⁸¹ Redacción. *Miró y el Parque de Mar*. “Última Hora” (3-I-1975) 11. FPJM H-4102. El artículo informa que Miró donará una escultura de 20 m de altura al Ayuntamiento de París, se entiende la *Pareja de amantes con juegos de flores de almendro* (1978) cuya maqueta es de 1975, pero su tamaño es mucho menor a los 20 metros; aporta la foto de un *Pájaro lunar* donado poco antes para la plaza Robert Desnos, antes la Rue Blomet.

le han tratado casi a patadas. No es manera, no».¹⁷⁸² Y poco después Planas Sanmartí se lamenta del rechazo de los políticos mallorquines a apoyar el arte contemporáneo, sea el de los jóvenes pintores o el de un consagrado Miró que siente el repudio a la donación de una escultura para el Parc de la Mar y las agresiones al móvil *Nancy* donado por Calder.¹⁷⁸³

Por su parte, Chillida —veraneaba en su casa de Menorca y él y su esposa Pilar Belzunce participaron en vernissages de las exposiciones de Miró en la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence y pasaron varias veces por Mallorca para visitar a Miró y otros amigos—, en una visita que realizó a Miró en 1975, manifestó¹⁷⁸⁴ que estaría dispuesto a donar una escultura para el Parc de la Mar si se arreglaban los problemas de la polémica sobre las esculturas de Miró y Calder, y avisa que el parque «me parece una obra peligrosísima para la ciudad» y que había que buscar el consejo de reconocidos expertos, como sin duda lo era Sert. Es posible que en su encuentro (o en otra visita posterior) con Miró hablasen de una futura fundación del artista en Mallorca. Al respecto, Serra recuerda sus encuentros con Miró y Chillida en los años 70 y el consejo de éste a Miró para crear la FPJM, de este tenor: «Esto es lo mejor que puedes hacer, y es la única forma segura para que parte de nuestra obra y de nuestra filosofía artística quede para futuras generaciones.»¹⁷⁸⁵

Por su parte, el Ayuntamiento de Palma parecía aceptar en público la oferta de Miró, pues había algunos concejales favorables, como el concejal de cultura Miguel Durán¹⁷⁸⁶, pero la mayoría estaba en contra y lo demoraban.¹⁷⁸⁷ Más tarde,

¹⁷⁸² Rada, Xim. Declaración de Miró. *A Miró le gustaría donar obra suya a Palma*. “Diario de Mallorca” (4-II-1975). FPJM H-4103. Planas Sanmartí la recoge para la revista “Triunfo” un mes después.

¹⁷⁸³ Planas Sanmartí, J. *Baleares: Miró propone, Mallorca rechaza*. “Triunfo”, 648 (1-III-1975) 22-23.

¹⁷⁸⁴ Segura, Vicente. Entrevista. *Chillida: la autenticidad a través de la vida y de la obra*. “Última Hora” (24-II-1975) 12-14. FPJM H-4112. Eduardo Chillida y su esposa visitaron Palma aquel fin de semana. La mañana del domingo la pasó en Son Matet, con Miró, con el que le unía una entrañable amistad. Comieron los dos matrimonios en el restaurante Porto-Nova, uno de los favoritos de Miró, donde un periodista le hizo la entrevista a Chillida que se publicó el día anterior. [Redacción. *El pintor más joven del mundo*. “Última Hora” (25-II-1975). FPJM H-4113.]

¹⁷⁸⁵ Serra. *Mis encuentros con Chillida*. “Última Hora” (20-VIII-2002) 61.

¹⁷⁸⁶ Torres, Antonio. *Miró y el Ayuntamiento. Posible visita del alcalde*. “Última Hora” (5-II-1975) 9. FPJM H-4104, 2. Informa que está a punto un museo de arte contemporáneo y un plan especial para ampliar Son Abrines. / Redacción. *Ayer en el Ayuntamiento, acercamiento a Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (7-II-1975). FPJM H-4109. Se aprueba el plan especial de ampliación.

¹⁷⁸⁷ Los políticos debatían el tema con verdadera pasión política. Se reúne el 12 de abril de 1975 la Comisión Artística del Parque del Mar, con el alcalde Rafael de la Rosa y los representantes: Guillermo Moragues, Delegado en Baleares del Colegio de Arquitectos, Guillermo Rosselló, Consejero Provincial de Bellas Artes, José Francisco Conrado, Administrador del Patrimonio Nacional y Miguel Durán, Teniente de Alcalde de Cultura. El alcalde informa sobre su reunión con Miró,

como desagravio, el Ayuntamiento ofrecerá a Miró ser presidente del Jurado de los Premios Ciudad de Palma de Arte en su edición de 1975, pero Miró lo declinó, pues continuaba molesto por el desinterés municipal.¹⁷⁸⁸

El primer proyecto aprobado (1974) provocó un gran escándalo. Gabriel Alomar, el 27 de noviembre de 1974, alertó de que parecía una red de tráfico rodado con pequeños jardines, más un aparcamiento que un parque público. La inmediata y virulenta protesta ciudadana fue exitosa: manifestaciones, cartas, presiones de empresarios turísticos... El diario “Última Hora” fue el más militante en esta campaña, especialmente en 1975: criticó la falta de respuesta en la ciudad de «ciertas jerarquías que no se merecen los genios que la Naturaleza ha dado a su tierra»¹⁷⁸⁹ y cuando se abrió la Fundación Miró de Barcelona, el diario lamentó que en Palma no se hubiera hecho nada parecido a lo de Barcelona, salvo «un engendro que se llama “Parque del Mar”, con un magnífico estacionamiento de autocares».¹⁷⁹⁰

La solución llegó finalmente, pues se forzó la mano de las autoridades, que no pudieron soportar tanto rechazo: se recuperó la concesión de aparcamiento pagando el Ayuntamiento 135 millones de pesetas.¹⁷⁹¹ Otra vez estaba abierta la posibilidad de que se realizase el proyecto de Sert y Miró, pero ambos estaban cansados de luchar y se quedaron al margen, colaborando el primero como consultor y el segundo con alguna obra menor. Cuando finalmente se inauguró, respetando la idea del lago, en 13 de octubre de 1984, Miró ya había fallecido y lo único que se

en el que le renovó (como ya lo había hecho a principios de 1974) la aceptación del Ayuntamiento de la donación de la escultura para el Parque del Mar. [Redacción. *Interesa al Consistorio una obra de Miró*. “Balears” (16-IV-1975) 3. FPJM H-4117.]. Pero lo cierto es que el franquista acérrimo —con fama de intolerante— que era De la Rosa puso todo tipo de dilaciones y problemas a la propuesta de un grupo antifranquista como era el de Miró y sus compañeros y procuraba que las obras del aparcamiento prosiguieran para dejar un *fait accompli* [Redacción. *Palma: El Parque del Mar, una “catástrofe en ciernes”*. *El urbanista José Luis Sert critica duramente el proyecto*. “La Vanguardia” (5-VI-1975) 9. / Verd, S. *Continúan las obras del Parque de Mar, en Palma de Mallorca*. “ABC” (7-VI-1975) 57.]. A lo más, tal vez hubiera aceptado sinceramente la obra de Miró si no hubiera ido acompañada de la de Calder. Ya antes, Miró había manifestado su enfado por la frialdad del Ayuntamiento respecto a su donación. «Las cosas hay que hacerlas con cierta dignidad. Me consta que si Alexander Calder, el autor de *Nancy*, donó su estable-móvil a Palma fue por mí. Y a Calder le han tratado casi a patadas. No es manera, no». [Rada, Xim. Declaración de Miró. *A Miró le gustaría donar obra suya a Palma*. “Diario de Mallorca” (4-II-1975). FPJM H-4103.]

¹⁷⁸⁸ Verd, S. *El municipio de Palma invita a Joan Miró*. “ABC” (12-IV-1975) 97. / Redacción. *Palma: Una obra de Miró para el Parque de Mar*. “ABC” (19-IV-1975) 50. Declina la oferta pero insiste en donar una obra.

¹⁷⁸⁹ Redacción. *La Fundació Miró, en marcha*. “Última Hora” (31-V-1975). FPJM H-4120.

¹⁷⁹⁰ Redacción. *Mallorca estuvo en Montjuich*. “Última Hora” (11-VI-1975) 13-14. FPJM H-4132-4133.

¹⁷⁹¹ Verd, S. *La opinión pública prevaleció. La concesión del Parque de Mar revierte al Ayuntamiento de Palma de Mallorca*. “ABC” (22-VI-1976) 57.

consiguió fue que se situase en una pared un mural cerámico basado en un diseño mironiano.

No obstante, desde 1975 la salida del conflicto iniciado con el parque derivará lentamente hacia la colaboración del artista con el Ayuntamiento en la futura creación de la Fundación Pilar i Joan Miró en Palma. Es también entonces, en 1975, cuando la llegada del concejal aperturista Miquel Durán a la Comisión de Cultura, mejorará la actitud del Ayuntamiento hacia Miró, en cuestiones como el Plan Parcial de Son Boter.¹⁷⁹²

Estas mejores relaciones se reflejan en un resurgimiento de los proyectos de Miró respecto a Mallorca, en especial el futuro museo de arte contemporáneo (idea que derivó en la FPJM) y la donación de una escultura de Miró al Parc de la Mar. Cuando un amigo, el periodista Serra, le entrevista a principios de 1975¹⁷⁹³, Miró confiesa sus ideas hacia la tierra mallorquina: «Supongo que sí; es una comunicación íntima, una especie de comunión: si uno ama la tierra es porque la tierra le ama a uno». Cuando Serra le comenta que la isla se quedará sin su obra responde con una sonrisa, pero tras ponerse serio unos segundos:

«Ya sé dónde quieres ir a parar... (Y que lo sois los periodistas! Es por esto que yo no quiero entrevistas. Nos hacéis hablar de lo que uno no quiere hablar... Tengo un nieto, David, que quiere ser periodista, ¿sabes? Pero yo le digo que me parece muy bien, mientras no sea de estos que están detrás de una mesa esperando que le lleguen las noticias, las informaciones. Que si quiere ser periodista tiene que comprometerse día a día. Y tiene que ir donde existe la noticia, el peligro, la sublevación, la guerra, la furia. Es necesario comprometerse hora tras hora, minuto por minuto».

Serra insiste, para volver al tema que Miró rehúye, y le cuenta que el Ayuntamiento ha cambiado a sus responsables y que los nuevos han aprobado un plan parcial para la zona, a fin de dignificarla. Miró contesta entre esperanzado y desilusionado: «Ah, sí, esto es muy interesante. Muy interesante. (Ya era hora! Pero fíjate la de barbaridades que se han permitido. Nunca había conocido unos deseos de

¹⁷⁹² La mejora es señalada por Torres. *Miró y el Ayuntamiento. Posible visita del alcalde*. “Última Hora” (5-II-1975) 9. Realmente Miguel Durán ya era entonces un político liberal, que pensaba que había que estar presente en las instituciones al final de la dictadura a fin de romperlas desde dentro. Su trayectoria democrática fue irreprochable pese a la forzosa ambigüedad en que se vio envuelto, rodeado por políticos falangistas. Por su parte, Miró quería abrir un nuevo estudio en Son Abrines y la falta de un plan parcial de ordenación de la zona de Son Boter, que incluía Son Abrines y parte de Calamayor hasta la calle Juan de Saridakis- le impedía realizarlo. Miró estaba realmente molesto por esto, y tal vez pensaba que era una venganza política. Miquel Durán agradeció a su compañero, el concejal de Urbanismo, que incluirá este punto entre sus próximas actuaciones. [Redacción. *Ayer en el Ayuntamiento, acercamiento a Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (7-II-1975).]

¹⁷⁹³ Serra. *Joan Miró: “No hago otra cosa que comprometerme”*. “Última Hora” (11-II-1975) 12-14.

destrucción tan apocalípticos...» y así toca al fin el tema de la donación: «Bien sabes tú cuanto he deseado ofrecer algo a la ciudad, a la isla entera. Bien sabes tú la ilusión que tenía en ofrecerme y ofrecer alguna obra a todos los mallorquines... y bien sabes tú lo mucho que he lamentado y lamento la continua destrucción de bellezas de la isla...». Confía en que se puede arreglar algo al respecto, mediante el diálogo entre las instituciones de Palma y Barcelona: «Mallorca y Cataluña deben ser lo mismo, son lo mismo. Deben ir juntas, emparejadas, como dos bueyes en la misma junta. Mallorca debe acercarse a Barcelona y se tienen que entablar diálogos con los elementos responsables de mi Fundación. (...) Sí, hay gente muy buena. Hay que hablar con ellos. Se debe hacer algo...». Miró desea que haya esperanzas de un acuerdo:

«Desearía que sí; te he facilitado el camino. A través de mi Fundación en Barcelona se puede conseguir algo para Palma. Se tiene que ir con cautela, con calma... pero sin pausas... Pero ahora mismo lo único que deseo es trabajar. Trabajar mucho y fuerte. Duro. Tengo aún muchas cosas que hacer. ¡Hay tantos proyectos en mi cabeza que deseo dejar realizados! No puedo sufrir nuevas desilusiones. Créeme: tiene que ser a través de Barcelona...».¹⁷⁹⁴

En esa época Miró consideraba que cualquier institución que se hiciera en Palma debía ser sólo una sucursal de la FJM.

Por otro lado, la Comisión Artística del Parque del Mar se reunió el 12 de abril de 1975 y en ella el alcalde Rafael de la Rosa informó¹⁷⁹⁵ en ella sobre una reciente reunión a Miró, en la que le renovó (ya lo había hecho a principios de 1974) la aceptación del Ayuntamiento de la donación de una escultura.

La muerte de Franco y el inicio de la Transición cambiaron la situación. De la Rosa fue sustituido en 1976 por su teniente de alcalde, Paulino Buchens, un joven funcionario aperturista procedente del Sindicato Español Universitario y que había sido jefe local del Movimiento. Aparte de impulsar las obras de infraestructuras en los barrios más degradados, favoreció una solución de compromiso para la polémica palmesana sobre el parque y terció a favor de las entidades que, con el lema “Parking no, parque sí”, propugnaban habilitar un espacio de ocio. Al final, decidió rescatar la concesión de explotación del aparcamiento, que ya estaba concedida (se sustituyó

¹⁷⁹⁴ Serra. *Joan Miró: “No hago otra cosa que comprometerme”*. “Última Hora” (11-II-1975) 12-14.

¹⁷⁹⁵ Redacción. *Joan Miró, probable “doctor honoris causa”*. “Balears” (16-IV-1975). FPJM H-4116. La Comisión Artística del Parc de la Mar la componían el alcalde Rafael de la Rosa y los representantes: Guillermo Moragues, Delegado en Baleares del Colegio de Arquitectos, Guillermo Roselló, Consejero Provincial de Bellas Artes, José Francisco Conrado, Administrador del Patrimonio Nacional y Miguel Durán, Teniente de Alcalde de Cultura.

por uno subterráneo), y convocar un concurso internacional, del que Sert, a ruego de Miró, fue miembro y presidente del jurado.

A la postre, Miró se limitó a ceder una obra menor, y Calder otra¹⁷⁹⁶, mientras que en 1978 el jurado otorgó el Parc al proyecto del Equipo Zócalo (cuyo portavoz era el arquitecto Pere Nicolau), al que Miró recibió y le propuso desarrollar su viejo proyecto con Sert de una escultura monumental frente a la catedral; incluso entregó a Nicolau los dibujos de su proyecto.¹⁷⁹⁷ Las obras comenzaron en 1981, con polémicas por el cemento, el lago y su agua estancada, las farolas... hasta su finalización en 1984¹⁷⁹⁸, y la inauguración por los Reyes de España. Lluís Castaldo hará más tarde un mural cerámico basado en un diseño de Miró.

1.8. La promoción de la vanguardia en Mallorca.

Miró fue un hombre esencial en la venida del arte moderno a Mallorca, en los años 70, como referente ético para el movimiento que después se ha bautizado como *Nova Plàstica*. Fue el puente entre Barcelona y Palma, y se preocupó constantemente por impulsar a los jóvenes artistas mallorquines, aprovechando que desde finales de los años 60, floreció un inusitado ambiente artístico en Mallorca, favorecido por el *boom* económico del turismo y el largo periodo de aumento de precios de la pintura entre 1969 y 1979, seguido de una contracción en 1979-1985 y un fuerte crecimiento de los precios entre 1986 y 1991.

Miró sobre todo colaboró con dos figuras capitales del mercado artístico de la isla, Josep Pinya, de la galería Pelaires, y Ferrán Cano, de la galería 4 Gats. Estos se beneficiaron de la colaboración de varios importantes galeristas de la Península, en especial de Joan i Miquel Gaspar, de Barcelona, con los que Miró y su grupo hacía tiempo que trabajaba. Miró, en cambio, nunca tuvo una relación fluida con Pere

¹⁷⁹⁶ Al parecer, los problemas burocráticos para aceptar la escultura *Nancy* de Calder, de los que se había quejado Miró, los resolvió Melià. Poco antes, Calder había asistido a la exposición de sus estatuas móviles en la Sala Pelaires. [Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 116.]

¹⁷⁹⁷ Serra explica que en 1980 Miró intentó realizar un modelo a pequeña escala para su escultura, pero que cuando mucho tiempo después le llegó la arcilla ya estaba muy enfermo, por lo que no se pudo avanzar en el proyecto. Además, Serra se quejó de que los dibujos de Miró habían “desaparecido” y reclamó que se entregasen a la FPJM, para su consulta por los expertos. Según Nicolau, los había entregado al teniente de alcalde Juan Nadal. [Serra. *Pere Nicolau, Paulí Buchens y Joan Miró*. “Última Hora” (7-VII-1999) 34.] Nadal alegó que seguramente los había devuelto a la viuda de Miró: «no los he vuelto a ver nunca más y lo normal es que los tenga la familia Miró», mientras que el nieto, Joan Punyet Miró, reconoció que el proyecto podía estar en su poder, pero que no podía asegurarle: «Esto requeriría un intenso trabajo de búsqueda que no he podido realizar». [Planas, Antoni. Declaraciones de Joan Nadal y Joan Punyet, “Última Hora” (10-VII-1999) 58.]

¹⁷⁹⁸ Fue inaugurado por el Rey el 12 de octubre de 1984, aún incompleto. Había costado 330 millones de pesetas.

Quetglas “Xam”, artista y fundador en 1966 (hasta su cierre en 1987) de la galería Ariel (en los alrededores de la catedral), que fue el primer portal de entrada de la pintura vanguardista en la isla (Arranz Bravo, Bartolozzi...) y un poderoso centro impulsor de la joven pintura mallorquina; pero Xam ya comenzaba a enfrentarse a los jóvenes más vanguardistas de la Nova Plàstica, como demuestra el tono conservador de sus críticas de arte en Radio Popular con el seudónimo de Pedro Crespo. Y Miró no podía congeniar con esa actitud, un tanto paternalista y poco abierta.

El apoyo a los jóvenes artistas mallorquines es una constante preocupación suya, que enlaza según Motherwell con «la sombra melancólica de la España lóbrega y oprimida de Franco, así como el deseo tan humano que a veces siente casi todo pintor moderno de huir de la soledad del estudio.»¹⁷⁹⁹ Y luego cita esta declaración de Miró a los jóvenes artistas:

«Trabajad duro y luego decid ¡Merde!

No aspiro a un paraíso, pero estoy profundamente convencido de que puede existir una sociedad mejor de la que estamos viviendo, y de la que todavía somos prisioneros. Tengo fe en una futura cultura colectiva, vasta como los mares y las tierras del globo, en la que la sensibilidad de cada individuo se desarrollará. Se crearán nuevamente estudios como los de la Edad Media, y los estudiantes podrán participar plenamente y aportar sus propias ideas. Por mi parte, siempre he deseado trabajar en equipo, fraternalmente. En América han matado al artesano. En Europa tenemos que salvarlo. Creo que va a revivir con fuerza y belleza. Sin embargo, en estos últimos años se ha podido ver una reevaluación de los medios de expresión artesanales: cerámica, litografía, aguafuertes... Todos estos objetos, menos claros que un cuadro, y a menudo tan auténticos como lo puede ser un cuadro en su afirmación plástica, cada vez tendrán mayor divulgación. La oferta puede igualar a la demanda, la comprensión y el desarrollo no quedarán limitados a unos pocos, sino que serán para todos.»¹⁸⁰⁰

Miró especifica su interés por los jóvenes artistas en una entrevista concedida a finales de marzo de 1973, en la que reflexiona sobre si en los últimos años se ha avanzado mucho en Mallorca en cuanto al arte, y se muestra moderadamente optimista sobre el presente y el futuro:

«¡Hombre!... Yo creo que sí. Bastante. Sobre todo gracias a esta gente joven... desde luego. Aunque ya no estamos en los paisajitos, todavía tenemos que avanzar más... mucho más.

¹⁷⁹⁹ Motherwell, Robert. *La significación de Miró*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (1978) 119-121.

¹⁸⁰⁰ Miró. cit. Motherwell. *La significación de Miró*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (1978) 119-121.

[Sobre el futuro del arte en Mallorca] Sí... hay dificultades, ciertamente, pero sí, soy optimista, sobre todo porque veo que la juventud... esta juventud me merece mucha confianza y me hace sentir esperanzado. Ahora hay que trabajar para que no se pierda lo que se ha conseguido.>>¹⁸⁰¹

Abundan las visitas a su estudio.¹⁸⁰² Por ejemplo, el joven pintor Miquel Barceló en 1971, con apenas 16 años, en vista de que Miró estaba interesado por un objeto, “una guía de teléfono pintarrajeada”, que le habían llevado sus nietos, amigos de Barceló. Miró le enseñó su taller y le repitió unas quince veces: “Cal treballar, cal treballar...” Y su influjo es evidente, entre otros casos, en la etapa figurativa surrealista de Ferran Garcia Sevilla y de Ramon Canet, quien recibió, sobre todo, la influencia de Miró, Hartung, Tàpies y Motherwell, hasta que después se volcó hacia la abstracción.

También regala obras para certámenes que los promuevan.¹⁸⁰³ Él mismo había promovido en 1969 una beca anual para jóvenes artistas de Mallorca, cuya efectividad se hizo esperar cinco años, hasta 1974, y cuyos premios diseñará. La primera exposición se realizó en la Sala Pelaires, bajo el título **Premi Internacional de Pintura Jove Joan Miró 1974*>.¹⁸⁰⁴ Miró y su esposa la visitan y el artista declara ante las obras expuestas:

<<¿Que voy a decir de los trabajos presentados? Sólo que hay vida en ellos, que hay vitalidad. Estoy realmente sorprendido de la calidad media de los trabajos presentados. Tanto el fallo como la cantidad del premio en sí, no tienen gran importancia. Lo que interesa es que los artistas jóvenes puedan ver apreciada su obra. Y este concurso es una prueba de vitalidad que me satisface. Vitalidad. Vida.>>¹⁸⁰⁵

¹⁸⁰¹ Planas Sanmartí. *Los ochenta años de Joan Miró*, “Diario de Mallorca” (20-IV-1973).

¹⁸⁰² Yo mismo tuve el placer de participar en una breve visita de un grupo, introducido por Josep Maria Llompart, en el verano de 1976. Respetuosos y emocionados, apenas pudimos balbucear un saludo. Miró nos imponía muchísimo pero muy amablemente nos dejó mirar un rato su estudio, mientras hablaba muy quedo, casi inaudible, con Llompart. Lo que más nos sorprendió fue su agilidad física, sus movimientos enérgicos ante su mesa de dibujo, en la que había unos apuntes, en contraste con la calma con que los miraba. Su esposa, pese a lo que ella misma dijo en entrevistas de que él no la dejaba estar en el taller, entró y se quedó unos minutos —tal vez para protegerle y abreviar la visita—, siendo muy agradable con nosotros.

¹⁸⁰³ Se publica en abril de 1973 la foto de la obra que Miró regalará al ganador del “Once Certamen, 1972”, que lleva el nombre y el mecenazgo de Joan Miró. Se titula *Joven taciturno mallorquín*. “Balears” (20-IV-1973).

¹⁸⁰⁴ Se presentaron 44 obras de otros tantos artistas, todos menores de 25 años, destacando los mallorquines. Alexandre Cirici presidió el jurado, que premió ex-aequo a Enric Irueste y Pere Miquel Gelabert Balle (Inca, 1953), residente en Barcelona [“Diario de Mallorca” (5-II-1975). / Redacción. *La placa del “Premi Internacional de Pintura Jove Joan Miró”, una verdadera joya artística*. “Última Hora” (8-II-1975). FPJM H-4110.]

¹⁸⁰⁵ Rada, Xim. Declaración de Miró. *A Miró le gustaría donar obra suya a Palma*. “Diario de Mallorca” (4-II-1975). FPJM H-4103. En el recorrido están al lado de Miró sus amigos Pinya, Serra y Jacinto Ismael, que le presentan a Gelabert, uno de los ganadores.

Hacia 1969, las galerías Ariel y Costa eran las más conocidas del mundo artístico mallorquín, y en este año aparece un nuevo y decisivo factor en la oferta artística de la isla, la Sala Pelaires, dirigida por Josep Pinya, uno de los animadores más apasionados y eficaces de la vida cultura y artística mallorquina. Nació su galería el 19 de agosto de 1969, con una exposición muy atrevida: obras de Miró, Picasso, Tàpies, Clavé, Jacobson...¹⁸⁰⁶ Pinya ya conocía a los galeristas barceloneses Joan y Miquel Gaspar, quienes les ayudaron desde la primera muestra y probablemente convencieron a Miró para que la visitase dos días después, el 21 de agosto. Entonces comenzaron sus relaciones:

«A los pocos días de la inauguración pasó por la sala Joan Miró, caja de lápices en mano, y se interesó mucho por la galería. La ayuda de Miró fue definitiva para nosotros, pues era un personaje que apoyaba fervientemente las vanguardias artísticas, que en aquellos momentos no tenían lugar en Palma. Nos pidió para que después expusiesen unos artistas amigos suyos, y claro, nosotros aceptamos encantados.»¹⁸⁰⁷

Pinya explica que Miró le preguntó porqué abría la galería y al contestar que quería hacer algo nuevo y rupturista, le aconsejó que la galería debía ser profesional (promoción, actos culturales, nuevas técnicas comerciales) y le pidió que le dejaran exponer a él y a sus amigos, en exclusiva o con carácter prioritario.¹⁸⁰⁸ Aceptó enseguida y en los años siguientes su mentor le presentó a los directores de importantes museos como el MOMA y el Guggenheim, a los principales artistas de su círculo y a los responsables de las galerías con las que trabajaba como Aimé Maeght, Jacques Dupin, Daniel Lelong y Pierre Matisse.

Barcelona fue el espejo en el que los miembros de la galería se miraban, porque era el núcleo más cercano del arte moderno, y si Mallorca destacó entonces como uno de los grandes centros de exposiciones innovadoras, fue por ser una “zona franca” que permitió a los artistas superar los límites de Barcelona, con un arte comprometido con una firme voluntad política de ruptura, el único objetivo a corto plazo entonces. Fue una aventura muy arriesgada, porque era muy costoso traer exposiciones de los artistas vanguardistas, invendibles pese a su entonces ya acrisolada fa-

¹⁸⁰⁶ Pinya declaró entonces que habían pasado por ella 15.000 personas, más del 90% españoles. Tal vez fuese una exageración, pero lo cierto es que era la primera vez que se veía en la isla un conjunto de tal calidad. [Pinya. Declaraciones en Redacción. *Miró ante Miró: visitante de excepción en una sala de arte palmesana* “Balears” (22-VIII-1969). FPJM H-3574.]

¹⁸⁰⁷ Pinya. Declaraciones. “Diario de Mallorca” (18-X-1991).

¹⁸⁰⁸ Josep Pinya en declaraciones a Boix (15-IV-1997). Las referencias sin cita que siguen pertenecen a esta entrevista y a otra anterior (6-XI-1996), más breve; algunas han sido corroboradas en diversas fuentes documentales.

ma: la burguesía mallorquina no compraba nada: no se vendió ni siquiera la serie *Mallorca*, por lo que la galería tardó hasta cerca de 1983 en autofinanciarse, lo que no sorprendió al galerista pues Miró ya le había alertado que tardaría diez años para que se empezase a mover el interés por la compra de obras tan contemporáneas. Miró estaba tan comprometido con la galería que, preocupado por las bajas ventas, cuando supo que en una exposición de Llorens Artigas no se vendía nada compró una de las obras más caras (85.000 pesetas) y encomendó a Pinya que lo mantuviese en secreto.¹⁸⁰⁹

La represión política era una dificultad añadida: hubo que pedir permiso a Madrid para la exposición de Picasso y, cuando en diciembre de 1973 asesinaron a Carrero Blanco y se produjo el proceso 1001 contra los dirigentes de CCOO, y la Sala Pelaires se solidarizó con estos, todos los miembros del equipo de la galería fueron detenidos y comparecieron ante el tristemente famoso Tribunal de Orden Público (TOP).¹⁸¹⁰ Al respecto, Pinya ha escrito sobre aquel periodo extraordinario un breve texto, que muestra tanto la influencia de su ideología política progresista como la presencia constante del ejemplo de Barcelona, sobre todo por intermedio de Miró:

<<Tot just feia un any que la societat europea s'havia convulsionat pels fets del maig parisenc i els estudiants protestaven en contra de la guerra del Vietnam. A Espanya la situació era ben diferent i immobiliista (...). A Mallorca era inexistent un entorn que facilitàs la creació plàstica dins uns paràmetres de modernitat. Es continuava considerant que l'única pintura de vàlua era el paisatge més clàssic, encara que cal destacar dins aquest panorama la tasca d'innovació realitzada per la Galeria Ariel, que estava dirigida per Xam i que ja havia exposat l'obra de l'americà Ritch Miller.

La Sala Pelaires va obrir les portes el mes d'agost de 1969 amb una exposició col·lectiva (...). A Pelaires hi varen exposar Joan Miró i molts dels seus amics: Calder, Antoni Tàpies, Artigues, Moore, Antonio Saura i Picasso (...), etc. D'aquests que s'han anomenat la generació dels més grans, no volien exposar, en aquell temps, a Madrid; preferien Barcelona, on, evidentment, existia un important sentiment de lluita antifrancuista. Així, tots aquells artistes varen reconèixer en Pelaires la possibilitat d'exposar lliurement el seu treball i el lloc on trobaven un suport plàstic. Era també el lloc on es reunia la gent més progressista de Mallorca, preocupada per una situació nacional molt allunyada de la llibertat.

¹⁸⁰⁹ La generosidad de Miró siempre iba unida a la discreción, en parte por modestía y en parte porque así desalentaba las excesivas peticiones con que le asaltaban. Pero esta discreción ha fomentado la idea de su tacañería, exagerando su natural austeridad.

¹⁸¹⁰ Pinya le quiso regalar un cuadro a Niní Quetglas, su primera esposa, cuando esta salió del Tribunal de Orden Público (TOP), y cuando le encargó a Miró que se lo hiciera, este se lo donó sin admitir dinero. Era un gouache con un sol, en referencia a la libertad.

Contràriament al que passa actualment, els plantejaments econòmics es reduïen a un darrer pla, perquè allò que més importava era la lluita política i artística i el fet de poder mostrar l'obra i fer proselitisme, una actitud que avui no tindria raó d'existir.

En una època de forta censura, vàrem tenir molts de problemes per exposar treballs com el de Picasso, i vàrem obtenir el permís no pas de les autoritats de Mallorca, sinó des de Madrid, encara que a la inauguració vàrem estar acompanyats de bastants de policies de paísà.

Un important suport és que vàrem tenir de Joan Miró, pel que fa a la tasca que portàvem a terme i que consistia en anar presentant els treballs més importants de nivell nacional i internacional. També vàrem rebre un important suport, des del començament de la Sala, per part de la crítica de Barcelona (...)>>¹⁸¹¹

Pese a las dificultades económicas y políticas se promovieron exposiciones de artistas ya consagrados: Picasso, Miró, Tàpies, Saura, Clavé... o de innegable valor artístico: Guinovart (una de las exposiciones mejor recibidas por la crítica¹⁸¹²), Hernández Mompó, Mensa, Motherwell... Pinya propició la recuperación de artistas maduros, como la de Juli Ramis (1971) y contribuyó a la consolidación de valores nuevos, como los mallorquines Ramon Canet y Maria Carbonero. Entre los escritores y críticos que visitaron la galería, Pinya destaca a Alexandre Cirici, Francesc Vicens, Pere Gimferrer, Josep Melià, Manuel Vázquez Moltalbán, José Corredor-Matheos, Mario Vargas Llosa y Jacques Dupin.

La relación profesional pronto derivó en amistad personal, convirtiéndose el matrimonio Josep Pinya-Niní Quetglas en representante legal de Miró para ciertos asuntos comerciales.¹⁸¹³ Miró expuso en la galería de Pinya en la inauguración de 1969, y en cinco ocasiones más en vida del artista: 1971, 1972, 1973, 1978 y 1983, además de la exposición colectiva **Picasso 90*> (1973). Destaca la de abril de 1973, por ser la más significativa de la vinculación de Miró a la isla y la promoción de ésta en el mercado internacional del arte, con los nueve aguafuertes de la serie *Mallorca*. Al final la relación comercial amenguó porque apenas había obra original que exponer, pero la amistad continuó y Pinya, después de 1983, fue uno de los defensores más fieles del ideario del pintor respecto a su legado mallorquín.

¹⁸¹¹ Pinya. <*Aproximació a l'avantguarda a Mallorca 1959-1982*>. Palma de Mallorca. Llotja (marzo-mayo 1996): 79-80.

¹⁸¹² Redacción. *Guinovart*. "Balears" (13-XII-1970).

¹⁸¹³ Redacción. *La Sala Pelaires*. "Diario de Mallorca" (2-V-1973). En cuanto a su relación comercial fue siempre verbal, basada en la mutua confianza y facilitada por la cercanía física, por lo que carecemos de documentación escrita acerca de su relación y debe reconstruirse mediante declaraciones. [Josep Pinya. Declaraciones a Boix (6-XI-1996)].

Ferrán Cano desde su galería “4 Gats” ha sido otro de los grandes impulsores del ambiente cultural-artístico mallorquín. Siempre ha declarado que el influjo, la amistad y el consejo de Miró han sido claves en su desarrollo personal y como marchante de arte: fue para él un referente ético y político, por su desbordante humanidad y su estricto compromiso con los valores de la modernidad y la solidaridad.¹⁸¹⁴ Desde el principio fue Miró quien hizo de puente para que los más conocidos artistas foráneos llegaran a la galería, puesto que su nombre y recomendación eran un reclamo insustituible. Sólo algo más tarde, con unos contactos bien establecidos, Cano seguiría esta senda con autonomía, pero siempre con el apoyo de Miró, que procuraba visitar todas sus exposiciones.¹⁸¹⁵

Todo comenzó en 1973, con la inauguración de la galería (4 de enero) fue una apuesta por la innovación y la fusión de las artes, en una muestra dedicada a Josep Lluís Sert de forma conjunta con el Colegio de Arquitectos.¹⁸¹⁶ Continuó ese mismo año con muestras de Miró, Tàpies y Clavé. Inmediatamente tras la exposición de *<Miró 80> llegó la de Miquel Barceló y de este modo se aplicaba la propuesta de Cano de anudar los clásicos (Miró) y los más jóvenes (Barceló sólo tenía 16 años). En 1974 expusieron Tomeu Cabot, los conceptuales Manel Valls, Fernando Mejías, y la Hermandad Aragonesa (con una instalación de un prostíbulo aragonés), y la serie *Barcelona* de Miró. En 1975 pasaron Joan Palou, Esteve Terradas, Tony Catany en una colectiva; individuales de Clavé y de la *suite Vollard* de Picasso; Brossa, otra vez Barceló, la presentación del grupo de la revista conceptual “Neó de Suro” (que contó con la financiación de Cano). Como ejemplo de su compromiso político, la galería expuso <Tiro al facha> del Grupo Neó de Suro.¹⁸¹⁷ Siguieron Guinovart, Cobo, Llimós, David Hockney (grabados de la ilustración de una obra de arte), Joan Ponç,

¹⁸¹⁴ Cano, Ferrán. Declaraciones a Boix (5-XI-1996).

¹⁸¹⁵ Por ejemplo, asistió tres días antes de la apertura en la galería 4 Gats a la muestra de obra gráfica de Picasso, que se abrió el lunes 9 de junio de 1975, con grabados originales de la *Suite Vollard* y de la serie 347. Estaban con él Miquel Gaspar, de la Sala Gaspar, y Ferrán Cano, que habían colaborado en esta muestra como en otras muchas. [Redacción. *Miró, en la exposición de grabados de Picasso*. “Diario de Mallorca” (7-VI-1975) 1 y 40. FPJM H-4125.].

¹⁸¹⁶ La inauguración de la Galería “4 Gats”, en la Calle San Sebastián, nº 7, de Palma, adoptó la imagen de una galería de Artes Libres. La dirigen al principio los propietarios Ferrán Cano y Àngel Juncosa —un joven familiar de Miró—, que declaran que quieren seguir el modelo de los “Free Arts”, para potenciar cualquier manifestación artística, desde la pintura a la fotografía, con especial hincapié en la pintura y escultura joven [Redacción. Noticia. “Última Hora” (5-I-1973).]

¹⁸¹⁷ En la inauguración el 4 de enero de 1973 el Grupo Neó de Suro ocupó casi toda la galería 4 Gats. Estaban todos sus miembros: Tomeu Cabot, Andreu i Esteve Terrades, Palou, Ferrà Ponç y Miquel Barceló. También expuso en aquella un artista marginal como Gerard Matas. El otro grupo altamente politizado en Mallorca era “Criada”. [Ros, Cristina. Entrevista a Ferrán Cano. “Diario de Mallorca” (13-IX-1991)].

Arroyo, Cañelles, Saura, Broto, Jasper Johns, Man Ray, una representación del Pop Art americano mediante Andy Warhol y su colección *Travestis*, Claramunt, Broto, Grau, Tena, Ocaña, Viladecans, Arroyo, Saura...

Era un panorama variopinto, exigente y transgresor a la vez, de modo que salvo un periodo de prosperidad en la segunda mitad de los años 80 las propuestas comerciales de Cano no fructificaron y las finanzas sufrieron.¹⁸¹⁸ Pero su propósito prioritario nunca fue el de ganar dinero, sino ser un auténtico promotor del arte y, a través de éste, transformar los valores sociales, como recalca el galerista:

«Sempre va ser una galeria molt lluitadora. Perquè en aquells moments jo també estava molt polititzat. Tot plegat conformava un caire de personalitat molt pròpia. Allí s'han reunit exposicions per l'autonomia, per l'amnistia i per altres afers socials. La darrera obra política que va fer Miró va ser amb nosaltres editant un dibuix-pòster. La seva venda va servir per pagar unes fiances a presos polítics [se refiere a 1974]».¹⁸¹⁹

La galería fue uno de los principales focos de los homenajes artísticos a Miró, como la exposición **Per a Miró*> (23 abril-mayo 1973), para conmemorar su 80º aniversario.¹⁸²⁰ Ferrán Cano recuerda sobre todo al Miró comprometido de los años finales, el que le decía: “Prefiero el plato en el que un payés come su sopa, que los platos ridículamente ricos de las gentes ricas” y rememora su relación:

«En los momentos más difíciles, y para la exposición <*Amnistia i Drets Humans*> que se hizo en 4 Gats para pagar fianzas de los encarcelados por el gobernador De Meer, le llevé un cartel para que lo firmase. En el mismo instante en que supo cual era el motivo de la exposición hizo un dibujo original dedicado “*als amics Lluitadors de Mallorca*”. Joan Miró, en aquellos años setenta, era el de siempre: el mismo que en los años treinta había escrito para *Aidez l'Espagne* (...) Joan Miró realizó en 4 Gats varias exposiciones individuales: <*Serie Barcelona*>, <*Pi de Formentor*>, <*Espriu*>, <*Darrers gravats fets a Son Boter*>, <*Miró-Picassó*>. Todas para mí inolvidables. Justifican una galería. Colaboró con otras exposiciones que en su momento tenían un riesgo y compromiso de lucha. Recuerdo las de <*Amnistia i Drets Humans*>, <*Per l'autonomia*>, <*Obra Cultural Balear*>, el estreno de *Mori el Merma* mencionado antes. [Más tarde, ya en la democracia, continuó este compromiso de Miró y la galería con las causas socio-políticas]

¹⁸¹⁸ Como ejemplo de lo difícil que era vender el arte de vanguardia en la isla, Cano hizo dos exposiciones de grabados de Picasso sin vender uno solo, hasta que en la tercera lo consiguió. Esto fue una constante hasta que a partir de 1980 mejoró la apreciación comercial de la vanguardia.

¹⁸¹⁹ Cano, Ferrán. Declaraciones. “Avui”, Barcelona (10-IX-1989), en ocasión de la apertura de su filial en Barcelona.

¹⁸²⁰ La exposición **Per a Miró*> (23 abril-15 mayo 1973), se celebró con 120 obras de 112 artistas: Canogar, Arranz Bravo, Chillida, Pancho Cossío, Bartolozzi, Juana Francés, Pepe Hernández, Millares, Lucio Muñoz, Benjamín Palencia, Saura, Pablo Serrano, Dario Villalba... y mallorquines como Roca Fuster. La visitó Miró, con su esposa y Sert. [Redacción. *Miró visitó, ayer, la exposición montada en su homenaje*. “Balears” (24-IV-1973) 6. FPJM H-3883,2.]

Fue nombrado en 4 Gats presidente de honor del Congreso de Cultura Catalana —de 1976, el primero que se pudo realizar desde la Guerra Civil— y Joan Miró eligió como lugar para el nombramiento nuestra galería. Junto a Francesc de Borja Moll, el otro presidente de honor nombrado, éramos *quatre gats*. Nuestros políticos conservadores de ayer y hoy no participaban. En aquellos momentos conservaban el centralismo y la dictadura; hoy muchos de ellos son mironianos, autonomistas y demócratas. Antes no era rentable.>¹⁸²¹

Cano informa sobre su propio compromiso político y el de los grupos artísticos de la época:

<<Quan exposaven em grup, la defensa d'unes idees socials i polítiques passaven a primer terme d'interès. En les seves exposicions individuals les obres tenien un caràcter més esteticista. Avui, aquesta dualitat d'expressió fa més difícil el judici de les obres. Però pot resultar útil i clarificador per a l'espectador fer-ho recordant-les en el context en què es van realitzar i es van exposar aquestes obres. S'exposaven a 4 Gats, perquè era una galeria que rebutjava de manera frontal allò establert (...).

Els artistes s'ajuntaven en equips o grups més com a defensa que com a tendència d'una època. El mercat i l'individualisme, sovint, passaven a un segon pla. En grup o en equip estaven més protegits davant la censura oficial i repressora dels afeccionats addictes al Règim. La necessitat de formar grups la imposava més la duresa de l'època que no els moviments comunitaris de Berkeley o el Maig del 68. Es van formar grups de similars característiques a la Península com el Crònica, el Realitat, etc. Les obres d'aquests grups tenien, a més, un valor afegit de caràcter ètic.

En el seu moment, aquelles obres, van ser útils per a lluitar, des de l'anarquia, contra els Tribunals d'Ordre Públic, la censura, els interrogatoris, la tortura, la pena de mort i la cultura única del Règim.

Estaven a favor del canvi cap a les llibertats, l'autonomia, la defensa de la nostra cultura, l'emancipació sexual... Van representar allò que era net i ingenu davant el joc brut d'una època. Allò millor que puc dir de tots aquells treballs és que en les mateixes circumstàncies tornaria a repetir totes i cadascuna d'aquelles exposicions i segurament amb les mateixes incomprendiments.

Plàsticament no inventaven res. Tot estava inventat, però cal dir que ens van acostar als *happenings*, a les accions polititzades, al Pop, al Neo-Dada, al Còmic, al *Support sur face* i al Conceptual.

Per primera vegada a Mallorca, els artistes van adoptar actituds de lluita i les seves obres van deixar de ser decoratives i complaents. Va representar l'inici d'una època que ja es vivia des de feia anys a altres latituds. Una vegada més arribàvem tard, però ells i les seves accions van transgredir una societat, sempre escandalitzada, poruga i sempre amb la por al cos.>¹⁸²²

En sus años finales, Miró mantuvo su estrecha relación con Cano, aunque, como en el caso de Pinya, la relación comercial menguase por la vejez del artista.

¹⁸²¹ Cano, F. *La vida como provocación*. Especial *Miró*, "Gala", Palma de Mallorca, 6 (IX-1993) 59.

¹⁸²² Cano, F. *<Aproximació a l'avantguarda a Mallorca 1950-1982>. Palma de Mallorca. Llotja (marzo-mayo 1996): 109-110.

Después de 1983, Cano fue miembro del Patronato de la FPJM y ha sido uno de los adalides en la defensa del legado mironiano.

1.9. El desarrollo de la idea de la Fundación de Barcelona.

El procedimiento jurídico de creación de la Fundación fue relativamente sencillo, pero su gestación política fue mucho más complicada, sobre todo tras la muerte de Prats en 1970. La fórmula adoptada fue la de una fundación cultural privada, bautizada Centro de Estudios de Arte Contemporáneo Joan Miró (CEACJM) el 12 de mayo de 1971. La financiación se acordó inicialmente el 10 de mayo de 1972: según las cláusulas definitivas Joan Miró donaba la colección y pagaba el 50% de las obras del edificio —presupuestadas en 60 millones de pesetas, aunque al final se dobló con creces—, mientras que el restante 50% lo pagaba el Ayuntamiento, que además donaba los terrenos (lo había hecho ya en 1970), mantendría el centro y se convertiría en propietario al cabo de 50 años, en 2022. El Gobierno Civil dio su permiso el 18 de mayo de 1972¹⁸²³ y el Ministerio de Educación y Ciencia declaró la “Fundación Miró” el 27 de junio del mismo año como centro benéfico-docente de carácter particular. El Patronato lo componían al principio: Joaquim Gomis Serdanons, presidente, y los vocales Pilar Juncosa Iglesias, Josep Lluís Sert López, Josep Lluís de Sicart Quer, Joan Ainaud de Lasarte, Raimon Noguera Guimau, Josep Blajot Pena, Antoni Tàpies Puig, Francesc Vicens Giralt y su esposa Maria Lluïsa Borràs González, Joan Brossa Cuervo, Josep Maria Fargas Salp, Oriol Bohigas Guardiola, Joan Llorens Gardy, Aimé Maeght, Jacques Dupin, Daniel Lelong, James John Sweeney, Roland Penrose y Pierre Matisse, aunque éste y la mayoría de los extranjeros sistemáticamente delegaron su voto en Pilar Juncosa.¹⁸²⁴

A principios de 1973 la constructora Piera S.A comenzó por fin las obras en la plaza de Neptuno de la montaña de Montjuïc.¹⁸²⁵ Enseguida comenzaron los problemas financieros porque la mitad de Miró la debían provisionar sus marchantes,

¹⁸²³ Redacción. *El nuevo Centro de Estudios de Arte Contemporáneo*. “ABC” (19-V-1972) 49.

¹⁸²⁴ Redacción. *Centro de Estudios Joan Miró en Barcelona*. “Diario de Mallorca” (17-I-1973) FPJM H-3996.

¹⁸²⁵ Constructora Piera S.A. C/ Madrazo, 14, Barcelona. [Anuncio en “Diario de Mallorca” (23-II-1973).] / Hay bastante información sobre las obras de la Fundación Miró en la Revista “Bellas Artes”, números de 1972 y 1973. / Los 30 millones de la otra mitad los debía pagar Miró, a través de sus marchantes Aimé Maeght y Pierre Matisse. Al respecto, véase la carta de Pierre Matisse a Ramon Viladàs, en Barcelona. (27-XI-1972) PML, PMG B 20, 17. Le envía un cheque de 10 millones de pesetas para la FJM (un recibo bancario del 27-XI-1972 en PML, PMG B 21, 9). Le pagará cinco millones más en febrero de 1973.

que justamente sufrían una grave crisis del mercado de arte. Vicens explica que «Maeght li devia diners i no li pagava. Aquest va ser un problema constant a l'hora de construir l'edifici.» y prosigue:

«El primer pressupost era de cinquanta milions, però va acabar sent de seixanta. L'empresa Piera S.A. va fer l'obra per raons de prestigi i va perdre diners a causa de problemes tècnics. Tota la pedra gòtica de Barcelona havia sortit de Montjuïc i quan Forestier va fer els jardins va manar reomplir totes les pedreres amb runa. No ho sabiem i quan es van fer els sondatges es va veure que el terreny no era adequat, i que l'edifici podia "patinar i baixar fins a la plaça Espanya", tal com va dir un enginyer de la constructora. Van haver de fer fonaments amb el sistema de pilotatge fins a arribar a roca viva i omplir-ho de barres d'acer i formigó a més de vint metres de fondària.»¹⁸²⁶

Después de superar el problema inicial del pilotaje, el ritmo de las obras fue excelente hasta terminar dos años después, sin más contratiempos, añadiéndose nuevas mejoras, sobre todo en la calidad de los materiales y en las innovaciones museísticas.

Otro problema fue el nombramiento de la dirección y el resto del equipo ejecutivo. En marzo de 1973 parecía que la candidatura de Maria Lluïsa Borràs era indiscutible, pero de repente surgió, patrocinada por Maeght, la de Georges Raillard, ex director del Instituto Francés en Barcelona, que no pasó adelante por la negativa del Patronato a que asumiese la dirección alguien que no era catalán. Así, rechazados los dos primeros candidatos, en febrero de 1974 fue nombrado sin unanimidad director Francesc Vicens, precisamente esposo de la candidata Borràs, un activista político liberado, léase un funcionario-político, del PSUC desde 1964 a su expulsión en 1968 y que había trabajado en el equipo editorial de la *Enciclopèdia Catalana* hasta su nombramiento como director de la FJM, una elección que satisfizo al artista, como le escribió el 3 de marzo. Pero pronto presentó su dimisión, aunque la negativa de Francesc Farreras y Alexandre Cirici a aceptar el cargo, debido a «la falta de colaboración oficial y artística (...), la politiquilla entre galerías, críticos y rencillas que nada tienen que ver con la cultura»¹⁸²⁷, llevó en noviembre a la idea de que

¹⁸²⁶ Vicens, Francesc. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys.* 2001: 143.

¹⁸²⁷ Redacción. *La "Fundación Miró"*. "El Correo Catalán" (20-XI-1974). cit. / Frontera, G. *Las dificultades de la "Fundación Miró"*. "Última Hora" (21-XI-1974). FPJM H-4098. / Carta de Joaquim Gomis a Pierre Matisse. Barcelona (21-XI-1974) PML, PMG B 21, 13. Después de la última reunión del Patronato se ha creado una situación incómoda. Gomis y Ramon Noguera han presentado la dimisión coincidiendo con el próximo fin de las obras del edificio de Sert. En la reunión del 16-IX-1974 Albert Folch ha sido nombrado presidente del Patronato por mayoría, pero resulta que Folch no era candidato. Y varios miembros del Patronato quieren anular la elección. Como Gomis es aún el presidente cree su deber buscar una solución, para la próxima reunión del 7-XII, pero piensa que es mejor postergarla porque todavía no se conoce un candidato y celebrar antes una reunión informal

habría que nombrar un director extranjero si Vicens no continuaba en el cargo, y esto fue lo que ocurrió, alargando su mandato hasta que en 1980 abandonó el cargo para dedicarse a la política.

Ese mismo año 1974 estalló una primera crisis en el Patronato: Joaquim Gomis dimitió en septiembre de la presidencia, alegando que ya había anunciado que lo haría cuando estuviera construido el edificio, y le sustituyó Joan Teixidor.

El trasfondo era que había dos bandos, enfrentados sobretudo por la financiación. El institucional quería que Miró, su familia y sus marchantes pagasen el presupuesto íntegro (o casi) de la FJM; en esta línea, el Ayuntamiento sólo subvencionaba un millón de pesetas al año, una cantidad a todas luces insuficiente. El de los allegados de Miró defendía que la sociedad catalana se solidarizase del costo de mantener un centro activo de arte, que sobrepasaba las posibilidades financieras del artista y de la venta de su obra.

El conflicto había comenzado muy pronto. En febrero de 1974 Miró escribió una carta a la Fundació, comunicando que él mismo se hacía cargo del pago de la obra gráfica del exterior, por lo que quedaba sin efecto el acuerdo de la FJM con Maeght. Su abogado, Ramon Viladàs, asimismo abogado de la Galeria Maeght de Barcelona durante su apertura y secretario de la Comisión Ejecutiva de la FJM, no entregó la carta hasta el mes de junio, con lo que se produjo un rápido desfase en los ingresos previstos. Gomis solicitó ayuda urgente a Miró, que le respondió por mediación de Viladàs que ingresos por 20 millones de pesetas llegarían de inmediato a la FJM, aunque en el verano de 1975, un año después, todavía no habían llegado. Entretanto, la reunión del Patronato en marzo de 1974 se suspendió y, cuando se celebró en septiembre, Teixidor le preguntó a Maeght cómo iban los indispensables

para acercar posturas. Si no se consigue un candidato unánime opina que lo mejor sería que todos dimitiesen para que Miró pueda nombrar otro Patronato. / Carta de Josep Lluís Sert a Joan Miró. Cambridge (23-XI-1974) FLL. [Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 490-491.] Le agradece su carta del 5 de noviembre. Lamentan no haber podido ir a Barcelona para la inauguración de la nueva Galeria Maeght. Viladàs le ha informado de la junta del Patronato del próximo 7 de diciembre; Sweeney ha delegado en Pilar sus poderes, y Sert le ha escrito a Penrose para que haga lo mismo. Lelong y Gelabert le han informado de que Fargas propone un nuevo presidente, y Sert espera que no se repita el error del nombramiento de Folch. / Carta de Joaquim Gomis a Pierre Matisse. Barcelona (14-XII-1974) PML, PMG B 21, 13. Se ha alcanzado una solución de consenso en la reunión oficiosa nombrando presidente a Joan Teixidor, que ha aceptado. Se hará una reunión oficial el 10-I-1975 para votarle (y sustituir ya a Gomis). Miró está muy contento de esta elección. Se nombrará una comisión delegada de cinco miembros para que haga de comisión ejecutiva. Y se aprobarán los miembros del Patronato elegidos el 16-IX-1974: Alexandre Cirici, Manuel de Muga, Joan Teixidor y Ramón Viladàs.

ingresos de la obra gráfica, y éste trasladó la responsabilidad a Miró, que a su vez no contestó. El problema, agravado, se postergó a 1976.

1.10. El edificio Sert.

El edificio, finalmente, es una obra maestra del arquitecto, que enlaza con su pasión por el paisaje mediterráneo desde Ibiza a Grecia, en la tradición de una arquitectura blanca, popular, como ya preveía en la carta de noviembre de 1968 referida arriba. El proyecto arquitectónico¹⁸²⁸ de Sert tendrá un desarrollo predominantemente horizontal —una característica propiamente mediterránea y que reducía el impacto visual en la montaña—. El olivo en el patio central simboliza la paz, la tradición catalana y el valor arquitectónico del árbol.¹⁸²⁹ El proyecto, además, previó la conexión con los antiguos jardines de Forestier, que fueron renovados de manera que las cascadas artificiales que diseñó el arquitecto francés volvieran a ver correr el agua, proveniente de la *f fuente Miró*, obra del artista, en uno de los patios del centro. Desgraciadamente, los años han revelado un peligroso inconveniente: el cemento armado con que fue construido tiene graves problemas de carbonatación, que a largo plazo provocan la oxidación del hierro; un estudio químico y estructural realizado en 2003 descartó un daño estructural inminente pero alertó de grietas y desconchaduras en los muros que cierran las fachadas, según el arquitecto Jaume Freixas.¹⁸³⁰

Dupin (1993) explica sobre el proyecto de Sert:

«Josep-Lluís Sert fue, naturalmente, el encargado de construir el edificio. Después de realizar el pabellón de la España republicana, el taller de Son Abrines y la Fondation Maeght, Sert era más que un amigo: un aliado, un cómplice. Verdadero “catalán internacional”, instalado en los Estados Unidos, estaba más que acostumbrado a trabajar en colaboración con grandes artistas contemporáneos, como Picasso, Leéger, Calder. Discípulo de Le Corbusier, con quien había trabajado durante años, se había forjado un estilo personal. Jaume Freixa, el arquitecto que le secundó, escribe: “El rasgo más característico de su arquitectura, y que hizo de él un innovador, era el interés por el conjunto del edificio —cubiertas y fachadas, que llamaba la envoltura—, que descomponía en estratos

¹⁸²⁸ En la revista “Bellas Artes”, números de 1972 y 1973, hay abundante información sobre el proyecto de la Fundación Miró, lo que denota el interés por parte de los expertos por este proyecto. Además, posteriormente hay numerosas publicaciones especializadas. Uno de los mejores artículos sobre el carácter mediterráneo de este edificio de Sert, y cuya interpretación han seguido luego otros en sus escritos, es el de Jorge Edwards. *Un homenaje a Cataluña*. “El Sol de México” (XI-1975). Reprod. “El País” (21-VIII-1995).

¹⁸²⁹ Borrás. *El Centro de Estudios de Arte Contemporáneo “Fundación Joan Miró*. “La Vanguardia” (8-VI-1975).

¹⁸³⁰ Celis, Bárbara. *La Fundación Miró de Barcelona entra en la lista mundial de monumentos en peligro*. “El País” (7-VI-2007) 54.

a fin de atenuar la apariencia y conservar el control visual del conjunto de su construcción”.¹⁸³¹ En el edificio y sus exteriores encontramos toda una sintaxis perfeccionada en los climas tropicales o mediterráneos donde había construido: las terrazas, los muretes de contención, los muros comunicando entre sí las escaleras, saledizos protectores, las bovedillas, celosías, persianas, la creación de ritmos en superficie, que constituye para él “la respuesta moderna al muro adornado de los estilos históricos”.

El anteproyecto de 1970 comienza por el dibujo de “un cuadro de 12 a 20 metros de lado según las normas del Modulor de Le Corbusier, correspondiente al patio central. En torno a esta forma estable, los espacios de exposición y la entrada aparecían en plena libertad, por así decir, de modo centrífugo”.¹⁸³² >>¹⁸³³

Los dos grandes objetivos museísticos de Sert fueron aprovechar la luz y facilitar la circulación, como Malet (a nuestro juicio es la mejor autoridad sobre el edificio) indica: «Inicialmente, Sert se planteó el doble problema de la iluminación y la circulación, que afecta a los locales destinados a albergar y exhibir obras de arte.»¹⁸³⁴

Para conseguir un máximo aprovechamiento de la luz natural se utilizan lucernarios en forma de cuarto de cilindro, a través de los cuales la luz solar, reflejada, penetra cenitalmente en el interior de forma que no se producen sombras y no incide directamente sobre las obras de arte o los ojos del espectador, sea cual sea la altura del sol sobre el horizonte, a cualquier hora del día o estación del año.¹⁸³⁵

Malet especifica:

«Para conseguir un aprovechamiento integral de la luz natural, el arquitecto decidió utilizar claroboyas en forma de cuarto de cilindro, a través de las cuales penetrara la luz solar, reflejada. Así se evita que los rayos incidan sobre las obras de arte y los ojos de los visitantes, junto con la formación de sombras, sea cual fuere la posición del sol a lo largo del día y en las distintas estaciones del año.»

Y apunta luego que el sentido de la circulación se organiza en torno al patio central, otra idea mediterránea: «La circulación de los visitantes está organizada en torno al patio central, que arranca del impluvio de la casa romana y los claustros medievales, de manera que el público no tiene que pasar dos veces por el mismo

¹⁸³¹ Freixa, en Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: 12-14.

¹⁸³² Freixa, en Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: 12-14.

¹⁸³³ Dupin. *Miró*. 1993: 343-344.

¹⁸³⁴ Malet. *Joan Miró*. 1983: 23.

¹⁸³⁵ Malet. *Joan Miró*. 1992: 122. Sert era un especialista consumado en el tratamiento y modulación de la luz de interiores, como lo comprobamos en el taller de Miró en Son Abrines o en la Fondation Maeght.

sitio.>>¹⁸³⁶ Permanyer ha destacado esta facilidad para el paseo y la apertura al exterior en terrazas, lo que permite que la gente le apetezca pasear.¹⁸³⁷

La organización interna es muy funcional. Los patios tienen una fuente, esculturas y murales cerámicos, todo ello de Miró. Un patio se dedica a *happenings*. Los sótanos se emplean para almacén, restauración, depósito de libros y películas, taller y embalaje, mientras que la planta baja tendría inicialmente una sala dedicada a Joan Prats (había fallecido en 1970) en la que se exhibiría su colección —luego se reorganizaron los fondos—, y en el resto de salas se exponen las obras de Miró en pintura, escultura, obra textil, más las exposiciones temporales. El primer piso alberga una sala de grabados, grandes salas de pinturas, una colección de artistas contemporáneos, la gran terraza mirador y una exposición de escultura al aire libre. El segundo piso reúne la biblioteca, la sala de juntas y la zona de descanso, con amplias terrazas con vistas a Barcelona y los jardines.

Malet (1983) destaca que los materiales son también mediterráneos:

<<El material básico es el hormigón armado pero tratado de manera que cambia su característico color gris por el blanco típico de las construcciones mediterráneas. En el exterior, las marcas de los encofrados se combinan con placas prefabricadas de textura granulosa. Los interiores están encajados. El color blanco crea un ambiente relajado propicio a la contemplación. Los restantes materiales utilizados también proceden de la arquitectura popular mediterránea: mosaicos rojos, escalones de madera.>>

Y apunta finalmente que Sert también cuidó que las formas geométricas siguieran patrones mediterráneos, en especial la torre de la biblioteca, una encomiable cita gótica:

<<También las formas proceden de la arquitectura mediterránea: el patio central, ya mencionado, las aberturas que comunican entre sí exterior e interior, los techos abovedados, que crean una matización entre el blanco y el gris. Una de las formas distintivas del edificio es la torre octogonal que alberga el auditorio, el archivo de grabados y dibujos, y la biblioteca. Este prisma, tan peculiar del gótico catalán, parece un homenaje arquitectónico a las construcciones de una época esplendorosa de Cataluña.>>¹⁸³⁸

Dupin (1993) da su opinión final sobre el edificio:

<<El municipio donó un terreno suficientemente amplio en las faldas de Montjuïc, frente a la ciudad. Un lugar magnífico para una admirable construcción que se abrió al público en 1975 con las obras de la colección. La inauguración oficial tuvo lugar al año siguiente. Salas espaciosas, claras y

¹⁸³⁶ Malet. *Joan Miró*. 1983: 23.

¹⁸³⁷ Permanyer. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 149.

¹⁸³⁸ Malet. *Joan Miró*. 1983: 23.

muy diferenciadas para un recorrido a la vez continuo y fragmentado, que fija la mirada y retiene la atención. Nada pesa o inmoviliza. Sert sabía apreciar la armonía apolínea y la luz, el clima, la cultura mediterránea. Poseía el sentido del recorrido y de la pausa, de la interrogación de la obra y de la meditación que debe acompañarla. Espacios apacibles, una iluminación natural tamizada, pasajes y cambios de nivel con vanos abiertos a la ciudad y al cielo, a las frondosas masas de un bosquecillo, o el retorcimiento de un olivo centenario, a terrazas pobladas de esculturas, a la luz que cambia al son de las horas y del tiempo.>>¹⁸³⁹

El arquitecto Oriol Bohigas (2001), patrón de la FJM desde su creación y presidente en 1981-1988, declara sobre el equilibrio del edificio entre la arquitectura y el contenido de la colección:

<<L'edifici de Sert és un dels millors edificis museístics del món dels darrers segles. (...) La Fundació (...) és una boníssima arquitectura que secunda la importància del contingut. És un edifici molt expressiu, però hi pots veure tota una exposició sense atabalar-te per la forma del museu. Assoleix una síntesi entre els valors propis de l'arquitectura i les necessitats estrictes d'un museu. D'altra banda, és un significatiu retorn a una especial tradició mediterrània en la mateixa línia de l'estudi de Miró a Mallorca i de la Fondation Maeght a Sant Pau de Vença. Un retorn que encara avui dia hem de prendre com una lliçó.>>¹⁸⁴⁰

1.11. La colección y el archivo de la FJM.

La FJM reunía en 1975 una colección de más de 10.000 piezas: unas 200 pinturas, cincuenta esculturas, 5.000 dibujos, toda la obra grabada, sobreteixims, cerámicas, objetos... Se ampliará en los años siguientes, hasta albergar en 2001 (sin variaciones destacables desde 1992) unas 12.000 piezas: 217 pinturas (más 25 cedidas temporalmente por el 25 aniversario), 153 esculturas, 9 textiles, toda la obra gráfica, 7.000 dibujos, esbozos y apuntes, y numerosos objetos. Dupin (1993) explica sobre la colección de la FJM:

<<Cuantitativamente, la fundación de Barcelona constituye la colección más importante del mundo en obras de Miró: doscientas pinturas, ciento cincuenta esculturas, cinco mil dibujos, la totalidad de la obra grabada y de los libros ilustrados. Un fondo de una riqueza insuperable en cuanto se refiere a cuadernos, esbozos, obras sobre papel y dibujos, así como a las pinturas del último periodo. La tardía creación de la fundación no permitía reunir cuadros mayores de las épocas precedentes. Una laguna parcialmente colmada por las donaciones de Pilar Juncosa y su familia, por el legado de la colección Joan Prats e importantes adquisiciones.>>¹⁸⁴¹

¹⁸³⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 344.

¹⁸⁴⁰ Bohigas. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 153.

¹⁸⁴¹ Dupin. *Miró*. 1993: 344.

La consecución de tan amplia colección de sus obras supuso una tarea ardua y prolongada, entre 1968 y la apertura en 1975. Miró se volcó en la donación de obras, pero ni tenía una gran colección personal ni tampoco podía dar su nueva obra sólo a la Fundación, a riesgo de perjudicar a su familia, así que debía mantener un difícil equilibrio. Maria Lluïsa Borràs comenta que Miró acordó en el verano de 1968, en Saint-Paul, con Prats y ella presentes, que una tercera parte de su obra a partir de entonces sería para la futura Fundación Miró; y Borràs y su esposo Francesc Vicens escogieron las obras de ese tercio en los años sucesivos, mientras que los otros dos tercios los comercializarían Pierre Matisse y Aimé Maeght.¹⁸⁴² Miró, poco después, el 16 de noviembre de 1968, en un acto ante el alcalde Porcioles, acuerda donar a Barcelona toda la obra gráfica que conserva, más 40 pinturas (13 en depósito de su esposa) y dos esculturas, y prometió donar más esculturas y paneles cerámicos.¹⁸⁴³ Aunque pasarían varios años antes de hacerse efectivo, era el principio de la colección, en base a lo más granado de sus escasos fondos privados.

Al mismo tiempo Joan Prats donaba su colección, que consistía en 11 óleos, con excelentes obras de los primeros años de Miró (uno es de 1917), junto a libros de bibliófilo con litografías de Miró, carteles, catálogos, litografías, aguafuertes, dibujos y acuarelas, y un collage con motivos de sombreros. A la muerte de Prats (1971), la Fundación se enfrentó al problema jurídico de la sucesión, pues poco después sus nietos quisieron recuperar las obras y amenazaron con impugnar el testamento, por lo que Miró, para evitar un pleito que podía durar años, acordó comprar el conjunto y darles una obra suya reciente a cada uno.¹⁸⁴⁴

Los fondos crecieron mucho aquellos primeros años 70, mientras se desarrollaba el ingente trabajo de inventario. Un nuevo acuerdo entre Porcioles y Miró, el 13 de agosto de 1970, establecía la cesión a la ciudad de otra importante selección de sus obras personales, presentes y futuras, mientras que donaba al Palacio Nacional de Montjuïc 12 óleos (de 1924 a 1952). El acuerdo se confirmó casi dos años después, el 10 de mayo de 1972: Miró donaría la colección sin compensaciones económicas de ningún tipo, y en diciembre del mismo año, con una meticulosa or-

¹⁸⁴² Borràs. Declaraciones. "La Vanguardia" (26-I-1988). / Vicens. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys.* 2001: 144.

¹⁸⁴³ Redacción. *Joan Miró dona a Barcelona toda su obra gráfica.* "Diario de Mallorca" (17-XI-1968). FPJM H-3500.

¹⁸⁴⁴ Según Lluís Juncosa, que descargaba de culpa a la dirección de la Fundación, y la achacaba a la nula ayuda financiera de la Generalitat y el Gobierno central. [Juncosa, L. Declaraciones. "Diari de Barcelona" (10-IV-1988).]

ganización, comenzó a transferir desde Palma, Mont-roig y París un total de más de cuatro toneladas de materiales, con un inventario-catálogo de 25.000 piezas entre esculturas, dibujos, grabados, litografías, planchas de cobre, junto a todo lo relacionado con sus obras, como planchas, cartas, anotaciones, pruebas.¹⁸⁴⁵ Pero todas estas donaciones eran *de facto* y no se escrituraron pese a los ruegos del notario Noguera, por lo que el artista se reservaba el derecho de retirar sus obras si el Ayuntamiento incumplía su parte. En los tres años siguientes donó otros 26 cuadros de óleo sobre tela, un collage y un óleo sobre celotex de 1933 a 1968; unas doscientas esculturas, la mayoría en bronce, 60 ya presentes en Barcelona y el resto, en 1972, guardadas en París; y algunos *sobreteixims*. Muchas piezas vendrán del estudio del pintor en Son Boter: libros ilustrados, litografías, aguafuertes, cobres, cerámicas, un óleo de 1912, cinco plafones de cerámica del aeropuerto del Prat, las litografías de la *Serie Barcelona* (una de las dos series completas en el mundo). En octubre de 1974 Miró está ya a punto de cerrar definitivamente su taller de Mont-roig, donde siempre habían quedado algunas obras, para, en parte, enviarlas a la FJM y el resto a Mallorca. Entonces escribe una relación de las obras que aún quedan en Mont-roig y que debe finalizar (no consta si para entregarlas de inmediato a la fundación): «Mont-roig queden: 2 grafismes sobre paper blanc amb fons agnocrellat. 3 grafismes sobre fons litho amb una espàtula i blanc. Anar treballant el fons. Retreballar el grafisme amb negre» (FPJM 3441). Cuando en la Sala Gaspar se expuso en mayo de 1973, en primicia mundial, su serie *Barcelona 1972-73*, de 13 grandes grabados originales, acordó con el impresor que las planchas fuesen donadas a la FJM. Y procura que las mejores obras de estos años se queden en ella, como cuando en 1975 explica: «(...) Es un tríptico, que llamé *La esperanza del condenado a muerte*. Quiero que esas tres telas se queden en Barcelona, en la Fundación».¹⁸⁴⁶ E incluso

¹⁸⁴⁵ Castell, Jaume. *La obra de Miró estarà compendiada en el Centre d'Estudis d'Art Contemporani*. "La Vanguardia" (21-I-1973) FPJM H-3997. / Subirana, M^a Rosa. *La llum, el color, la música y la poesia de l'obra màgica de Joan Miró*. "El Món" (22-IV-1983).

¹⁸⁴⁶ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 54. Salvador Puig Antich era miembro del grupo anarquista catalán Movimiento Ibérico de Liberación, que había realizado varios robos con violencia para allegarse fondos. Fue detenido el 25 de septiembre de 1973, junto a José Luis Pons Llobet, y fue acusado del asesinato de un subinspector de policía, Francisco Anguas Barragán. En el consejo de guerra iniciado en diciembre de 1973 y terminado el 8 de enero de 1974, el fiscal militar solicitó dos penas de muerte para Puig y 30 años de prisión para su compañero, a las que fueron condenados. Pidieron clemencia el Papa, el presidente norteamericano, el abad de Montserrat... Fue ejecutado el 2 de marzo, por el sistema de garrote vil, junto al súbdito polaco Heinz Chez, un delincuente común condenado por el asesinato de un guardia civil. Hubo grandes protestas de los medios obreros e intelectuales catalanes, así como del Colegio de Abogados de Barcelona. Era el fin de la confianza en el aperturismo del gobierno de Arias Navarro ("el espíritu del 12 de febrero").

crea obra *in situ*, como su último mural, pintado en mayo de 1975 para poder ser mostrado en la apertura, el *Panel del techo del auditorio de Fundació Joan Miró* (1975) [DL 1649]. Y la colección se incrementará con donaciones de otros artistas, como la escultura móvil *Mercurio de Almadén* de Alexander Calder.¹⁸⁴⁷ A mediados de 1975 Miró ya había entregado unas 10.000 obras, un inmenso patrimonio artístico, aunque de calidad desigual y con enormes lagunas temporales, puesto que, como señala Combalía (2002) en la FJM apenas hay obras maestras: «(amb un únic capolavoro, una *Constel·lació*, i deu o 12 obres interessants, però no úniques en el si de la producció mironiana)».¹⁸⁴⁸ Y siguió aumentándola. Cuando realizó en 1977 las obras para el vestuario y el decorado de la obra teatral *Mori el Merma* acordó con Joan Baixas que serían entregadas después a la FJM, aunque esto en parte no se cumplió.

Nunca se cerrará por completo la colección de la FJM, que sigue abierta hoy en día, con depósitos temporales de la familia y de coleccionistas como Katsuta o, en menor medida, Francesc Ferreras, el director de la Galeria Maeght de Barcelona, que donará en 1988 el cuadro *Composició* (1981).¹⁸⁴⁹

Mención especial merece el archivo documental del artista, que en pleno esfuerzo autobiográfico en estos años, preserva y concentra en la Fundación de Barcelona casi todos sus apuntes y dibujos, anteriores en su mayoría a 1975. Son los 4.656 *papers* registrados en la FJM, que se complementan con los cedidos a la FPJM, en su mayoría de años posteriores a 1975.¹⁸⁵⁰ Miró los entiende como un eslabón imprescindible para su estudio, tal como le confiesa a Melià:

Tàpies también pintó un cuadro en homenaje al joven Puig Antich. [Catoir. *Conversaciones con Antoni Tàpies*. 1989: 118-119].

¹⁸⁴⁷ Era la misma famosa obra expuesta en el edificio de la Exposición Universal de París, en 1937. La decisión se tomó en abril de 1973 [Bauzá Pizá, José. *El arte y sus artistas: Exposición homenaje al pintor. Joan Miró, el artista más representativo de la creación contemporánea. Cronología mallorquina de Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (25-IV-1973) 20. FPJM H-4028.], pero su llegada a la FJM se atrasó hasta principios de octubre de 1975 porque tuvo que ser restaurada. Doc. FPJM 3536.

¹⁸⁴⁸ Combalía. *Un patrimoni escàs d’art modern*. “El País”, Quadern 1.002 (12-XII-2002) 6. Con paréntesis en el original.

¹⁸⁴⁹ Català-Roca, incluso, considera que el galerista Paco Ferreras y su mujer Núria son de los principales responsables de que haya obra pública (léase esculturas monumentales) de Miró en Barcelona. [Català-Roca, F. *Impressions d’un fotògraf*. 1995: 86.]

¹⁸⁵⁰ Son unos papeles importantes por las abundantes anotaciones manuscritas de Miró, que he transcrito y ordenado cronológicamente a partir sobre todo de la consulta de las fichas realizadas por Carmen Escudero y Teresa Montaner. Mediante la consulta de los originales se ha culminado lo poco que faltaba, casi siempre frases casi ilegibles, y se han corroborado o corregido mínimamente las fichas.

<<Sólo son una idea inspiradora, un punto de partida. El cuadro final casi nunca tiene parecido con la maqueta. Pero estas me sirven de guía e inspiración.

Antes las desechara, pero ahora las conservo por si pueden ser útiles a cualquier estudiante. No creo que las obras de arte necesiten interpretación. El sentido de la obra de arte está dentro de nosotros mismos. Pero puede ayudar a entender el proceso de creación, el sentido, el diálogo del artista con la obra.>>¹⁸⁵¹

Rosa Maria Malet fue la encargada de catalogar las obras gráficas y así explica (2001) los inicios de su colaboración con la FJM:

<<(…) Vaig acabar la carrera el juny de 1975, just quan es va inaugurar la Fundació. Una molt bona amiga meva, la Maria Carme Farré, que era la conservadora del Museu d'Art de Catalunya, em va dir que la Fundació encara tenia tot el fons d'obra gràfica dipositat al Museu d'Art de Catalunya. La Fundació buscava una persona per treballar en la catalogació de totes aquelles peces, que havien estat inventariades, però calia fer tot el fons documental, tot el registre, acabar de situar-les en els seus llocs definitius, i fer un inventari perquè mai es dispersés o se'n perdés cap peça. [Precisa cómo y cuándo conoció a Miró, al trabajar en la colección de dibujos de la FJM sustituyendo a Núria Aramon] Feia poc que treballava a la Fundació [1976].>>¹⁸⁵²

Y al escritor Pere Gimferrer (1993) se encomendó relacionar los dibujos con las pinturas, centrando su atención en el proceso de creación:

<<Mi objetivo era documentar minuciosamente el tránsito del croquis a la pintura, es decir, de la idea a la obra. Y la constatación de que su obra no es nunca improvisada no fue una conclusión, sino que era una premisa. Un aspecto que me interesaba —aparte de llenar vacíos en la catalogación— era ver en virtud de qué proceso unos signos generan determinados ideogramas que van a parar a la pintura. Y me interesaba también ver cómo este lenguaje de signos actúa respecto a la percepción del mundo visible.>>¹⁸⁵³

1.12. La apertura no oficial de la FJM, 1975.

El 10 de enero de 1975 se reunió la Junta del Patronato y nombró una Comisión Delegada, integrada por el presidente, Joan Teixidor, el vicepresidente, Alexandre Cirici, y los vocales Antoni Tàpies, Manuel de Muga, el secretario, Ramon Viladàs, y el director, Francesc Vicens. Su reto inmediato era la apertura de la fundación el mismo año, aunque se decidió que la inauguración oficial se postergase a 1976.

Las noticias de los preparativos dominaban la prensa barcelonesa en la primera mitad de 1975, mientras Miró ultimaba el mural del tornavoz del auditorio

¹⁸⁵¹ Melià. *Joan Miró, vida y testimonio*. 1975: 208.

¹⁸⁵² Malet. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 163.

¹⁸⁵³ Piñol, Rosa Maria. *Entrevista a Pere Gimferrer*. "La Vanguardia" (18-VII-1993) 52.

del edificio. El alcalde Enrique Masó, que había sustituido dos años antes a Porcioles, visitó la sede de la FJM el viernes 23 de mayo de 1975, para asegurarse que los últimos detalles estaban dispuestos.¹⁸⁵⁴ Por fin, el martes 10 de junio de 1975 se abrió al público la Fundación con una fiesta a las 7 de la tarde, en un acto para unos 2.000 invitados¹⁸⁵⁵; Miró, alegando problemas de salud, visitó las salas pero no asistió al acto oficial.¹⁸⁵⁶ Ese mismo día, la Associació d' Amics de la FJM comenzó su andadura con 374 miembros.

La apertura fue un evento extraordinario en un año tan agitado políticamente y concitó la atención de un sinnúmero de periodistas y críticos, como Roland Penrose, que redactó una crónica para “The Times”, alabando el «white palace of the arts»¹⁸⁵⁷ y destacando la idea, manifestada en el discurso de apertura de Teixidor, de hacer un centro de actividades culturales y artísticas para crear una atmósfera propicia para el desarrollo de la expresión artística en Cataluña. Por su parte la prensa de Palma de Mallorca criticó que en la isla no se hubiese hecho algo semejante a lo de Barcelona.¹⁸⁵⁸

La presencia de las autoridades franquistas fue mínima. Como contrapunto, se inauguraba en Madrid un mes después, el 11 de julio de 1975, el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), con la presencia de la plana mayor del franquismo, Franco incluido, pese a su ya pésimo estado de salud.

En una entrevista un par de días posterior a la apertura, Miró critica con dureza la actitud de Dalí respecto a su propio Museo Dalí, al que apenas ha dado obras de calidad: «Este asunto del Museo Dalí es grotesco.» y comenta sus propios intereses políticos y sociales, que obviamente se vinculan a su optimismo por el acontecimiento:

¹⁸⁵⁴ Redacción. *El alcalde visita la sede de la Fundación Miró*. “La Vanguardia” (24-V-1975). FPJM H-4122. Hay una gran foto en portada del estado de las obras.

¹⁸⁵⁵ Entre ellos estaban casi todos los relacionados con Miró en Cataluña y Mallorca (Francesc de B. Moll, Josep M^a Llompart, y sus galeristas palmesanos Josep Pinya y Niní Quetglas, Ángel Juncosa y Ferrán Cano). Estuvo también el abad de Montserrat, Dom Cassià Just (un buen amigo de Miró).

¹⁸⁵⁶ Miró visitó el edificio antes de la siete de la tarde, con su esposa y volvió para quedarse en el hotel porque estaba muy cansado —posiblemente fuese verdad en esta ocasión—. Le representó su esposa. Sert tampoco pudo estar en el acto —parece que también por problemas de salud—. [Redacción. *Joan Miró en Barcelona*. “Diario de Mallorca” (11-VI-1975). FPJM H-4129. / Redacción. *Mallorca estuvo en Montjuich*. “Última Hora” (11-VI-1975) 13-14. FPJM H-4132-4133. / Redacción. *Joan Miró, en su fundación barcelonesa*. “Diario de Mallorca” (12-VI-1975). FPJM H-4126.]

¹⁸⁵⁷ Penrose. “The Times” (10-VI-1975).

¹⁸⁵⁸ Redacción. *Mallorca estuvo en Montjuich*. “Última Hora” (11-VI-1975) 13-14. FPJM H-4132-4133.

<<Sigo muy de cerca la marcha del país porque naturalmente es una cosa que nos afecta a todos. Pero tengo confianza porque veo al pueblo muy maduro, con posibilidades de hacer cosas de envergadura. No hay manera de que se le ahogue. No siento temores por la inestabilidad actual porque Cataluña demuestra tener una gran vitalidad. Incluso en los momentos más difíciles ha sabido levantar la cabeza. El presente, como todos, no lo veo muy claro, pero el futuro nos pertenece. Tengo la plena seguridad de que mis nietos no tardarán en vivir en un país moderno. La potencialidad del pueblo ha hecho que saltaran algunos de los tapones que nos colocaron encima y no tardará en llegar la hora en que todo funcione con normalidad. (...)

Es que esto de la Fundació es otra cosa. Es un centro muy importante que hemos hecho para Barcelona y el pueblo catalán. Josep Lluís Sert y yo, junto con muchos colaboradores de calidad, nos hemos volcado para llevar a la práctica esta idea tan fenomenal que tuvo Joan Prats, el gran amigo que tanto eché a faltar el día de la inauguración.

La Fundació no debe adquirir nunca el aire cadavérico de un museo. Detesto los museos que producen el efecto de nichos alineados; cada obra parece que sea un nicho en el que sólo falta colocar el cartel de “Aquí yace fulano de tal” y todas esas historias. La Fundació tiene que tener vida, vitalidad. Su importancia le vendrá dada porque hará que Barcelona entre dentro del engranaje de las corrientes artísticas universales, le pondrá en contacto con el mundo de hoy. Las colecciones se intercambiarán con otras de los mejores museos, para poder dar a conocer obras de artistas que difícilmente podrían ser vistas y admiradas por el pueblo.

(...) Nosotros nos dirigimos a las fuerzas vivas, a los sectores dinámicos que impulsan la marcha de la sociedad. No quiero saber nada con las fuerzas muertas. Por eso estoy muy contento de que la Fundació se haya hecho en la montaña de Montjuïc. Al principio se criticaba mucho su ubicación, pero ahora se ve que va dirigida a los sectores populares, no a los niños y niñas bien de Calvo Sotelo que se reúnen para tomar té. A Montjuïc van los padres con sus hijos a pasear, a pasar un rato de esparcimiento. El parque tiene una vitalidad propia, con esos centenares y miles de familias que pasean por los senderos domingos y días de diario. Esto en ocasiones llega a emocionarme, porque considero que esta es la Cataluña real que da una fuerza a nuestro pueblo. Por mi parte tengo una gran confianza en el pueblo catalán, porque tiene mucha potencialidad acumulada.>>¹⁸⁵⁹

1.13. Los primeros problemas de la FJM.

Las relaciones posteriores de Miró con la Fundación fueron fluctuantes, llenas de altibajos. Confiaba en Noguera, Gomis y sus amigos en el Patronato, como señala poco antes de la apertura en una declaración a Serra sobre que la Fundación había de colaborar con Mallorca para proteger sus talleres y, asimismo, donar alguna obra:

<<Mallorca y Cataluña deben ser lo mismo, son lo mismo. Deben ir juntas, emparejadas, como dos bueyes en la misma junta. Mallorca debe acercarse a Barcelona y se tienen que entablar

¹⁸⁵⁹ Ibarz, Joaquim. *Miró se confiesa*. “Tele-Exprés” (14-VI-1975).

diálogos con los elementos responsables de mi Fundación. Ahora mismo hay gente de mucha valía, muy trabajadora. En mayo se inaugura, ¿sabes? Hubo también sus dificultades, cosas de capillitas. Me llegaron hasta a poner enfermo. Este verano pasé algunos meses mal, muy mal, por estas cosas que no se resolvían. El edificio ha quedado una maravilla. Este Sert se las sabe todas en arquitectura. Teixidor, que es el director de la Fundación, es un hombre muy responsable, y un gran trabajador. Y está también Cirici, que ahora se vino a Palma por el Premi Internacional de Pintura Jove. Cirici es muy consecuente. Está también Muga, con mucha fuerza, mucho dinamismo, de ideas muy claras, y Viladàs, un abogado de mucha categoría. Sí, hay gente muy buena. Hay que hablar con ellos. Se debe hacer algo...>>.¹⁸⁶⁰

Al principio estaba encantado con la previsión de exposiciones, la primera dedicada al *<Arte tántrico. Colección del Museo de Nueva Delhi> (20 noviembre 1975-31 enero 1976), que enlazaba con sus propios intereses estéticos y su deseo de apertura al arte oriental. Justo el día del vernissage muere Franco, y el director acuerda no suspender la inauguración, aduciendo que el luto oficial no afecta a la FJM, lo que será criticado por la prensa franquista. Este mismo 1975 la FJM edita su primera publicación, un libro de bibliófilo, *Homenatge a Joan Prats*, con la colaboración de Miró, John Cage, Alexander Calder y Joan Brossa. Pero 1975 acabó con sólo 42.0123 visitantes, a 50 pesetas la entrada y sólo la mitad para los socios, y la impresión de que el proyecto arrancaba débil y no enamoraba al público ni a la crítica. En cambio, el edificio entusiasmaba.

Miró pensaba que los ejecutivos de la FJM no correspondían a su confianza. El director Francesc Vicens procuraba mantener una independencia respecto al artista que en algún momento parecía frialdad y además pactaba con el grupo colocado por la administración municipal que seguía criterios más conservadores y menos ambiciosos, debido a las graves dificultades económicas de las finanzas municipales, que abortaron muchos de los proyectos más costosos.¹⁸⁶¹ El escuálido equipo de la FJM durante ese tiempo está en el trasfondo de esas tensiones, aunque Vicens explica la composición de su equipo hasta 1980 de un modo distante:

<<El juny de 1975, quan es van obrir les portes, només trevallàvem a la Fundació el director, la conservadora Núria Aramon, l'adjunt Lluís Bosch i quatre ordenances que també feien de vigilants i ajudaven a muntar les exposicions. Després van entrar en l'equip Victòria Izquierdo, Montserrat Cervera i Francesc Esteve. Al cap d'un any va marxar Núria Aramon i ocupà el càrrec de

¹⁸⁶⁰ Serra. *Entrevista a Miró*. "Última Hora" (11-II-1975).

¹⁸⁶¹ La decisión más polémica, felizmente revocada en 1976, fue la de renunciar a organizar exposiciones individuales de artistas vivos. Afortunadamente, los miembros del Patronato evitaron que fuera generalizada y se hicieron las de Bacon, Dubuffet... [Moura, Beatriz de. *Entrevista a Antoni Tàpies*. "Cuadernos para el Diálogo", nº 165 (VI-1976).]

conservadora Rosa Maria Malet, que feia poc que havia acabat la llicenciatura. Amb aquest equip la Fundació va viure durant els anys que jo la vaig dirigir (...).»¹⁸⁶²

Algunos documentos muestran cómo evolucionó la relación de Miró con los responsables de la institución, ya desde las primeras semanas de la apertura de la FJM. El subdirector, Lluís Bosch i Cruañas, le escribe en julio de 1975 informándole de asuntos burocráticos respecto a la colección y solicitándole información sobre las técnicas que ha empleado en sus obras.¹⁸⁶³ Miró le contesta que acaba de llegar de París y que trabajará en Mont-roig sobre los asuntos que le ha expuesto, que relaciona en extenso, con lo que comprobamos su profunda dedicación inicial a la Fundación, confirmada por sus apuntes siguientes.¹⁸⁶⁴ En un apunte de fecha indeterminada escribe sobre el *Ou* de la Fundació, bajo su croquis: «Fer-ne quelcom de màgic i sagrat» y en el reverso piensa sobre cómo hacer la presentación o la inspiración para la obra: «Jocs de llum. Jocs d'aigüa. Música Teke-Mitsou. Frases poètiques Takiguchi». ¹⁸⁶⁵ Borra las alternativas de juegos y música, para quedarse con la poesía. También Sert está implicado, como lo prueba una carta de Sert a Miró sobre la instalación del tapiz de 479 x 296 que se pondrá en la pared de la sala de esculturas.¹⁸⁶⁶ Y en otro apunte del verano de 1975: «Escultura. Manquen grans peces. Estudiar manera que hi hagin les 2 parts que manquen. Fer en marbre *L'oiseau lunaire*. Posar pedra jardí. Fer mural ceràmica. Fer tapís dos cares. Valoritzar més la

¹⁸⁶² Vicens. Declaraciones. cit. Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys.* 2001: 144.

¹⁸⁶³ Bosch se refiere a la tela de 6 x 2 m (espai 5) y la cerámica (3 m cuadrados, a 1,30 m de la pared de la rampa) y el *sobreteixim* (3,70 x 5,92 m), ambos en la sala de esculturas (espai 6). Entre los puntos de la carta destaca que el restaurador del Museu d'Art de Catalunya, Pardell, que está colaborando en el informe de restauración, pide que Miró indique qué técnicas empleó en las obras pintadas en los años 40, 60 y 70, con todo detalle (marcas de pinturas, pinceles, etc.). Refiere que la Galerie Maeght de París está realizando la restauración de la escultura de Calder, *Font de Mercuri* y se están haciendo los trámites para su importación. Asimismo Maeght ha donado la escultura *El pájaro del sol* y Matisse la escultura *Luna, sol y una estrella*. Del Museo de Zúrich tiene que venir obra de la colección personal de la esposa de Miró. El MOMA, por su parte, tiene que enviar definitivamente las obras *Tapisserie* y *Personnage au parapluie*. Doc. 3534. FPJM. (antes del 30-VII-1975).

¹⁸⁶⁴ Miró se refiere a las peticiones de Sert sobre la disposición de las obras, para lo que se debe contar con la ayuda de las fotos de Català-Roca; a la técnica para pintar la gran tela de 6 x 2 m (propone que sea como en la del auditorio, plana en el suelo, sin bastidor, pudiendo caminar sobre ella o montarla clavada muy floja para fijarla después o protegerla con tablas en la parte posterior —en todo caso quiere caminar sobre ella—. Explica que no recuerda de memoria las técnicas y materiales, pero que se lo podrá decir a Pardell cuando vaya a Barcelona de vuelta de Mont-roig. Insiste en que Rubin, del MOMA, haga la exportación de la tapicería de modo que no se paguen derechos de importación. [Carta de Miró a Bosch, ¿desde Mallorca, como pone el papel o desde Mont-roig? (30-VII-1975). Doc. 3535 FPJM.]

¹⁸⁶⁵ Doc. (s/f) FPJM 3437.

¹⁸⁶⁶ Carta de J. L. Sert a Miró. Cambridge, Mass (s/f) FPJM 3347. Con dirección Sert, Jackson & Associates Architects, 44 Brattle St., Cambridge, Mass. 02138. La fecha es probablemente de 1975-1976.

meva obra. Vigilar més la meva obra. Fixar dibuixos antics».¹⁸⁶⁷ Pero en el reverso se comprueba que comenzaban a llegarle quejas del grupos de artistas catalanes del Àmbit de Recerca sobre la escasa cantidad de subvenciones, premios y becas. Llegará a temer que cambien su proyecto museístico. Al respecto, escribe un apunte muy revelador de su desconfianza hacia las responsables de la FJM: «Escriure carta condicions per coses fetes a la Fundació, que no puguin tocar-les, canviar-les ni fer-ne un valor comercial. Això és molt important pel pervindre. Comentar-ho amb en Sert».¹⁸⁶⁸

Durante agosto y septiembre de 1975 Miró no va a Barcelona ni resuelve las peticiones de Bosch, el cual, tras paciente espera, se decide a insistir en octubre sobre la evolución de la colección y las obras que Miró debía realizar, y la grave cuestión de las técnicas de restauración.¹⁸⁶⁹ Pero parece una misiva de mera cortesía, sin confianza en que se resuelvan estos asuntos. Cuando Miró llegó de improviso en diciembre parece que no respondió a las peticiones de Bosch, una actitud que explica en parte la infinidad de errores en las técnicas y materiales del inventario inicial de la FJM, publicado en 1988, *Obra de Joan Miró. Dibuixos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtils*. Le interesaban otras cosas, como pocos días después recuerda emocionado:

«Lo que me gusta es estar de incógnito. Sin embargo, la última vez que fui a Barcelona estuve con Sert en la Fundación, ese edificio magnífico que él construyó, y había mucha gente. Me reconocieron. Y ese calor humano me impresionó. Tenía lágrimas en los ojos. Era el contacto humano. Yo había entrado en su sangre y en su piel. Fue muy conmovedor: parejas jóvenes con sus niños, la gente de los domingos... muy popular. Me emocionó.»¹⁸⁷⁰

Insiste, poco después, en ese sentimiento: «(...) me impresionó mucho, el domingo que fui a la Fundación, la forma en que la gente se lanzó hacia mí. Yo no sé a qué eran sensibles, a qué son sensibles, pero sentí ese calor humano».¹⁸⁷¹ En los dos años siguientes acudió en contadas ocasiones a la Fundación, para asistir a los grandes actos sociales.

¹⁸⁶⁷ Doc. (verano/otoño 1975) FPJM 3530.

¹⁸⁶⁸ Doc. (s/f) FPJM 3635.

¹⁸⁶⁹ Se refiere a la escultura de Calder, *Font de Mercuri* y los tapices del MOMA, *Hirondelle, amour* y *Personnage au parapluie*. Nos informa de *Tapisserie*, que al parecer es el primer tapiz mencionado. Sobre la forma de trabajar la tela que Miró está realizando, se propone que se pongan tablas debajo de ella (ello evitaba maltrato y roturas) y en cuanto al problema de las técnicas de restauración se pospone para una futura visita de Miró a Barcelona. [Carta de Bosch a Miró. Barcelona (15-X-1975). Doc. 3536 FPJM.] Miró es uno de los artistas más problemáticos (y en cierto sentido preferidos, como lo son Tàpies y Barceló) para los restauradores, que a menudo comentan la escasa solidez de sus materiales y preparaciones.

¹⁸⁷⁰ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 39.

¹⁸⁷¹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 122.

2. LA OBRA ARTÍSTICA, 1971-1975.

2.1. Las cuatro pinturas de 1971.

En 1971, debido a una larga crisis de salud pero también a su concentración en la escultura y el grabado, Miró pinta sólo cuatro obras, que pueden clasificarse en dos parejas por sus temáticas.

Una primera pareja, conformada por la coincidencia de su técnica de óleo sobre tela, y la relativa semejanza de sus títulos y motivos, se diferencia empero por sus medidas.

Mujer a la voz del ruiseñor en la noche (1971) o *Femme à la voix du rossignol dans la nuit* es un óleo sobre tela (130 x 195) (18-IV-1971) [DL 1405]. Es una obra que desprende una sensación de estabilidad, debido a la planitud de los colores de las tres franjas verticales e irregulares: blanca a la izquierda, rojo en el centro, negra a la derecha, que luego fragmenta con la inclusión de nuevas franjas de azul y blanco a la derecha, un planeta negro en el centro, y un personaje en negro y una banda amarilla en la izquierda. Se aprecia aquí nuevamente la atracción que Miró sentía por las experiencias de los pintores norteamericanos de los *Colour Field* o la inspiración musical proveniente de la *Noche transfigurada* de Arnold Schönberg.

Mujer delante de la luna (1971) o *Femme devant la lune* es un óleo sobre tela (60 x 73) (1-V-1971) [DL 1408]. Es su última pintura de este año y se relaciona en parte con la composición de la anterior, de tema afín, pero con importantes variaciones: la franja vertical e irregular negra se sitúa ahora a la izquierda y vuelve a romper su planitud con la intrusión de un elemento rojo, y el resto del cuadro casi se divide en tres franjas horizontales gracias a la inclusión de un fondo verde lavado en el centro-inferior. La enorme mujer, de agresivos pechos y sexo abierto parece querer poseer la gran media luna azul, un gesto celoso en el que late una apenas oculta pulsión expansiva, hacia la fusión del personaje y su símbolo.

La pareja *Pájaros de las grutas* (1971) [DL 1406-1407] comparte la técnica de acrílico sobre tela de gran formato vertical (163 x 130), con dos grandes campos negros a los lados que marcan la oscuridad de la gruta, el sentido ascensional del afilado cuerpo del pájaro, el uso de salpicados y mallas de goteos para enfatizar el motivo de la red. Late en la pareja el sentimiento de elevación espiritual de Rilke en su *Segunda elegía* de las *Elegías de Duíno* (1922) canta: «Todo ángel es terrible. Y

sin embargo, ay, los invoco / a ustedes, casi mortíferos pájaros del alma, sé quiénes / son ustedes.»»

Pájaros de las grutas I (1971) o *Oiseaux des grottes I* es un acrílico sobre tela (163 x 131) (19-IV-1971) de col. Teherán Museum of Contemporary Art, antes particular [DL 1406, con rectificación final]. Miró traza el pájaro como un gran personaje monumental, un trasunto de dios mitológico o tribal, que extiende sus alas sobre el día convirtiéndolo en noche, absorbiendo la vida Rilke en el mismo poema prosigue: «Si ahora avanzara el arcángel, / el peligroso, desde atrás de las estrellas, un solo paso, / que bajara y se acercara: el propio corazón, batiendo / alto, nos mataría. ¿Quién es usted?»». Una pequeña red ajedrezada (es de las pocas referencias mínimamente constructivistas que tenemos en este periodo de Miró) junto a su cabeza podría significar que este dios-pájaro está poniendo orden en el mundo informe.

Pájaros de las grutas II (1971) o *Oiseaux des grottes II* es un acrílico sobre tela de gran formato (162,5 x 130,5) (28-IV-1971) de col. FJM (4727), por depósito de Joan Punyet Miró [DL 1407]. Destaca nuevamente la expresividad del negro, que sirve tanto para los intrusivos campos de color de las alas que extienden la noche a ambos costados como para la finísima malla que ahora ocupa la mayor parte de la tela y que sirve de estructura sobre la que ajedrezar otros colores, en minúsculas pinceladas y puntos, un inventario de la creación, a la que canta Rilke en la continuación de sus versos: «Tempranos afortunados, ustedes, los mimados / de la creación, cadena de cumbres, cordillera roja / del amanecer de todo lo creado — polen de la divinidad / floreciente, coyunturas de la luz, corredores, / escalones, tronos, espacios del ser, escudos / deliciosos, tumultos del sentimiento tormentosamente / arrebatado, y de pronto, individualizados, espejos, / ustedes, los que recogen nuevamente en sus propios / rostros, la propia belleza que han irradiado—.»» Prat (1997) explica que es una obra de gran violencia expresiva, que relaciona con el clima político después del proceso de Burgos y el encierro de Montserrat de diciembre de 1970:

«(...) Mais si les prises de position politiques de Miró sont radicales, surtout dès qu'il s'agit de la Catalogne, sa violence n'est que picturale. Elle est pourtant, elle aussi, tout entière inspirée par sa terre natale. On en trouvera un exemple dans la matière étrange du fond de l'*Oiseau des grottes*, peinture faite de couleurs, qui, selon les oscillations infligées à la toile, forment une grille irrégulière. Peint quatre mois après les événements de Burgos, ce tableau évoque fortement les cavernes qui

creusent les concrétions des falaises de roches rouges érodées, proches de Mont-roig, au sommet desquelles se dresse l'Ermita de la Mare de Deu de la Roca, lieu de promenade privilégié de tout temps par Miró.>>¹⁸⁷²

Malet y Montaner (1998) destacan su controlada malla de regueros negros:

<<En estos años el proceso de trabajo de Miró es bastante sistemático. “Trabajo por etapas: la primera etapa, los negros; con las demás etapas viene el resto, que deriva de los negros.” En *Pájaros de las grutas II* se observa una malla cuadrículada sobre la que reposa un pájaro descomunal con las alas desplegadas. Esa retícula, animada con breves toques de colores elementales y algunas salpicaduras, no es fruto de la acción del pincel, sino de regueros de pintura líquida en sentido horizontal y vertical, cuyo deslizamiento ha sido cuidadosamente controlado por Miró.>>¹⁸⁷³

Emili Fernández Miró (1999) apunta que dejó de explorar el recurso de los regueros porque le parecía demasiado controlado:

<<Els anys setanta Miró deixava regalimar la pintura sobrant d'una pinzellada sense ordenar-ne la trajectòria. En aquesta obra és un dels pocs casos en què ho fa, canviant la tela de posició. Va ser una experiència abandonada aviat perquè l'accident li resultà massa ordenat. Sí que romangueren les ales, ulls i becs dels ocells, personatges tan abundantment tractats a l'obra mironiana.>>¹⁸⁷⁴

2.2. Las pinturas individuales y los grupos, 1972.

En 1972 Miró sólo pinta entre febrero y noviembre, pero completa hasta 62 obras (DL 1409-1470), clara señal de que ha recuperado energía creativa, dejando atrás una grave depresión, a medida que se aproxima el reto de la gran antológica de París de 1974. La mayor parte de estas pinturas se inscribe dentro de las características generales de su estilo de los años 70, pero destaca que las primeras comparten unos soportes pequeños e inconvencionales, como la tela rasgada, la madera o el cartón.

Mujer (1972) o *Femme* es un óleo sobre tela rasgada y estirada (52 x 34) (I-II-1972) [DL 1409]. Destaca por su carácter similar al *graffiti* por la espontaneidad del trazo y la división espacial del fondo.

Mujer (1972) o *Femme* es una pintura-objeto de óleo y ensamblaje de una pieza de ropa clavada con agujas sobre madera (49 x 78) (II-III-1972) [DL 1410]. Miró se esmera en el cuidado del fondo de finísimos y sueltos trazos negros, sobre el que imprime dos manos en negro, y unos grafismos multicolores. La apropiación de

¹⁸⁷² Prat. <Miró>. Martigny. Fondation Gianadda (1997): 168, cat. 85.

¹⁸⁷³ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹⁸⁷⁴ Fernández Miró, Emili. <Joan Miró. Homenatge a Pilar Juncosa>. Palma. FPJM (1999-2000): 52.

la ropa para convertirla en símbolo de una cabeza femenina es una prueba de la aún viva ironía del artista.

Cabeza (1972) o *Tête* es una pintura-objeto de lana pintada y rota sobre madera (55 x 48 x 20) (3-III-1972) de col. FJM (4730) [DL 1411]. La superficie rasgada, rota y agujereada es aprovechada para colocar libremente los rasgos de una cabeza, con unos escasos trazos negros y unos puntos de colores.

Cabeza (1972) o *Tête* es un óleo y gouache sobre cartón (16,5 x 40,5) (6-III-1972) [DL 1412]. El cartón rasgado es muy irregular y Miró le aplica la ley románica del marco arquitectónico, forzando ciertas formas de la cabeza, como el ojo y la nariz para que quepan en horizontal.

Una pareja de pequeñas pinturas (DL 1413-1414) comparte la técnica del óleo sobre la tela rasgada, con el tema de la mujer y el pájaro, aplicando un rico colorido en mosaico para el cuerpo femenino.

Mujer al crepúsculo (1972) o *Femme au crépuscule* es un óleo sobre tela rasgada (14 x 18) (12-III-1972) de col. Successió Miró [DL 1413]. Destaca la gran superficie amarilla del cuerpo femenino.

Mujer y pájaro en la noche (1972) o *Femme et oiseau dans la nuit* es un óleo sobre tela rasgada (22 x 16) (31-V-1972) de col. Successió Miró [DL 1414]. Lo más destacado es que el pájaro aparece en el costado izquierdo como un desplegable.

Sigue un grupo de cuatro pinturas (DL 1415-1418) de tamaño entre mediano y grande, fondos de un suave colorido con tonalidades diversas, y bastante contención gráfica.

Mujer, pájaro (1972) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (100 x 65) (24-III-1972) de col. Govern Balear [DL 1415]. La mujer aboca su cabeza hacia el centro, donde Miró refuerza su figura negra con un trazo rojo. El pájaro, a la derecha, es una larga línea vertical rematada en un paréntesis.

Mujer, pájaros (1972) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre tela (162 x 97) (24-III-1972) de col. Govern Balear [DL 1416]. Sobre el fondo grisáceo, una mujer reducida a su torso, con los dos brazos levantados en actitud y la cabeza semejante a un gran palio rojo, observa a unos pájaros negros levantar el vuelo.

Mujer, pájaros (1972) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre tela (162 x 97) (29-III-1972) de col. MNCARS [DL 1417]. El fondo rosáceo combina bien con los

grafismos rojos que componen el cuerpo femenino en el rincón inferior izquierdo. Los arabescos negros de la parte superior representan el revoloteo de los pájaros.

Mujer, pájaro (1972) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre tela (65 x 100) (27-III-1972) [DL 1418]. El gran semicírculo negro de la izquierda equilibra el gran sol rojo goteante que ocupa el lugar de la cabeza femenina. El pájaro surca el cielo por encima y a través de la mujer.

Sigue un trío de pinturas [DL 1419-1421] fechada a finales de marzo que comparte un estilo espontáneo.

Mujer española (1972) o *Femme espagnole* es un óleo sobre tela (116 x 81) (28-IV-1971 a 27-III-1972) de col. Successió Miró [DL 1419]. Sobre un fondo trabajado espontáneamente con multitud de salpicados, goteos y unos pocos trazos lineales, y equilibrado luego con un brillante colorido (amarillo en el margen inferior, verde en el ángulo superior derecho, Miró dispone una enorme y estilizada cabeza de mujer en un grueso y continuo trazo rojo, con un ojo en su ángulo superior izquierdo (de naranja y negro). Unos grafismos que sugieren notas musicales en la mitad inferior introducen la referencia de esta mujer con el tema de la *Bailarina española*. Dos pájaros parecen surgir de la cabeza de la mujer, sugiriendo que la música la eleva hacia los cielos de la espiritualidad. Rilke en su *Primera elegía* reivindica la concepción pitagórica de la música: «¿Es inútil el mito de que, en la antigüedad, durante / las lamentaciones fúnebres por Linos, / una atrevida música primitiva se abrió paso en la árida materia / inerte; y entonces, por primera vez, en el espacio / sobresaltado, en el que un muchacho casi divino de pronto / se perdió para siempre, el vacío produjo esa vibración / que ahora nos entusiasma y nos consuela y ayuda?»

Mujer, pájaro (1972) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre tela (92 x 73) (29-III-1972) [DL 1420]. Sobre un anaquel negro surge el torso macizo de la mujer, construido con líneas negras y relleno de amarillo, y una cabeza conseguida con unos brochazos circulares de rojo intenso. El pájaro negro parece surgir del brazo derecho. Lo más significativo es el uso del fondo blanco para envolver los grafismos y las nubes de azul marino y de verde en los márgenes, actuando como una capa de separación que destaca la planitud de los colores. El mismo año de su realización, Krauss apunta que en sus obras de finales de los años 60 Miró utiliza el recurso de la forma blanca, no para cortar la superficie como en algunas obras anteriores, sino para

envolver con un halo la línea negra que invade la superficie, lo que sería particularmente visible en *El paso del pájaro migratorio* (1968) y *Cabello perseguido por dos planetas* (1968), a las que añadimos esta obra: «Elsewhere in the work of the sixties, Miró retains the device of the white shape. But instead of using it as a cut or rupture in the surface, he treats it as a kind of halation around the line that invades that surface. (...)»¹⁸⁷⁵

Pintura (1972) o *Peinture* es un óleo sobre tela (130 x 195) (29-III-1972) de col. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile [DL 1421]. Miró había prometido donarla al Museo Nacional de Chile y el presidente Allende se lo agradeció a través de su embajador en Madrid.¹⁸⁷⁶ Pero después del golpe de estado militar perpetrado por Pinochet el 11 de septiembre de 1973 Miró la donó para la inmediatamente posterior exposición del Museo de la Resistència “Salvador Allende” aunque debía seguir en el Ayuntamiento de Palma de Mallorca hasta que volviera la democracia, en un evidente paralelismo con el *Guernica* de Picasso. Finalmente, el Ayuntamiento entregó en 1991 el cuadro a Chile, una vez cumplida la condición de la democratización.¹⁸⁷⁷ La pintura muestra una pareja de criaturas, cuyos cuerpos confeccionan un colorista mosaico sobre una estructura rectangular en blanco y negro. La mujer ocupa toda la parte inferior y su ojo almendrado parece fundirse con la cabeza del pájaro que vuela por encima.

Sigue un trío de pinturas medianas sobre soportes inusuales (DL 1422-1424).

Mujer (1972) o *Femme* es un óleo sobre cartón irregular (54 x 43,5) (18-IV-1972) [DL 1422]. La aparente simplicidad de esta huella de la energía espontánea del pintor es un logro escondido, de los que no se mencionan por miedo del crítico al ridículo. Sólo es una mujer reducida a una sombra deshilachada en el cielo salpicado de astros multicolores (el rojo y el amarillo son exteriores a la mujer), pero el mensaje es su doliente soledad: no hay “otro”, no hay testigo de su vida.

Mujer y pájaro (1972) o *Femme et oiseau* es un óleo sobre tela estirada encerada (71 x 40) (19-IV-1972) [DL 1423]. La cruda desesperación de la mujer

¹⁸⁷⁵ Krauss. *Magnetic Fields: the structure*. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 37-38.

¹⁸⁷⁶ Melià, Josep. *El mundo secreto de Joan Miró*. “ABC” (18-VI-1972) 113-121.

¹⁸⁷⁷ Lo recibió el embajador de Chile el martes 30 de abril de 1991, tras la decisión del Ayuntamiento de fecha 25-IV-1991. [Redacción. *Palma devuelve a Chile una obra de Miró*. “La Vanguardia” (1-V-1991) 30].

anterior se amortigua ahora con la presencia del pájaro: es el momento de que reaparezca el escarlata y el amarillo de la vida, absorbidos por la mujer salvada.

Pintura (1972) o *Peinture* es un óleo y lápiz sobre paleta de madera (18,5 x 25,5) (IV-1972) [DL 1424]. Parece una obra insustancial, pero es seguro que no iba a regalar algo insulso a su gran marchante americano. No, esta miniatura encierra un canto a la vigencia de su mutuo compromiso de andar el camino de la vanguardia. El cielo crepuscular manchado de grafismos se abre ante la llegada del pájaro mensajero, un cono negro que corona un mensaje de amistad, “Pour Pierre Matisse, compagnon de ROUTE...” y no es baladí que deletree la palabra en mayúsculas y los puntos suspensivos sean planetas por descubrir.

El trío de pinturas *Personaje, pájaro en la noche* de 1972 [DL 1426-1428], lo acabó al mismo tiempo, el 28 de mayo de 1972, que la pareja siguiente *Pájaro con bello plumaje delante del sol I* (1972) y *Pájaro con bello plumaje delante del sol II* (1972) [DL 1429-1430] y que un grupo de cuatro telas inacabadas de la col. FPJM [DL 1952-1955]. Se caracteriza por el tamaño mediano, el formato vertical, el tema nocturno con un personaje y un pájaro que bien podrían intercambiar sus papeles, el predominio de amplias masas de color negro muy líquido (hasta llega a gotear), los salpicados multicolores, y una variante inhabitual de estrella espinosa que fija el espacioso vacío en derredor suyo.

Personaje, pájaro en la noche I (1972) o *Personnage, oiseau dans la nuit I* es un óleo sobre tela (61 x 50) (28-V-1972) [DL 1426]. La continuidad del enorme alfanje del vuelo del pájaro que corta el espacio de bajo arriba se interrumpe en la nada. El personaje de la derecha amortigua su peso en el aire con dos gruesas paralelas que hacen las veces de alas, hasta el punto de sembrar la confusión sobre sí él mismo no es también un pájaro.

Personaje, pájaro en la noche II (1972) o *Personnage, oiseau dans la nuit II* es un óleo sobre tela (61 x 50) (28-V-1972) [DL 1427]. La gran masa negra del rincón inferior derecho penetra con sus miembros entre el fulgor de los salpicados. El pájaro es una punta de cuchillo que hiende el espacio superior.

Personaje, pájaro en la noche III (1972) o *Personnage, oiseau dans la nuit III* es un óleo sobre tela (65 x 54) (28-V-1972) [DL 1428]. El vuelo del pájaro es ahora una enorme columna serpenteante sin cabos mientras que el personaje semeja un tenedor curvo que hiere y del que gotea sangre negra.

Sigue una pintura aislada respecto a las de su contexto temporal por su estilo meditado, propio de su destino para el arte textil. *Pintura (Diseño para una alfombra)* (1972) o *Peinture* es un óleo sobre tela (57 x 105) (30-V-1972) de col. FJM [DL 1425]. Miró genera una sensación de peso masivo al colorear la trama casi inextricable de los personajes con unos colores cálidos que se precipitan a un primer plano y los ritma en una escala moviente de verdes. Unos salpicados blancos ribetean el fondo en la parte superior.

El trío de pinturas *Pájaro con bello plumaje delante del sol* [DL 1429-1431] se acaba entre el 28 de mayo y el 25 de agosto de 1972. La primera fecha coincide con la datación de un grupo de cuatro telas inacabadas de la col. FPJM [DL 1952-1955] y el grupo concluso de tres pinturas *Personaje, pájaro en la noche* [1426-1428]. Los colores chillones del pájaro rompen el breve manto de silencio del cálido amanecer. Las formas curvas en rojo, verde, azul y amarillo (la energía irradia justamente de este color con el que representa el vuelo) de la cabeza y las plumas del pájaro combinan armoniosamente con el salpicado naranja y el astro violáceo y el equilibrio del único planeta negro y de la masa negra que indica la tierra (DL 1430) o un personaje terrenal (las otras dos pinturas).

Pájaro con bello plumaje delante del sol I (1972) o *Oiseau au beau plumage devant le soleil I* es un óleo sobre tela (65 x 54) (28-V-1972) [DL 1429]. Miró utiliza una gruesa pincelada azul para delinear la cabeza triangular que es atravesada por el pájaro, rompiendo con su norma de usar el negro para definir los personajes. A cambio, emplea el negro para rellenar parte del cuerpo. Las líneas amarilla y roja, posiblemente las alas del pájaro, se cortan en su vuelo circular.

Pájaro con bello plumaje delante del sol II (1972) o *Oiseau au beau plumage devant le soleil II* es un óleo sobre tela (65 x 54) (28-V-1972) [DL 1430]. El azul delimita la masa negra de la parte inferior, aquí probablemente una tierra. La intersección del amarillo y el rojo es una variante del anterior corte.

Pájaro con bello plumaje delante del sol III (1972) o *Oiseau au beau plumage devant le soleil III* es un óleo sobre tela (65 x 54) (25-VIII-1972) [DL 1431]. Cambia totalmente la disposición de los elementos. La masa negra, ya sin delimitación azul, semeja un planeta en el ángulo superior derecho. El azul es ahora

un círculo que flota en el aire como un sol frío, mientras que el amarillo se reserva para el vuelo zigzagueante del pájaro, que nuevamente corta el vuelo de otro pájaro.

Sigue un terceto de pinturas que numeran bolas (DL 1432-1434) con un fondo translúcido en el que los grafismos revolotean como pájaros fantasmales. Los títulos concentran nuestra atención sobre la serie numérica de un reguero inserto en uno de los astros situado en la misma posición en el costado derecho: una, dos, tres bolas negras.

Una bola (1972) o *Une boule* es un óleo sobre tela (54 x 81) (28-V-1972) [DL 1432]. La única bola está inserta en una nube blanca, lo que ayuda a destacarla poderosamente, y el pintor insinúa que es el final de un reguero que va desde la negra masa circular de la izquierda, pasa por los planetas (o astros) amarillo y rojo de la parte inferior y se eleva en diagonal con el astro bermellón o la pareja de limones.

Dos bolas (1972) o *Deux boules* es un óleo sobre tela (54 x 81) (28-V-1972) [DL 1433]. La nube blanca, con dos bolas (dos planetas) se ensucia, tal vez contaminada por la presencia a su mismo costado de la gran masa negra, que Miró calienta con un astro amarillo justo debajo.

Tres bolas (1972) o *Trois boules* es un óleo sobre tela (54 x 81) (28-V-1972) [DL 1434]. El reguero creciente de las tres bolas, sitas en el interior de una nube roja, parece adentrarse en una ruta que llevará a estos planetas hacia la masa negra que se ha reintegrado a su rincón izquierdo.

El grupo de tres pinturas *Hacia la evasión* (1972) (DL 1435-1437), se caracteriza por el tamaño y el formato vertical (92 x 73), la atmósfera nocturna de brochazos negros y grises en la que destaca una estrella de vagas formas orientales, con un enorme sol escarlata que irradia toda la energía e intermedia entre la noche y la nube central de un blancuzco sucio que hace las veces de ventana, y en la cual contemplamos tres únicos motivos, en distintas combinaciones de lugar y relación de proximidad: un planeta negro, un astro morado y un estilizado signo de pájaro.

Hacia la evasión I (1972) o *Vers l'évasion I* es un óleo sobre tela (92 x 73) (29-V-1972) [DL 1435]. La nube se extiende por casi toda la zona central, y el pájaro goza de un espacio más dilatado.

Hacia la evasión II (1972) o *Vers l'évasion II* es un óleo sobre tela (92 x 73) (29-V-1972) [DL 1436]. La nube blanca se alarga como un rayo de luz desde el nivel

sideral y va colmando de luz el espacio nocturno, apartando las sombras hacia los rincones.

Hacia la evasión III (1972) o *Vers l'évasion III* es un óleo sobre tela (92 x 73) (29-V-1972) [DL 1437]. La nube blanca se concentra en la zona central, comprimiendo asimismo el planeta, el astro y el pájaro.

El trío de pinturas *A la memoria de Joan Prats* (1972) destaca por el salpicado negro y los retazos azul y amarillo, encerrados en pinceladas negras, y se asocia el azul con una señal onírica, esto es, el recuerdo por el artista de su amigo, mientras que el amarillo aparenta ser un signo de irradiación solar, o sea la influencia cultural del mismo Prats.

A la memoria de Joan Prats I (1972) o *A la memòria de Joan Prats I* es un óleo sobre tela (61 x 50) (18-VIII-1972) [DL 1438]. Miró articula el personaje con unos pocos trazos que concentran su masa en la zona central, sobre todo el gran ojo relleno en rojo.

A la memoria de Joan Prats II (1972) o *A la memòria de Joan Prats II* es un óleo sobre tela (61 x 50) (18-VIII-1972) [DL 1439]. El personaje se desarticula, como si se descubriera la cabeza quitándose el sombrero.

A la memoria de Joan Prats III (1972) o *A la memòria de Joan Prats III* es un óleo sobre tela (61 x 50) (18-VIII-1972) [DL 1440]. Aparentemente, giró el cuadro a medio realizar, porque el cuerpo rojo de la parte superior se corresponde mejor con el de una mujer situada inicialmente en un nivel inferior.

Sigue una pareja de pinturas [DL 1441-1442] caracterizada por el estilo espontáneo y la presencia masiva de un personaje central.

Personaje pájaro (1972) o *Personnage oiseau* o *Miró apuñalado* es un óleo sobre tela (81 x 61) es una pintura falsa, rehecha y autenticada por Miró (23-VIII-1972)¹⁸⁷⁸, de col. particular [DL 1441]. Muestra un personaje monstruoso, de enorme

¹⁸⁷⁸ La historia del cuadro es notable. Pertenecía a Camilo José Cela (CJC), que lo había comprado al pintor Manuel Viola —probablemente el autor de la falsificación—, y cuando en 1972 le pidió a Miró que lo autentificara en presencia de Dupin, este advirtió que era falso, ante lo cual CJC lo acuchilló teatralmente, pero Miró le reclamó el cuadro, le pidió a la mujer del escritor, Rosario Conde, que lo cosiera, y luego pintó sobre la tela rehecha y lo autenticó. En 1990 CJC y su esposa lo regalaron a su hijo, Camilo José Cela Conde, en su acuerdo de divorcio —CJC a su muerte en 2002 se lo dejó en herencia—. El cuadro fue vendido por el hijo en noviembre de 1996 por 37 millones de pesetas, a través del galerista barcelonés Jordi Villafranca (contra el que interpuso una demanda porque sólo recibió 4 millones), al coleccionista privado italiano Frediano Frasetti. Pasó en depósito al

cuerpo negro, que se transforma en pájaro y se pierde en el cielo. El gran ojo almendrado apunta hacia el peculiar sol negro del rincón superior derecho, envuelto en un halo marrón.

Mujer y pájaros frente al sol (1972) o *Femme, oiseaux devant le soleil* es un óleo sobre tela (116 x 81) (24-VIII-1972) de col. particular, Madrid [DL 1442]. El cuerpo femenino se erige como un gran árbol en unos garabatos espontáneos que Miró grafitea junto a un salpicado negro a la derecha y un sol rojo a la izquierda.

El grupo de tres pinturas *3 cabellos en la noche* (1972) [DL 1143-1455], que comparte la técnica del óleo sobre tela, el formato (61 x 50) y la fecha (24-VIII-1972), repite el recurso de la malla formada con el derrame controlado de los regueros de pintura líquida en sentidos horizontal y vertical que ya había probado el año anterior con el negro en *Pájaros de las grutas II* (1971) [DL 1407], pero que ahora extiende a varios colores: azul, rojo, verde... rellenando igualmente los espacios vacíos de la trama con notas amarillas y de otros colores, pero no prosiguió con esta experiencia después de este trío, porque no debió gustarle el resultado, como sugiere Emili Fernández Miró (1999) para la pintura citada.¹⁸⁷⁹ La solución que procuró fue cortar la red con unas gruesas pinceladas que sugieren el vuelo de un ave, más un sol y una estrella negros, en tres variantes de posición (la alusión a los tres cabellos).

3 cabellos en la noche I (1972) o *3 cheveux dans la nuit I* es un óleo sobre tela (61 x 50) (24-VIII-1972) [DL 1443]. En la primera obra el pájaro corta la mitad superior con una “V”.

3 cabellos en la noche II (1972) o *3 cheveux dans la nuit II* es un óleo sobre tela (61 x 50) (24-VIII-1972) [DL 1444]. En esta el vuelo es una hoja de cuchillo que se proyecta hacia el sol negro.

3 cabellos en la noche III (1972) o *3 cheveux dans la nuit III* es un óleo sobre tela (61 x 50) (24-VIII-1972) [DL 1445]. Finalmente, el vuelo se adentra en el corazón de la red trazando una amplia curva.

galerista italiano Stefano Contini quien lo ofrecía en 2000 en Venecia por 40 millones y en 2002 todavía no lo había vendido y lo ofrecía en Cortina d'Ampezzo por 146 millones (877.000 euros). [Redacción. Noticias en diarios “El País” (10-II-2002) 1 y 34; (11-II-2002) 36; (12-II-2002) 37. / “Corriere della Sera” (12-II-2002). / “Última Hora” (13-II-2002) 65]. Dupin considera que su valor de mercado es subjetivo: «Igual que a un coleccionista puede agradarle la historia, otro puede objetar el hecho de que esté acuchillado.» [Dupin. Declaraciones. “El Periódico” (8-II-2002) 66].

¹⁸⁷⁹ Fernández Miró, Emili. <Joan Miró. Homenatge a Pilar Juncosa>. Palma. FPJM (1999-2000): 52.

Sigue un trío de pequeñas obras sobre soportes extraños, con el simple título de *Pintura* y fechadas entre el 25 y el 29 de agosto [DL 1446-1448].

Pintura (1972) o *Peinture* o *Mujeres, pájaros en la noche* o *Femme, oiseaux dans la nuit* es un óleo y materia sintética sobre tela (24,2 x 19,4) (25-VIII-1972) de col. FJM (4728), donación de Pilar Juncosa [DL 1446.] Es la más figurativa del trío, gracias al reconocible personaje de la mujer que ocupa casi todo el espacio, con una minúscula cabeza circular roja con dos ojos, y rodeada de astros y de dos pájaros en la derecha. El tratamiento multicolor del fondo y del rellenado de la mujer introduce un factor de tensión en este tema aparentemente relajado.

Pintura (1972) o *Peinture* es un óleo y pieza de ropa sobre cartón (20 x 22) (28-VIII-1972) de col. FJM [DL 1447]. Sobre el cartón de bordes irregulares pinta dos grandes masas negras a los lados, con dos personajes en negro abajo y hasta cinco planetas negros arriba, y en el centro un rectángulo verde que semeja una ventana abierta hacia un cosmos inquietante.

Pintura (1972) o *Peinture* es un óleo sobre cartón, con dos grandes agujeros (17 x 31,5) (29-VIII-1972) de col. FJM [DL 1448]. La cartulina mal recortada presenta dos grandes agujeros en la izquierda, que hacen las veces de focos de luz, que equilibran los salpicados y los grafismos multicolores del resto del espacio.

Sigue un cuarteto de pinturas-collage que utilizan periódicos [DL 1449-1452], que tal vez Miró pensó inicialmente como una serie, de acuerdo a la numeración que emplea en las tres últimas pinturas, que inusualmente no repite el sustantivo.

Pintura objeto (1972) o *Peinture objet* es un óleo y ensamblaje de objetos sobre madera (135 x 93) (29-VIII-1972) de col. FJM [DL 1449]. Los objetos son una hoja de periódico, un trozo de plástico claveteado y un guante colgado que, como repetirá en el monumental *Pájaro* (1974) [DL 1573], representa un pájaro (las plumas de la cola serían los dedos).

Pájaro I (1972) o *Oiseau I* es un óleo, lápiz y papel de periódico sobre tela (48 x 35,5) (30-VIII-1972) [DL 1450]. Miró extiende unas hojas de diario (destaca una figura femenina en el centro) recortadas irregularmente y que pinta sumariamente de gris, nubes blancas y grafismos negros y de otros colores que representan el vuelo de un pájaro-flecha.

Mujeres, pájaro II (1972) o *Oiseau II* es un óleo, lápiz y papel de periódico sobre tela (41 x 33) (1972) [DL 1451]. Las hojas, algunas muy envejecidas, se disponen como si fueran nubes blancas y grises, y sobre ellas pinta en negro tres figuras que sólo el título permite identificar como femeninas. El pájaro se dibuja justamente sobre un recorte probablemente es el segmento rojo

Mujeres, pájaro III (1972) o *Femme, oiseau III* es un óleo y papel de periódico sobre tela (28 x 19) (30-VIII-1972) [DL 1452]. Pinta las dos mujeres en azul y verde, y el pájaro en la parte superior como un astro rojo del que surgen dos excrecencias.

Sigue una pareja de pinturas de tamaño mediano, *Mujer* (2-IX-1972) [DL 1454-1455], con técnicas distintas, pero en las que vuelve a practicar de modo espontáneo el salpicado y el reguero de una pintura muy líquida, que luego colorea con moderación.

Mujer (1972) o *Femme* es un óleo sobre tela (92 x 50) (2-IX-1972) [DL 1454]. La mujer se contorsiona en un parto de criaturas aéreas.

Mujer (1972) o *Femme* es un óleo, lápiz y collage sobre tela (92 x 73) (2-IX-1972) de col. MNCARS, Madrid [DL 1455]. La mujer se antoja aquí un monstruo de enorme sexo rojo abierto.

Mujer, pájaro (1972) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (89 x 130) (2-IX-1972) [DL 1456]. Aunque está datado el mismo día se contrapone a la pareja anterior porque el único salpicado es el amarillo de la derecha, del que surge meditadamente un inventario de sus formas más conocidas: planetas y discos negros (uno con un halo azul), un amorfo sol rojo que hace las veces de contenido de la cabeza, el pájaro con las alas en forma de senos...

El cuarteto *Pájaros* (2-IX-1972) [DL 1457-1460] comparte el formato vertical y un estilo espontáneo. Los súbitos cortes de los márgenes sugieren una concepción inicial para las vidrieras de una capilla, desmentida empero por esas tonalidades apagadas, imposibles de separar en un vitral. Sobre unos fondos de manchas de color café, Miró practica la combinación de las formas negras de los pájaros con los grafismos multicolores de los elementos del cosmos, destacando las notas amarillas de cada uno de los cuadros. En las cuatro obras un pájaro (pero

podría ser perfectamente una mujer) surge de la parte inferior con un cuerpo acabado en punta.

Pájaros (1972) o *Oiseaux* es un acrílico sobre tela (130,5 x 26) (2-IX-1972) [DL 1457]. Destaca en el centro el disco solar negro con un halo amarillo.

Pájaros (1972) o *Oiseaux* es un acrílico sobre tela (81 x 19) (2-IX-1972) [DL 1458]. Es el de predominio más masivo del negro

Pájaros (1972) o *Oiseaux* es un acrílico sobre tela (195 x 21,5) (2-IX-1972) de col. FJM (4735) [DL 1459]. Destaca el colorido multicolor en mosaico de los dos cuerpos de pájaros.

Pájaros (1972) o *Oiseaux* es un acrílico sobre tela (130,5 x 26,5) (4-II-1971 a 2-IX-1972) de col. FJM (4734), donación Pilar Juncosa [DL 1460]. Es el más abierto a una escenificación del cosmos, con esos grafismos multicolores de la derecha.

La pareja de pinturas *El gallo matinal* (1972) [DL 1461-1462] es especialmente misteriosa. En el fondo de la noche negra germina, como una planta enraizada en el vacío, la fantasmagórica figura blanca: cabeza y cuerpo, patas y alas, plumas sueltas... bien reconocibles en un muestreo del Bestiario medieval.

El gallo matinal I (1972) o *Le Coq matinal I* es un óleo sobre papel negro (100 x 140) (27-X-1972) [DL 1461]. Su formato apaisado se presta a la expansión horizontal del cuerpo como si, más araña que gallo, agazapado en el suelo todavía se despezara al final del largo sueño nocturno.

El gallo matinal II (1972) o *Le Coq matinal II* es un óleo sobre papel negro (112 x 89) (27-X-1972) [DL 1462]. Su formato vertical favorece la representación del momento en que el gallo, amenazante cual dragón, se ha desvelado por completo, se erige sobre sus patas y se prepara a cantar su grito de vida.

Mujer escuchando cantar al gallo con fulgores violetas (1972) o *Femme entendant chanter le coq aux éclats violets* es un óleo sobre tela (130 x 97) (7-XI-1972) de col. particular, Palma de Mallorca [DL 1463]. Esta pintura aislada en el tiempo muestra un fondo dividido, algo muy inusual en el último periodo del artista: en la mayor parte un turquesa casi neutro, en el margen derecho la misma tela blanca. Un personaje femenino atiende el canto de un gallo cuya cresta denota en su rojo encendido la violencia del deseo masculino.

El sexteto de óleos y lápiz sobre masonita titulado *Pintura*, datado el 10-XI-1972 [DL 1464-1469], se subdivide en dos subgrupos.

Comienza con una pareja inicial con un formato de friso horizontal muy apaisado, con una larga y gruesa línea (¿un pájaro-dragón?) serpentina, a cachos quebrada, que atraviesa los cuadros, rodeada de suaves arabescos en lápiz (revoloteos de pájaros) y un cielo cuajado de astros de colores suaves.

Pintura I (1972) o *Peinture I* es un óleo y lápiz sobre masonita (15,5 x 111,5) (10-XI-1972) [DL 1464]. El negro es aquí más denso y se pueden reconocer hasta dos cabezas con ojos.

Pintura II (1972) o *Peinture II* es un óleo y lápiz sobre masonita (15,5 x 111,5) (10-XI-1972) [DL 1465]. Un cono en el rincón derecho inicia el vuelo del pájaro hacia la izquierda, que se ve acentuado por el recorrido más visible y enredado del garabato a lápiz.

Prosigue un cuarteto de horizontalidad más comedida, cada obra con un personaje central o con pájaros, siempre envueltos por astros

Pintura III (1972) o *Peinture III* es un óleo y lápiz sobre masonita (15,8 x 29,5) (10-XI-1972) [DL 1466]. Un personaje central parece inclinarse sobre un pájaro cuya cabeza cónica sobresale del suelo.

Pintura IV (1972) o *Peinture IV* es un óleo y lápiz sobre masonita (15,8 x 29,5) (10-XI-1972) [DL 1467]. Tres pájaros vuelan hacia la derecha, hacia un gran astro oscuro.

Pintura V (1972) o *Peinture V* es un óleo y lápiz sobre masonita (15,5 x 30) (10-XI-1972) [DL 1468]. El pájaro se proyecta desde la izquierda, a tenor de la pronunciada inclinación de su cabeza.

Pintura VI (1972) o *Peinture VI* es un óleo y lápiz sobre masonita (15,5 x 29,2) (10-XI-1972) [DL 1469]. Un personaje agacha la cabeza ante la presencia del pájaro que cae del cielo a la izquierda.

2.3. La continuación de la serie de las pinturas poéticas y celestes, 1972-1973.

Miró había desarrollado en 1967-1968 una serie de 11 pinturas, que iban desde *El ala de la alondra aureolada del azul de oro llega al corazón de la amapola que duerme sobre el prado engalanado de diamantes* (1967) hasta *Cabello*

perseguido por dos planetas (1968). La serie se caracterizaba por los títulos muy bellos y poéticos, la temática cósmica o celeste, el gran formato, el uso de óleo u acrílico sobre tela, la división espacial con un horizonte entre los mundos terrenal y celeste con afinidades con los paisajes imaginarios del propio Miró —esta división era el rasgo menos compartido—, el colorido vibrante y alegre, la estilización de los personajes (generalmente pájaros).

El gran hiato temporal entre 1968 y 1972 no borró el interés de Miró por desarrollar estas propuestas, y vuelve en gran parte a trabajarlas en tres pinturas, que denotan como rasgos más comunes el fondo blanco y un despojamiento casi absoluto, *La sonrisa nacarada frente al azul* (1972), *La danza de las amapolas* (1973) y, sin título poético, *Pintura* (1973) [DL 1485]. Además, aunque ya en menor grado, mantienen analogías formales con la serie, pese a guardar notables divergencias con ella y entre sí las obras de la serie de tres *Pintura* (27-VII-1973) [DL 1492-1494], *La sonrisa de una lágrima* (1973) [1561], la pareja *El día* (1974) y *La noche* (1974) [1570-1571] y el trío *Paisaje* (1974), *Paisaje* (1974) y *Mujer* (1974) [1604-1606].

La sonrisa nacarada frente al azul (1972) o *Le Sourire nacré devant l'azur* es un óleo sobre tela (130 x 195) (11-XI-1972) [DL 1470]. En este cuadro de formato monumental Miró genera una poética sensación de vacío material y contrapuesta plenitud espiritual, para lo que le basta con tres grafismos negros de gotas que caen desde lo indeterminado, uno más grueso en escarlata como los labios de una alegre sonrisa femenina, y un punto azul turquesa con un halo casi violáceo que evocar el lugar sin nombre donde anidan los sueños.

La danza de las amapolas (1973) o *La Danse des coquelicots* es un óleo sobre tela (130 x 195) (29-V-1973) [DL 1484]. Sobre el fondo blanco delinea dos afiladas y sinuosas trayectorias que se entrecruzan, como amantes fundidos en un suave beso, y vuelven de inmediato a separarse. Las tres gotas de rojo sangre caen y su breve caída es como la vida de los pétalos de amapola que se deshacen tan pronto se apartan de la flor. Lubar (2004) señala esta pintura como ejemplo de la energía, espontaneidad y simplificación de las formas en las obras finales del artista:

<<Hay, sin duda, una mayor sensación de espontaneidad e incluso de impaciencia en las pinturas tardías, puesto que Miró reaccionó contra su propia maestría técnica. De la figuración reductora de (...) *La danse des coquelicots* del 29 de mayo de 1973, (...) recuerdan los “cuadros oníricos” de mediados de los años 20 en su dual sugerencia de campos abiertos y vacíos estructurados,

(...) la imaginería de Miró resulta simultáneamente familiar e inquietante. (...) en *La danse des coquelicots*, dos líneas que convergen en un solo punto formando una especie de vector definen las coordenadas de un sistema esquemático de perspectiva, marcando el fondo blanco como un paisaje al tiempo que niegan la recesión espacial. En estas majestuosas variaciones sobre un único tema, la caligrafía de Miró, su *écriture*, conserva toda su poesía y el lirismo de sus tempranas exploraciones del vacío pero con una inmediatez y una fuerza totalmente nuevas.>¹⁸⁸⁰

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre tela (130 x 195) (29-V-1973) de col. MNCARS, Madrid [DL 1485]. El mismo fondo infinito sirve para un tema enjundioso: se cuentan siete agrupaciones de puntos, a modo de planetas achatados en horizontal: tres de un punto, tres de dos puntos y una de cuatro puntos. No podemos identificar con seguridad el tema, pero intuimos que es un juego pitagórico (los números guardan el secreto de la armonía celestial): en el nivel inferior (un conjunto de tres agrupaciones en el rincón inferior izquierdo) hay un *crescendo* de uno, dos y cuatro puntos; y en el nivel superior (una secuencia a trechos regulares de cuatro agrupaciones) hay un ritmo de dos, uno, uno y otra vez dos puntos.

2.4. La pareja poética de mujeres de 1972-1973.

Una pareja de pinturas de 1972-1973 (DL 1453 y 1481) comparte dos características de la serie anterior, el título poético y el vivo colorido plano, pero se diferencia en que nos muestra un fondo blanco, unas anchas formas femeninas, un colorido en damero y una presencia de idénticos elementos del imaginario mironiano como la estrella, los tres cabellos, el pájaro, etc.

Mujer con 3 cabellos rodeados de pájaros en la noche (1972) o *Femme aux 3 cheveux encerclée d'oiseaux dans la nuit* es un óleo sobre tela (245 x 170) (2-IX-1972) de col. MOMA, Nueva York, donación de Miró en honor a Soby, 1973 [DL 1453]. Esta obra monumental es una de las figuras más femeninas de esta época. Sus rotundas formas parecen inspiradas en una revisitación de los “retratos imaginarios” de 1929, especialmente de *Retrato de una dama en 1820* y más aún *La fornarina*, pero ahora introduce una serie de rasgos muy posteriores, como la estrella, el pájaro-flecha, los tres cabellos, el colorido en mosaico, los colores planos...

Mujer, pájaro y estrella. Homenaje a Picasso (1973) o *Femme, oiseau et étoile. Hommage à Picasso* es un óleo sobre tela (245 x 170) (15-II-1973) de col. MNCARS, Madrid [DL 1481]. Sobre un fondo blancuzco de tonalidad grisácea,

¹⁸⁸⁰ Lubar. *El último Miró. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 21-23.

Miró pinta un personaje, de un rico colorido en mosaico, que se transforma en pájaro en un proceso observador por una estrella araña en la izquierda. El personaje, pese a su multicolor presencia, transmite una gran serenidad gracias a sus formas predominantemente circulares y el equilibrio de sus partes. Prat (1990, 1997) explica:

<<L'hommage fait par Miró à son aîné est surprenant à plus d'un titre. La précision du dessin devenue assez inhabituelle à une période de son oeuvre où domine une sorte de furia, ici encore perceptible dans les fonds et dans les gouttelettes de peinture rouge coulant à droite, dans un zone noire, contraste fortement avec l'arrière-plan, d'autant plus que les couleurs qui composent le personnage ont une vivacité qui manque autour de lui. Elles sauvent par ailleurs la figure de l'écroulement général, la mollesse des formes n'ayant d'égale que la virulence des oppositions colorées.

On retrouve en outre le style entier du Catalan, avec lequel nous sommes, depuis les toiles de 1917, devenus familiers: couleurs fulgurantes, assagies par une ligne sûre et une construction rigoureuse qui n'exclue pas le plaisir de l'élégance d'une courbe, la grâce d'une arabesque. Ce savant mélange, et plus encore l'accumulation des couleurs alternant en rectangles juxtaposés, subdivisant et reconstruisant les formes rondes, donne tout son prix à un exercice de haute voltige, tellement bien maîtrisé qu'on n'y sent plus l'effort, tout entier consacré à la contemplation d'un univers où la poésie le dispute au rêve.>>¹⁸⁸¹

2.5. Las pinturas individuales y los grupos, 1973.

En 1973 sigue su prodigiosa recuperación pictórica, pintando todos los meses, un total de 95 obras (DL 1471-1565), más el remate de una pintura comenzada en 1968, *Mayo 68* (1968-1973) [DL 1327]. A lo que debemos añadir las numerosas telas que comienza este año pero que deja para el futuro incluyendo las que nunca completará y quedarán en la col. de la FPJM. Esta efervescencia creativa es casi seguro que se debe a la proximidad de la antológica de París de 1974.

Comienzo con un grupo de siete pinturas relativamente aisladas [DL 1471, 1482-1483, 1487-1489], que van desde el mes de enero al mes de julio, que agrupo sólo por el criterio estilístico de la espontaneidad y por una temática afín a un ciclo de elementos femeninos, primitivos y cósmicos.

Bailarina delante del sol (1973) o *Danseuse devant le soleil* es un óleo y lápiz sobre madera (101,5 x 112) (20-I-1973) [DL 1471]. Es un prodigio de espontaneidad: un inmenso centro negro, que sugiere la oscuridad de un escenario, se

¹⁸⁸¹ Prat. <Joan Miró. *Rétrospective de l'oeuvre peint*>>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 164. / Con pequeñas variaciones literarias en Prat. <Miró>. Martigny. Fondation Gianadda (1997): 166.

adorna con un sol rojo, la peineta blanca de la bailarina arrojada al cielo como un pájaro y el cuerpo de la bailarina, estilizado con las formas de un yelmo azul con los brazos curvados hacia arriba. Unos remolinos y rayados evocan el movimiento de la bailarina alrededor del escenario.

Paisaje animado (1973) o *Paysage animé* es un óleo sobre tela estirada (262 x 155) (5-IV-1973) [DL 1482]. Está probablemente inspirado en las pinturas rupestres levantinas, con las que comparte la apariencia pétreo del fondo, la estilización del personaje (¿un hombre con un gran pene?) de la izquierda y de las criaturas (¿pájaros?).

Dos pájaros de presa (1973) o *Deux oiseaux de proie* es un óleo sobre tela de lona (258 x 213) (29-V-1973) [DL 1483]. Miró lanza unos pequeños salpicados multicolores sobre el fondo suavemente grisáceo. Los dos pájaros se enredan en un arabesco sin fin, el pájaro superior descansando sobre el inferior.

Mujer en la noche (1973) o *Femme dans la nuit* es un acrílico sobre tela (195 x 130) (29-V-1973) de col. FJM, donación Pilar Juncosa [DL 1486]. Está relacionada con un dibujo previo.¹⁸⁸² La configuración de los colores, con el rojo a la derecha y el blanco arriba, actúa como un doble rellano que amansa el movimiento de la mujer, como si fuera renuente a sumirse en la noche. La postura arrodillada de las piernas y el colorido azul celeste de su cabeza sugieren que está en un trance místico.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre tela (195 x 130) (2-VI-1973) de col. MNCARS, Madrid [DL 1487]. Miró se deja llevar casi completamente por la espontaneidad en esta obra, hecha de regueros multicolores, que desvía con el recurso de girar el cuadro.

Personajes en un paisaje (1973) o *Personnages dans un paysage* es un óleo sobre tela (89 x 116) (26-VII-1973) [DL 1488]. Los colores, excepcionalmente, no son planos sino conseguidos con insistentes pinceladas, que sugieren una tensión interna ausente de la composición, tal vez demasiado blanda por la escasa relevancia del negro.

El olor de la pradera (1973) o *L'Odeur de la prairie* es un óleo y lápiz sobre tela (73 x 92) (27-VII-1973) [DL 1489]. Sobre la pradera se mueven unas criaturas irreconocibles, más signos que seres vivos, con regueros de puntos negros y una línea amarilla que corta la mitad del cuadro como un falso horizonte.

¹⁸⁸² *Dibujo preparatorio para Mujer en la noche* (1973). Bolígrafo sobre cartulina (14 x 10,2) de col. FJM (3189) [<Joan Miró>. FJM (1993): fig. 228 i.].

En la pareja siguiente (DL 1490-1491) Miró utiliza el recurso del blanco como realce de la estructura negra de los seres, tal como apunta Krauss (1972) para varias de sus obras desde finales de los años 60:

<<Elsewhere in he work of the sixties, Miró retains the device of the white shape. But instead of using it as a cut or rupture in the surface, he treats it as a kind of halation around the line that invades that surface. This is the case in *Passage of the Migratory Bird*, 1968 and *Hair Pursued by Two Planets*, 1968, where in one work a scumbled ground of blue and in the other create nearly impenetrable fields of color. Onto these grounds Miró registers an arbitrary set of marks —a black line in *Passage of the Migratory Bird*; and in *Hair Pursued by Two Planets*, three linear splashes of orange reaching towards two dots and a crooked line halted by yellow-orange. The areas of lightness which open out behind these marks simultaneously underscore visually and seem to signify the meaning of the pictorial field itself: the tenuous grasp it has on its own opacity. For how solid can a surface be when any mark which appears upon it will drive it backward into subservience as the background to the mark's "figure".>>¹⁸⁸³

Mujeres, pájaro (1973) o *Femmes, oiseau* es un óleo sobre cartón (64 x 80) (27-VII-1973) de col. FJM (4737) [DL 1490.] Las mujeres en negro contrastan con el fondo azul y dos pequeños grafismos en rojo y amarillo.

Mujer, pájaros (1973) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre cartón (80 x 85) (27-VII-1973) de col. FJM (4738) [DL 1491]. Ahora el fondo es amarillo, salvo un pequeño círculo gris rosáceo.

El terceto de *Pintura* (1973) [DL 1492-1494] se caracteriza por el mismo tamaño (130 x 195), aunque en la primera pieza el formato es vertical (195 x 130), e idéntico fondo blanco sobre el que genera una gran mancha azul marino con unas leves salpicaduras, y la continuidad narrativa, a modo de introducción, nudo y desenlace, que aparece tan frecuentemente en los tríos mironianos. Lubar (2004) toma este tríptico como primer ejemplo de la espontaneidad y simplificación de su estilo final:

<<Hay, sin duda, una mayor sensación de espontaneidad e incluso de impaciencia en las pinturas tardías, puesto que Miró reaccionó contra su propia maestría técnica. De la figuración reductora de (...) [estas tres pinturas] (...) recuerdan los "cuadros oníricos" de mediados de los años 20 en su dual sugerencia de campos abiertos y vacíos estructurados, (...) la imaginería de Miró resulta simultáneamente familiar e inquietante. (...) En estas majestuosas variaciones sobre un único tema, la

¹⁸⁸³ Krauss. *Magnetic Fields: the structure*. <Joan Miró: *Magnetic Fields*>. Nueva York. Guggenheim Museum (1972-1973): 37-38.

caligrafía de Miró, su *écriture*, conserva toda su poesía y el lirismo de sus tempranas exploraciones del vacío pero con una inmediatez y una fuerza totalmente nuevas.»¹⁸⁸⁴

Pintura I (1973) o *Peinture I* es un óleo y acrílico sobre tela (195 x 130) (27-VII-1973) de col. MNCARS, Madrid [DL 1492]. La amplia mancha azul se extiende de lado a lado, cayendo como lluvia sobre el salpicado inferior. El minúsculo punto negro de la parte superior, levemente achantado en diagonal, sugiere una gota cuya trayectoria la llevará a sumirse en el océano azul.

Pintura II (Mancha azul) (1973) o *Peinture II (Tache bleue)* es un óleo sobre tela (130 x 195) (27-VII-1973) de col. FPJM, depósito de Successió Miró [DL 1493]. La gran mancha azul del centro parece gotear en las salpicaduras inferiores, llevando sus sueños al desconocido nivel inferior. A la izquierda surgen, en negro, un planeta y dos miembros misteriosos (¿antenas, alas, patas de insecto, tentáculos?), anunciando tal vez una amenaza o más bien una difusa pesadilla. Emili Fernández Miró (1999) explica: «(...) el blau és executat a cops de brotxa. No hi ha concessions a l'espectador, tret d'una incursió plàstica materialitzada en tres signes negres que deixen intuir el personal llenguatge de l'artista.»¹⁸⁸⁵

Pintura III (1973) o *Peinture III* es un óleo sobre tela (130 x 195) (27-VII-1973) de col. MNCARS, Madrid [DL 1494]. La vasta mancha azul flota en el lado izquierdo y de ella parecen emanar dos salpicados del mismo color, en perpendicular entre sí, uno dirigido hacia la esquina inferior izquierda y el otro hacia la derecha. El grafismo negro del margen derecho se asimila a los miembros que también se asomaban en la obra anterior, pero su dirección hacia abajo y su mayor grosor sugieren que ha integrado en un solo elemento tanto los dos miembros como el planeta, que aquí ha sido engullido.

Sigue un grupo de seis pinturas [DL 1495-1497, 1506-1507 y una obra no catalogada] en el que reconocemos nuevamente un mismo estilo espontáneo, la repetición de la temática cósmica y algunos elementos figurativos que la emparentan con el primer ciclo primitivo de este año.

Cabeza (1973) o *Tête* es un óleo sobre tela (134 x 41) (28-VII-1973) [DL 1495]. Esta es una de las pinturas más totémicas del artista: imposible no reconocer

¹⁸⁸⁴ Lubar. *El último Miró. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 21-23.

¹⁸⁸⁵ Fernández Miró, Emili. *<Joan Miró. Homenatge a Pilar Juncosa>*. Palma. FPJM (1999-2000): 56.

en este poste el influjo de los tótems del Noroeste americano, con el contraste del bermellón, el blanco y el negro, y los motivos de la cabeza simplificada arriba y el pájaro de pico ganchudo abajo, enlazados hilvanados una línea serpenteante (la serpiente que viaja entre los niveles del mundo) cuyo movimiento se inicia tal vez en la boca ondulada y penetra hasta el reino subterráneo, más el signo femenino de los tres pelos. La atmósfera multicolor a ambos lados aporta un adecuado aire de ritual místico, de danza acompañada por el cuidadoso ritmo de colores cálidos y fríos.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre cartón (50 x 32,5) (29-VII-1973) [DL 1496]. Sobre el fondo negro de la noche el pintor abre una ventana horizontal en la que nos muestra un pequeño tesoro de astros multicolores como gemas, atravesado por el vuelo de un pájaro-flecha, en amarillo y rojo.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre madera prensada (14 x 30) (29-VII-1973) [DL 1497]. La madera prensada tiene unos efectos de craquelado multicolor que sugiere los fondos infinitamente entrelazados de Pollock tanto como el follaje de la selva, y en este entorno la larga línea negra y los discos negros aparecen como accidentes extraños. La línea como cuerda podría ser una metáfora del hombre, que Miró podría haber extraído de sus lecturas de Nietzsche (tenía varios libros suyos en su biblioteca personal): «el hombre es una cuerda, amarrado entre el animal y el Superhombre, una cuerda sobre un abismo (...) es un puente y no un fin».¹⁸⁸⁶ Miró no debió quedar convencido de esta experiencia, pues no la volvió a repetir.

Mujer, pájaros (1973) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre madera (80 x 85) (30-VII-1973) [DL 1506]. Sobre el fondo ocre terroso destacan los astros, especialmente el rojo sangriento del ángulo superior izquierdo, por encima de la mujer, estilizada en un arabesco quebrado, y el vuelo de los dos pájaros, unos segmentos negros acabados en discos.

Los astros (1973) o *Les astres* es un óleo sobre tela (24,5 x 41) (30-VII-1973) [DL no en cat. / <Joan Miró>. París. Grand Palais (1974): cat. 139, no reprod]. Posiblemente está relacionado con la pintura anterior, teniendo en cuenta que tienen la misma fecha y el motivo de los astros que informa el título, pero carecemos de una imagen que lo corrobore.

¹⁸⁸⁶ Nietzsche. *Así habló Zaratustra* (1883-1892). cit. Foster; Krauss; Bois; Buchloh. *Arte desde 1900*. 2006 (2004): 86.

Mujeres, pájaros (1973) o *Femmes, oiseaux* es un acrílico, lápiz y cera sobre lona (*tarpaulin*) deflecada (302 x 257) (2-VIII-1973) de col. FJM (4742) [DL 1507]. El fondo es uno de los más primitivos de esta época, conseguido con el tratamiento del basto soporte con tres medios diferentes: el acrílico para colorear y dar masa a los personajes, el lápiz para delinear algunos elementos y trazar suaves círculos en la atmósfera, y la cera para conseguir un misterioso efecto lumínico de translucidez, que resalta la tactilidad de la mujer y los pájaros, que suben sus miradas directamente hacia un espectáculo que debemos imaginar o soñar.

El grupo de tres pinturas *Mujer, pájaro* (1973) [DL 1508-1510] comparte el formato monumental vertical —que Malet (2003) relaciona siempre con la tradición de los *kakemonos* japoneses¹⁸⁸⁷—, el fondo blancuzco azulado, realizado con innumerables roces del pincel, el delineado en negro de la mujer y el pájaro, el minúsculo salpicado de un astro morado, y los salpicados goteantes en escarlata, que en algunas partes son anteriores y en otras posteriores a las figuras negras, y que el pintor rehace con algunas nuevas cubriciones de negro. El grupo entero está relacionado con dos *Dibujos preparatorios para Mujer, pájaro* (1973), el primero de bolígrafo sobre papel (27,6 x 11) (30-VI-1972) col. FJM (3250) [Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 100] y el segundo de bolígrafo sobre cartulina (25,2 x 19,2) (28-VIII-1972) col. FJM (3251) [Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 100].

Mujer, pájaro I (1973) o *Femme, oiseau I* es un acrílico sobre tela (376 x 94,5) (19-X-1972 a 3-VIII-1973) de col. FJM (4743) [DL 1508]. La sangre surge de la nada y chorrea en una docena de hilillos sobre el cuerpo femenino.

Mujer, pájaro II (1973) o *Femme, oiseau II* es un acrílico sobre tela (261 x 65) (19-X-1972 a 3-VIII-1973) de col. particular de Kazumasa Katsuta, de Gallery K. AG, en depósito en FJM [DL 1509]. La sangre mana del cuerpo del pájaro, cayendo en un largo y fino reguero sobre el cuerpo de la mujer.

Mujer, pájaro III (1973) o *Femme, oiseau III* es un acrílico sobre tela (259,7 x 65) (19-X-1972 a 3-VIII-1973) de col. FJM (4744) [DL 1510]. Miró gira el cuadro, de modo que el reguero de sangre parece ascender hacia el cielo, junto al pájaro.

¹⁸⁸⁷ Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 128.

El terceto con dos títulos, *Mujer y Personaje* (1973) [DL 1511-1512], se caracteriza por el tamaño mediano, el formato ligeramente vertical, la presencia de una única persona en cada cuadro, conseguida con gruesas pinceladas negras, destacando el cuidado con que el pintor representa las miradas nada furtivas con las que contempla de soslayo el rincón superior derecho, con salpicados negros en los dos primeros casos y una gran masa negra en el tercero. Varios de los astros multicolores se deshacen en puntillados.

Mujer (1973) o *Femme* es un óleo sobre tela (73 x 60) (4-VIII-1973) [DL 1511]. El salpicado negro desciende en goteos mientras la mujer extiende los brazos para recoger esta negra sangre, tal vez una ofrenda.

Personaje (1973) o *Personnage* es un óleo sobre tela (81 x 65) (4-VIII-1973) [DL 1512]. El salpicado negro sigue una nube cuya trayectoria grisácea corta en diagonal el cuadro. El azul de la parte inferior contrasta con la viveza del amarillo y el bermellón de la parte superior.

Mujer (1973) o *Femme* es un óleo sobre tela (65 x 54) (4-VIII-1973) [DL 1513]. El salpicado negro ha descendido, aproximándose al astro amarillo de la esquina inferior derecha, que se equilibra en el rincón contrario con un astro verde. El azul parece surgir como un árbol del foco bermellón del suelo.

Un grupo de 11 pinturas (DL 1514-1524) realizadas en agosto y septiembre de 1973 comparte tamaños medianos o pequeños, soportes y técnicas inusuales, así como la insistencia en el tema de la mujer (primitiva) que amenaza o captura unos pájaros, en paisajes cósmicos de una gran belleza multicolor, pero que nos sume en la incertidumbre, como nos sugiere Rilke en su *Primera elegía* de *Las elegías de Duíno* (1922): « Pues la belleza no es nada / sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces / de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente / desdeña destrozarnos.»

Vuelo de pájaros rodeando el amarillo de una centella (1973) o *Vol d'oiseaux entourant le jaune d'un éclair* es un acrílico sobre cartón (100 x 64,5) (4-VIII-1973) de col. Nelly Nahmad, Montecarlo [DL 1514]. Late la presencia de una amenaza en el quebrado revoloteo de los pájaros en el cielo de un verde amarillento y salvia, como si en el nivel de la tierra negra se agazapase la mujer cazadora. La fina cenefa de blanco crema que separa el verde y el negro y recubre los pájaros y los planetas amortigua la expansión del negro y resalta lo fantasmal de la escena.

Personaje (1973) o *Personnage* es un óleo sobre cartón (60,5 x 44,5) (20-VIII-1973) [DL 1515]. Sobre un fondo de astros multicolores se despliega majestuosamente la criatura divina con todo su esplendor: cabeza, ojo-almendra amarillento, corazón bermellón que emana su sangre sobre el pecho... como si se alimentase de la energía de los astros.

Mujer (1973) o *Femme* es un óleo sobre madera (80 x 57) (30-VIII-1973) [DL 1516]. De la garganta de la mujer surge un brazo horquillado (¿un mensaje oral de amenaza?), mientras que más abajo, el otro brazo evoca una manivela (¿una acción cíclica?). Rilke en su *Primera elegía* canta: «¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre las órdenes / angélicas? Y aun si de repente algún ángel / me apretara contra su corazón, me suprimiría / su existencia más fuerte.» Y por arriba llega un pájaro, que se apoya sobre la cabeza femenina.

Mujer, pájaro (1973) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre madera (80 x 73) (31-VIII-1973) [DL 1517]. Las vetas lígneas en horizontal prestan una sensación de movimiento horizontal. La mujer alarga sus brazos en actitud de caza (la mano-tridente) y muerte (el brazo-sierra).

Mujer atrapando un pájaro (1973) o *Femme attrapant un oiseau* es un óleo sobre cartón arrugado (66 x 58) (31-VIII-1973) [DL 1518]. Las líneas verticales del soporte facilitan un efecto de temblor en la definición de la mujer: como si al atrapar al pájaro (un pene en una socorrida interpretación psicológica) un orgasmo de placer recorriera el cuerpo femenino.

Mujer, pájaros (1973) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre cartón (53 x 49,5) (31-VIII-1973) [DL 1519]. La mujer, tal como una mantis religiosa, proyecta sus brazos como una malla en la que atrapa los pájaros: la blanca para atraer, la roja para matar. Rilke en la *Primera elegía* nos solicita: «Arroja el espacio que abarquen / tus brazos hacia los espacios que respiramos; quizá / los pájaros sientan el aire ensanchado con un vuelo más íntimo.»

Mujer, pájaro (1973) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre cartón arrugado (52,5 x 42) (31-VIII-1973) [DL 1520]. Aquí Miró no ha querido usar en la mujer el efecto de temblor de las líneas verticales del soporte, sino que lo ha reservado para sugerir el movimiento de las nubes blanca y azul, mientras que el lado derecho, manchado con una fina capa negra, sugiere un escondite opaco para el pájaro rojinegro. *Cabeza* (1973) o *Tête* es un óleo sobre cartón arrugado (43 x 32,5) (5-IX-1973) de col. Nelly Nahmad, Montecarlo [DL 1521]. Miró pinta inicialmente casi toda la zona central de

negro, pero luego cambia de opinión y pinta el rojo esta cabeza gigantesca, consiguiendo así una tonalidad escarlata sucia poco vista en sus obras. Rilke en la *Primera elegía* evoca: «Oh, y la noche, y la noche, cuando el viento / lleno de espacio cósmico nos roe la cara:»

Cabeza en la noche (1973) o *Tête dans la nuit* es un óleo, gouache, lápiz cera y pastel sobre cartón con agujero (96,5 x 62,5) (5-IX-1973) de col. FJM (4745) [DL 1522]. El mismo día, con un soporte y una técnica muy diferente, Miró plantea esta pintura como una proclama de cuán importante le es la materia inicial. El gran agujero central, medio tapado por un fragmento de tela es una boca que grita y a la vez una ventana a la blanca nada, que realza precisamente el *horror vacui* del resto del cuadro, con una cabeza femenina (los tres pelos de la derecha) que proyecta un cortante ojo almendrado hacia el infinito y cuyos brazos intentan atrapar los pájaros que vuelan en arabescos.

Mujeres en la noche (1973) o *Femmes dans la nuit* es un óleo, lápiz y lápiz cera sobre cartón (32 x 28) (5-IX-1973) [DL 1523]. Las dos mujeres parecen esperar ansiosas a que la oscuridad de la noche se extienda. La estrella ha vuelto, después de meses sin pintarla, la última el 13 de abril en DL 1499.

Pájaro en un paisaje (1973) o *Oiseau dans un paysage* es un óleo y lápiz cera sobre cartón (29 x 75,5) (9-IX-1973) [DL 1524]. El pájaro se despereza al salir el sol escarlata y recorre intranquilo el cielo, remarcado con unos rápidos trazos de cera. Rilke se queja en la *Primera elegía*: «Realmente es extraño ya no habitar la tierra, / ya no ejercitar las costumbres apenas aprendidas».

En un grupo de cuatro pequeñas pinturas (DL 1525-1528) Miró altera el orden cósmico con una masa informe de pigmentos, de inusual fuerza matérica y luz vital.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre cartón (11 x 24) (24-IX-1973) [DL 1525]. Tanto como el fondo cósmico importan aquí los grafismos multicolores, que sugieren el revoloteo de los pájaros.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo y gouache sobre plancha de cartón-madera incisa (28 x 19,5) (24-IX-1973) [DL 1526]. El pájaro, delineado en una larga pincelada negra y acabado en un arco, levanta el vuelo envuelto en astros multicolores.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo y pasta de yeso sobre plancha de cartón-madera (30 x 39,5) (24-IX-1973) [DL 1527]. El amarillo y el blanco fulgurantes sugieren una escena cósmica.

Pintura (1973) o *Peinture* o *Objet* es un óleo sobre corcho (35,5 x 26) (1973) [DL 1528]. El blanco nevoso semeja la superficie de sus cerámicas de terracota, una de las pocas influencias en este sentido que conocemos.

El grupo de seis *Pintura* de 25-IX-1973 combina dos formatos en vertical (cuatro de 35 x 22) y horizontal (dos de 22 x 35), con una similar composición de dos espacios, terrenal y celeste, con líneas de horizonte irregulares, y unos grafismos multicolores ovalados, apareciendo siempre el rojo y el amarillo.

Pintura I (1973) o *Peinture I* es un óleo sobre tela (35 x 22) (25-IX-1973) [DL 1530]. Sobre la enorme peana negra surge una criatura amorfa, rodeada de tres pequeños astros con forma de píldoras en rojo, azul y amarillo.

Pintura II (1973) o *Peinture II* es un óleo sobre tela (22 x 35) (25-IX-1973) [DL 1531]. Sobre el fondo azulado los grafismos (rojo, amarillo, azul, verdoso magenta) parecen más difuminados, en contraste con el negro plano del gran personaje que se desenvuelve a lo largo del cuadro.

Pintura III (1973) o *Peinture III* es un óleo sobre tela (35 x 22) (25-IX-1973) [DL 1532]. El negro es casi omnipresente, salvo por un retazo gris en la parte superior y los grafismos rojo y amarillo.

Pintura IV (1973) o *Peinture IV* es un óleo sobre tela (35 x 22) (25-IX-1973) [DL 1533]. El cielo negro contrasta con la superficie grisácea plagada de discos y grafismos, así como una extraña criatura (¿un pájaro?) cuya forma parece inspirada en una planta.

Pintura V (1973) o *Peinture V* es un óleo sobre tela (22 x 35) (25-IX-1973) [DL 1534]. La superficie blancuzca con grafismos (¿signos de pájaros?) y astros está limitada por una cenefa negra que deja paso a un cielo rojo.

Pintura VI (1973) o *Peinture VI* es un óleo sobre tela (35 x 22) (25-IX-1973) [DL 1535]. Está relacionado con la pintura DL 1531 por el fondo azulado poblado de grafismos (rojo, amarillo, azul, verde, marrón, negro), en contraste con el color negro plano del macizo del rincón inferior izquierdo del cuadro.

La pareja siguiente [DL 1536-1537], aunque de datación y formato separados, y fondos muy distintos, se emparenta por el mismo tratamiento masivo en negro del personaje principal.

Mujer (1973) o *Femme* es un óleo sobre tela (116 x 89) (25-IX-1973) [DL 1536]. La mujer extiende sus formas oblongas como un insecto que surge por primera vez del capullo.

Personaje (1973) o *Personnage* es un óleo sobre tela (47,5 x 57,5) (2-X-1973) [DL 1538]. La criatura evoca un pulpo de enorme cabeza negra y dos ojos-disco.

El trío de pinturas *Personaje, pájaro* (1973) [DL 1543-1545], datado el 28-IX-1973 y con el mismo formato (65 x 54), se caracteriza por el estilo espontáneo, a partir de los brochazos circulares del inicio, en rojo, azul, amarillo y verde, que luego cubre parcialmente el artista con los gruesos trazos negros del personaje y el pájaro.

Personaje, pájaro I (1973) o *Personnage, oiseau I* es un óleo sobre tela (65 x 54) (28-IX-1973) [DL 1543]. El personaje tiene un ancho cuerpo negro, coronado inmediatamente con una cabeza triangular en la que destaca un ojo, que adopta así la forma del ojo de Sirio presente en la mitología egipcia.

Personaje, pájaro II (1973) o *Personnage, oiseau II* es un óleo sobre tela (65 x 54) (28-IX-1973) [DL 1544]. El cuerpo del personaje goza de un largo cuello que le separa de la cabeza, unida al pájaro.

Personaje, pájaro III (1973) o *Personnage, oiseau III* es un óleo sobre tela (65 x 54) (28-IX-1973) [DL 1545]. El pequeño cuerpo del personaje queda arrinconado abajo a la derecha, mientras su largo cuello se contorsiona hasta enlazar con la cabeza y el vuelo del pájaro.

El trío de pinturas *Personajes, pájaros* (1973) [DL 1546-1548], datado el 31-IX-1973, se caracteriza por el formato mediano, el tratamiento decorativo de los fondos y la espontaneidad de los trazos y grafismos.

Personajes, pájaros I (1973) o *Personnages, oiseaux I* es un óleo sobre tela (73 x 116) (31-X-1973) [DL 1546]. Es un paisaje cósmico, conseguido con la aplicación de numerosas pinceladas sueltas de rojo, azul, verde... sin planitud, y sobre este fondo aplica luego las pinceladas negras para sus criaturas.

Personajes, pájaros II (1973) o *Personnage, oiseau II* es un óleo sobre tela (89 x 116) (31-X-1973) [DL 1547]. Miró contrasta en el fondo blanco dos márgenes, el amarillo del rincón inferior derecho y el rojo puntillado de su opuesto arriba a la izquierda, con un espacio intermedio repleto de astros, pájaros, signos...

Personajes, pájaros III (1973) o *Personnage, oiseau III* es un óleo sobre tela (73 x 92) (31-X-1973) [DL 1548]. El fondo blanco sirve de escenario para un inventario de criaturas y signos, fundamentalmente en negro más unos toques de colores puros.

Sigue un grupo más heterogéneo de seis pinturas [DL 1560-1565] que comparte un estilo espontáneo, una composición espacial abierta con tendencia a fondos infinitos menos oscuros, y unos motivos figurativos con tendencia a la simplificación abstracta.

Mujeres, pájaros (1974) o *Femmes, oiseaux* es un acrílico e inscripción a mano sobre tela (163 x 131) (31-XII-1973) de col. FJM (4761) [DL 1560]. Parece la continuación de las ideas de espontaneidad, composición espacial, fondos y motivos del cuadro *Personajes, pájaros III* (1973) [DL 1548], pero añade los grafismos de una escritura espontánea, en la que se reconoce sobre todo la palabra “ELLE”.

La sonrisa de una lágrima (1973) o *Le sourire d'une larme* es un óleo sobre tela (200,6 x 200,6) (31-XII-1973) de col. Kazumasa Katsuta [DL 1561]. Está basado con bastantes cambios en tres esbozos de 1967, una prueba más de que necesitaba madurar sus proyectos largo tiempo.¹⁸⁸⁸ Destaca su gran formato, con la particularidad de que es un cuadrado (200,6 x 200,6), algo inhabitual en Miró. Parece volver aquí a la inspiración de sus pinturas oníricas de los años 20, con esos campos de color (el cielo de gris, la tierra de verticales franjas negra, amarilla y roja), y en el cielo destacan la luna, la gota y la estrella negras, más unas manchas blancas en movimiento para articular una atmósfera poética. Malet y Montaner (1998) explican la aparente incompatibilidad del título, entre la alegría y la tristeza, que el pintor traslada al contraste presente en la composición del cuadro:

¹⁸⁸⁸ Tres *Dibujos preparatorios de La sonrisa de una lágrima* (1973). Bolígrafo y lápiz de color sobre papel (10 x 12,5) (16-VI-1967). Col. FJM (2101). Bolígrafo y lápiz de color sobre papel (15 x 21) (9-V-1970). Col. FJM (4608). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (15,5 x 19,8) (7-XI-1972). Col. FJM (3274). [Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 104, los tres dibujos.]

<<Existe una incompatibilidad aparente en el título *La sonrisa de una lágrima*. Los dos conceptos principales expresan sentimientos contrapuestos que el enlace gramatical dulcifica. También en el cuadro se observa un contraste entre la mitad superior, que expone de manera franca la textura original de la tela, y la mitad inferior, que presenta un tratamiento polícromo y una distribución organizada de los colores, como evocando las divisiones artificiales de los cultivos. El nexa entre ambas es una lágrima negra que reposa en el horizonte, objetivamente el umbral que las separa.

Otro componente unificador lo constituye la multitud de gotitas blancas y rosadas esparcidas por encima como resultado de salpicaduras imprevisibles. Esa lluvia de color, ese llanto risueño expande, más allá del gesto amplio de la sonrisa de la luna, sus efectos al cielo, al campo y al paisaje entero.>>¹⁸⁸⁹

Malet (2003), ya en solitario, destaca la influencia de los paisajes románticos de su maestro Modest Urgell, cuyos horizontes infinitos resurgen en las últimas pinturas de Miró y en la composición de esta pintura, aun así relacionada por su juego de contrastes con el surrealismo:

<<Un primer contrapunto se encuentra en el título mismo de la obra. Salta a la vista la incompatibilidad entre sonrisa y lágrima. Acentúa el juego de contrastes el modo de trabajar la tela, dejándola al descubierto en la parte superior y cubriéndola de color en la mitad inferior, con la delimitación de la línea del horizonte.

En la parte superior del cuadro, hay elementos derivados de la obra de Urgell, la luna y la estrella, a los que agrega la lágrima, que Miró humaniza al ponerle tres cabellos. En la parte baja, los colores, perfectamente equilibrados, nos hablan de la oscuridad de la noche —el negro—, de la calidez acogedora de la tierra —el rojo—, de los sembrados —el verde— y del reflejo de la luna —el amarillo—. Para la luna, Miró ha escogido el azul, un color frío, como suele hacer, para indicar que el astro nocturno no nos calienta, tan sólo nos envía su luz.>>¹⁸⁹⁰

Personajes, pájaros (1973) o *Personnages, oiseaux* es un acrílico sobre tela (200 x 200) (31-XII-1973) de col. FJM [DL 1562]. Sobre un fondo blanco con manchas multicolores (roja la principal, muy alargada como una tormenta; amarilla y azul las dos secundarias, representando astros, como una pléyade de tres puntos negros) y destacan los grafismos en negro de una caligrafía de inspiración oriental que denotan unos personajes de sexualidad indefinida y unos pájaros que aletean hacia la libertad. Ràfols Casamada (2002) explica sobre *Personaje y pájaros* (1973) de la col. FJM, que es su cuadro favorito porque resume la evolución de Miró, en especial del último, destacando su cromatismo y libertad formal:

¹⁸⁸⁹ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹⁸⁹⁰ Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG*. 2003: 128.

«Es una pintura de los últimos años de Miró y resume su trayectoria. El juego de los cinco colores que él utiliza: el blanco, en este caso el fondo de la tela; el negro, que es el grafismo; la caligrafía de los signos que aparecen, y tres manchas de color: amarilla, roja y azul. Ese era el cromatismo del Miró de la última época, que para mí es fundamental en él. En estos lienzos alcanza la plena libertad. Pinta totalmente libre de cualquier prejuicio. Se expresa utilizando únicamente formas, colores y espacios. Las figuras y los pájaros que titulan el cuadro son además dos de los motivos principales de toda su obra. Pintar pájaros es pintar libertad.»¹⁸⁹¹

Mujer, pájaro (1973) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (200 x 200) (31-XII-1973) [DL 1563]. Miró utiliza su estilo espontáneo, a partir de un salpicado negro que gotea en el rincón inferior derecho, pero que parece completamente ajeno al personaje central y al pequeño pájaro estilizado.

Mujer con tres cabellos, pájaros y constelaciones (1973) o *Femme aux 3 cheveux, oiseaux et constellations* es un acrílico sobre tela (194 x 372,5), realizado en Palma (31-XII-1973) de col. FJM (4757) [DL 1564]. Es otro buen ejemplo de su estilo más espontáneo, con el trazado primigenio en negro (campos de color, grafismos, goteos, salpicaduras...) y el posterior equilibrio en colores vivos (aquí el rojo y el amarillo).

Rubin (1973) explica que Miró, como Matisse y Bonnard, desarrolla en su madurez un estilo de progresiva estilización y simplificación, de lo que esta obra es buen ejemplo, y precisa que sigue prototipos ya avanzados por el artista en los años 30:

«Such is also the case with Miró. In its morphology and iconography, *Woman with Three Hairs Surrounded by Birds in the Night* can be regarded as of a piece with Miró's personages of the mid-twenties and thirties. The woman's antennae like hairs, the star, and the birds—in the simple arrow form of the one above her head or the more complex one to the right—are familiar configurations. Yet, juxtaposing this picture with Miró's works of earlier decades reveals more than just the way in which the principle of economy has operated within his style; also apparent is a relationship between this later work and a type of abstract painting common in Europe and America since 1950.»

Apunta que Miró se desprende en esta pintura de los efectos volumétricos de aquellos lejanos prototipos:

«The most immediately recognizable difference between *Woman with Three Hairs* and its earlier prototypes in Miró is its total suppression of sculptural effects. Even the flattest of Miró's earlier pictures usually contained a few small modelled forms that served as contrasting accents. While the blue and green of this picture are shaded—thus setting off the opacity and evenness of the

¹⁸⁹¹ Ràfols Casamada, A. Declaraciones. "El País" Semanal nº 1321 (20-I-2002) 54.

other colors— modelling itself is rigorously eschewed. Equally avoided (the ground is unpainted) is the undefined atmospheric space so common in Miró's earlier work. It is as if Miró's instincts toward three-dimensionality had been absorbed in his pursuit of sculpture. But while devoid of sculptural illusion, *Woman with Three Hairs* is invested with precisely that monumentality characteristic of Miró's major sculptures. This is achieved by setting the large and simplified forms of the figure's silhouette so that they fill the space of the canvas almost to crowding.>>

Comenta la austera paleta de colores:

<<*Woman with Three Hairs* derives from a palette (obtaining throughout Miró's work of recent years) reduced to the three primary and three secondary colors (of which the violet, rare in general in Miró's painting, is not present here at all). These colors, now standardized in his work, are never mixed or varied even slightly in hue, although they may vary in opacity, depending on their application. The picture began as a charcoal drawing on canvas in which the black areas alone were indicated. These areas (but not the contour lines) were painted in first; Miró says that this "always serves to give the composition equilibrium". The red was next; at the end of the session in which it was applied Miró put in just one spot of blue. "Then I studied the painting for a time before resuming", he recounts. "When all the red is in, I begin to know where to put the blue". The same procedure was repeated for the green, the lemon yellow, and the orange, in that order, in separate sessions sometimes weeks apart.>>

Rubin, finalmente, explica que la iconografía parece inspirada en las representaciones femeninas de la escultura popular mallorquina, en concreto la más cercana a la diosa mediterránea:

<<The ornamental skirt —and also the absorption of the woman's arms into the silhouette of her bust— is reminiscent of "The Matron", one of the most common figures in the typology of Majorcan folk sculpture. While direct citations of this art (of which Miró owns some excellent examples) are rare¹⁸⁹², its presence has been strongly felt in his art, especially during the seventeen years that he has been living in Palma. Nor is it surprising that the particular reds, greens, blues, and yellows of this native art, set off always —as in this painting— against a white ground, should be extremely close to those which Miró has now standardized as his palette.>>¹⁸⁹³

Malet y Montaner (1998) resumen que:

<<En *Mujer con tres cabellos, pájaros y constelaciones*, la manera rápida de Miró da forma a sus motivos más característicos. La figura femenina sigue teniendo connotaciones terrenales muy fuertes que explican la solidez y la compacidad montañosas de su cuerpo. Por otra parte, lo que en composiciones precedentes es una aspiración de la mujer hacia lo alto, hacia la armonía celeste, tendencia que a menudo se resuelve con la inclusión de principios intermediarios (el pájaro, la escalera de evasión), siempre más próximos, encuentra aquí una satisfacción con el descenso de los

¹⁸⁹² Rubin señala que su *Pájaro* (1944) se basa también en la escultura popular mallorquina.

¹⁸⁹³ Rubin. <*Miró in the collection of The Museum of Modern Art*>. Nueva York. MOMA (1973-1974): 102, la misma p. de las citas anteriores. Rubin reprod. en fig. 70 de p. 135 una imagen popular mallorquina, un *siurell*, cuyas formas se emparentan con las de la diosa-madre minoica.

pájaros hasta posarse, uno en el hombro de la mujer y el otro en el brazo extendido como una rama.>>¹⁸⁹⁴

El canto del gallo despierta a los campesinos catalanes (1973) o *Le chant du coq réveille les fermiers catalans* es un óleo sobre tela (180 x 300) (31-XII-1973) [DL 1565]. Está relacionado con un esbozo.¹⁸⁹⁵ La criatura semeja una enorme araña negra que abre sus fauces hacia la izquierda, al aparecer el sol rojo.

2.6. La pintura *Mayo de 1968, 1968-1973*.

Mayo 68 (1968-1973) o *Mai 68* o *Mayo 1968* es un óleo sobre tela (200 x 200) (V-1968 a XII-1973) de col. FJM (4753) [DL 1327 (fichada entre obras de 1968)]. Es una de las obras cruciales para explicar el compromiso mironiano. Los trazos negros en esta gran tela dominan la mirada del espectador, conducido inexorablemente hasta oscuro estallido que domina la escena, mientras en derredor suyo los colores amarillo, rojo, naranja, verde, azul, conforman un arco iris en el que las manos de Miró, bordeando la tela, marcan el territorio, como implicándose personalmente en la lucha en las calles de París. ¿Si hubiera estado allí, hubiera marchado junto a Sartre y Beauvoir entre los jóvenes?

Miró (1978) declara: «El propio título de la obra y los años en que está fechada [1968-1973] creo que lo aclaran todo: *Mayo de 1968*. Dramatismo y expectativa a partes iguales: lo que fue y lo que quedó de aquella inolvidable rebelión juvenil, no poco característica de nuestro tiempo.»¹⁸⁹⁶

Areán (1978) analizará este cuadro en clave freudiana, destacando que es el cenit de sus obras sobre la simbología solar, ahora utilizada como crítica a la represión social:

«Los demonios de Miró ya estaban domesticados y por eso puedo realizar su síntesis recurrente entre los máximos arquetipos. No lo estaban del todo, no obstante, y siguió por ello atacando determinadas connotaciones, pero no las ancladas en los estratos más arcaicos del inconsciente colectivo —las surgidas antes que los primeros hombres, todavía no *sapiens*, hubiesen inventado la primera cultura—, sino las originadas a lo largo de la evolución ulterior en virtud de los tabúes represivos y de la organización de la vida social en la tribu o en el estado. Así, tras los sucesos de mayo de 1968, inició Miró un impresionante lienzo, que dejó abandonado y que no terminó hasta

¹⁸⁹⁴ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró*. 1998.

¹⁸⁹⁵ *El canto del gallo despierta a los campesinos catalanes* (18-VIII-1973) o *Le chant du coq réveille les fermiers catalans*, un dibujo al carboncillo sobre papel (50 x 65) [*Joan Miró*]. París. Grand Palais (1974): cat. 163.]

¹⁸⁹⁶ Miró, en Amón. *Tres horas con Joan Miró*. “El País Semanal”, nº 62 (18-VI-1978).

cinco años más tarde. Lo tituló *Maig 1968* y es una de sus obras más dramáticas. No hay en él un solo sol, sino media docena de soles, y todos ellos embadurnados y con colores diversos. El viejo símbolo de encantamiento de la mano prehistórica, fenicia, judía y árabe aparece en ese lienzo varias veces en su forma primitiva de impronta. Hay, además, una cortina de chorreados negros que hubiera podido envidiar el mismísimo Pollock si todavía viviese. El sol no es en esta versión contestataria símbolo de luz y liberación, sino de opresión. Miró se rebela contra una cultura que puede resultar represiva en el sentido en que la definió con clarividencia Herbert Marcuse; pero su “obscuramiento” del o su enfrentamiento con el mito solar, se limitan a sus connotaciones recientes en cuanto símbolo de la autoridad estatal y del mantenimiento del orden establecido.

(...) En el lienzo dedicado al mayo francés había muchos soles, porque nosotros, los hombres inmersos en el ámbito de una cultura codificada, somos hijos de muchos padres, pero tenemos con nosotros mismos la obligación de elegir tan sólo aquel o aquellos que más íntimamente nos convienen.>>¹⁸⁹⁷

Y Amón (1978) la ensalza en un comentario en la misma entrevista: «Una pintura alumbrada en feroz contrapunto: rasgos vigorosos, entonados en negro pertinaz y dramáticamente chorreantes sobre un fondo apaciguado a favor, otra vez, de los colores del arcoiris.>>¹⁸⁹⁸ Isidre Vallès (1990) explica que Miró reaccionó al evento pintando múltiples trayectorias lineales con un negro intenso, para simbolizar el vuelo colectivo de los pájaros, la fuerza de un movimiento juvenil de masas, mientras que el estallido de la gran mancha negra, que domina el cuadro y gotea por casi toda su superficie, es su propia proclama de rebelión, de manifestación de la inutilidad de toda representación de la belleza.¹⁸⁹⁹ Bernadac (1998), por su parte, resalta que es la primera obra en la que Miró plasma indeleblemente la huella de su mano, implicando su piel y su carne, consagrando por fin el aspecto más táctil de su obra, el mismo de las pinturas prehistóricas con las que Leiris le emparentaba ya en 1929.¹⁹⁰⁰ Dupin (1993) destaca la exaltación de Miró al pintar en esta época y de la que resalta el cuadro *Mayo 68*, comenzado en 1968 y terminado cinco años más tarde:

<<Miró se abandona a menudo a una exuberancia, un frenesí de pintar que irrumpe sobre la tela y la acribilla de manchas, de líneas, de chorreaduras, salpicaduras negras y colores disperses. Como un muro escrito y garabateado ante el vacío que lo aspira, una afluencia de salvas que se superponen y recortan entre sí. Trostrocamiento, desbordamiento, bombardeo. Como en el cuadro titulado *Mayo 68*. Llego a París para instalar la exposición de la Santa Creu, hablo con Miró, le

¹⁸⁹⁷ Areán, Carlos A. *Joan Miró: inmersión en el inconsciente colectivo y subida a la luz*. “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, v. 113, nº 339 (IX-1978): 364.

¹⁸⁹⁸ Amón. *Tres horas con Joan Miró*. “El País Semanal”, nº 62 (18-VI-1978).

¹⁸⁹⁹ Vallès. *L’Univers simbòlic de Joan Miró, 1930-1980*. “D’Art”, 16 (III-1990): 157.

¹⁹⁰⁰ Bernadac. <*Joan Miró. La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 214.

comunico mi exaltación, mi ansiedad, el precio de lo que se está jugando aquella extravagante primavera. Se lanza a la pintura del cuadro, que sólo terminaría cinco años más tarde. Sin embargo, las manchas y los colores, la insurrección del grafismo negro, las huellas de manos, son reveladores del acontecimiento que los provocó.»¹⁹⁰¹

Düchting (1989) la analiza como una obra revolucionaria:

«El cuadro parecería un anuncio necrológico de las manifestaciones estudiantiles de mayo de 1968 en París. Miró siempre se catalogó como “hombre revolucionario” protestando contra la estupidez y la hipocresía. La mancha negra explosiva corresponde al reventar de la funda de pintura, pero equivale a la liberación explosiva de lo enérgico y lo fantástico. El fuego artificial de colores celebra la fuerza de la ficción artística, la única que puede vivir con plenitud la libertad del espíritu. Las huellas dactilares de Miró forman signos conjurados, simbologías arcaicas del peligro y el miedo, pero también de la conciencia del yo y de la fuerza. El universo de Miró es inaprehensible. Su revolución tuvo lugar en el campo de batalla del cuadro, pero no acaba de seguir surtiendo efecto en la mente del espectador.»¹⁹⁰²

Eileen Romano (2005) vincula esta obra a su compromiso:

«No hay nada más alejado del Miró supuestamente pintor de figuras ingenuas y estrafalarias que los cuadros, esculturas y litografías que realizó en los últimos quince años de su vida: con renovado ceño, Miró, a los ochenta años, se atreve a todo para lanzar de nuevo su grito de rebelión contra un arte que nace no para hacernos descubrir realidades olvidadas sino para transformar un pensamiento que se expresa en un producto comercial. Es grande su disgusto, al igual que la reacción que provoca; el cuadro, dedicado a las revueltas estudiantiles en París del 68, muestra las huellas de una repentina batalla; el color ha sido literalmente lanzado contra la superficie del lienzo, hay marcas de manos y un cromatismo muy vivo nos hablan de un Miró todavía dispuesto a destruir todos los códigos de comunicación adquiridos hasta entonces. En el efecto obtenido, es como si el artista hubiese hecho una obra y luego la hubiese anulado, borrado, destruido, bajo el lanzamiento salvaje de los colores. La línea negra y temblorosa ha perdido la fluidez poética de las obras inmediatamente anteriores para retorcerse sobre sí misma, como en un gesto dinámico y de rabia.

Desde 1968 hasta 1983, año de su muerte, el artista se aparta por completo de la modalidad conocida para verter en sus obras la representación de su energía y de su voluntad de ruptura de todas las formas de orden que aplanan e impiden ver, incluyendo el orden que pudiera nacer de la ya lograda armonía del lenguaje estilístico y personal del artista.»¹⁹⁰³

2.7. Las tres pinturas pompier de 1973-1974.

Miró vuelve en 1973 a las “mamarrachadas” después de las cuatro pinturas sobre obras estilo “pompier” de 1965 (DL 1221-1224). Son sólo dos pinturas (DL

¹⁹⁰¹ Dupin. *Miró*. 1993: 333.

¹⁹⁰² Düchting, en Erben. *Joan Miró*. 1989 (revis. de 1959): 208.

¹⁹⁰³ Romano, Eileen (dir.); et al. *Miró*. 2005: 166.

1472 y 1537), separadas por ocho meses, una en enero y la otra en septiembre, pero comparten el interés por la división espacial del paisaje, y especialmente la definición del horizonte. Y en 1974 añade una más (DL 1586).

Personajes, pájaro, estrella, paisaje de Palma (1973) o *Personnages, oiseau, étoile, paysage de Palma* es un óleo sobre una obra de estilo pompier (49 x 150) (23-I-1973) [DL 1472]. Miró aprovecha un cuadro impresionista tardío que destila frialdad pese a los apliques de colores cálidos, e introduce su fulgor creativo. Los personajes agazapados en el rincón derecho son bien distintos entre sí: uno está más en la esquina y titubea en expandirse, el otro ha lanzado sus tentáculos hacia la izquierda (equilibra su peso agachando la cabeza hacia la derecha) y engarzando hasta cuatro grafismos negros y así está en trance de completar su metamorfosis en pájaro. La estrella superior adopta las formas puntiagudas de un pájaro que revolotea. Las últimas luces del sol se reflejan en una línea amarilla en el agua y en el escarlata crepuscular sobre la catedral. Miró ha vuelto a un paisaje palmesano más de 70 años después de sus prácticas infantiles de dibujo en el muelle, y no es gratuito que escoja justamente la ciudad abocada al mar, la primera vista de sus llegadas desde Barcelona, sólo bajo la custodia del capitán del barco.

Personaje, pájaros (1973) o *Personnage, oiseaux* es un óleo sobre tela en estilo pompier (45 x 71) (26-IX-1973) [DL 1537]. El pintor altera las convenciones de composición del paisaje, girando noventa grados la tela, tal como había hecho ya en *Personaje al subir el sol al borde de un río* (1965) [DL 1223], de notable complejidad compositiva, pero ahora su reto es más fácil, como si fuera un ensayo de aprovechamiento de los cuatro niveles coloreados que la ofrece la pintura original. Al girar el cuadro el cielo azul turquesa está abajo, le sigue la pradera con tonalidades verdosas y el manto azulado del nivel del agua. Arriba, a los lados, unos fragmentos cobrizos del cielo.

Ballet romántico (1974) o *Ballet romantique* es un acrílico sobre una pintura pompier (50,1 x 99,9) (30-VIII-1972 a 27-II-1974) de col. FJM (4729) [DL 1586]. Aparentemente el tema de la pintura pompier es el ballet *El lago de los cisnes* de Tchaikovski, significándose como todos las anteriores “mamarrachadas” por la presencia de un nivel acuático al fondo, mientras distintas tonalidades de azul y el blanco de los vestidos de baile dominan todo el cuadro. Miró engarza las bailarinas con unos grafismos blancos y de otros colores, y sobre todo crea un círculo

puntillado en el centro en el que dispone un sexo femenino rojinegro, junto a la primera bailarina. El cielo se ilumina con una luna limón.

2.8. La serie nocturna con varios grupos de 1973.

La principal serie nocturna de 1973 está integrada por varios grupos, que comparten el inabarcable tema de la noche como *leit motif*.

Un cuarteto de pequeñas *Pinturas* [DL 1539-1542] iniciado en 1940 y terminado en 26-IX-1973 se caracteriza por el fondo oscuro, con una nube central sólo ligeramente iluminada y la sencillez de los motivos utilizados, unos simples segmentos, en una secuencia numérica de 1, 2, 3 y 4 a medida que transcurre el grupo. La decisión final del artista sobre estas obras probablemente deriva de una experiencia sólo dos días anterior, una *Pintura* (1973) o *Peinture*, un óleo sobre madera (18,7 x 12) (24-IX-1973) de col. FJM (4746) [DL 1529], en el que la madera también está empapada de pigmento negro, evocando la infinitud y la oscuridad de la noche, salvo los rasgos de la mujer (un ojo negro y rojo, tres cabellos) y un astro morado.

Pintura I (1973) o *Peinture I* es un óleo sobre tela (24 x 16) (1940 a 26-IX-1973) de col. FJM (4747) [DL 1539]. Un solo segmento, en dirección vertical, sugiriendo el vuelo de un pájaro.

Pintura II (1973) o *Peinture II* es un óleo sobre tela (27,1 x 19,3) (1940 a 26-IX-1973) de col. FJM (4748) [DL 1540]. Dos segmentos, igualmente verticales, situados a la derecha, sobre la misma posición que en el cuadro anterior.

Pintura III (1973) o *Peinture III* es un óleo sobre tela (27,1 x 19,2) (1940 a 26-IX-1973) de col. FJM (4749) [DL 1541]. Ahora son tres segmentos, más a la izquierda, con uno claramente mayor.

Pintura IV (1973) o *Peinture IV* es un óleo sobre tela (33 x 19) (1940 a 26-IX-1973) de col. FJM (4750) [DL 1542]. Finalmente, cuatro segmentos en una zona central, dos en sentido oblicuo y dos verticales, y justamente el salpicado es más visible, como si a medida que los pájaros revolotean más y más, emanaran energía a su entorno.

Saltando otra vez en el orden temporal del catálogo razonado, seguimos con *Cabeza, pájaro* (1973) o *Tête, oiseau*, un óleo sobre tela (46 x 65) (31-XI-1973) [DL 1549]. Esta obra emerge independiente después de un mes de no acabar pinturas.

Comienza el artista con una aplicación de pigmento negro muy líquido que oscurece casi todo el centro, salvo por una mortecina nube negro-azulona, y corre en regueros por los márgenes hasta configurar una trama semejante a la de una selva inextricable, en la que la cabeza y el pájaro parecen atrapados como en una telaraña, una red que atrapa los recuerdos amorosos. Rilke canta en *Por ti, para que un día llegarás* la ansiosa espera del amante, que recuerda pasadas noches de pasión y entrega: «Por ti, para que tú un día llegaras, / ¿no respiraba yo a media noche / el flujo que ascendía de las noches? / Porque esperaba, con magnificencias / casi inagotables, saciar tu rostro / cuando reposó una vez contra el mío / en infinita suposición.»

Sigue con una oscuridad similar el trío de pinturas de formato mediano tituladas *Cabeza* [DL 1555-1557], datadas el 31-XII-1973.

Cabeza (1973) o *Tête* es un acrílico sobre tela (106,5 x 73) (31-XII-1973) [DL 1555]. La cabeza se divide en dos partes, una azul con la forma de una media luna y otra semejante a un ojo con regueros de negro líquido.

Cabeza (1973) o *Tête*. Collage y acrílico sobre tela (118 x 105,5) (31-XII-1973) [DL 1556]. En la parte inferior de esta pintura completamente pintada de negro sitúa un recorte irregular de tela en el que previamente ha pintado unos regueros, unos astros y probablemente un retazo de las alas de un pájaro.

Cabeza (1973) o *Tête* es un acrílico sobre tela (92 x 65,5) (31-XII-1973) [DL 1557]. La superficie negra se abre con unos simples elementos: un astro malva a la derecha, dos triángulos rojo y amarillo en el rincón inferior izquierdo que evocan el movimiento de unos pájaros, y la cabeza en el rincón superior izquierdo, que, como en la primera pieza del grupo, se divide en dos partes, una media luna azul (justo en la esquina) y el ojo (esta vez rojo con una pupila negra).

Sigue con la misma relevancia del negro como fondo, aunque con un título distinto, una pareja de pinturas (DL 1558-1559).

Personaje (1973) o *Personnage* es un acrílico y óleo sobre tela (100,3 x 65,1) (31-XII-1973) de col. FJM (4755) [DL 1558]. El personaje es un enorme masa amorfa que parece expansionarse sin remisión por el espacio del fondo blanco, devorándolo, tal como ya ha hecho con el sol amarillo y el astro rojo que percibimos en los ojos de la criatura.

Personaje, pájaro (1973) o *Personnage, oiseau* es un collage y acrílico sobre tela (209 x 136,7) (31-XII-1973) de col. FJM (4754) [DL 1559]. Es una obra de significativa violencia expresiva, con su negro dominante, y los retazos del color de fondo original, un ámbar amarillento luminoso, con un desvaído punto rojo. Prat (1990) explica:

«Le monde de Miró semble renouer avec une certaine violence au cours de l'année 1973: *Personnage, oiseau* reflète en effet la même véhémence plastique, sauvagerie qui fait de la très grande toile conservée au Musée national d'art moderne, *Personnages, oiseaux dans la nuit*, son équivalent.

Dans les deux cas, le noir envahit la toile et dessine, dans sa partie supérieure, des yeux inquiétants, des griffes ou des serres, évoque des becs ouverts et tendus. Dans les deux cas, la virulence de la technique, toute de giclures et d'éclaboussures, l'opposition des rares couleurs, l'invasion du premier plan par le noir, tout, jusqu'au format utilisé, tient à la démesure.

Même le noir n'est pas reposant, surchargé de coups de pinceaux qui y dessinent des yeux, ou des signes étranges, il prend la densité des ombres de Rembrandt. En fait, la différence principale, en dehors d'une variation de format, tient aux matériaux employés: dans le cas qui nous occupe, une grande feuille animée de nuances diverses sert de support à la surface noire, au lieu du jeu expressionniste des couleurs chaudes et transparentes superposées en giclures, ces strates de peinture qui donnent à l'oeuvre conservée au MNAM une matérialité presque terrienne. Ici, le mélange des techniques, le réseau vertical introduit par la feuille et celui horizontal des couleurs de la partie supérieure du tableau procure une impression moins démentielle, plus ordonnée à défaut d'être plus calme.»¹⁹⁰⁴

2.9. La serie nocturna *La esperanza del navegante*, 1968-1973.

La serie de ocho pinturas titulada *La esperanza del navegante* (1968-1973), la comienza en enero-febrero de 1968, con los dos primeros óleos y la termina entre marzo y agosto de 1973 con los otros seis. Por su unidad la estudio en este apartado que supera la clasificación general por orden cronológico. Comparte con la serie anterior el omnipresente tema nocturno, conseguido con densos campos de color negro.

La esperanza del navegante I (1968) o *L'Espoir du navigateur I* es un óleo sobre tela (24,5 x 41) (12-IV-1968) de col. FJM (4706) [DL 1498]. El vuelo del pájaro se arquea alrededor de los motivos centrales, ventanas multicolores hacia el mundo secreto de la noche.

¹⁹⁰⁴ Prat. <Joan Miró. *Rétrospective de l'oeuvre peint*>>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 168, cat. 74.

La esperanza del navegante II (1968) o *L'Espoir du navigateur II* es un óleo sobre tela (24,5 x 41) (13-IV-1968) [DL 1499]. La forma de la cabeza de la derecha, aquí rellena de un puntillado monocolor y unos grafismos que evocan un bigote, semeja la que aparece en varias pinturas de los años 20 —*El policía* (1925) [DL 127] o *Pintura (Hombre con mostacho)* (1925) [DL 161]—, en contraste con la forma estilizada de la cabeza central, un arco que alberga dos astros blancos.

La esperanza del navegante III (1973) o *L'espoir du navigateur III* es un óleo sobre tela (24,5 x 41,5) (20-VII-1973) de col. FJM (4739) [DL 1500]. Una finísima línea blanca separa la tierra negra y el cielo azul, la mayor parte del cual está cuajado en una nube más densa, de un azul ultramar, que sugiere un movimiento airado. Los dos astros, el anaranjado de la derecha y el violáceo de la izquierda, sugieren la dicotomía entre el día que vendrá o se apaga en la derecha y la noche presente en la izquierda, justamente una inversión respecto a la luz que se divisa en el cielo.

La esperanza del navegante IV (1973) o *L'espoir du navigateur IV* es un óleo sobre tela (24,8 x 41) (20-VII-1973) de col. FJM (4740) [DL 1501]. El sol amarillo abre la penumbra y así podemos ver los astros fríos (naranja, blanco, azul) y el personaje en blanco del viajero. Balsach (2002) señala que: «En *La esperanza del navegante IV* (1973) [nº 16] encontramos al sol bajo la forma de *Hiranya-garbha*, el huevo dorado de Brama, descrito en el Rigveda como el “sol resplandeciente”, con la forma y color (amarillo) que Miró atribuye al infinito.»¹⁹⁰⁵

La esperanza del navegante V (1973) o *L'espoir du navigateur V* es un óleo sobre tela (24,8 x 41) (20-VII-1973) [DL 1502]. El contorno blanco del enorme grafismo amarillo limita su expansión, que hubiera requerido una mayor dulcificación del negro.

La esperanza del navegante VI (1973) o *L'espoir du navigateur VI* es un óleo sobre tela (24,3 x 41,5) realizado en Palma, (20-VII-1973) de col. FJM (4741) [DL 1503]. La división en bandas diagonales de negro y verde salvia, más el astro rojo y el movimiento del pájaro amarillo crean un efecto muy decorativo.

La esperanza del navegante VII (1973) o *L'espoir du navigateur VII* es un óleo sobre tela (24,8 x 41) (20-VII-1973) [DL 1504]. El tema de la noche domina la aparición de los dos pájaros blanco y rojo, en un cosmos de astros multicolores.

¹⁹⁰⁵ Balsach. *El sol en los ojos. Imágenes del sol y visión solar en la obra de Joan Miró. <Joan Miró. Càntic del sol>*. Valladolid. MEAC Patio Herreriano (2003): 61.

La esperanza del navegante VIII (1973) o *L'espoir du navigateur VIII* es un óleo sobre tela (24,8 x 41) (20-VII-1973) [DL 1505]. La contención del colorido de los astros se acaba al llegar al grafismo amarillo de la derecha, que atrae con su energía el vuelo de los dos pájaros, confeccionados con pinceladas blancas.

2.10. La serie *Pintura* sobre tela lacerada y/o agujereada de marzo de 1973.

La serie de siete *Pintura* sobre tela lacerada y/o agujereada de 29-III-1973. Esta serie está relacionada con las experiencias afines de Lucio Fontana, realizadas desde 1948 y a lo largo de los años 50, de atacar el lienzo mediante laceraciones o cortes lineales con cuchillos, cuchillas de afeitar o *cutters* (*tagli* desde 1958, como en *Concetto spaziale*, 1965), así como, más lejanamente, con los collages cubistas y dadaístas o incluso con las últimas obras monumentales de Matisse confeccionadas con recortes naturalistas de papel. Agnès de la Beaumelle ha comentado que Miró ya había atacado el lienzo un cuarto de siglo antes que Fontana, en *El catalán* (1925) — parte de la serie de *Cabeza de campesino catalán*—, con seis agujeros, tal vez realizados mediante disparos.¹⁹⁰⁶ Pero no sabemos si el italo-argentino la conoció, mientras que es improbable que Miró no supiera de estas nuevas experiencias, porque en 1962 realiza una serie de pinturas sobre cartón, algunas de ellas cortadas y perforadas, y en 1973 vuelve a ello con sus conocidas pinturas quemadas previamente laceradas, o esta misma serie de pinturas. Hay una distinción interna, pues en unas telas practica amplios agujeros, que parecen aperturas de ventanas inspiradas en las nubes blancas de tantos cuadros suyos, y en cambio, en otras telas, lanza incisivos cortes, mucho más agresivos. Por último, señalemos que el ataque a la tela continuará con la serie que veremos inmediatamente después, de las telas quemadas, sustituyendo el cuchillo por el fuego.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre tela con agujero (46 x 55) (29-III-1973) [DL 1473]. El rojo de los márgenes contrasta con el blanco del agujero, una transgresión de las convenciones sobre la contraposición de colores, que asigna el rojo al elemento central (el sol) y el blanco a su entorno.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre tela con agujeros (46 x 55) (29-III-1973) [DL 1474]. El espacio se divide en azul y amarillo, separados por la franja

¹⁹⁰⁶ Agnès de la Beaumelle. *Zigzag Miró: la invención del fondo* (52-61). <Joan Miró. La colección del Centro Georges Pompidou>. México. CCAC (12 febrero-24 mayo 1998): 58.

blanca del mismo lienzo, y sobre este fondo dispone dos agujeros, el de la derecha a medias entre ambos colores.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre tela tacheada, con agujero (55 x 46) (29-III-1973) [DL 1475]. El fondo blancuzco de la tela se abre en una gran ventana ovalada irregular, en la que pende un colgajo de tela adornada con un punto rojo. Un garabato y tres grafismos negros (el revoloteo de los pájaros) en el rincón superior derecho crean un contraste pleno de tensión de movimiento frente al inmóvil astro azul en el opuesto inferior

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre tela con agujero (46 x 55) (29-III-1973) [DL 1476]. El cuadro tiene ahora un formato horizontal, con un agujero alargado del que pende parte de la tela y que actúa como horizonte de separación de dos niveles cósmicos, el inferior con un movimiento lateral de un pájaro (la línea naranjada) y un reguero de astros, y el superior con un reguero de astros y otro pájaro (la criatura formada por un grafismo amarillo y dos segmentos con bolas).

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre tela con agujeros (46 x 55) (29-III-1973) [DL 1477]. Ahora la tela está totalmente pintada de negro, y sus tres agujeros desiguales sugieren una cabeza y dos pájaros.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre tela lacerada y perforada (50 x 61) (29-III-1973) [DL 1478]. Miró primero pinta tres astros: negro, rojo y azul, y luego experimenta con el método de las pinturas cortadas de Fontana, con hasta nueve laceraciones en vertical. No repetirá la experiencia, probablemente porque es demasiado similar a las del italo-argentino.

Pintura (1973) o *Peinture* es un óleo sobre tela lacerada y perforada (19 x 27) (29-III-1973) [DL 1479]. Nuevamente pinta primero unos astros multicolores, y luego efectúa una laceración espontánea, que alivia el lado izquierdo y destaca por contraste el negro y el marrón de la derecha.

Por su afinidad espacial y la datación podemos relacionar esta serie con otra *Pintura* (1973) o *Peinture*, un óleo sobre tela (46 x 55) (29-III-1973) [DL 1480], en el que la laceración ha sido sustituida por la audaz delineación de un pájaro-flecha que sólo corta el espacio dejando una turbulencia de avión.

2.11. La serie de cinco telas quemadas como transgresión, 1973.

Miró realiza en 1973 en una fábrica de Tarragona cinco telas quemadas [DL 1550-1554], en una acción simbólicamente destructiva, significativa de su esfuerzo

por contentar a la vez a sus dos grandes preocupaciones de este periodo, a las que nos hemos referido continuamente. De un lado la búsqueda formal, esto es la liberación estética, y de otro lado la meditación sobre la implicación del artista con su entorno. La que mejor podía entender el reto de Miró al sistema comercial del arte era la joven crítica post-estructuralista, nacida en el contexto del mayo francés de 1968, que niega justamente que cada sistema de signos sea autónomo y analiza el desafío revolucionario a los “presupuestos” (un concepto de Oswald Ducrot¹⁹⁰⁷) del “otro”, tal como Miró practica aquí. Apuntemos asimismo que con esta serie da una vuelta de tuerca más a los ataques a la tela de este año, como veíamos en la serie de pinturas laceradas, cambiando aquí el cuchillo por el fuego, más azaroso que la propia mano.

La serie está relacionada con varios dibujos previos.¹⁹⁰⁸ En septiembre de 1973 preparaba las telas quemadas: «IX-1973. 5 teles petites. I. Omplir de blanc. II. Grafisme amb clau o punxó escultor. III. Passar pinzell fort amb negre, que el color quedi al traç. IV. Fregar amb un drap i mà» (FJM 3369a). «o bé cobrint de blanc solament certs fragments i treballar lliurement amb els dits» (FJM 3369b). «12-IX-1973. 5 teles cremades. Es important com si ja estiguéssin acabades, després cremarles i retreballar-les, el fer, gesta, mort, de cremar (?) (FJM 3337). Era muy selectivo y destruía las obras que no le satisfacían: «Suprimir 3 teles amb... 31-X-1973» (FJM 1984).

Su pretensión queda mejor iluminada con una información de Cirici (1973), que nos explica que en una visita suya al taller de Miró, vio colgadas de la pared dos textos. Uno de Baudelaire decía: «Qu'est-ce que l'art? Prostitution.», lo que nos puede sugerir una relación directa con la idea de revulsivo contra la mercantilización del arte que le animó a realizar sus telas quemadas en este tiempo. Otro, de García Lorca, es un fragmento poético: «Amnon estaba mirando / la luna redonda y baja / y vio en la luna los pechos / durísimos de su hermana.», que se podría vincular con la conocida asociación poética de García Lorca: luna-mujer-muerte.¹⁹⁰⁹

Miró contaba estos años:

¹⁹⁰⁷ Buchloh, en Foster; Krauss; Bois; Buchloh. *Arte desde 1900*. 2006 (2004): 41-42.

¹⁹⁰⁸ *Dibujos preparatorios de las telas quemadas* (1973). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (29,7 x 21) de col. FJM (1973). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1051]. *Dibujos preparatorios de las telas quemadas* (1973). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (21,1 x 29,7) de col. FJM (3493). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1052]. *Dibujos preparatorios de las telas quemadas* (1973). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (30,5 x 32) de col. FJM (3337). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1053.]

¹⁹⁰⁹ Cirici. *Entre So N'Abrines y Son Boter*. en AA.VV. *Joan Miró: 80 años*. “Destino”, 1.855 (21-IV-1973): 32.

«Realicé aquellas telas quemadas que realicé hace algunos años con una doble intención. Por una parte, porque adquirirían la calidad de pan tostado; fue sorprendente, maravilloso, ese ensayo. Por otra parte, es cierto que buscaba provocar a cuantos no ven en las obras más que un determinado valor ascendente en dinero: y ya que sólo piensan en acciones y en billetes, pues ¡toma! chamusco y quemo lo que para ello no son más que millones. ¡Al diablo!»¹⁹¹⁰

Al propio Miró no le incomodaba en principio la conversión de sus obras en mercancía, pero señala (1974) que las “telas quemadas” son una reacción en contra del fetichismo comercial:

«Non, cela ne me regarde pas. Je ne l’ai pas voulu, pas cherché. Enfin, c’est peut-être pour cela que j’ai brulé certaines toiles en y répandant de l’essence. Mais avant, je les avais lacérées avec un couteau. Un geste agressif contre les acheteurs... Mais les bords partaient en poussière, là où c’était brûlé, cela s’émiettait. Nous avons mis longtemps, avec Lefebvre-Foinet, pour trouver le moyen de fixer ces bords. Nous avons plastifié, juste là où c’était noir.»¹⁹¹¹

En otra entrevista del mismo año cuenta a Schneider: «Bueno, no hay que olvidar el gesto de cara a la galería para epatar a los millonarios que pueden comprar cuadros. Pero hay algo más: he conseguido materias formidables a través del fuego. ¿Destruir? Sí, pero para llegar a las fuentes. (...) La dignidad, la pureza (...), la infancia de la Humanidad.»¹⁹¹² Al año siguiente (1975) le explica a Raillard: «Los quemé por motivos plásticos y de oficio, cosa que produce un hermoso resultado; y también para contestar “mierda” a todos los que dicen que esos cuadros valen una fortuna. Yo los quemo.»¹⁹¹³ Y luego se explaya más sobre su significado transgresor:

«Yo hacía nacer la belleza de la materia de una tela o de un papel quemados. Lo que me interesaba era ese nacimiento, no sólo el gesto de decir mierda a las subastas, las cotizaciones y todas esas estupideces. Eché pintura en polvo sobre una tela virgen y le pegué fuego. La pintura avivaba el fuego. Mientras ardía, moví la tela hacia la izquierda y hacia la derecha. Tenía cerca agua y una escoba para poder detener la combustión en cualquier momento.»¹⁹¹⁴

La idea de quemar las obras parte de su formación y su cultura popular desde que era niño, y lo hace ahora, en 1974, porque entiende el hecho como combativo y contestatario, una ruptura con el pasado, y, añadimos, esto se relaciona con lo que hizo en 1956, cuando se mudó a Palma de Mallorca y quemó muchas obras pendientes que no le satisfacían:

¹⁹¹⁰ Permanyer, L. Entrevista a Miró. *El arte ha de volver a la pureza de sus orígenes*. (Fechable entre mayo y diciembre, 1981). Sirvió de prólogo de *Historia del Arte*, ed. Carroggio.

¹⁹¹¹ Hahn. *Interview Joan Miró*. “Art Press” 12 (junio-agosto 1974): 5.

¹⁹¹² Schneider, Pierre. *Habla Joan Miró*. “Gaceta Ilustrada” 923 (16-VI-1974) 54-57. FPJM H-4085-4086.

¹⁹¹³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 32.

¹⁹¹⁴ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 154.

<<(…) el fuego es lo más primitivo el hombre. En Cataluña, para las hogueras de San Juan se sacan los muebles viejos, todo aquello de que uno quiere librarse, y se enciende el fuego. Cuando yo era joven no me perdía las hogueras del 24 de junio. Quemar es una alegría. Reencontré esa alegría en las telas de 1974. Las hermosas materias, el azar y la posibilidad de detenerme. Desde ese punto de vista, no hay diferencia con las telas pintadas. Por el contrario, después advertí que tenían vida por los dos lados, por delante y por detrás, como un tapiz. Ordinariamente, se muestran los tapices por un solo lado —el lado bueno—; mientras que el dorso es maravilloso: se ven los nudos y las lanas. En este momento preparamos un tapiz para la Fundación y hemos previsto ponerlo de manera que pueda verse por todos los lados. Como las telas quemadas que han sido expuestas con ambos lados a la vista y un hueco en el centro, para que cualquier cosa pueda pasar a través. Son obras combativas, contestatarias, que me alegra mostrar en Barcelona.>>¹⁹¹⁵

Miró vuelve al tema al declarar a Amón (1978) porqué quemó las telas:

<<A título de satisfacción o desengaño personal, según se mire, aunque la razón última tal vez fuera, conforme he señalado en otras ocasiones, el capricho de decir (*mierda!* a los que sólo ven valores mercantiles en el arte, a los que creen y dicen que estos cuadros valen verdaderas fortunas. [Las expone] Porque constituyen un testimonio de mi vida y de mi actividad, no menos válido que el de otras que la crítica juzga obras maestras.>>¹⁹¹⁶

Y en unas líneas, Miró lo resume todo, al declarar a Permanyer en 1981:

<<Realice aquellas telas quemadas con una doble intención. Por una parte, porque adquirían la calidad de pan tostado; fue sorprendente, maravilloso, ese ensayo. Por otra parte, es cierto que buscaba provocar a cuantos no ven en las obras más que un determinado valor ascendente en dinero: y ya que sólo piensan en acciones y en billetes, pues (toma! chamusco y quemo lo que para ello no son más que millones. ¡Al diablo!>>¹⁹¹⁷

José Pierre (1974), en un texto acerca de los sobreteixims y las telas “quemadas” de Miró —es una respuesta a las críticas que se le hacían en Francia (y España) de que en los últimos años estaba perdiendo sus facultades creativas y se dedicaba a copiar las innovaciones de otros artistas, con los expresionistas abstractos y los informalistas en primer lugar, además de copiarse a sí mismo—, los relaciona con los “combine-paintings” de Rauschenberg, descartando que sean una imitación de estos: <<(…) Quant aux “toiles brulées”, ce sont de véritable peintures auxquelles la flamme a été invitée à collaborer, rongéant non seulement la toile par conséquent

¹⁹¹⁵ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 154-155.

¹⁹¹⁶ Amón. *Tres horas con Joan Miró*. “El País Semanal”, n° 62 (18-VI-1978).

¹⁹¹⁷ Permanyer, L. *Revelaciones de Miró*. Especial *Miró 100 años*, “La Vanguardia” (abril 1993) p. 4-5.

(en noircissant pas mal le châssis), mais dévorant les formes et les couleurs disposées sur le support. >>¹⁹¹⁸

Dupin (1993) toma esta serie como un resumen estético de este periodo, pues es ella se manifiestan las ideas principales de Miró:

<<En una serie de pinturas (1973), laceradas con cuchillo y quemadas luego con soplete y gasolina, elige el fuego como cómplice y compañero. La pareja impecable y afectada que forman la tela tensada y la madera cruzada del bastidor se ve entregada a los ataques del cuchillo y a las mordeduras de las llamas, antes de ser salvada por los chorreones de colores y la imposición del signo. El cuchillo no ha hecho solamente desgarrones y llagas, ha creado también vacíos, aberturas, circulaciones de espacio entre el anverso y el reverso. Tampoco el fuego se ha contentado con atacar y destruir, sino que siguiendo el paso de las llamas ha aportado también la soberbia opacidad de un color negro que ningún tubo contiene. El negro venido del fuego ha reclamado el rojo como fuego resurgido. La potencia de muerte y la sed de vivir se han enfrentado y apoyado. Un grafismo brutal, colores como naufragados, signos negligentes en su densa evidencia elevan figuras de ajusticiados, chorreantes y consumidos, salidos del vigor mismo de la materia y del recorte de las quemaduras. En tres de los cinco cuadros, la puesta al desnudo del bastidor añade un signo cruciforme que sostiene a un monstruo sofocante.>>

Dupin comenta su relación con la pintura más transgresora de Miró, desde siempre:

<<Estas telas continúan, de modo radical, incluso ostentoso, toda una estirpe de obras propias del arte insultado y de la convención hecha piezas. “Asesinato de la pintura”, orden lanzada por Miró y jamás cumplida. Sabemos todo lo que ha hecho soportar desde entonces, en ciertas horas sombrías o de protesta, al cuadro en tanto que tal... Esa preocupación jamás aplicada a la letra, jamás expulsada del campo operatorio, siempre desviada de su pura aplicación por la apertura de un camino imprevisible, condujo a Miró al collage y al objeto, a simplificaciones vertiginosas en el interior del espacio pictórico, y finalmente fue fortificada y purificada de manera permanente por la instrumentación de su suplicio.>>¹⁹¹⁹

Lubar (1994) establece un paralelismo entre su actitud estética crítica de juventud, con su innovador tratamiento de imagen y texto y las obras maduras del Miró de 1973, cuando en sus telas quemadas apunta una violencia muy visible y consecuente: <literally exposed the support beneath the ground of representation, brutally scorching the surface of the painting in a calculated act of vandalism. As in his earliest work, Miró denied the illusion of formal purity.>>¹⁹²⁰

¹⁹¹⁸ Pierre, José. *Miró l'assassin*. “La Quinzaine Littéraire”, París, 188 (1 al 15-VI-1974): 15-16.

¹⁹¹⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 341.

¹⁹²⁰ Lubar. *Miró's Defiance of Painting*. “Art in America”, 9 (IX-1994): 90.

Tela quemada I (1973) o *Toile brûlée I* es un óleo sobre tela, posteriormente agujereada y quemada (130 x 195) (4 a 31-XII-1973) de col. FJM (4758) [DL 1550]. La cruz del bastidor, como apunta Dupin, que aparece en el espacio quemado es un icono, probablemente no pretendido, de innegable valor plástico y simbólico: el arte sacrificado en aras de la proclamación de independencia del artista. Los márgenes mantienen un alto valor plástico: salpicados, regueros, grafismos multicolores... de un estilo espontáneo, y reconocemos los pájaros que revolotean alrededor de un centro cósmico..

Tela quemada II (1973) o *Toile brûlée II* es un óleo sobre tela, posteriormente agujereada y quemada (130 x 195) (4 a 31-XII-1973) de col. FJM [DL 1551]. En este cuadro espontáneo, los dos personajes centrales, rodeados de pájaros y en un ambiente de gran energía cósmica, son parcialmente agredidos por un fuego que respeta sus formas básicas.

Tela quemada III (1973) o *Toile brûlée III* es un óleo sobre tela, posteriormente agujereada y quemada (130 x 195) (4 a 31-XII-1973) de col. FJM [DL 1552]. Aquí el fuego apenas afecta a algunos puntos, abriendo ventanas blancas que semejan agujeros que clavan y dan estabilidad a la enorme cabeza que domina casi todo el cuadro.

Tela quemada IV (1973) o *Toile brûlée IV* es un óleo sobre tela, posteriormente agujereada y quemada (130,2 x 194,6) (4 a 31-XII-1973) de col. FJM (4759) [DL 1553]. En cambio, en este cuadro casi no se guarda más que los márgenes reservados para los pájaros y algunos elementos cósmicos, volviendo a ser fundamental el valor plástico de la cruz del bastidor.

Tela quemada V (1973) o *Toile brûlée V* es un óleo sobre tela, posteriormente agujereada y quemada (194,6 x 130,3) (4 a 31-XII-1973) de col. FJM (4780) [DL 1554]. Miró advierte las posibilidades del gran agujero ocasionado por el fuego, y, tumbando el cuadro, deja correr una enorme mancha roja en regueros de sangre, como la máscara de un fantasma.

2.12. Las pinturas individuales y los grupos, 1974.

En 1974 realiza numerosas obras, en atención a la gran antológica de París. Varias son de enorme formato, sobre todo dos pinturas monumentales y dos trípticos, pero también hay otros grupos de tamaño más mediano y pequeño, y, sobre todo, una serie de pinturas de tema nocturno con predominio del negro, que estudio aparte.

Comienza con una pareja de pinturas [DL 1567-1568] de inmenso tamaño, la primera de tema nocturno, la segunda de tema diurno, que antecede otra pareja con idéntica dicotomía [DL 1569-1570].

Personajes y pájaros en la noche (1974) o *Personnages et oiseaux dans la nuit* es un óleo sobre tela (275 x 637) (19-I-1974) de col. MNAM, París [DL 1567]. Es una de sus pinturas de mayor formato, propiamente un mural, comparable por su tamaño con los primeros murales mosaicos de los años 50, sus trípticos de 1968 y 1974 o sus *sobreteixims* de los primeros años 70. En esta escena monumental puede explorar sus conquistas en la distribución del espacio, aquí en tres planos, sobre un fondo blanco (todavía perceptible en la parte superior), en el que dispone una enorme franja negra en la parte inferior, como un magma del que surgen personajes fantasmales en gruesos trazos rellenos de negro. Una franja intermedia, mezcla de gris, rojo, verde, sirve de fondo para el movimiento de estos personajes y pájaros.

Prat (1989) destaca la agresividad de sus trazos y colorido:

«Rarement en effet l'oeuvre de Miró a connu une peinture aussi véhémement que *Personnages, oiseaux dans la nuit*. Trois plans dans cette toile se succèdent dans une inversion peu commune des normes habituelles; sur un fond blanc, laissé en réserve, contrastent trois couleurs: un vert, un ocre et des rouges qui semblent s'accumuler à partir d'un jus transparent, et finissent par dominer l'harmonie; enfin, un noir envahit la toile et dessine, dans sa partie supérieure, des yeux inquiétants, des griffes ou des serres, des évocations de becs ouverts et tendus.

La violence de la technique, toute de glicures et d'éclaboussures, les oppositions de bleu et de jaune, de rouge et de vert, les formes noires qui s'agitent sur fond d'incendie, formant, et il est rarissime d'employer le noir à cette fin, le premier plan, tout, jusqu'au format utilisé, tient à la démesure. Seules ses toiles brûlées sou certaines de ses tapisseries pourraient être confrontées sans dommage à ce travail qui oublie les "nuits" précédentes, chaudes et douces, accueillantes, pour montrer l'autre face de l'obscurité, celle où le sommeil de la raison engendre les monstres, ces lieux désolés où, comme aux pires moments d'un sabbat, les hommes deviennent garotteurs et les oiseaux charognards.»¹⁹²¹

Beaumelle (1998) destaca de ella, además de su inmensidad, su expresividad derivada de una poderosa descarga gestual:

«Este inmenso lienzo, excepcional por su amplitud (...) despliega el campo tumultuoso de su horizontalidad. La energía gestual de Miró, más liberada aun por la influencia de Estados Unidos durante un prolongada y última estancia ahí, en 1968, atraviesa todo el espacio con un movimiento amplio y natural; asimismo, emerge de cada mancha, maculatura o salpicadura lanzada sobre la tela, al

¹⁹²¹ Prat. *<L'oeuvre ultime de Cézanne à Dubuffet>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1989): 234.

igual que de cada signo, desarrollado con una fuerza nueva y que continúa perteneciendo al repertorio temático habitual de la mujer y, sobre todo, aquí, del pájaro. Miró persevera (...) en su investigación de eso que para él se ha convertido en el latido mismo de su arte, su motivo motor, eso que en adelante le da ritmo, impulsa su universo poético y con lo cual crea todo el acorde armónico.>>

Pasa luego a analizar los elementos y el colorido:

<<Aquí el acento agudo y oblicuo del vuelo del pájaro despliega un arco poderoso, tenso como el de un arquero, como dueño y señor, a la invasión inquietante y a la palpitación oscura de la noche, que corren el riesgo de ser vencidas. La soberanía absoluta de este signo parece imponer el negro, cuya “ascensión” invade cada vez más el espacio pictórico de Miró en esta época (por ejemplo, en *Mujer y pájaro* de 1973). Evidentemente se trata del negro de la noche, pero de una noche dramática, aterrorizante, de un agitado sueño con monstruos cíclopes de uñas afiladas como las de las Mujeres-Madre dominantes, cuyo poder de atracción Miró conjuraba ya en 1938, en su pintura de gran formato para (...) [la habitación de los hijos de Pierre Matisse (Modern Art Museum de Toledo, Ohio)] y continuó evocando en *Mujer en la noche* de 1976 (col. FJM); se trata asimismo del negro totalmente “primogénito” del fuego o, más bien, de la ceniza todavía encendida por destellos sobrepuestos y mezclados —rojos, amarillos y verdes— que brillan en el espacio del fondo y lo invaden, manchan su extensión virgen como lavas incandescentes que se desbordan. Así, estos destellos de colores se producen bajo el dominio del negro: brasas como sofocadas, recubiertas por grandes extensiones de colores lisos o espesas expansiones del negro. Miró trabaja esperando de manera respetuosa, paciente y metódica los efectos de esta alquimia secreta, como lo dice en sus términos, siempre simples y prosaicos (los del práctico que sigue apegado a las tradiciones técnicas).>>¹⁹²²

Reproduce luego la declaración de Miró (1974) a Taillandier sobre las etapas de su trabajo (incluyendo esta pintura):

<<Trabajo por etapas: primera etapa, los negros; con las otras etapas viene el resto, que me es dictado por los negros. Así pues, no tengo prisa. A eso se debe que por lo regular utilice colores normales, colores al óleo, que secan más despacio que los acrílicos. Además, saco provecho de ese secado lento: si aplico un color cuando el precedente aún no ha secado, ocurren mezclas, matices; un amarillo que se mezclara con un verde daría matices verdosos. Así, pues, se producen matices, motivos más ricos, y esa riqueza no la obtengo con el color que seca rápido.>>¹⁹²³

Continúa con la descripción de esta pintura gestual como un fruto del influjo del expresionismo abstracto:

<<Es una pintura sin moderación, vehemente incluso, que exige empeñarse con todo el cuerpo. Miró empapa sus dedos en el color y lo extiende con el puño moviendo éste en círculos,

¹⁹²² Beaumelle. <Joan Miró. La colección del CGP>. México. CCAC (1998): 210.

¹⁹²³ Taillandier. *Miró: maintenant je travaille par terre... “XX siècle”* (30-V-1974). Reprod. en Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 285. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 304. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 373-374. / cit. tomada de Beaumelle. <Joan Miró. La colección del CGP>. México. CCAC (1998): 210.

trabaja con el cuadro en el suelo, como si fuera un campo por atravesar y laborar. Miró el meticoloso, tan preocupado por el orden y la limpieza, no deja de subrayar con humor la aventura que así emprende.>>¹⁹²⁴

Y Beaumelle termina al respecto reproduciendo de nuevo una declaración de Miró (1974), que acota sobre la posición en que trabaja, revelando cómo lo hizo en estas pinturas monumentales:

<<De vez en cuando utilizo el caballete, pero por ahora eso es bastante raro. Coloco mis cuadros en soportes o en el suelo. Si los pongo en el suelo, puedo andar por encima de ellos, lo cual es cómodo, sobre todo cuando se trata de una tela grande: una vez terminada, con ayuda de alguien la coloco en la pared o sobre el caballete o apoyada en cualquier objeto que la mantenga vertical, entonces veo lo que hay que corregir y vuelvo a colocar la tela en el suelo para hacer las correcciones. En el suelo, trabajo tumbado boca abajo y, ah, sí, me lleno de pintura, y la cara y el cabello me quedan todos embadurnados, manchados. En cuanto a mi ropa de trabajo, es un verdadero cuadro.>>¹⁹²⁵

Manos volando hacia las constelaciones (1974) o *Mains s'envolant vers les constellations* es un acrílico y óleo sobre tela (260,5 x 681) (19-I-1974) de col. FJM (4762) [DL 1568]. El artista experimenta la gestualidad en esta escena repleta de impresiones de manos sobre los chorreones que gotean en incontables regueros. Dupin (1993) resume que: <<De igual tenor, *Manos volando hacia las constelaciones* (2,61 x 6,80 m) asocia rítmicamente a la violencia de las manchas y de los colores más de treinta huellas de manos, que son a la vez las “manos alzando el vuelo” y las “constelaciones” que aquellas inscriben en negro sobre el blanco de la tela.>>¹⁹²⁶ El poeta mexicano Octavio Paz (1975) opina que la imposición de las manos del artista sobre el objeto es un signo de fraternidad, de ruptura del tabú (religioso, estético) de tocar y palpar la obra de arte:

<<Hecho con las manos, el objeto artesanal guarda impresas, real o metafóricamente, las huellas digitales del que lo hizo. Esas huellas no son la *firma* del artista, no son un nombre; tampoco son una marca. Son más bien una señal: la cicatriz casi borrada que conmemora la fraternidad original de los hombres. (...) [Permitiendo una] vida física compartida.>>¹⁹²⁷

Apuntemos que en esta época Miró añade otra vez manos en sus cuadros y en dibujos como *Manos y pájaros en el espacio* (1975) y esculturas como *Bajorrelieve*

¹⁹²⁴ Beaumelle. <Joan Miró. *La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 210.

¹⁹²⁵ Taillandier. *Miró: maintenant je travaille par terre...* “XX siècle” (30-V-1974). Reprod. en Rowell. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*. 1986: 286. / Rowell. *Joan Miró. Écrits et entretiens*. 1995: 305. / Rowell. *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. 2002: 374. / cit. tomada de Beaumelle. <Joan Miró. *La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 210.

¹⁹²⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 336-337.

¹⁹²⁷ Paz. *El uso y la contemplación. La artesanía: fraternidad original del hombre*. “Destino”, 1.980 (11 a 17-IX-1975): 30.

(1971), un bronce [FO 257] con una sola mano impresa, en referencia a las manos de las cuevas paleolíticas.

Miró pinta el 31 de enero de 1974 una pareja de grandes acrílicos, *El día y La noche* [DL 1569-1570], con un estilo muy espontáneo, con vistas a donar a la FJM y guardar el otro en la colección familiar. La pareja se caracteriza por su disposición en banda horizontal y la agresividad de su trazo espontáneo.

El día (1974) o *Le Jour*. Pareja de *La noche* (31-I-1974) es un acrílico sobre tela (56,5 x 500,5) (31-I-1974) de col. FJM (4766) [DL 1569]. Es la más meditada de la pareja, como si la composición de una escena diurna le impeliera a planificar el juego de la luz y los volúmenes.

La noche (1974) o *La Nuit*. Pareja de *El día* (31-I-1973) es un acrílico sobre tela (57 x 501) (31-I-1974) de col. Successió Miró [DL 1570]. Una luna azul muy estilizada en grafismo en la derecha y una mancha que desde el centro se va convirtiendo un reguero de estrellas hacia la izquierda. Un personaje, probablemente un pájaro, se interpone justo en el centro de esta explosión estelar. Unos puntos minúsculos de colores vivos (amarillo, naranja, gris) introducen un mínimo de equilibrio en el impacto visual. Emili Fernández Miró (1999) explica: «Com un retall de l'univers inscriu en aquesta tela longitudinal que té la seva parella, *Le Jour*, a la Fundació Joan Miró de Barcelona. L'acurada selecció d'aquesta lluna blava, contrasta amb la de la constel·lació que, molt diferentment de les pintades els anys 40, Miró manifesta amb una salvatge esquitxada. Poesia i agressivitat.»¹⁹²⁸

Sigue una pareja de pinturas [DL 1573 y 2050], con una notable relación de formato, tema, gestualidad y colorido.

Pájaro (1974) o *Oiseau* es un acrílico y guante incorporado sobre tela (260 x 185,5) (9-II-1974) de col. FJM (4763) [DL 1573]. Jeffett (2005) relaciona esta obra con *Pintura* (?) o *Sin título*, un óleo, acrílico y cuerda sobre tela de dimensiones similares (265 x 185) realizado en Palma, de col. FPJM-85 (T-0085) [DL 2050], de la que señala que tiene «una cuerda en la que Miró quizás tenía intención de colgar un objeto encontrado. En una obra similar con el título *Oiseau* (9-II-1974, col. FJM 4763) exactamente con las mismas dimensiones —una obra representada en la

¹⁹²⁸ Fernández Miró, Emili. <*Joan Miró. Homenatge a Pilar Juncosa*>. Palma. FPJM (1999-2000): 60.

retrospectiva de 1974— un guante oscila de una cuerda parecida, permitiéndonos provisionalmente fechar esta obra como de 1974.>>¹⁹²⁹ Lubar (2004) pone esta pintura como ejemplo de cómo el gran formato de las pinturas finales se relaciona con la energía y la espontaneidad de las técnicas de trazo suelto, el goteo, el manchado...:

<<En otras obras de este periodo, el enorme tamaño y la escala de los lienzos resuena con una sensación de energía corpórea en tanto que el encuentro físico del artista con el lienzo y su recién encontrada libertad de trazo están presentes en todas partes en los goteos y las manchas que son las marcas de este proceso. En el monumental *Oiseau* del 9 de febrero de 1974, aparece un guante pegado a la superficie del lienzo, ejerciendo una función dual como signo del pájaro y como símbolo de la mano del artista y de su relación táctil con el lienzo. (...) En todos estos cuadros, la verticalidad, el espacio de lectura y de inmersión contemplativa, deja paso a la horizontalidad, el lugar de la actividad física, mientras Miró ataca la superficie con un gesto rápido pero controlado. (...)>>¹⁹³⁰

Pintura (?) o *Sin título* es un óleo, acrílico y cuerda sobre tela (265 x 185) realizado en Palma, de col. FPJM-85 (T-0085) [DL 2050]. Tal vez Miró la pensó ya hacia 1973, por afinidades con otras obras de esta fecha. Sobre el fondo blanco, Miró dispone un personaje que desde el centro se eleva con un churrete masivo de pigmento negro (con un intenso goteo en los lados) hasta la cabeza situada en el ángulo superior derecho. Un brazo desarticulado equilibra su posición hacia la izquierda. Dos personajes-pájaro ocupan los dos márgenes, en los que sitúa además dos astros, azul a la izquierda, rojo a la derecha. Unos hilos de cordel quedan pegados en el costado izquierdo, atravesando el astro azul, sugiriendo un movimiento descendente y matérico. Jeffett (2005) considera que esta obra está relacionada con otras dos de la col. FPJM (T-0009) [DL 2004] y T-0017 [DL 2037], que suponen después del segundo viaje a Japón:

<<un renovado interés en la realización de marcas caligráficas (...) un método que consistía en mantener la línea con el orientalismo del período (la importancia del grupo Gutai, Yoko Ono y Yakoï Kusama) y en el interés por los enfoques pictográficos del lenguaje, por aquel entonces en estudio por escritores franceses como Roland Barthes.>>¹⁹³¹

Sigue una pintura aislada que salvo por su fondo blanco es afín a la serie de tema nocturno por su composición espacial, figuración y colorido. *Pájaro en un*

¹⁹²⁹ Jeffett. "Hay que situar de nuevo el arte en la vida": *La Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 63.

¹⁹³⁰ Lubar. *El último Miró. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 23.

¹⁹³¹ Jeffett. "Hay que situar de nuevo el arte en la vida": *La Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 58.

paisaje (1974) o *Oiseau dans un paysage* es un óleo sobre tela (174 x 205) (9-II-1974) de col. Successió Miró [DL 1575]. Sobre un fondo blanco Miró desarrolla un paisaje ajedrezado en colores (negro, rojo, amarillo, verde, lila) y presenta un pájaro deforme que surge de la tierra y se eleva a un cielo desnudo, tal como Rilke evoca en la *Primera elegía*: «Finalmente ya no nos necesitan, los que partieron / temprano, uno se desteta dulcemente de lo terrestre, como / uno se emancipa con ternura de los senos de la madre.», con unos grafismos-flecha que sugieren el movimiento a partir de una gran mancha roja en el margen derecho, con salpicaduras, el mismo tipo de violentas manchas abstractas que contemplamos en los monotipos de 1973-1974 del postrer Gottlieb. Emili Fernández Miró (1999) explica en relación a esta obra: «Els traços i els colors deixen de ser elegants i precisos per ser substituïts per una acció cada vegada més violenta amb el pas dels anys. Taques que no estan acuradament apicades donen pas al darrer període de Miró. Com més envelleix, es converteix en una persona i un artista més salvatge.»¹⁹³²

Sigue un grupo de tres pinturas [DL 1579-1581] fechadas el 21 de febrero de 1974 que concitaron la atención de Raillard en una entrevista celebrada en el taller palmésano el 3-8 de noviembre de 1975, lo que alerta de que más de un año y medio después, aunque Miró las consideraba acabadas, tal vez todavía albergaba dudas o las veía como parte de una serie más amplia: «Las terminé ese día. Ya estaban empezadas. Las hice realmente con un mismo gesto, un mismo impulso, y les puse la fecha unos días después.»¹⁹³³ Esto indica que la fecha no significa la última pincelada sino cuándo califica la obra como terminada. Raillard, además, vio como títulos sólo *Femme* y *Oiseau*, lo que probaría que los títulos más complejos se añadían más tarde, probablemente con la ayuda de Dupin. Las tres obras son:

Pájaros (1974) o *Oiseaux* es un óleo sobre tela (37,5 x 61) (21-II-1974) [DL 1579]. El estilo espontáneo del trío queda patente en esta obra, realizada a partir de un inusual chorreo amarillo en el centro, luego Miró gira el cuadro y pinta a ambos lados unos segmentos negros y completa la escena con un astro malva y otro rojo atravesado por la línea del vuelo de un pájaro, a la izquierda.

Mujer, pájaro (1974) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (65 x 50) (21-II-1974) [DL 1580]. La gruesa línea del horizonte segmenta el cuadro en dos partes,

¹⁹³² Fernández Miró, E. <Joan Miró. Homenatge a Pilar Juncosa>. Palma. FPJM (1999-2000): 58.

¹⁹³³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 123.

pero ambas parecen suspendidas en el aire, con la diferencia de que la inferior es un reino de paz y la superior se enrarece en la tormenta. Los grafismos reducen a la mujer a una filigrana roja, más una pierna y una mano que bajan al otro nivel, con la intención de atrapar al pájaro del rincón inferior derecho.

Mujer, pájaros, constelaciones (1974) o *Femme, oiseaux, constellations* es un óleo sobre tela (61 x 50) (21-II-1974) [DL 1581]. Miró divide el fondo en dos espacios, el superior de un azul que contornea el blanco inferior, que envuelve la figura enhiesta de la mujer, construida con unos trazos espontáneos y un interior verde. Los pájaros son las dos formas triangular y lineal de la derecha, una remarcada en negro y rellena de rojo, la otra una simple banda amarilla que se hermana con la anterior. Las constelaciones podrían ser el reguero de tres discos negros.

Un grupo de siete pinturas fechadas el 2 y 3 de marzo de 1974 [DL 1600-1606] se emparentan por su estilo espontáneo y sencillez compositiva con un fondo blancuzco levemente grisáceo. En su seno distinguimos dos criterios de clasificación. Por el formato hay dos subgrupos, uno con las cuatro primeras pinturas [DL 1600-1603], fechadas el 2 de marzo, con unas medidas uniformes (130 x 97) y una coincidencia casi oculta en los márgenes, un mínimo astro de tonalidad que mezcla el añil y el marrón; y el otro subgrupo con las tres pinturas restantes, fechadas el 3 de marzo, con un tamaño menor (una de 73 x 92 y dos de 50 x 61), y en estas el pequeño astro casi escondido es malva. Por el criterio de contenido, en cambio, hay un subgrupo de tres pinturas tituladas *Paisaje* (1974) [DL 1600, 1604-1605], caracterizado por la ausencia de personajes y el colorido alegre, mientras que el subgrupo de las otras cuatro pinturas [DL 1601-1603 y 1606] ostenta títulos figurativos (personajes, mujeres o pájaros). Apuntemos sobre el trío de paisajes su cercanía a las tesis del norteamericano Robert Rosenblum sobre una progresiva disolución de las formas que relaciona el romanticismo nórdico con el expresionismo abstracto¹⁹³⁴, que Miró plasma en paisajes con nubes, tormentas y vacíos infinitos junto a una ausencia casi total de figuras humanas, que nos ofrecen una visión

¹⁹³⁴ Rosenblum, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza Forma. Madrid. 1993 (1975 inglés). 270 pp. Sus ideas se exponen en *<La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto>. Madrid. Fundación Juan March (desde 5 octubre 2007-13 enero 2008). 124 obras de 26 artistas. Reseña de García, Ángeles. *Cuando la poesía se hace sublime*. “El País” (6-X-2007) 55.

mistérica de la naturaleza en su pureza más desnuda. Finalmente, incorporo al final de este grupo la pintura DL 1616 sólo por su tema paisajístico y algunas concomitancias en la delineación de las figuras, pero en puridad no pertenece al grupo debido a su fondo rojizo y notable complejidad de composición.

Paisaje (1974) o *Paysage* es un óleo sobre tela (130 x 96,5) (2-III-1974) [DL 1600]. Una gran inundación color café se extiende por la parte central y Miró la bordea con cinco añadidos: a la izquierda una mancha salpicada negra muy líquida que gotea en una larga línea; a la derecha una mancha azul ultramar que configura una compleja trama de goteos, un pequeño astro marrón que reaparece medio oculto en los siguientes tres cuadros, un gran sol rojo y un reguero de cinco astros negros en la parte superior.

Mujer, pájaro (1974) o *Femme, oiseau* es un acrílico sobre tela (129 x 96,5) (2-III-1974) de col. FJM (4782) [DL 1601]. Es la pintura menos espontánea de este grupo por cuanto, si bien todo comienza con un salpicado negro, luego introduce unos meditados añadidos bajo una apariencia espontánea: el chorreo rojo en el centro, el circuito amarillo alrededor del disco negro del ojo, y sobre todo esas manchas azules que escapan desde el centro hacia los bordes y que el artista dejó gotear con pulso firme, atendiendo a la evidente tonalidad más intensa de los extremos más cercanos a los bordes del cuadro. Finalmente, el último estadio creativo es la composición de la mujer (con un sorprendente pene surgiendo de la cabeza) y los trazos sueltos de los dos pájaros.

Personaje, pájaro (1974) o *Personnage, oiseau* es un acrílico sobre tela (130 x 96,5) (2-III-1974) de col. FJM (4784) [DL 1602]. En contraste con el cuadro anterior, que probablemente le insatisfizo por su carácter demasiado meditado, aquí Miró procuró mantener el carácter espontáneo de los salpicados y dejar que corrieran más libremente los sendos regueros rojo y negro de la izquierda, que marcan el recorrido vertical de las cuatro líneas de la izquierda, tres de las cuales representan los vuelos de los pájaros mientras que la más central se reconvierte en parte de un personaje que evoca la figura de una mantis religiosa. Un astro amarillo y otro añil son añadidos cálidos muy meditados, que equilibran las zonas frías de la composición.

Personaje (1974) o *Personnage* es un acrílico y óleo sobre tela (129 x 96,3) (2-III-1974) de col. FJM (4783) [DL 1603]. La gran mancha café del centro semeja el rostro informe del personaje, pero el artista no queda satisfecho con este accidente

y aprovecha su estímulo para estructurar un personaje de amplias formas, probablemente una mujer. Dos manchas, una amarilla abajo y otra roja de un goteo sangriento en la derecha, más una enorme gota negra en la izquierda.

Paisaje (1974) o *Paysage* es un óleo sobre tela (73 x 92) (3-III-1974) [DL 1604]. La división espacial se establece entre una ondulante tierra roja y un cielo blanco desnudo salvo porque en su parte derecha vemos un reguero de tres astros (dos negros y uno malva), que coincide con el del *Paisaje* de DL 1600. La firma cursiva de Miró está inusualmente elevada, con la probable intención de que sirva como elemento formal que complete el reguero de astros. Podemos reconocer aquí la idea de lo sublime como ausencia de límites, como esbozaba Kant en su *Crítica del Juicio* (1790): «lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación, lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites»¹⁹³⁵ y que Rosenblum asocia con la idea de totalidad que hermana el paisajismo romántico alemán (“lo sublime romántico”) con el expresionismo abstracto (“lo sublime abstracto”) pasando por las experiencias místicas del postimpresionismo o el surrealismo con un grupo de pintores norteamericanos recientes que busca lo que podría denominarse lo “sublime abstracto”. Esta pintura de Miró se acerca a las acuarelas de Turner por su inundación de luz y a los óleos de Rothko por sus franjas flotantes y horizontales de colores, en contraste con las atmósferas en penumbra de Friedrich, pero es también a éste a quien podemos encontrar aquí, sólo cambiando su monje o su espectador arrobado ante la presencia inasible de Dios por nuestra propia mirada de espectadores que participamos activamente del cuadro al contemplar su vacío infinito. Miró, en suma, da un paso más allá: si los románticos personificaban al agente espectador en un ser minúsculo dentro del cuadro, el pintor catalán lo sitúa sin intermediario fuera del cuadro.

Paisaje (1974) o *Paysage* es un óleo sobre tela (50 x 61) (3-III-1974) [DL 1605]. Emplea una convencional división espacial entre la ondulante tierra negra y el cielo blanco, que surca una mancha roja que gotea hacia la izquierda, representando tal vez el vuelo de un pájaro. Un astro malva en la izquierda equilibra otro rojo en la

¹⁹³⁵ Kant. *Crítica del Juicio*. 1790: I Parte, Libro II, parágrafo 23. cit. Rosenblum, R. *The Abstract Sublime*. “Artnews”, v. 59, nº 10 (II-1961), reprod. *<La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto>. Madrid. Fundación Juan March (5 octubre 2007-13 enero 2008).

derecha, ambos justo por encima del horizonte. En la parte superior un leve salpicado es utilizado para definir tres discos negros.

Mujer (1974) o *Femme* es un óleo sobre tela (50 x 61) (3-III-1974) [DL 1606]. Miró utiliza la misma división espacial entre la tierra negra y el cielo blanco, y nos muestra su capacidad de ruptura de las convenciones, más propia de un grafitero sin complejos, al transformar la tierra en una mujer que surge como un volcán con un cuello de negra lava eruptiva y una cabeza explosiva con un chorreo audaz que se extiende por todo el cielo como una suave lluvia. En el rincón superior derecho arroja un líquido magma rojo que Miró deja gotear a ambos lados balanceando el cuadro, por encima del negro. Un astro malva en la izquierda coincide con el que ocupa la misma posición en el cuadro anterior.

Paisaje en la noche (1974) o *Paysage dans la nuit* es un óleo sobre tela de gran formato (129,5 x 194,9) (4-XI-1966 a 12-III-1974) de col. Kazumasa Katsuta [DL 1616]. Se basa bastante fielmente en dos esbozos del 1 de noviembre de 1966, que pasaron a una primera etapa del cuadro tres días después.¹⁹³⁶ Un vibrante fondo rojo con varias tonalidades sirve de realce a este paisaje de una constelación con una gran luna verde, astros, estrellas y pájaros, y dos regueros horizontales de planetas negros. Malet y Montaner (1998) explican que:

«En este momento, el paisaje se configura al margen de la realidad y surge de unos restregamientos previos de pintura sobre la tela. Este fondo, preparado con aguarrás enturbiado con una mixtura indescriptible de colores (resultado de la limpieza de los pinceles), acoge las líneas sinuosas de una orografía imprecisa y una luna omnipotente. En la zona inferior, la administración calculada de rojo cadmio aporta solidez y estabilidad a las formaciones montañosas.»¹⁹³⁷

Malet (2003) apunta más extensamente:

«Nos encontramos ante una obra de madurez que emplea un lenguaje definido y claro. (...). De nuevo encontramos la luna y las estrellas, temas constantes, que nos remiten a la pintura de Urgell. Sin embargo, la aplicación del color aporta el tono inconfundible a la obra, al representar la luna con un tono frío, el verde, en contraste con la calidez del fondo rojo dispuesto en restregones. El negro de la noche es sugerido por la doble hilera de manchas circulares y el trazo filiforme de las estrellas. En contraste con el fondo rojo matizado, el artista ha aplicado unas precisas notas amarillas, rojas y negras, en ajedrezado, que definen el paisaje.»¹⁹³⁸

¹⁹³⁶ Dos Dibujo preparatorio para *Paisaje en la noche* (1974). Bolígrafo y lápiz de color sobre papel (7,3 x 9,6) (1-XI-1966). Col. FJM (2920). [Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 108] Bolígrafo sobre papel (10,2 x 13) (1-XI-1966). Col. FJM (2914). [Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 108, los dos dibujos.]

¹⁹³⁷ Malet; Montaner. CD-rom. *Joan Miró.* 1998.

¹⁹³⁸ Malet. *Joan Miró. Apunts d'una col·lecció. Obres de la Gallery K. AG.* 2003: 129.

Sigue una pareja de pinturas de título relacionado con la poesía [DL 1617-1618], con un mismo formato vertical aunque con tamaños distintos, unos fondos de un blanco neblinoso, manchas de salpicado y chorreo negro en el mismo lugar y unos minúsculos puntos que actúan como acentos poéticos.

Palabras de poeta (1974) o *Paroles de poète* es un óleo sobre tela (100 x 81) (21-III-1974) [DL 1617]. En la izquierda el chorreo negro está envuelto en una nube circular de un gris plumizo que se equilibra formalmente con dos nubes circulares en la parte inferior con puntos y líneas en arabesco que evocan signos arábigos, las “palabras del poeta”, remarcadas por un onírico astro azul. El gran vacío del rincón superior derecho es cubierto con una nota cálida, el pequeño punto rojo flotante.

Poema (1974) o *Poème* es un óleo sobre tela (130 x 97) (22-III-1974) [DL 1618]. En vez de chorreo ahora aplica un salpicado negro sobre una mancha de color café, y cubre el nivel superior con dos tenues líneas, trazadas con unos suaves toques discontinuos de la punta del pincel. Unos puntos de color negro, azul y amarillo en el centro aportan una banda de separación respecto a la parte inferior, en la que intuimos que representa el poema con unos garabatos de una escritura indescifrable que podría ser el cuerpo fragmentado de un poeta, simbolizado por el ojo almendrado, remarcado en bermellón.

Siguen ocho pinturas individuales, fechadas en abril, que no podemos unir en grupos más allá de sus fechas.

Mujer (1974) o *Femme* es un óleo sobre tela (100 x 81) (1-IV-1974) [DL 1619]. Nuevamente Miró parte de una mancha muy líquida de color café y la utiliza para estructurar encima la cabeza y parte del tronco de una mujer, identificable por el título y un pecho en la izquierda. Los brazos levantados acaban en unos elementos inusuales de color negro: un óvalo y un cono convexo. Dos nubes de puntillados verde y amarillo y un contorno café bordean la figura femenina.

Mujer, pájaros (1974) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre tela (100 x 81) (1-IV-1974) [DL 1620]. Nuevamente una vasta mancha café cubre la mayor parte del cuadro, especialmente la mujer central, y cae en *dripping* sobre los pájaros que

emergen de los ángulos inferiores. Un salpicado y un segmento de color rojo y un garabato amarillo completan la escena.

Mujeres, pájaros (1974) o *Femmes, oiseaux* es un óleo sobre tela (1116 x 89) (1-IV-1974) [DL 1621]. El espacio se llena con pequeños toques de pintura azul y gris plomo, evocando una piedra granítica, y el pintor añade dos nubes de puntillado amarillo y azul, un pájaro rojo en la izquierda y dos personajes femeninos en el centro y la derecha trazados en negro.

Personaje, pájaros (1974) o *Personnage, oiseaux* es un óleo sobre tela (116 x 88) (1-IV-1974) de col. MNCARS (R. 08606), Madrid. Entregado en 1985 en deuda tributaria [DL 1622]. Un personaje se yergue contra el cielo en llamas rojizas y amarillentas, con dos pájaros que surgen de su cuerpo como vástagos.

El despertar de la mañana (1974) o *L'Éveil du Matin* es un óleo sobre tela (130 x 97) (12-IV-1974) [DL 1623]. Sobre un fondo blanco levemente trabajado en un gris neutro y blanquecino, el artista traza con espontaneidad tres gruesos trazos negros en la parte superior, lanza un agitado estallido de rojo a media altura (el sol que se levanta) y traza finalmente unos leves y minúsculos arabescos que semejan el vuelo de unos pájaros que apenas se remontan, medio adormecidos.

Mujer (1974) o *Femme* es un acrílico sobre tela (162,2 x 131) realizado en Palma, 15-IV- col. FJM (7232) [DL 1624]. La noche oscura se abre en una ventana grisácea a un paisaje tormentoso y sin límites, recorrido por los regueros negros y unos chorreos blancos y marrones. La mujer, cuya cabeza está compuesta de trazos negros, exhibe un cuerpo-bloque tan negro como la noche.

Mujer, pájaro (1974) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (162 x 130) [DL 1625]. Reaparece el cuerpo-bloque femenino del cuadro anterior pero ahora su cabeza con ojo almendrado está subsumida en el tronco y surge de su frente un gran pájaro cuyas patas podemos fundir con los de la mujer.

Mujer delante de la luna (1974) o *Femme devant la lune* es un acrílico sobre tela (162,8 x 130,3) (15-IV-1974) de col. FJM (7231) [DL 1626]. El paisaje tormentoso que inunda el cuadro evoca las atmósferas románticas de Friedrich y experiencias más recientes del expresionismo abstracto, pero también puede inspirarse en un granito oscuro con vetas blanquecinas. Sobre este fondo Miró introduce una mujer de cuerpo-cabeza blanco con ojo rojinegro que se opone a una media luna y una estrella en el rincón superior derecho, y equilibra el cuadro en los espacios vacíos con tres discos negros y dos astros en amarillo y rojo que gotean.

Sigue un trío de pinturas que Miró numera aunque en las que una mujer está delante respectivamente del sol, de la luna y de una estrella fugaz [DL 1627-1629]. La composición tiene características similares: el cuerpo voluminoso en negro de la mujer con rasgos definidos con garabatos blancos y tres cabellos-púa claramente visibles, y al lado un pájaro negro y unos minúsculos astros multicolores.

Mujer delante del sol I (1974) o *Femme devant le soleil I* es un acrílico sobre tela (258,5 x 194) (15 IV-1974) de col. FJM (4790) [DL 1627]. Balsach (2002) señala que «El sol rojo de *Dona davant el sol* (1974): sol-piedra, sol-astro, sol-sangre nos recuerda la imagen de la piedra roja del poema *La tierra baldía* de T. S. Elliot». ¹⁹³⁹ Este cuadro tiene afinidades compositivas con un cuadro seis semanas anterior, *Mujer* (1974) [DL 1606], por cuanto comparten la división espacial entre el cielo blanco y la tierra negra que se convierte en un volcán femenino, aunque en este caso la erupción de lava se sustituye por los tres cabellos al viento de la mujer, cuyos rasgos semejan los de una morsa (no hay concesión a la belleza en esta época). Un pájaro negro de largas patas en la izquierda se equilibra con un gran sol rojo en el rincón superior derecho, y por oposición, Miró introduce el mismo astro malva del cuadro citado, pero ahora lo coloca en la derecha.

Mujer delante de la luna II (1974) o *Femme devant la lune II* es un acrílico sobre tela (269,3 x 173,5) (15-IV-1974) de col. FJM (7230) [DL 1628]. Aquí aparece, en sustitución del sol, una gran media luna azul, con una forma de hoz que juega formalmente con los dos discos convexos del brazo alzado de la mujer.

Mujer delante de la estrella fugaz III (1974) o *Femme devant l'étoile filante* es un acrílico sobre tela (204,5 x 194,5) (15-IV-1974) de col. FJM [DL 1629]. En este cuadro la estrella (fugaz) es verde y su cuerpo está alargado como el de un pájaro. Estamos pues ante un nuevo juego combinatorio de elementos, tan querido por el artista.

Viene a continuación un largo receso de más de cuatro meses, desde mediados de abril hasta inicios de septiembre, en los que Miró no acaba ninguna pintura, y que coinciden con su estancia veraniega en Mont-roig hasta octubre y una nutrida serie de actividades sociales: viajes en abril y mayo en Barcelona para visitar

¹⁹³⁹ Balsach. *El sol en los ojos. Imágenes del sol y visión solar en la obra de Joan Miró. <Joan Miró. Càntic del sol>*. Valladolid. MEAC Patio Herreriano (2003): 61.

la Fundación Joan Miró, a Tarragona en abril para trabajar en el taller textil de Royo, a París también en abril y mayo y nuevamente en octubre para visitar su antológica del Grand Palais o acabar la ilustración de libros (como *Le Courtisan Grotesque*). Probablemente en medio de tantos compromisos no podía pensar en tantas series como en los primeros meses del año, y decidió retomar cinco proyectos antiguos de 1969-1970, que concluye en septiembre, y a los que añade otro cuadro más, comenzado en julio y terminado en septiembre, que se informa de las mismas características, configurando así un sexteto [DL 1630-1635] de pinturas con temática de mujeres y pájaros sobre un paisaje infinito de fondos blancos o cafés, con figuras masivas en negro y retazos de vivos colores (amarillo, rojo, azul), que refunden experiencias y elementos formales de sus grupos de pinturas de los primeros meses de 1974.

Mujer y pájaros en la noche (1969-1974) o *Femme et oiseaux dans la nuit* es un acrílico sobre tela (244,3 x 173,8) (4-IX-1974) de col. FJM (4764) [DL 1630]. Este cuadro conserva de sus inicios en 1969 el tratamiento espontáneo y tormentoso del fondo, como se veía en dos pinturas de septiembre de ese año (DL 1343 y 1354), y añade ahora, a partir de pinturas inmediatamente anteriores (como las DL 1624-1629), el trazado suelto de los personajes (con partes goteantes) y su relleno con amplias extensiones de negro, más la aplicación de pequeños astros, esas notas de rojo y añil que parecen dispuestas al azar pero que en realidad han sido medidas con sumo cuidado. El mismo retazo amarillo del extremo de la luna parece una continuidad de las variaciones de forma y color que habíamos visto en el trío de DL 1627-1629 (que tenía los otros tres colores: rojo, azul y verde). Lubar (2004) lo pone como ejemplo de la espontaneidad y simplificación de sus últimas pinturas:

<<Hay, sin duda, una mayor sensación de espontaneidad e incluso de impaciencia en las pinturas tardías, puesto que Miró reaccionó contra su propia maestría técnica. (...) el espacio densamente congestionado de *Dona i ocells en la nit* de 1969-1974, con su pesada caligrafía y sus enormes extensiones de pintura negra, la imaginería de Miró resulta simultáneamente familiar e inquietante. (...) En estas majestuosas variaciones sobre un único tema, la caligrafía de Miró, su *écriture*, conserva toda su poesía y el lirismo de sus tempranas exploraciones del vacío pero con una inmediatez y una fuerza totalmente nuevas.>>¹⁹⁴⁰

Pájaros en un paisaje (1969-1974) o *Oiseaux dans un paysage* es un óleo sobre tela (216 x 174) (4-IX-1974) [DL 1631]. Muestra un enorme campo nocturno

¹⁹⁴⁰ Lubar. *El último Miró. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 21-23.

de color negro en cuya parte superior se abre una ventana entre blanquecina y café en la que surgen dos pájaros que se dirigen hacia un huevo-sol con mosaico en rojo.

Mujer, pájaro (1969-1974) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (216 x 174) [DL 1632]. La noche aparece ahora en la parte inferior y derecha, dejando una amplia ventana blanca en gran parte cubierta de una finísima capa de pigmento negro muy líquido que gotea y además raya con cuidado hasta crear un poderoso efecto atmosférico. La mujer se confunde con la tierra y remarca su presencia con una cabeza monstruosa excavada en la tierra y definida en un mosaico de recortes rojos, azules y amarillo, en la que destacan los ojos desiguales. En cambio, el pájaro está compuesto como una figura imposible, surgiendo de la cabeza como un cuerpo informe (evoca vagamente un “ocho”) y un apéndice que se abre en un zigzag como los segmentos de un mecano.

Mujer y pájaros en un paisaje (1970-1974) o *Femme et oiseaux dans un paysage* es un acrílico sobre tela (243,5 x 174) (5-IX-1974) de col. FJM (4765) [DL 1633]. El paisaje es ahora de un blanco infinito y esto favorece la definición de los dos personajes: la mujer en la derecha, con un cuerpo irreal construido por acumulación de formas negras, rojas, amarilla, azul... destacando el gran ojo único por su contorno interior en rojo que semeja una luna. A su lado, una estrella negra de brazos irregulares evoca un primer pájaro, mientras que el otro pájaro es más bien una presencia artificial, conseguida haciendo brotar de un bloque negro dos patas hacia abajo.

Paisaje (1974) o *Paysage* es un óleo con toques de carbón sobre tela (244 x 173) (5-IX-1974), de col. MNCARS, Madrid [DL 1634]. Miró divide el espacio en dos niveles: uno negro abajo y otro blanco encima. En la masa negra de la tierra surgen un enorme ojo rojo y amarillo, más un pájaro estilizado. El cielo se completa con cuatro formas que sugieren pies, por los cinco dedos, que sugieren las formas del presbiterio con absidiolas de una iglesia románica.

Mujeres, pájaro en la noche (1974) o *Femmes, oiseau dans la nuit* es un óleo sobre tela (260 x 185) (VII a 6-IX-1974) de col. MNCARS, Madrid [DL 1635]. Por sus fechas podemos incluirlo plenamente como la obra final del sexteto. Miró lo desarrolló mientras completaba las cinco obras anteriores y esto explica las concomitancias del tema, el fondo blanco, el trazado espontáneo de las pocas figuras, el colorido de mosaico en rojo y negro o el uso masivo de un color (un marrón

chocolate) para el relleno del cuerpo, así como la combinación del sol-luna amarillo y la luna-hoz azul.

Al final de septiembre Miró vuelve a su estilo más espontáneo con una obra aislada [DL 1636], que conecta con otras cuatro pinturas de finales del mes de octubre [DL 1637-1640], con características similares en cuanto a la técnica de óleo sobre tela, el formato (146 x 114), la composición espacial y el tratamiento de los márgenes con salpicados.

Pájaros en el espacio (1974) o *Oiseaux dans l'espace* es un óleo sobre tela (146 x 114) (26-IX-1974) [DL 1636]. Miró se guía primero por una división espacial muy meditada, rodeando el cuadro de brochazos grises que construyen una atmósfera inquietante y deja en el centro el blanco de la tela como una gran ventana. A continuación aplica el automatismo: arroja un chorreón rojo en la parte superior y luego aplica puntazos de pincel en rojo para extender el rojo hasta desvanecerse, y aplica una larga pincelada discontinua en amarillo en la parte inferior para sugerir el vuelo de un pájaro. Dos pinceladas discontinuas también en negro en el centro que representan pájaros, dos salpicados negros y unos astros multicolores de diferentes tamaños completan una escena inusual en el imaginario mironiano.

Personajes delante de un pájaro-cohete que se escapa (1974) o *Personnages devant l'oiseau-fusée qui s'enfuit* es un óleo sobre tela (146 x 114) (27-X-1974) de col. particular, Palma de Mallorca [DL 1637]. Sobre un fondo trabajado para crear una sensación de blanco grisáceo con tonalidades marrones, Miró dispone una composición que entendemos muy meditada: dos manchas de negro muy líquido construyen un personaje vertical en la derecha y otro circular en la izquierda, ambas remarcadas por trazos negros. Luego dispone dos criaturas más, una de contornos negros y relleno azul en el centro y el pájaro-cohete que pinta con una columna en rojo.

Mujer española (1974) o *Femme espagnole* es un óleo sobre tela (146 x 114) (28-X-1974) de col. MNCARS, Madrid [DL 1638]. Miró ha hecho un largo recorrido desde sus primeras mujeres españolas de los años 20, todavía figurativas aunque con una visible tendencia a la simplificación, hasta esta mujer de formas casi abstractas, que podríamos equiparar a los monstruosos marcianos imaginados por H. G. Wells, moviendo los brazos en un arabesco como los tentáculos de un pulpo y atrapando unos pájaros en la parte superior. Los salpicados en negro y amarillo más

los regueros y puntazos en rojo y azul son elementos que realzan la conexión entre la mujer (diosa de la fertilidad) y el cosmos.

Personaje (1974) o *Personnage* es un óleo sobre tela (146 x 114) (29-X-1974) [DL 1639]. La fuerza espontánea del *dripping* se apodera de este cuadro, en el que tanto el personaje como los astros a sus bordes son sólo acompañantes de una idea: el pintor domina con plena confianza sus medios expresivos. No importa el tema ni la forma, sino la convicción que refleja en que el propio acto de pintar y su relación privilegiada con la materia bastan para dotar de sentido a la obra artística.

Mujer (1974) o *Femme* es un acrílico y óleo sobre tela (146 x 114) (30-X-1974) de col. FJM (9900), donación J. L. Sert [DL 1640]. El centro del cuadro está inundado de una mancha de marrón y gris muy líquidos, sobre la que sitúa los trazos negros de una mujer de formas grotescas, cuyo género se define sobre todo por tres pelos-púa y que Miró ribetea con salpicados negros, unos regueros rojos y otro amarillo.

Pintura (proyecto para un tapiz) (1973-1974) o *Peinture* es una pintura doméstica sobre madera (197 x 122) [DL 1641]. La plancha de madera está recubierta de una capa plástica puntillada, dando un efecto de ordenación del fondo que contrasta con la disposición azarosa de las intervenciones de Miró: chorreones negros y cafés con goteados, una mano impresa y una enorme criatura cuyos miembros se extienden a lo largo del cuadro.

Pintura-objeto (1941-1974) o *Peinture-objet* es un pastel y óleo sobre plancha de madera de olivo a dos caras (26 x 12,5 x 7) (11-II-1941 a III-1974) [DL 1642]. Miró crea una dicotomía entre un anverso con un personaje único (cuerpo negro, cabeza multicolor enmarcada en una nube blanca) y un reverso dividido en dos niveles (la tierra negra, el cielo nuboso con un sol rojo más unos astros negros y uno amarillo).

2.13. La serie nocturna con varios grupos de 1974.

Al igual que en 1973, en 1974 podemos clasificar una larga serie de pinturas, dividida en grupos, que comparten el tema nocturno.

Un primer cuarteto de pinturas (1974) [DL 1572, 1576-1578], la mayor parte realizado en febrero, se caracteriza por el dominio del negro junto a efectos decorativos.

La fiesta de los pájaros y de las constelaciones (1974) o *La Fête des oiseaux et des constellations* es un óleo sobre tela (420 x 40) (9-II-1974) de col. Galerie Larock-Granoff, París [DL 1572]. Este cuadro es tan estrecho que parece amputado, desvirtuando así los elementos figurativos hasta simplificarlo en un juego colorista con sólo vagas referencias naturales. El negro es el color conductor de la trama, y las notas de amarillo, rojo y azul son iluminaciones festivas.

Mujer en la noche (1974) o *Femme dans la nuit* es un óleo sobre tela (194 x 130) de col. ARTIUM, Museo de la Diputación Foral de Álava. Realizada en Palma (9-II-1974) [DL 1576]. Sobre el fondo negro aparece una mujer, cuya composición sugiere vagamente una forma del arte islámico, con colores alegres y contornos blancos que suavizan aun más el contraste del colorido. Reaparece el puntillado de pequeños puntos blancos en el borde de la media luna superior y los regueros de astros a derecha e izquierda y el salpicado y la estrella blancos de la izquierda conjugan con el movimiento circular de la cimitarra-luna, enfatizando las conexiones con la violencia y lo oriental. Poco después de pintar Miró este cuadro, el poeta mexicano Octavio Paz (1975) medita que en el arte moderno hay dos tendencias, la del arte puro y la del arte combativo, en la que aquélla se aísla en sí misma y ésta (la de Miró) aboga por convertir al hombre y a la sociedad a su “política”, mediante un arte que se confunde con el heroísmo y el ascetismo, una tendencia en el que los objetos de arte se volvieron ídolos y los ídolos se convirtieron en ideas, por lo que:

«La religión artística es un neoplatonismo que no se atreve a confesar su nombre —cuando no es una guerra santa contra los infieles y lo herejes—. La historia del arte moderno puede dividirse en dos corrientes: la contemplativa y la combativa. A la primera pertenecen tendencias como el cubismo y el arte abstracto; a la segunda, movimiento como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. La mística y la cruzada.»¹⁹⁴¹

Y luego Paz explicita el hilo conductor entre el surrealismo y el budismo Zen, o sea la obra de arte por “lo que dice sin decir”, desvelando así la inagotable polisemia de esta *Mujer en la noche*.

Mujer, pájaro (1974) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (55 x 46) [DL 1577 (b/n)]. La mujer está fragmentada y descoyuntada en posturas inverosímiles, como las figuras de las primeras experiencias cubistas de Picasso, pero aquí el negro

¹⁹⁴¹ Paz. *El uso y la contemplación. La artesanía: fraternidad original del hombre*. “Destino”, 1.980 (11 a 17-IX-1975): 28.

de sus gruesos trazos sugiere la más agresiva expresividad de esta mujer atrapada en una red, en contraste con el vuelo libre del pájaro a la izquierda.

Paisaje (1974) o *Paysage* es un óleo sobre tela (216 x 174) (9-II-1974) de col. particular.¹⁹⁴² [DL 1578]. Firmado y fechado por el artista en el anverso pasó por exposiciones en París, Nueva York, Madrid y Londres. Muestra su estilo correspondiente a las pinturas “salvajes” de los años 70: sobre un fondo verde, pinta con pincelada suelta una gran figura geométrica en intenso color negro de la que manan goterones, a la izquierda dos círculos irregulares negros y otro más pequeño a la derecha.

Sigue un cuarteto de pinturas (DL 1582-1585), fechado el 27 de febrero, de formato mediano, tema nocturno y personajes en negro o rojo.

Cabeza, pájaro (1974) o *Tête, oiseau* es un óleo y acrílico sobre tela (65 x 39,5) (27-II-1974) de col. FJM (4776) [DL 1582]. La cabeza se simplifica en dos ojos-lágrimas en rojo mientras que el pájaro aparece como una especie de araña blanca que agita sus patas en el negro de la noche.

Cabeza (1974) o *Tête* es un óleo sobre tela (73 x 92) (27-II-1974) [DL 1583]. La cabeza monstruosa es como una montaña que traga en su gran boca blanca y abierta los astros (uno rojo tiñe de sangre un diente).

Mujeres, pájaros (1974) o *Femmes, oiseaux* es un óleo sobre tela (65 x 70) (27-II-1974) [DL 1584]. Las dos mujeres delineadas en negro y rojo agitan sus brazos en el cielo grisáceo, y una de ellas, en el centro nos observa con ojos almendrados que evocan una máscara africana o quizás de carnaval, injertada aquí de un modo tal vez forzado, pues nos resulta ajena por su metáfora alegre al contenido más bien dramático del resto del cuadro y del grupo en el que se integra.

Personaje en la noche (1974) o *Personnage dans la nuit* es un acrílico y óleo sobre tela (73 x 91,9) (27-II-1974) de col. FJM (4773) [DL 1585]. Miró divide el espacio en dos mitades en una diagonal curvada, blanca abajo y negra arriba. El personaje, pintado de rojo, eleva sus brazos como garras en el cielo negro, a la caza de los astros amarillo y añil, y unos segmentos negros en el rincón inferior derecho insinúan la ascensión de unos pájaros.

¹⁹⁴² Comprado en Christie's por 98 millones de pesetas en junio de 2001. [Redacción. *Subasta en Christie's*. “Última Hora” (1-VII-2001) 55.]

Del mismo día 27 de febrero, aunque empezada en 1972, tenemos otra pintura nocturna, *Ballet romántico* (1974) [DL 1586], pero la incluimos en el grupo de 1973-1974 de la serie de cuadros pompier.

También con fecha de 27 de febrero y de marzo de 1974, tenemos tres obras sobre tela de saco [DL 1587-1589], de estilo espontáneo y tema nocturno.

Mujer (1974) o *Femme* es un acrílico y óleo sobre tela de saco (29 x 22) (27-II-1974) de col. FJM (4775) [DL 1587]. Sobre la masa negra de la mujer el pintor delinea en blanco los rasgos de los pechos y la cabeza, y la envuelve en un reguero de astros multicolores, que actúan como un grueso puntillado.

Pájaro (1974) o *Oiseau* es un acrílico sobre tela de saco (8,5 x 23,5) (27-II-1974) de col. FJM (4774) [DL 1588]. Miró compone dos niveles en horizontal, el inferior en negro con un pájaro (según el título) que semeja un pulpo (esta forma naturalista parece inspirada en la cerámica minoica de Kamares) con tres tentáculos de esmerado dibujo, el nivel superior es de un amarillo limón que engloba una estrella achatada y dos planetas.

Perro (1974) o *Chien* es un acrílico y óleo sobre tela de saco (29 x 22) (27-II-1974) de col. FJM (4775) [DL 1589]. El artista compone dos niveles en vertical, el negro a la derecha y el del fondo del mismo saco a la izquierda, pero ambos están poblados por elementos cósmicos: blancos a la derecha, multicolores envolviendo la forma de un perro (perra por los tres cabellos, pero la cola sugiere un pene y un hermafroditismo que hacen plausible el título masculino) a la izquierda, destacando el disco rojo por su esmerado contorno.

Viene a continuación una pareja de pequeñas pinturas [DL 1590-1591] cuya mayor afinidad es la definición del personaje principal con puntas y ojos almendrados, más fondos monocromos, la primera en negro y la segunda en azul.

Personaje (1974) o *Personnage* es un óleo sobre cartón lacerado (32 x 33) (1-III-1974) de col. FJM (4778) [DL 1590]. Miró delinea con una masa pastosa los contornos en blanco del personaje, nuevamente portador de cierta ambigüedad sexual hermafrodita, porque puede ser femenino por los tres cabellos pero masculino por su forma fálica. El fondo negro de la noche se interrumpe con la estrella blanca que evoca un insecto de largas pata, el astro verde a su costado que sugiere un insecto de alas plegadas, y más astros en el lado derecho.

Cabeza, paisaje, constelaciones (1974) o *Tête, paysage, constellations* es un óleo sobre tela (61 x 50) (1974) [DL 1591]. Las constelaciones se muestran como una combinatoria de grandes discos negros agrupados en un largo reguero muy abierto alrededor de la cabeza y por regueros de discos blancos más pequeños, que actúan como conectores de los negros y ayudan a dar estabilidad al espacio vacío. La cabeza es probablemente una variación aprovechando la estructura de un cuerpo que se contempla mejor si se gira el cuadro 90 grados a la derecha, apareciendo el personaje con los dos brazos orantes y un largo cuello acabado en una cabeza-ojo-lágrima.

Dentro de la serie de tema nocturno de 1974 podemos establecer un grupo de siete *Cabezas* [1592-1598], en parte comenzado en 1940, y terminado el 1 de marzo de 1974, del que es antecedente una *Cabeza* datada el 2 de enero, con lo que hay hasta ocho cabezas, que comparten una tensión entre el dramatismo expresionista (la pintura de Motherwell sería de las más afines a estos cuadros) que se desprende de las grandes y grotescas cabezas y la “visión racionalizada”, más naturalista y formalmente equilibrada, que nos aporta el cuidado y optimista cosmos poblado por astros multicolores que las envuelve, y que entendemos surge de los experimentos con espacios vacíos y los elementos flotantes de 1940, cuyos rastros se identifican todavía en DL 1592 y 1596.

Cabeza (1974) o *Tête*. Óleo y lápiz de cera sobre tela (65 x 41). Realizada en Palma (2-I-1974), de col. Caritat Grau y Emili Gasch [DL 1566]. La monstruosa cabeza con dos ojos yuxtapuestos exigía que el negro dominara casi todo el cuadro. Los pequeños astros multicolores y los rayados a cera de la parte superior y de los ojos acentúan el desequilibrio del cosmos frente a la desesperanza que transmite esta cabeza.

Cabeza (1974) o *Tête* es un acrílico sobre tela (65,1 x 50) (1940 a 1-III-1974) de col. FJM (4777) [DL 1592]. La cabeza monstruosa nos mira con un solo ojo almendrado de tonalidad rosácea, y por encima de su lomo surge una mano de fino dibujo (casi seguro resto de 1940) con los dedos abiertos en un gesto de ansia. Eileen Romano (2005) comenta:

«Ante un fondo de color apagado, aplicado con la agresividad de un gesto impulsivo, Miró coloca la gran cabeza de una figura que parece amenazar con su mirada a quien la observa. Casi todo el cuadro está ocupado por este rostro totalmente negro, oscurísimo, con un ojo que mira como de

través al espectador. Un ojo rojo en forma de gota con una gran pupila negra y un fulgor de un rojo más intenso que lo hace brillar con una luz un tanto maligna.

Que no pertenece a un personaje de un cuento se deduce también del dedo con una gran uña que se ve en la mano que asoma en el ángulo, sobre la cabeza. Se diría que es una especie de demonio. ¿Quería acaso Miró convencer a sus contemporáneos de que estaban equivocados con él, que era capaz de hacer otras cosas aparte de las figuras con alas de pájaro y personajes semejantes a los que dibujan los niños? Sin duda es un intento provocador.

Esta figura parece personificar el desafío del artista hacia quienes han infravalorado la energía que impulsa su pintura. Con método y disciplina, Miró luchó por renovarse durante toda su vida sin traicionar nunca a su estilo, cuyas múltiples facetas supo cultivar con empeño y determinación. Vital y nunca repetitivo, siempre estuvo en cada obra que pintó: el personaje que grita, para la guerra civil; estrella en el cielo de sus constelaciones; quizá un tanto rebelde y profanador en las obras de su madurez, cuando da a su pintura una imprevista sacudida. Sin duda, el cartel ferroviario colgado delante de su estudio decía la verdad: “Este tren no efectúa paradas”.>¹⁹⁴³

Cabeza (1974) o *Tête* es un acrílico y óleo sobre tela (73,6 x 54,3) (1-III-1974) de col. FJM (4780) [DL 1593]. La misma cabeza nos muestra ahora más elementos de su parte inferior, envuelta en un fondo verdoso muy líquido, y de la que surgen dos brazos armados.

Cabeza (1974) o *Tête* es un acrílico y lápiz carbón sobre tela (73 x 60) (1-III-1974) [DL 1594]. La cabeza evoca la de un gran can con la boca abierta, y el dibujo a lápiz (probable resto de 1940, pero no hay datos del artista que lo confirmen). Se repite el fondo verdoso, trabajado como en acuarela.

Cabeza (1974) o *Tête* es un óleo sobre tela (61 x 50) (1940 a 1-III-1974) de col. Galerie Larck-Granoff, París [DL 1595]. El negro inunda la superficie, restando sólo dos retazos rojos, un ojo con pupila negra aureolada de rojo y un minúsculo astro añil.

Cabeza (1974) o *Tête* es un acrílico sobre tela (61,2 x 38,3) (1940 a 1-III-1974) de col. FJM (4781), donación Pilar Juncosa [DL 1596]. La superficie anegada de negro muestra ahora cuatro retazos del fondo original de 1940, con una estrella, tres cabellos, un astro amarillo y un ojo rojo.

Cabeza (1974) o *Tête* es un óleo sobre tela (80,5 x 65) (1940 a 1-III-1974) de col. Galerie Lelong, París [DL 1597]. La forma de la cabeza evoca la de una gorda gallina con el pico amarillo, la gorga roja y un ojo aureolado de malva. El fondo de 1940 se mantiene en los bordes.

¹⁹⁴³ Romano, Eileen (dir.); et al. *Miró*. 2005: 168.

Cabeza (1974) o *Tête* es un acrílico sobre tela (73,6 x 60) (1-III-1974) de col. FJM (4779) [DL 1598]. La cabeza amorfa de este ser nos interroga mudamente. El fondo verdoso en la parte del cuello imita otra vez los efectos de acuarela.

Finalmente, una pintura aislada. *Pájaro, insecto, constelación* (1974) o *Oiseau, insecte, constellation* es un acrílico sobre tela (129,2 x 96,5) (2-III-1974) [DL 1599]. Nuevamente divide el espacio en dos mitades con una diagonal curva, negra en la parte inferior, de un fondo blanco salpicado de negro y rojo en la parte superior, con lo que reúne elementos del estilo meditado y del espontáneo. El pájaro se descoyunta en el esfuerzo de liberarse del insecto (¿una mantis religiosa?), que parece atraparlo entre sus garras, y del choque surge una herida (efecto sugerido por la forma de hoz de una pata) de la que gotea sangre negra. La constelación se forma con dos discos negros, un astro amarillo y la gran nebulosa roja.

Düchting (1989) lo analiza partiendo del colorido negro y la división espacial con un horizonte:

«El color negro domina este cuadro perteneciente a la obra tardía de Miró. Una división horizontal sugiere un paisaje que se ve cruzado —literalmente— por dos signos grandes y negros en la mitad superior, los cuales descargan en ella una lluvia de partículas negras. A esta vehemente descarga corresponden los dos puntos rojos colocados con la misma energía. La pasión que portan estos signos no les resta su clara configuración formal: por un lado, la hoz que descansa sobre la superficie negra; y por otro, un trazo ovalado —que atraviesa la hoz— con dos extremidades en forma de púas, de las cuales la superior tiene un toque animalesco debido a un grueso punto negro. Otros dos puntos negros forman una constelación en este espacio estructurado por “chispas”. La fuerza bruta de estos signos —que se precipita hacia abajo— es atrapada por el espeso fondo negro, logrando con ello un equilibrio tranquilizador.

A pesar de ello, estos signos imponentes parecerían un presagio fatídico, como el que debe acompañar a una estrella reventando en el cielo. Es posible que la significación preestablecida de la hoz adquiriera en este contexto una dimensión escatológica.»¹⁹⁴⁴

2.14. El tríptico de *Los fuegos artificiales*, 1974.

En la obra de Miró de estos años es preciso resaltar los tres trípticos de los años 1968-1974 (en la col. Miró de la FJM). Como constata Malet, en estas obras se sintetizan sus aspectos más severos y reflexivos y los más alegres y vitales. *Pintura mural para la celda de un solitario* (1968) había sido el primero, el segundo fue *Los*

¹⁹⁴⁴ Düchting, en Erben. *Joan Miró*. 1989 (revis. de 1959): 214.

fuegos artificiales (1974, col. FJM) y el tercero fue *La esperanza del condenado a muerte*.

El tríptico de *Los fuegos artificiales I, II, III* (1974) o *Feux d'artifice I, II, III* de acrílicos sobre tela (292 x 195) (9-II-1974) de col. FJM (4770-4772) [DL 1571 (una ref.)]. se inscribe dentro de un contexto marcado por un gesto muy expresivo. La noche es blanca y los fuegos son negros, con notas de color para reflejar su gozo. Dupin (1993) lo analiza:

«*Fuegos de artificio* es un inmenso tríptico de 2,92 x 5,85 metros. Potentemente rociado de negro a cubos y los chorreos de sus rebabas. Un gesto teatral y desesperado. Una pintura como un paisaje chino cercenado de su tradición y devuelto al estado salvaje. O el resultado de un juego perverso de niño o de loco, pero practicado a escala monumental por un pintor dueño absoluto de su medio de expresión.»¹⁹⁴⁵

Los fuegos artificiales I (1974) o *Feux d'artifice I* es un acrílico sobre tela (292 x 195) (9-II-1974) col. FJM (4770-4772) [DL 1571 I]. Miró arroja un cubo de pintura negra en el centro, que se desparrama en incontables regueros como una cabeza con una cabellera. Añade en un nivel superior tres minúsculos grafismos, dos largos en negro y rojo y un astro añil.

Los fuegos artificiales II (1974) o *Feux d'artifice II* es un acrílico sobre tela (292 x 195) (9-II-1974) de col. FJM (4771) [DL 1571 II] Chorrea el negro mucho más abajo, con lo que aumenta el contraste entre la potente trama de regueros y el vacío superior, emparentado con los paisajes orientales. A los grafismos de la pintura anterior añade otro amarillo, medio escondido entre el negro, y aísla el minúsculo astro a la izquierda.

Los fuegos artificiales III (1974) o *Feux d'artifice III* es un acrílico sobre tela (292 x 195) (9-II-1974) col. FJM (4772) [DL 1571 III]. Aquí practica hasta dos rociados con direcciones diferentes, con el sencillo procedimiento de girar el cuadro, mientras que desplaza a la derecha los tres grafismos en rojo, negro y amarillo, y el astro añil.

2.15. El tríptico de *La esperanza del condenado a muerte*, 1974.

La esperanza del condenado a muerte I, II, III (1974) o *L'Espoir du condamné à mort I, II, III* es un tríptico de óleos sobre tela *I* (267,5 x 351,5), *II* (267,5 x 351), *III* (267,5 x 350,5) (9-II-1974) de col. FJM [DL 1574 (una ref.)]. El

¹⁹⁴⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 336-337.

tríptico está relacionado con unos dibujos previos de todo el conjunto.¹⁹⁴⁶ La obra más significativa y famosa de esta época es este tríptico, en verdad una obra genial, y continuamente se nos escapa, como si fuera inaprensible, pero no olvidemos que la pintó un ser humano con límites. Su mensaje es cercano. Es una reflexión sobre el tiempo y el espacio, la vida y la muerte, la belleza y su contemplación. Son conceptos y valores que están ligados perennemente a nuestra condición humana. El conjunto va tomando cuerpo, con una línea en cada cuadro que intenta crear una figura indefinida, hasta que la muerte acaba con el intento (la línea es la vida). ¿La línea como símbolo de la vida? Su amigo Bazaine había recogido una idea de Hokusai: «Cuando yo tenga 110 años, trazaré una línea y eso será la vida».¹⁹⁴⁷ Esta misma idea es la que aplica Miró en *La esperanza del condenado a muerte*. La línea, en su simplicidad, adquiere así su naturaleza más profunda y mística.

Ha pasado a la historia como un homenaje al anarquista catalán Puig Antich, uno de los últimos ejecutados por el régimen. En principio se llamaba, en una variante de una obra anterior, pero Miró lo rebautizó después de la ejecución de Puig Antich.¹⁹⁴⁸ Él mismo Miró (1975) indica a Raillard la génesis de esta obra, no como una coincidencia intelectual sino mágica. Miró se siente adivino, vidente:

¹⁹⁴⁶ Miró había iniciado sus esbozos del tríptico doce años antes, en marzo de 1963 y los había reanudado en enero de 1972. Véase el proceso de creación en apuntes de FJM 1063-1073. Reprod. en figs. 520 a 534 en Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 277-281. Destacamos: *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (12,5 x 8) de col. FJM (2073) (15-I-1969). *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo y lápices de colores sobre papel (12,5 x 15) de col. FJM (2206) (30-I-1972). *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo sobre papel (15,5 x 21,5) de col. FJM (2178) (9-XI-1972). *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo sobre papel (17 x 20) de col. FJM (2116) (29-XII-1972) [<Joan Miró>. FJM (1993): fig. 232-234 i]. *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo y lápiz cera sobre papel (15,5 x 19,8) de col. FJM (2117) (10-I-1973). *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo y lápiz cera sobre papel (15,5 x 19,8) de col. FJM (2118) (10-I-1973). *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo sobre papel (15,5 x 19,8) de col. FJM (2119) (10-I-1973). *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo sobre recorte de papel periódico (7 x 29) de col. FJM (2004) (12-V-1973). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1202. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 232-234 v]. *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo y lápiz cera sobre papel (7,7 x 12,5) de col. FJM (2057) (14-XII-1973). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1203. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 232-234 vi]. *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo sobre papel (17 x 18) de col. FJM (2089) (3-II-1974). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1204. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 232-234 vii]. *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I, II y III* (1974). Bolígrafo sobre papel (12 x 16) de col. FJM (2074) (23-I-1974).

¹⁹⁴⁷ Hokusai. cit. Bazaine. *Exercise de la Peinture*. 1973: 91. Libro de col. Miró en FJM, con dedicatoria.

¹⁹⁴⁸ Apunte (14-XII-1973) FJM 1072 con la inscripción *La esperanza del prisionero*. El tríptico es coetáneo de unas obras igualmente comprometidas de Tàpies, de la serie *Assassins* (1974) —Borja-Villel, Manuel J. *Prologue*, en Agustí, Anna (dir. y cat.). *Tàpies. Catalogue Raisonné*. 1992. v. 3.

<<Otro ejemplo: hace años, en una tela grande pinté un trazo, un trazo blanco pequeño; y en otra, uno azul. Y llegó un día... cuando le dieron garrote a ese pobre muchacho catalanista, Salvador Puig Antich. Sentí que era eso. El día que le mataron. Terminé el cuadro el día que le mataron. Sin saberlo.

Su muerte. Una línea que se iba a interrumpir. Es un tríptico, que llamé *L'espoir du condamné a mort*. Quiero que esas tres telas se queden en Barcelona, en la Fundación.

No fue, de ninguna manera, una coincidencia intelectual. Una coincidencia un poco mágica... no sé bien cómo llamarla.>>¹⁹⁴⁹

En otra ocasión declara (1975):

<<J'avais fait un dessin au fusain sur la toile, et à chaque fois que je regardais le tableau, j'étouffais. Je gommait un coin, et je recommençais la courbe finale. Quand je voyais ça, je ne pouvais pas respirer. Et deux ou trois jours avant la mort de Puig Antich, j'ai terminé le tableau, d'un seul geste. Avant, je travaillais sur *La cellule du prisonnier*: un mur, avec un trait.>>¹⁹⁵⁰

Explica (1978) unos años después:

<<Lo han montado muy bien, con ese fondo negro, riguroso, litúrgico. Este tríptico conforma un espacio religioso, de meditación, de soledad, de silencio. Es una *capilla*, en el doble sentido del término. [Es una profecía] No hace mucho que lo comentaba con usted: una terrible profecía. Lo concluí, sin saberlo, el día mismo en que dieron garrote a aquel pobre muchacho catalanista, a Salvador Puig Antich.>>¹⁹⁵¹

Y todavía en otra ocasión (1978) declara:

<<R. (...) (Terrible fue aquel año que precedió a la muerte de Franco, y terribles aquellos fusilamientos!

P. ¿Es eso lo que quiere reflejar (tal como obra en la exposición de Madrid) en la sorda, dramática y litúrgica escena que usted titula *Tríptico de la esperanza de un condenado a muerte*?

R. Eso, exactamente eso, aunque de forma inconsciente y un tanto profética. Suene o no a inmodestia, le diré a usted que siempre he tenido algo de profeta. No deja de ser extraño y significativo que yo concluyera ese tríptico el día mismo en que dieron garrote a aquel pobre muchacho catalanista, Salvador Puig Antich. Terminé el cuadro el mismo día que lo mataron, sin que

1969-1975: 13—, en especial *L'homenatge a Puig Antich y 7 de novembre* (1974), en conmemoración de la constitución de la clandestina Asamblea de Cataluña, por lo que a veces se le da este nombre. Los artistas demócratas catalanes se comprometieron de un modo diáfano ante los cruciales acontecimientos de este año.

¹⁹⁴⁹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 54. Salvador Puig Antich (1948-1974), era miembro del grupo anarquista catalán Movimiento Ibérico de Liberación. El 25 de septiembre de 1973 fue detenido junto a un compañero y y en el tiroteo murió el policía Francisco Anguas (se duda si le mató Puig u otro policía por error). En el consejo de guerra iniciado en diciembre, el fiscal militar solicitó dos penas de muerte para Puig y 30 años de prisión para su compañero. Hubo protestas de los medios obreros e intelectuales catalanes pero fue ejecutado el 2 de marzo, tres semanas después de que Miró pintara el tríptico (9-II-1974). Era el fin de la confianza en el aperturismo del gobierno de Arias Navarro ("el espíritu del 12 de febrero"). En 2006 se estrenó la película *Salvador*, que recrea los hechos.

¹⁹⁵⁰ Hahn. *Interview Joan Miró*. "Art Press" 12 (junio-agosto 1974): 5.

¹⁹⁵¹ Amón. *Tres horas con Joan Miró*. "El País Semanal", n° 62 (18-VI-1978).

yo lo supiera: una línea negra sobre un fondo blanquecino: una línea negra como un hilo que alguien corta por la fuerza y sin piedad.>>¹⁹⁵²

En realidad, Miró acabó el tríptico en febrero, unas tres semanas antes de la ejecución del joven, pero Miró anuncia así su convicción de que había captado en este tríptico una atmósfera trágica, latente en la sociedad, sin comprender de dónde le venía la inspiración. En esta obra excepcional huye de los sentimentalismos, y su despojamiento de todo lo superfluo y accidental nos muestra qué es lo que pretendía: centrarse en el acto de la mirada como acto creador de la realidad. Se podría adscribir al informalismo, pero asimismo con un matiz conceptual en su mensaje: el concepto es la mirada que crea. Cuando nos sentamos frente al tríptico construimos con Miró, pintamos con él, creamos un espacio en el que la mirada va pintando un mundo, dibuja una realidad agobiante, trezada de piedad por el hombre que agoniza ante la extinción de su tiempo, pero al mismo tiempo no hay sentimiento en esta obra si sentimiento se confunde con congoja. ¿Piedad no triste, piedad no sentimental? Un difícil equilibrio que Miró consigue, pues cuando entramos en la habitación pictórica que constituye el tríptico, en el escenario del teatro del mundo que constituye su espacio, no experimentamos sufrimiento sino gozo, el de la revelación de que podemos explorar y conocer hasta lo más oculto de nuestras almas. Dupin (1993) resume su gestación:

<<1974, el horror, sentido por todo un pueblo, de la condena al garrote vil del joven anarquista catalán Puig Antich, en la hora de la agonía del franquismo, origina la realización del último tríptico, hoy en la Fundació de Barcelona. Fondos blancos, líneas más gruesas, más afirmadas y acompañamiento de manchas, de chorreos, de salpicaduras y puntos como balas. La línea describe un recorrido angustiado y se repliega sin cerrarse. La línea sufre, trayectoria endurecida por el dolor que respira... Y pese a todo, o por irrisión, la palabra Esperanza inscrita en el título: *La esperanza de un condenado a muerte*.>>¹⁹⁵³

Vallès (1990) analiza el tríptico como un símbolo del ciclo vital del condenado y lo considera como el más acabado ejemplo del compromiso político de Miró, que tendría siempre en mente el juicio y la condena a muerte del joven:

<<L'ambient opressiu, la ràbia desesperada perquè no es podia evitar la mort, la tristor que s'havia apoderat de tots els cors dels ciutadans, la por i la covardia que paralizà totes les accions polítiques de revolta i la monstruositat de la imminent execució d'un jove polític català en la plenitud

¹⁹⁵² Amón. *Entrevista a Miró*. "El País" (4-V-1978).

¹⁹⁵³ Dupin. *Miró*. 1993: 320.

de la vida, foren el ressó que impel·lí Joan Miró a pintar aquest tríptic, sintètic, punyent i emotiu.>>¹⁹⁵⁴

Prat (1990) explica, aun partiendo del reconocimiento de su significación política, que este tríptico tiene unas cualidades plásticas independientes y explica su evolución:

<<On aurait tort cependant de prendre cette toile comme le résumé du calvaire d'Antich, ou de croire Miró uniquement préoccupé de combattre les injustices d'un régime pourrissant. Simplement, quarante ans après ses premières colères devant la bêtise qui parfois ronge le monde, le Catalan est encore capable de crier, à travers sa peinture, son dégoût. Et de l'exposer à Barcelone. La ligne noire du premier tableau évoque le profil d'un visage, un peu à la manière des *Otages* de Fautrier. La toile a la densité et les irrégularités des murs crépis d'une cellule. L'évolution d'une toile à l'autre est remarquable de simplicité: la ligne se réduit, à la mesure de la vie et de l'espoir du condamné, la tache colorée passe du rouge sang au bleu, de l'extérieur à l'intérieur de la tête, comme un rêve qui est devenu l'ultime recours. La troisième partie poursuit cette sombre logique: une grande coulée blanche saigne à l'emplacement de la tête, celle-ci s'est réduite à une ligne recourbée, d'où jaillit une tache jaune lumineuse qui lui sert de pivot. Ce Miró dont on évacue la puissance créatrice en le qualifiant de peintre gentil et enfantin n'avait point contre certains le coeur endurci.>>¹⁹⁵⁵

Peter Bürger (1993) comenta sobre la complejidad de este tríptico:

<<La sèrie dels tres quadres *Esperança d'un condemnat a mort* és perfectament deduïble i el títol ens obliga a dotar d'un significat semàntic les seves escasses insinuacions de formes i colors. I, no obstant això, les formes trobades no són codis repetibles, sinó figures expressives úniques. Per altra banda, la tensió entre les delicades pinzellades clares i fosques que determinen la meitat inferior del quadre, la forma sobredimensionada del cap que sobresurt en força per convertir-se en el segon quadre en un oval obert i en el tercer en una línia en forma de patí, i entre la taca de pintura blava, respectivament groga, és en un primer instant pintura pura (també la forma negra és pintura). Això es veu molt clarament quan s'observa l'últim quadre separat de la resta. En canvi, si tornem aquest últim quadre a l'ordre de la seqüència que forma amb la resta i recordem el títol, ja pot interpretar-se el que acabem d'experimentar com una tensió purament pictòrica. Veiem que la mort és capaç d'acabar amb el Jo, però no amb l'esperança. [Se podría decir por algunos que esta obra es la única obra "informal" de Miró, pero Bürger lo niega] Miró mai no arribà a convertir-se en un artista informal. És per això que precisament la seva pintura conté les bases per tal que l'art modern continuï desenvolupant-se en el sentit d'una recuperació de la dimensió semàntica.

Miró ha demostrat en aquest quadre que els valors pictòrics de la pintura "informal" no perden força a través de la seva definició semàntica, ans al contrari, en guanyen. En altres paraules,

¹⁹⁵⁴ Vallès. *L'Univers simbòlic de Joan Miró, 1930-1980*. "D'Art", 16 (III-1990): 160-161.

¹⁹⁵⁵ Prat. <<Joan Miró. *Rétrospective de l'oeuvre peint*>>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 174.

que encara continua essent possible de pintar encara que existeixi un discurs molt difós que afirma el contrari.>>¹⁹⁵⁶

Tenemos una foto tomada por Català-Roca que nos presenta a Miró de espaldas, sentado frente al mismo tríptico, *La esperanza de un condenado a muerte*. En esta imagen, espléndida, una de las mejores que nos han llegado del pintor en su estudio, captamos su concentración mística delante de las tres pinturas, una única trinidad. Català-Roca (1993), tan humorista, rompe ese encanto misterioso:

<<Yo estaba haciendo unas fotografías de sus obras en la habitación contigua y al alzar la vista observé como se sentaba frente a las telas y descubrí que si yo me situaba a su altura, con su cabeza tapaba una bombilla encendida de la que se expandía una especie de aura. No se enteró y capté aquella enigmática imagen. Lo cierto es que también se la hice porque él mismo me contó una anécdota sobre una broma que le había ocurrido un día en Barcelona en el que un grupo de amigos le tomaban por lelo. Resulta que mientras tomaban café en un bar de las Ramblas, sus amigos se pusieron de acuerdo diciéndole que le pasaba que tenía como un aura. Él pensó que se lo decían por sus cabellos. Lo cierto es que le tomaban el pelo, se burlaban de él, y esta fotografía me recuerda aquella anécdota.>>¹⁹⁵⁷

El tríptico se puede relacionar con otra obra sólo un poco anterior, la Capilla Rothko (1970-1971; fue terminada póstumamente, tras el suicidio del artista en 1970), encargada para la De Menil Foundation de Houston (Texas), para un espacio octogonal similar a un baptisterio, como la torre de la FJM de Barcelona. La estética de la capilla no fue el único punto de contacto entre Rothko y Miró, pues los mecenas compraron obras de ambos artistas para su colección.¹⁹⁵⁸

Rothko se planteó completar con sus obras un espacio donde el espectador moderno se acercase a la experiencia religiosa universal que los templos parecían incapaces de proporcionar.¹⁹⁵⁹ A la ceremonia ecuménica de dedicación acudieron

¹⁹⁵⁶ Bürger. "ABC" (7-X-1993). El texto completo de la conferencia en "Avui" (24-X-1993) 34-35. Consulta en FPJM, cuaderno ICA.

¹⁹⁵⁷ Amer, Biel. Entrevista a Francesc Català-Roca. "Diario de Mallorca", Suplemento de Cultura (10-IX-1993). Una reprod. de la foto aparece en las páginas centrales de *Conversaciones*, de Raillard y también en Català-Roca. *Miró. Noventa años*. 1984: n° 51.

¹⁹⁵⁸ El matrimonio francés De Menil, afincado en EEUU desde 1941, gracias a su amistad con el padre Couturier, comenzó una gran colección de arte contemporáneo, con especial atención a Cézanne, Braque, Léger, Miró, Matisse... Encargaron a Rothko la decoración de una capilla (encargada a Philip Johnson, que la abandonó en 1969, y acabada por Howard Barnstone y Eugene Aubry) en Houston, para la que elaboró 14 lienzos entre 1965 y 1966. [*<*La Rime et la Raison: du Paléolithique à nos jours. Les collections Menil (Houston-New York)*>]. París. Grand Palais (17 abril-30 julio 1984). Miró, Calder, Picasso, Saura... Cat. / Combalía, Victoria. *El poder de la discreción. La Fundación De Menil, en Houston, un lugar para el arte*. "El País", Artes (28-I-1989) 5.]

¹⁹⁵⁹ Reprod. en <*Mark Rothko*>. Washington. National Gallery of Art (3 mayo-16 agosto 1998): 351. J. M. Bonet considera la capilla <<una obra sinfónica (...), obra envolvente, atmosférica, que consigue ser un equivalente sonoro del excepcional universo al que rinde homenaje>>. [Bonet, J. M. *Mark Rothko Amarillo, naranja, rojo sobre naranja (1954)*. "El Cultural" (21-VI-2000) 48-49].

altos representantes de las religiones católica, protestante, ortodoxa griega y judía, y tuvo un notable difusión en los medios de comunicación. Rothko escogió el formato religioso tradicional del tríptico (tres trípticos combinados con otros paneles individuales) para hacer una representación del vacío, con variaciones de colores crecientemente sombríos. Un contenido aparentemente no religioso nos eleva a una evocación de lo trascendente. Como nos cuenta Rosenblum: «los cuadros de Rothko buscan lo sagrado en un mundo profano.»¹⁹⁶⁰ La inspiración se la dieron dos obras que admiraba sobremanera: los murales de Henri Matisse para la capilla de Vence y el mural de Miró para el Terrace Plaza Hotel de Cincinnati. «Matisse had worked with a sacred space, Miró with a commercial one. Rothko aggression would transform a commercial into a contemplative space.»¹⁹⁶¹

En una curiosa vuelta completa del círculo creativo, opinó que Miró, quien debió conocer por las revistas la obra de Rothko, a su vez se inspiró en ésta para plantear también en su tríptico la creación de un microespacio religioso, un presbiterio humanista y animista, heredero de su proyecto de 1949 para una capilla católica. Podría interpretarse como un intento de romper con una dinámica de bidimensionalidad en sus obras de estos años, como si Miró advirtiera esta tendencia y se propusiera experimentar la tridimensionalidad sobre el lienzo único, más, frustrado, recurriera al tríptico como último recurso de construir un espacio tridimensional.

La esperanza del condenado a muerte I (1974) o *L'Espoir du condamné à mort I* es un óleo sobre tela (267,5 x 351,5) (9-II-1974) de col. FJM [DL 1574 I]. Está relacionado con un esbozo en concreto.¹⁹⁶² Con una atmósfera vagamente neblinosa recrea el colorido de los sueños más etéreos e irrumpe en ellos con un violento goteo que surge del estilo espontáneo del pintor. Vallès (1990) explica:

«En el primer quadre, la trajectòria vital de Puig Antich adopta la forma lineal d'un fetus, inserit enmig de l'espai blanc grisós i amb regalims de pintura negra que contornejen la meitat inferior de la figura. A la dreta, de dat a baix, els regalims de pintura blanca deixen constància de l'estat innocent de Puig Antich, mentre que els traços negres serien sinònims de dificultats a la vida o d'amenaques que comencen a encerclar i afectar la serenitat del jove. Aquest, resta tranquil en la seva

¹⁹⁶⁰ Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. 1975: 247.

¹⁹⁶¹ Breslin. *Mark Rothko. A biography*. 1993: 377.

¹⁹⁶² *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte I* (1974). Bolígrafo y lápiz cera sobre papel (10 I- 1973) (15,5 x 19,8) de col. FJM (2117). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1199. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 232-234 ii.]

posició fetal, signe de pau accentuat per una taca blava —símbol de la bellesa serena i majestuosa de la nit— que ocupa el centre de la figura.»¹⁹⁶³

La esperanza del condenado a muerte II (1974) o *L'Espoir du condamné à mort II* es un óleo sobre tela (267,5 x 351) (9-II-1974) de col. FJM [DL 1574 II]. Está relacionado con un esbozo individual.¹⁹⁶⁴ Aquí interesa más el movimiento de la línea, que sugiere una contenida tensión dramática, como si Miró refrenara sus sentimientos en una fase de sosegada meditación que contrasta con la más espontánea de la pintura anterior. Vallès (1990) lo comenta:

«En el segon quadre, la situació canvia de sobte. La línia es replega sobre si mateixa, protegint-se, orientant-se cap al terra davant de la presència de perill —taca vermella, sang, símbol quasi sempre de la vida i ara de violència—. Els regalims negres continuen presents en posició idèntica a la d'abans, però ara es densifiquen i penetren en l'interior "corporal" de Puig Antich, contraposant-se a les taques blanques internes que caracteritzen i afirmen l'exculpació del condemnat.»¹⁹⁶⁵

La esperanza del condenado a muerte III (1974) o *L'Espoir du condamné à mort III* es un óleo sobre tela (267,5 x 350,5) (9-II-1974) de col. FJM [DL 1574 III]. Está relacionado con un esbozo particular.¹⁹⁶⁶ Y la contención casi desaparece en la tercera pieza, que funde los dos estilos de espontaneidad y meditación de Miró —tenemos pues ante nosotros una fácil lectura del tríptico como una ilustración de la tríada hegeliana aplicada en la pintura—, sustituyendo el freno de la línea por un movimiento ascendente que sugiere despegamiento de la vida terrenal y ha sido interpretado como la trascendencia de la vida terrenal a la espiritual del condenado, como vemos en el análisis de Vallès (1990):

«De sobte, al tercer quadre, la cequesa violenta i sanguinaria de l'executor s'ha abraonat sobre el pres i li ha arrabassat allò més preciós que disposava, la vida. La trajectòria lineal de Puig Antich mort es projecta ara horitzontalment, desplegada i mirant cap amunt, amb una lleugera inclinació ascendent. Sota seu, els regalims negres continuen presents, però ell, alliberat de la injustícia dels homes, queda situat per sobre dels seus efectes, però sobre del bé i del mal, dins de l'esfera del més enllà. A aquest respecte, la taca groga que l'acompanya seria un símbol del goig o la plenitud vital.

¹⁹⁶³ Vallès. *L'Univers simbòlic de Joan Miró, 1930-1980*. "D'Art", 16 (III-1990): 161.

¹⁹⁶⁴ *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte II* (1974). Bolígrafo y lápiz cera sobre papel (10 I- 1973) (15,5 x 19,8) de col. FJM (2118). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1200. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 232-234 iii.]

¹⁹⁶⁵ Vallès. *L'Univers simbòlic de Joan Miró, 1930-1980*. "D'Art", 16 (III-1990): 161.

¹⁹⁶⁶ *Dibujo preparatorio para La esperanza de un condenado a muerte III* (1974). Bolígrafo y lápiz cera sobre papel (10 I- 1973) (15,5 x 19,8) de col. FJM (2119). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1201. / <Joan Miró>. FJM (1993): fig. 232-234 iv.]

Mentrestant, de la zona inferior, on proliferen els regalims negres, una gran taca blanca surt projectada cap amunt com a signe esclatant de la innocència de Salvador Puig Antich.>>¹⁹⁶⁷

2.16. La serie de nueve *Pintura sobre masonita, 1941-1974*.

Hay una serie de nueve pequeñas *Pinturas* sobre masonita (conglomerado) [DL 1607-1615], iniciada en 1941, reelaborada en diciembre 1973 (en la antológica del Grand Palais de 1974 se la considera acabada entonces) y terminada en marzo de 1974. En 1941 había iniciado otras once pinturas (aunque numeró hasta doce), que terminó en 1976 y bautizó como *Después de las constelaciones* [DL 1765-1775] y que, aunque comparten su estilo agresivo de este decenio, tienen características propias como serie separada. Podemos reconocer en esta serie una visión panteísta y trascendental del cosmos, la misma que Rosenblum (1961) advierte en la pintura expresionista abstracta de Newman, Still, Rothko y Pollock:

«Durante el romanticismo, los elementos sublimes de la naturaleza eran prueba de la existencia de lo divino; hoy en día, las experiencias sobrenaturales de esa envergadura se expresan solamente a través del medio abstracto de la pintura. Lo que era panteísmo (*Pantheism*) se ha convertido ahora en una especie de “pintura-teísmo” (*Paint-theism*).>>¹⁹⁶⁸

Hay hasta siete frisos cósmicos de sentido horizontal [DL 1607-1608, 1610-1612 y 1614-1615].

Pintura 2 (1941-1974) o *Peinture 2* es un óleo sobre masonita (13,8 x 54) (26-XI-1941 a 3-III-1974) de col. FJM (4785) [DL 1607]. El fondo marrón rayado se abre para dar paso a dos personajes simplificados en dos formas geométricas en rojo y negro, y cuatro astros multicolores.

. *Pintura 5* (1941-1974) o *Peinture 5*. Carboncillo y óleo sobre masonita perforada (14 x 53,8) (10-XI-1941 a 3-III-1974) de col. FJM [DL 1608]. El fondo marrón muestra una nube blanca en el centro que alberga un personaje en negro, más unos astros multicolores.

. *Pintura 8* (1941-1974) o *Peinture 8*. Lápiz y óleo sobre masonita (14 x 78) (25-X-1941 a 3-III-1974) [DL 1610]. Un garabato en un arabesco zigzagueante recorre el horizonte blanco, rodeado de astros multicolores, y dentro de un cartucho similar al de los faraones de la escritura jeroglífica.

¹⁹⁶⁷ Vallès. *L'Univers simbòlic de Joan Miró, 1930-1980*. “D'Art”, 16 (III-1990): 161.

¹⁹⁶⁸ Rosenblum, R. *The Abstract Sublime*. “Artnews”, v. 59, nº 10 (II-1961), reprod. *<La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto>. Madrid. Fundación Juan March (5 octubre 2007-13 enero 2008).

Pintura 9 (1941-1974) o *Peinture 9* es un óleo sobre masonita (14,2 x 78) (3-XI-1941 a 3-III-1974) de col. FJM [DL 1611]. En este cuadro, en cambio, los elementos aparecen aislados, con formas muy estilizadas con predominio del negro.

. *Pintura 10* (1941-1974) o *Peinture 10*. Lápiz y óleo sobre masonita vaciada y perforada (14,2 x 77,8) (4-XI-1941 a 3-III-1974) de col. Nelly Nahmad, Montecarlo [DL 1612]. El fondo se divide en varios espacios, destacando la mancha azul de la derecha junto a una criatura que podría ser un pájaro (¿un ibis egipcio?), y el grumo matérico de la izquierda que enlaza el sol-ojo rojo y el personaje trapezoidal negro del centro.

. *Pintura 14* (1941-1974) o *Peinture 14* es un óleo sobre masonita (14 x 78,9) (7-XI-1941 a 4-III-1974) de col. FJM (4788) [DL 1614]. Sobre el fondo grisáceo aparece a la izquierda una criatura de cuerpo ondulante mientras que en la derecha hay una nube negra y un cúmulo de astros ovalados.

Pintura 17 (1941-1974) o *Peinture 17* es un óleo sobre masonita (14 x 78,5) (10-XI-1941 a 3-III-1974) de col. FJM [DL 1615]. El mismo tema anterior es tratado de un modo más simple: la criatura se ha reducido a un signo ondulado, la nube negra se desplaza hacia la izquierda y su lugar está ocupado por una mancha roja salpicada y el cúmulo de la derecha se ha disuelto en un astro verde aislado.

Hay además una pareja de frisos verticales [DL 1609 y 1613], contruidos a lo largo de un eje lineal a guisa de sendero.

. *Pintura 7* (1941-1974) o *Peinture 7* es un óleo sobre masonita vaciada y perforada (14,2 x 78) (4-X-1941 a 3-III-1974) [DL 1609]. Este friso vertical, en cambio, se estructura a lo largo de la larga línea de la que penden retazos y astros multicolores. Destaca la sabana roja inferior que actúa como una ventana con trazos, una estrella...

. *Pintura 13* (1941-1974) o *Peinture 13* es un óleo sobre masonita (14 x 78,3) (30-X-1941 a 3-III-1974) [DL 1613]. La línea estructural es más gruesa, volcada hacia la derecha, dejando espacio en la izquierda para cuatro astros multicolores y un espiral.

2.17. Las cuatro pinturas de 1975.

De repente, en 1975 se desploma la producción pictórica de Miró, a sólo cuatro obras.

Personaje (1975) o *Personnage* es un óleo y pastel sobre cartón (28 x 15) (10-III-1975) [DL 1647]. Sobre este simple recorte el pintor genera un pequeño

paisaje cósmico recorrido por las serpenteantes y quebradas formas negras de un personaje sin sexo.

Personaje II (1974) o *Personnage II* es un óleo sobre madera (28 x 19) (1-X-1975) [DL 1648]. El soporte tiene la función de una ventana cuyos dos postigos se han cerrado para ocultar una escena ignota, un sueño que el espectador puede reconstruir. El pintor sólo sugiere en la cubierta un cosmos de astros azulados, un bermellón ojo místico inserto en la cabeza como una llave en el hueco de una cerradura.

Panel del techo del auditorio de Fundació Joan Miró (1975) es un óleo sobre paneles de conglomerado (470 x 600) de col. FJM (7234) [DL 1649]. Miró trabajaba en la primavera de 1975 en la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, realizando el cobre para la aguatinta de *La reina de las efímeras*¹⁹⁶⁹ pero la dejó de improviso porque decidió ultimar el mural del tornavoz del auditorio del edificio en mayo de 1975, el mes anterior a su inauguración para el público el 10 de junio.¹⁹⁷⁰

Es su última pintura mural y esta gigantesca explosión de energía cósmica no tiene igual en la pintura mironiana de estos años. Miró pinta nuevamente sobre el suelo, usando básicamente los mismos procedimientos que en el mural cerámico de la Kunsthaus de Zúrich de 1971: el uso del color negro para la estructura y de colores básicos para equilibrar el conjunto, resultando que el violento salpicado negro deja sitio a la mancha dorada del centro, de la que surgen como vetas preciosas las bandas de colores planos y vivos, y para ello utiliza los mismos instrumentos inusuales como cubos y escobas, aunque ahora añade un nuevo elemento de acción: las azarosas pisadas del artista sobre el mural a medida que lo pinta en vertical, penetrando en el espacio interior, cuyo simbolismo, a guisa de esas manos prehistóricas que marcaban las paredes del Paleolítico, tal vez es como un reflejo del largo recorrido del artista hasta alcanzar esta suprema libertad creativa.

Macmillan (1982) apunta su relación con la anterior pintura mural de Miró, la bastante lejana de la Universidad de Harvard (1951):

<<Only once since 1951 has Miró used a painting for a permanent location. That was in 1975 for the auditorium of the Fundació Miró. It is on the sounding board above the rostrum. In its imagery,

¹⁹⁶⁹ CD-rom. *Joan Miró*. 1998. *Joan Miró preparando un aguatinta en la Fondation Saint-Paul... c. 1975*.

¹⁹⁷⁰ El proceso de creación del gran mural del tornavoz de la FJM se refleja en tres fotos, las nº 60-62, en Català-Roca. *Miró. Noventa años*. 1984.

the painting is closely comparable to the later ceramic walls, but it has an additional delightful element. Miró painted the ceiling picture on the ground and walked all over it with his bare feet. There on the ceiling in the auditorium are his black footmarks, his self-portrait, or at least his signature.>>¹⁹⁷¹

Dupin (1993) explica sobre este panel del auditorio:

<<Miró no quiso quedar al margen de la construcción de su fundación, ni limitarse a las donaciones, es decir, a estampar firmas en galimatías notariales. Quería estar presente, participar concretamente, mediante una obra de pintor, en el trabajo colectivo de los arquitectos, de los albañiles, de los jardineros, de los artesanos en las distintas especialidades. Para ello eligió el lugar más apartado, más bajo, más profundo (el techo del auditorio), donde su más reciente pintura podría irradiar secretamente y dar como una raíz viva al edificio. Una gran pintura de 4,70 por 6 metros, sobre panel de aglomerado, que quedó terminada, firmada y fechada el 11 de mayo de 1975. La composición circular se adapta a la propia circularidad de la sala y del techo, pero a lo que parece, para castigar aún más el espacio. Visión cósmica de una cabeza gigante, simplificada, reducida a la elipse surgida de un gesto de gran amplitud. Una cabeza trazada en negro con brocha ancha para el impulso violento del brazo y del cuerpo entero, entre un tumulto de proyecciones y chorros de pintura que acentúan su dinamismo y su fuerza expresiva. El grafismo negro aprisiona en su centro una mancha amarilla y expide hacia los extremos de la superficie el cuerpo y sus miembros, el juego concordante y meditado del rojo, el verde y el azul planos en zonas precisamente delimitadas. Una pintura soberbia, un techo en el sótano que confunde raíces y cielo, o los invierte. La última pintura mural del pintor catalán.>>¹⁹⁷²

Pintura (1975) o Peinture es un óleo y acrílico sobre madera (65 x 41) (2-I-1974 a 3-XII-1975) de col. particular Caritat Grau Sala y Emili Gasch.¹⁹⁷³ [DL no en cat. / *<Miró-Dalmau-Gasch. *L'aventura per l'art modern, 1918-1937*>. Barcelona. Centre d'Art Santa Mònica (1993): p. 89 (b/n), anverso y reverso]. El tema es el mismo de su serie de obras espontáneas de esta época: grandes masas de negro de las que surgen informes seres de enormes ojos, que se transforman o espiritualizan en tensión hacia el cielo. La pintura muestra una monstruosa cabeza (en el reverso Miró titula *Tête*) negra, situada en el cuartil inferior izquierda y que se extiende sobre el resto de los cuartiles. Los dos ojos, dispuestos en vertical, miran hacia la derecha, mientras que las enormes boca y nariz apuntan hacia la esquina superior derecha, a un planeta.

¹⁹⁷¹ Macmillan. *Miró's Public Art. <Miró in America>*. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 104.

¹⁹⁷² Dupin. *Miró*. 1993: 344-345.

¹⁹⁷³ Miró se la regaló a Gasch en ocasión de un homenaje, *<Sebastià Gasch, cinquanta anys d'avantguarda>, celebrado en Barcelona y organizado por el FAD, Foment d'Arts Decoratives (junio-julio 1976). Detrás lleva la inscripción del título *Tête* con la fecha 2-I-1974 y la dedicatoria "A Sebastià Gasch, homenatge de vella amistat. Miró", 3-XII-1975.

2.18. Las pinturas inacabadas de la FPJM, 1971-1975.

Como las que comenzó en 1964, 1966 y 1967, y que forman un conjunto separado de los de las iniciadas en los años 70, estas pinturas Miró no las juzgó acabadas y parece que a veces las retocó posteriormente, quedando poco a poco arrumbadas en la FPJM hasta la muerte del artista. Nuestra opinión es que las comenzó con la idea de exponerlas en la antológica de París, por las fechas, una en 1971 y el resto de 1972 y 1973. Después de un largo hiato temporal, Miró vuelve a realizar pinturas muy próximas a estas hasta 1978. La homogeneidad del grupo es tan notable, por la datación (hacia 1972-1978) que sugerimos que Miró parece desarrollar un proyecto (una serie o grupo de series), siempre inconcluso de pinturas sobre la transformación de la mujer/diosa-madre, en pájaro estelar. Todas estas telas del último Miró en la col. FPJM se caracterizan por un estilo homogéneo de trazos espontáneos y gruesos trazos, a veces con goteos y salpicados, sobre un fondo blanco, y el uso predominante del color negro salvo por los matices y notas de colores violetas, azules y amarillos y algún aislado ajedrezado multicolor; en ocasiones, empero, un fondo multicolor sugiere una explosión cósmica.

Las obras que Miró dejó inacabadas en su taller han sido un quebradero de cabeza para los historiadores. ¿Debemos incluirlas sin más en el grueso de su obra o, como defendemos, considerarlas mejor como esbozos interesantes para conocer su metodología creativa al final de su vida, a medio camino entre los dibujos y las pinturas? Pere Gimferrer (1993) pone voz al propio artista respecto a estas obras inacabadas de sus últimos años:

<<La última etapa me recuerda aquella vez de 1975 cuando fui a su casa, que nos contaba que él iba pintando y que cuando muriese muchas obras quedarían por terminar. Él, por su propia naturaleza, aceptaba la idea de que se quedaran obras inacabadas. Nunca hablé con él acerca de esta problemática. Es verdad que es una obra que sigue una evolución, pero lo que no hay en ningún caso es nada parecido a lo que hacían otros artistas clásicos, como Picasso o Stravinsky, que era cambiar de lenguaje de vez en cuando. En el caso de Miró, no. Él “asesina la pintura”, consiguiendo un lenguaje específico, y a partir de aquí lo lleva hasta sus últimas consecuencias.>>¹⁹⁷⁴

A partir de 1988 la FPJM de Palma comenzó a exponer estas obras no firmadas y casi desconocidas. Destacan las exposiciones itinerantes <El sueño inte-

¹⁹⁷⁴ Gimferrer, P. Declaraciones. “ABC” (18-IV-1993).

rrumpido de Miró> (1988) y <*Els tallers de Miró*> (1989). No obstante, surge un debate sobre la calidad de estas obras últimas.

Un grupo de críticos aplaude que son obras renovadoras, que abren la visión de un nuevo y rupturista estilo mironiano, pasando por alto la dificultad de que tal empresa la logrará un hombre casi nonagenario. Otros críticos, en cambio, denuestan que se expongan obras no acabadas, apenas esbozadas, muy lejanas a su estadio final.

Entre los primeros, Miquel Servera (un galerista que fue el primer director de la FPJM, desde 1986 hasta 1991), para dar más relevancia a sus obras inacabadas, llega a decir que Miró no había firmado los cuadros del fondo de la FPJM sólo «porque entonces los marchantes se los llevaban.»¹⁹⁷⁵; Emilio Fernández Miró, explica que su abuelo dejó inacabadas intencionadamente varias de sus últimas obras para que fueran un reflejo de su proceso de creación, lo que exige un estudio; o la comisaria de la primera muestra, María José Salazar, que proclama:

«Se trata de una revelación mayor... Miró trabajó, durante mucho tiempo, al final de su vida, en una nueva fase de su obra que era desconocida, públicamente, hasta ahora. Esa nueva etapa de la obra de Miró tiene una singularidad muy radical: se trata de una obra asombrosa, porque abre nuevos caminos, nuevas vías de expresión, utiliza nuevos caminos expresivos. Miró, al final de su vida, estaba inventando un nuevo lenguaje expresivo. Ese es el tema de la exposición. En verdad, nadie podía pensar que esa obra fuese una obra de Miró, por su novedad radical...».¹⁹⁷⁶

Aurelio Torrente, director de la FPJM, escribe sobre la última época de Miró, con obras como *Femme dans la nuit* (1973) y *Personnage et oiseau* (1976), que es un reto de trasgresión contra la pintura anterior, poco valorada pues «esta faceta de Miró es por su agresivo radicalismo la menos reconocida por la crítica internacional», como explica:

«Miró, que desde un principio se planteó la creación como un acto de abolición de todo lo preexistente, llevó esa actitud hasta las últimas consecuencias cuando, ya anciano de cuerpo pero no de espíritu, agredió con violencia su propio universo pictórico. Poseído por una creatividad destructiva, arrojó la pintura sobre el lienzo, lo rasgó, lo quemó e incluso repintó cuadros y tapices *naïf*. Esta actitud consumaba su antiguo deseo de “asesinar la pintura”, para que, como la misma ley que rige la naturaleza, de esa destrucción naciese una nueva vida. (...) Si antes Miró había plasmado una minuciosa representación del inconsciente, que materializaba en signos dictados por fuerzas telúricas convertidas en notas armónicas, ahora asustaba a sus propios devotos con su indigerible violencia. Al ser consciente de que se estaba convirtiendo en un artista clásico, regeneró su creatividad

¹⁹⁷⁵ Servera, Miquel. Declaraciones. “Diario de Mallorca” (23-X-1988).

¹⁹⁷⁶ Salazar, María José. Declaraciones. “ABC” (20-X-1988).

a través de la destrucción. (...) [en su obras] los signos suplantán a las formas. Los colores ya no están encerrados sino arrojados. Para ello el artista establece una complicidad con los soportes más vulgares y menospreciados, materiales sin vocación de éxito, cuadros y tapices muertos de vulgaridad resucitados por sus trazos bruscos y vitales. Todo insostenible, salvo para el artista.

[El “epílogo del viaje poético” de Miró le condujo] a una última estancia, la de la revelación de la pasión activa y el padecer callado, pero no como meta, sino como prólogo, siempre como preexistencia. Desnudo voluntariamente de su propio lenguaje ya sacralizado, ya clásico, destruye su vocabulario y se embarca en el vehículo del puro instinto. No quiere nombrar las cosas por su nombre, sino por trazos inacabados, como soplos liberados de la esclavitud que imponen las máscaras. Todo lo anterior es ya historia. Su infatigable experiencia a través de un inmenso y lento camino le llega siempre a ser. Ver el vacío, ver la energía de una tenebrosa mancha a través de la respiración de la mano. La nada cobra así su nombre.>>¹⁹⁷⁷

Entre los segundos, los más escépticos, destaca el historiador del arte catalán Francesc Miralles, que critica duramente la exposición de las últimas obras de Miró, <Els tallers de Miró>. <<Esta es una muestra impúdica, pues saca a la luz y evidencia quizá aquello que el artista consideraba más endeble y que necesitaba —como solía hacer con tantas y tantas obras— nuevas sesiones y retoques. Son piezas de muy diferentes épocas que en su conjunto ofrecen un mediano y discreto nivel.>>¹⁹⁷⁸ Luis Casado también critica la exposición por lo mismo.¹⁹⁷⁹

Dupin (1993) es el que mejor alerta que las obras de la col. FPJM son inacabadas, por lo que en modo alguno pueden presentarse como se está haciendo en los últimos años, como un estilo final de Miró. <<(…) Hay que considerarlas por lo que son: las últimas obras de Miró, pero obras inacabadas.>> Destaca una decena que están en la última etapa de creación:

<<Hay diez pinturas que podemos considerar casi como terminadas. El color y el dibujo están donde deben y nos dan una idea de lo que hubiera sido la obra realmente acabada. Las otras son simples esbozos, inicios, invitaciones al viaje, el estallido de una mancha, la huella de un lavado, que completan los acentos de colores o de líneas al carboncillo o la tiza. Comienzos cuyo encanto reside precisamente en sus vacilaciones, el suspense y la ambigüedad. El conjunto es de asombrosa frescura y punzante torpeza, como si nos encontráramos con un Miró más vulnerable, en el momento de incertidumbre y de ansiedad que precede a una decisión infalible. La sorpresa de un Miró falible, por

¹⁹⁷⁷ Torrente, en <Joan Miró>. Nueva York. Salander O’Reilly Gallery (27 noviembre 2000-6 enero 2001). cit. Vicens, Miguel. *Nueva York descubre el epílogo poético de Miró*. “Diario de Mallorca” (11-XI-2000) 42.

¹⁹⁷⁸ Miralles, Francesc. Declaraciones. “La Vanguardia” (8-XII-1989).

¹⁹⁷⁹ Casado, Luis. Declaraciones. “La Vanguardia” (8-XII-1989). Añade que el catálogo engaña sobre el fondo exhibido —por ejemplo los grabados—, reproduce un cuadro al revés y tiene una introducción crítica casi inexistente, anecdótica. Ataca al director de la FPJM, Miquel Servera, que sólo hace una mínima presentación, y a Baltasar Porcel, que se limita a reproducir una antigua entrevista suya con Miró.

el contrario, como deslizándose sobre el filo de la navaja, sin haber tenido tiempo de atravesar la zona de sombra y triunfar en la luz.>>

Explica que su interés principal es conocer su trabajo de taller:

<<Estas pinturas permiten, por primera vez, considerar el taller sin el pintor y abarcar la totalidad de un trabajo en curso, como si hiciéramos un corte transversal en el tiempo, cruelmente definitivo. Ver un estado suspendido de la obra que está emergiendo. Lo que no había sido nunca posible en vida del pintor, ni siquiera para sus familiares, pues entonces todo estaba en movimiento, todo vivía, crecía, estaba en marcha, acudiendo de aquí y de allí, todo estaba animado, zumbaba en la gravitación de la mirada del artista y la impaciencia de su mano. Ahora, aquí, los mismos participantes están solos, como desconectados de las fuentes de energía que les daban impulso y libertad en el espacio abierto. Esta última visita al taller fuera del tiempo, separado de las arborescencias de sus pulsiones creadoras es irreal y desconcertante, vertiginosa.>>¹⁹⁸⁰

Y es que en estas obras se muestran los estadios de su proceso de creación:

<<Esta intrusión sospechosa entre los bastidores de un teatro interior repentinamente a la luz del día tal vez permite también ver más claramente cómo procedía el pintor. Permite aislar cada momento de su proceso y de su progresión. Distinguir las primeras pinceladas de color, una ocupación de la superficie por el estallido de la mancha o el derrame de un lavado, y la conversión, por una especie de trasgresión, de una tela inerte en un campo lleno de vida, en un espacio pictórico agitado y ofrecido. Un paisaje provocado, más corporal que natural, y más accidental que insensiblemente desvelado. Un medio habitado y pregnante que va a dictar, o al menos suscitar y guiar, en un segundo tiempo, el juego concertado de la línea y el color. Y es un debate que rebota y se renueva hasta el infinito, cuyo proceso, habitualmente invisible, nos permiten seguir estas pinturas como si se tratara de una película en cámara lenta. Así podemos distinguir y aislar todas las posibilidades, considerar por separado el grafismo negro preponderante o el dominio plenario de la marcha y derrame, el nacimiento de un signo futuro, identificable o sin referente, o el esbozo de un arabesco, el trazo de un deseo con lápiz grueso, con tiza. Diferentes escrituras cohabitan sin confundirse en una unidad orgánica, interpretan su partitura sin que las una ninguna orquestación. Es un Miró muy extraño, o por lo menos muy singular, el que resulta de esta incoherencia y de estos desacuerdos. Un encanto que emana, como un perfume, de una imperfección, de un tropiezo... La contemplación de estas pinturas “en curso” permite comprobar también que Miró está totalmente, enteramente presente en el menor juego de manchas, en la menor salva de colores, en el menor esbozo inacabado o en su coexistencia no resuelta. Reconocible y activo. Es él y nadie más. La más leve intervención, el impulso de un trazo, la colocación de un punto, lo traicionan, nos lo revelan, inconfundible. Basta con abrir los ojos.>>¹⁹⁸¹

Pintura (1971) o *Sin título* es un óleo sobre tela (130 x 89) (19-VIII-1971) de col. FPJM (T-0025) [DL 1951]. Es una pintura extraña en el contexto de sus obras de esta época, porque estructura la cabeza con una figuración muy reconocible, cuyo

¹⁹⁸⁰ Dupin. *Miró*. 1993: 358.

¹⁹⁸¹ Dupin. *Miró*. 1993: 358-359.

perfil izquierdo sigue las pautas cubistas de las máscaras africanas y de los rostros de Picasso en *Las señoritas de Aviñón*, mientras que el resto es claramente mironiano en sus formas ameboides que se transforman en pájaros, con un fondo informe y de variados pero austeros colores que aluden a la energía del proceso.

Un grupo de cuatro telas inacabadas de la col. FPJM [DL 1952-1955] coincide en el tiempo, por su datación el 28 de mayo de 1972, con la serie conclusa de tres pinturas *Personaje, pájaro en la noche* [1426-1428] y las dos primeras pinturas del trío *Pájaro con bello plumaje delante del sol* [DL 1429-1431]. Salvo la primera pieza, titulada *Pájaro*, las otras tres se titulan *Pintura*, pero todos sus elementos indican que el tema era similar al de la primera obra.

Pájaro (1972) o *Oiseau* es un óleo, carboncillo, pastel y yeso sobre tela (92 x 73) (28-V-1972) de col. FPJM [DL 1952]. Miró divide el espacio en dos niveles, alterando totalmente el orden convencional. El inferior muestra un cielo negro con una luna y unos astros, mientras que el superior con fondo blanco alberga un enorme personaje ameboides en negro con un ojo almendrado y un brazo zigzagueante.

Pintura (1972) o *Sin título* es un óleo y acrílico sobre tela (92 x 73) (28-V-1972) de col. FPJM (T-0046) [DL 1953]. Sobre el fondo oscuro Miró trenza un personaje que expande sus trazos blancos hasta ocupar casi todo el espacio, destacando su ojo con una aureola roja.

Pintura (1972) o *Sin título* es un óleo y carboncillo sobre tela (130 x 195) (28-V-1972) de col. FPJM (T-0111) [DL 1954]. Sobre un fondo blanquecino con tonalidades grises y manchas rojas (especialmente en el margen izquierdo), Miró sitúa dos personajes-insectos de negro vinculados por un pie. El de la derecha semeja un hombre y el de la izquierda una mujer. En esta obra espontánea hay goteos y salpicaduras y algunos trazos que sugieren la intención de poner algunos conjuntos estelares globulares.

Pintura (1972) o *Sin título* es un óleo, acrílico, carboncillo y tiza sobre tela (130 x 195) (3-VII-1968 a 28-V-1972) de col. FPJM (T-0112) [DL 1955]. Sobre un fondo blanquecino Miró ocupa todo el espacio, al modo de *horror vacui* de las *Constelaciones* de 1940-1941 con un conjunto de grafismos multicolores (negro, rojo, verde, amarillo, naranja, azul). Destaca una mujer-insecto en el lado izquierdo y tres pájaros que revolotean en la mitad superior.

Sigue un subgrupo de tres pinturas [DL 1956-1958]. cuya tela casi parece una arpillera por su rugosidad y se caracterizan por la potencia expresiva aportada por el soporte, la temática celeste y el colorido intenso.

Pintura (1972) o *Sin título* es un óleo sobre tela (36,5 x 65) (19-X-1972) de col. FPJM (T-0049) [DL 1956]. Un ojo domina esta escena espacial, con cometas, un sol, una estrella, etc.

Pintura (1972) o *Sin título* es un óleo sobre tela (20,5 x 65) (19-X-1972) de col. FPJM (T-0048) [DL 1957]. En esta obra domina el paisaje celeste, con un cometa que recorre un firmamento, amarillo abajo, blanco arriba, con dos campos de color, rojo a la derecha y gris a la izquierda. Una mancha violeta y dos puntos negros representan astros.

Pintura (1972) o *Sin título* es un óleo sobre tela (23,5 x 65) (19-X-1972) de col. FPJM (T-0047) [DL 1958]. Es difícil conocer cuál es la posición (horizontal o vertical) de este cuadro, porque sus formas parecen apuntar tanto hacia la izquierda si se le pone en horizontal como hacia arriba en vertical. Un personaje de pico de pájaro, con un gran ojo y un corazón rojo rectangular, abre el espacio negro.

Concluimos con un grupo de seis pinturas [DL 1959-1964] de características más heterogéneas.

Mujer en la calle (1973) o *Femme dans la rue* o *Femmes dans la rue* es un óleo, gouache y acrílico sobre tela (195 x 130) (26-VII-1973) de col. FPJM (T-0007) [DL 1959]. Una enorme mujer-insecto destaca en el centro, con su cuerpo en negro con partes en rojo y amarillo y toques de azul y verde en sus extremidades. Otra mujer, esta vez minúscula, parece una excrecencia de su pie en el margen izquierdo. Miró imprime una huella de mano a cada lado correspondiente.

Mujer, pájaros (1973) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre madera prensada (114 x 146) (26-VII-1973) de col. FPJM (M-0018) [DL 1960]. Un fondo gris en el que Miró presenta unos personajes en negro: una mujer-montaña en la mitad inferior, con un vacío ojo almendrado, tres pájaros y dos imprimaciones de su mano de pintor (una en azul y otra en negro) más un astro en forma de punto negro. Sólo hay otra nota de color, un manchita azul en el ángulo superior derecho.

Mujer y pájaro delante del sol (1973) o *Femme et oiseau devant le soleil* es un óleo sobre madera prensada (146,5 x 116) (27-VII-1973) de col. FPJM-137 (M-0019) [DL 1961]. Un fondo gris-amarillento luminoso en el que presenta un

personaje en forma de pico volcánico del que surge una estela de polvo hacia la izquierda, sugiriendo la materia primigenia del universo, que se muestra en el resto del cuadro: en el ángulo superior izquierdo un círculo en rojo discontinuo, unos regueros de astros (puntos negros) y unos pájaros-cometa. Jeffett (2005) considera: «Esta fecha nos permite vincularlas [esta y las obras relacionadas de la col. FPJM], al menos conceptualmente, con la retrospectiva de 1974 de París, con su énfasis en el asesinato de la pintura».¹⁹⁸²

Mujer en la noche (1973) o *Femme dans la nuit* es un óleo y carboncillo sobre tela (265 x 185,5) (29-VII-1973) de col. FPJM (T-0084) [DL 1962]. La obra presenta una mujer, con un enormemente largo pie que la sujeta al suelo y luego se eleva por el margen izquierdo. La cabeza deformada se levanta como un bulbo, por encima de dos gigantescos pechos, el derecho medio lleno de negro. Una estrella en el ángulo superior derecho contempla la escena. Unos toques de puntos de color (rojo, malva, naranja) apenas equilibran el cromatismo, como si el artista dejara a medio hacer esta obra.

Mujer, pájaros (1973) o *Femme, oiseaux* es un óleo y acrílico sobre tela (89 x 116) (6-VIII-1973) de col. FPJM (T-0024) [DL 1963]. Sobre un fondo preparado con pigmento marrón y extendido con una esponja y trazos fuertes de pincel, dispone dos personajes en negro: una enorme mujer que ocupa el lado derecho, mirando y alargando su brazo hacia un hombre-pájaro en el centro. En los dos ángulos sitúa manchas de colores (azul, rojo, amarillo) que representan astros y equilibran el colorido, mientras que dos regueros de astros, en forma de puntos de negro, ocupan dos de los espacios vacíos.

Pájaros (1973) o *Oiseaux* es un óleo y acrílico sobre tela (116 x 89) (6-VIII-1973) de col. FPJM (T-0023) [DL 1964]. Sobre el fondo blanco, con una preparación gris en el centro, Miró pinta dos pájaros en negro (con ojo-almendra en rojo), uno enorme en el centro que se extiende por la mitad superior y otro más pequeño en el ángulo inferior derecho. En el margen izquierdo dispone un reguero de manchas irregulares en negro, rojo y gris-azul. Se advierte en esta época que Miró lanza al azar sobre la tela un bote de pintura diluida con gasolina o agua, según sea óleo o acrílico, y partir de este inicio gestual aborda la inclusión de grafismos y formas.

¹⁹⁸² Jeffett. “Hay que situar de nuevo el arte en la vida”: *La Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 63.

Añado dos obras tituladas *Graffiti* y no catalogadas por Dupin y Lelong-Mainaud como pinturas pues al ser una pareja monocroma podría clasificarse también como dibujos — por esta duda la posiciono también en el apartado de dibujos—. Son un ejemplo más del despojamiento al que Miró podía llegar cuando pretendía bucear en los arcanos de las imágenes primitivas, pues delinea unos personajes cíclopes.

Graffiti (c. 1966-1973) es un carboncillo sobre muro encolado (141 x 120) realizado en Palma, de col. FPJM (M-0039) [DL no en cat. / <Palma, territori Miró>. Palma. FPJM (1996): cat. 62]. El primero dirige su ojo hacia un cosmos en el que se vislumbran el ajedrezado de un arco iris.

Graffiti (c. 1966-1973) es un carboncillo sobre muro encolado (118 x 109) realizado en Palma, de col. FPJM (M-0037) [DL no en cat. / <Palma, territori Miró>. Palma. FPJM (1996): cat. 63]. El segundo es una enorme cabeza (parece una calabaza) de la que parece surgir a la derecha una escalera

2.19. Los dibujos, 1971-1975.

Los dibujos de los años 70, hasta el final de su vida, se caracterizan por la abundancia (con el peso de la edad tiende a hacer obras menos exigentes en esfuerzo físico), la simplicidad del cuidadoso y afiligranado trazo de la línea y la expresividad de su contraste con los colores que arroja o brochea con una gestualidad expansiva.

El crítico alemán Werner Schmalenbach (1986) estudia los dibujos de la vejez, de los años 60 y 70 y concluye que el artista los utiliza como una manifestación de sus preocupaciones personales, de su “mensaje”, y una prolongación de su vida personal, con una gran expresividad de su mundo interior que se plasma en su libertad formal y agresividad plástica: «(...) Miró’s drawings from his late years exemplify this turning away from subject matter and message, and a readiness to think of art simply as a function and a dimension of life, as a “continuation of life by other means”, and hence as something altogether circumscribed by these means, namely by the medium of art. (...)».¹⁹⁸³ Niega que se pueda reducir la poética de la obra mironiana, ni siquiera la de sus últimos años, a las

¹⁹⁸³ Schmalenbach. *Drawings of the Late Years*. <Joan Miró. A Retrospective>. Zürich. Kunsthaus (1986-1987). Nueva York. Guggenheim Museum (1987): 46-53. cit. 47.

notas de un carácter ingenuo e infantil.¹⁹⁸⁴ Apunta que los últimos dibujos de Miró, aun no siendo jamás abstractos pues siempre tienen una referencia realista, no tienen un significado claro, pues son muy estereotipados, primando la forma sobre el contenido: «(...) Meanings become less increasingly formalized and stereotyped. The emphasis is much more on method than content.» Explica que en los últimos dibujos de Miró continúan apareciendo los mismos temas que había desarrollado desde su madurez en los años 20, tal como se advierte en sus repetidos títulos:

«In these works we see that the artist has a whole arsenal of forms and figures to play with, devices that he makes use of continually, almost obstinately, decade after decade. Depending on one's critical bent, one might call them his iconography, his cosmology or his universe. This is more apparent from the titles he gives his pictures, though these are far more uniform than the images themselves. Miró's iconography is remarkably limited, consisting of women and heads, suns, moons and stars, birds, and now and again a dog. (...)».¹⁹⁸⁵

Rico (1993) clasifica los dibujos de la col. FPJM (y se puede extrapolar al conjunto de sus dibujos finales) en cinco apartados, que muestran *a grosso modo* las diferentes funciones del dibujo mironiano:

«A) Grafismos sencillos, realizados de manera emotiva y gestual, sin ánimo apriorístico de ser llevados a procedimiento definitivo. Si embargo, en algunos de estos esquemáticos dibujos hemos podido entrever el punto de partida de posteriores grabados y pinturas.

B) Dibujos preparatorios con función de boceto o como variación sobre un mismo tema a desarrollar en un procedimiento definitivo. Frecuentemente, están cuidadosamente fechados y con anotaciones precisas sobre su desarrollo posterior en pinturas, esculturas, cerámicas, etc. —por ejemplo, la referencia al futuro color, señalado por sus iniciales en catalán (v, b, g, etc.)—.

C) Dibujos originales y únicos, sin función como boceto o preparatorios de posteriores trabajos.

D) Papeles elaborados cromática y textualmente para posterior utilización no consumada.

E) Otros papeles no esencialmente dibujados, en los que la forma y el dibujo se complementan. En buena lógica, podríamos denominar a estos papeles esculturas en papel; en ellos se desprende un mayor interés de Miró por las formas casuales o provocadas, la textura o los arrugamientos, de ciertos papeles encontrados a los que manipulaba —produciendo desgarros, recortes irregulares, collages, etc.— y complementaba con el recurso del dibujo.»¹⁹⁸⁶

¹⁹⁸⁴ Schmalenbach. *Drawings of the Late Years. <Joan Miró. A Retrospective>*. Zürich. Kunsthaus (1986-1987). Nueva York. Guggenheim Museum (1987): 49.

¹⁹⁸⁵ Schmalenbach. *Drawings of the Late Years. <Joan Miró. A Retrospective>*. Zürich. Kunsthaus (1986-1987). Nueva York. Guggenheim Museum (1987): 52.

¹⁹⁸⁶ Rico. *<Interiores de Miró>*. Sevilla. CAAC (1993-1994): 142.

Prat (1997), siguiendo la interpretación de Dupin, resume las características de estos dibujos, destacando los contrastes formales entre el dibujo muy lineal y los brochazos muy gestuales y matéricos, y el espíritu vivaz que transmite el conjunto:

«Ces dessins présentent un certain nombre de caractéristiques communes. Ainsi, le jeu fréquent opposant des lignes précises et des coups de brosse jetés avec vivacité. Ainsi, les contrastes provoqués par l'utilisation simultanée de techniques différentes. Ainsi les oppositions entre les aplats de couleur pure, et l'extrême variété du traitement des noirs, tantôt passés liquides et couvrants, tantôt linéaires, parfois frottés, souvent jetés comme un simple ponctuation. L'ingéniosité déployée pour faire exprimer aux noirs des matières différentes finit, peu à peu, par créer un espace. Le regard dérive d'une surface à l'autre, à la recherche des figures signalées par le titre, mais se satisfait rapidement de l'invention qui préside à l'enchevêtrement des courbes.

Tout ceci avec une vivacité de jeune homme (...) [introduce cita de Dupin] (...) Et tout ceci dans la plus grande violence, tant l'oeuvre ultime de Miró es placée sous les signe de l'urgence. La véhémence des dernières années dévoile la face obscure de l'art de Miró, celle où le sommeil de la raison engendre les monstres, dans ces lieux désolés où les hommes deviennent garrotteurs et les oiseaux charognards. La poésie de Miró, qui avait pu paraître sympathique et candide, prend le souffle et l'ampleur de l'épopée.»¹⁹⁸⁷

Personaje meando en la bella estrella (1967-1971) es una tinta china, óleo, lápiz cera, gouache y lápiz carbón sobre papel (90 x 65,5), realizada en Palma, de 25-VIII-1967, a 11-IX-1970 y 29-I-1971, de la col. FJM (7779) [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1138]. Con una simplicidad notable y sin casi referencias figurativas Miró consigue evocar como lo escatológico puede ser poético.

Composición (1971) es un gouache y lápiz cera sobre papel japonés (63 x 94) (23 a 30-III-1971) de col. FJM (7780) [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1139]. Otro ejercicio de sencillez poética, probablemente inspirado en las lecturas de *haikus* japoneses.

Mujer y pájaros en la noche (1971) o *Femme et oiseaux dans la nuit* es una tinta y acuarela sobre papel (59,5 x 90) [<Miró. *Oeuvres 1937-1979*>. París. Galerie Patrice Trigano (2004): nº 13]. en la que los finos y delicados trazos conforman un paisaje lleno de gracia. El personaje femenino semeja convertirse en uno más de los pájaros.

Mujer en la noche(1967-1971) o *Femme dans la nuit* es una técnica mixta de ceras y acuarela sobre papel (65 x 52), firmada, fechada (1967/71) y titulada.

¹⁹⁸⁷ Prat. <Miró>. Martigny. Fondation Gianadda (1997): 204.

Autenticado por Dupin (IV-2004), pertenecía entonces a la Galería Daniel Cardini, en Feriarte 2005, Madrid. Muestra una mujer solitaria de cabeza girada hacia el cielo, con la boca abierta en un grito desgarrador, un brazo con dos dedos como cuchillos.

En 1972 realiza sobre todo dibujos sobre la temática del pájaro.

Personaje, Pájaro (1971) o *Personnage, oiseau* es un carboncillo, gouache, grafito y tinta índica cepillada, lápices de cera sobre sábana (65 x 50), realizado en Palma (19-VIII-1972) de col. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, donación del artista en 1979 [*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*]. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): p. 51]. Miró presenta a un personaje esquematizado en negro, de formas en arabesco y un ojo rojo brillante, y a un pájaro (en forma de bala) a cuyo lado sitúa una mancha amarilla. Alan Crump (2002) comenta:

«This work on paper corresponds to a typical image which Miró often repeated in his prints during this period of his life. The surface is coarse and the objects are embedded into the paper. The malevolent red eye is surrounded by a sculptural construction which certainly at this period in his life could be seen as the transition between two and three-dimensional form.»¹⁹⁸⁸

Composición (1972) es un óleo y gouache sobre cartulina (20 x 22) (28-VIII-1972) de col. FJM (4733) [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1147]. Es un ejercicio de notable espontaneidad.

Personaje, pájaro (1972) o *Personnage, oiseau* es un gouache, lápices de colores y óleo sobre papel corrugado (113,5 x 78,5) (22-VIII y 2-X-1972) de col. MNAM, París [Bernadac. <*Joan Miró. La colección del C.G.P.*>. México. CCAC (1998): 202, fig. 54]. Es un dibujo de expresividad feroz. Bernadac (1998) lo analiza:

«Este gran *Personaje, pájaro* muestra una vez más la fusión que Miró hace entre el hombre y el animal, la confusión de géneros y especies que instaura en el orden del universo. Todos los elementos y los seres son iguales y pueden metamorfosearse. El personaje está figurado por una gran cabeza con dos ojos surgidos de entre los meandros que forman los trazos, dos piernas delgadas con enormes pies en rectángulo, y dos brazos. Se destaca sobre un fondo de salpicaduras y manchas. La violencia del gesto y el contraste dramático entre el rojo sangre de las manchas y el negro forman una figura inquietante: brujo o duende, surgido del universo maravilloso del pintor.»¹⁹⁸⁹

Personaje, pájaros (1972) o *Personnage, oiseaux* es un óleo y grafito, con fondo de gouache, salpicado e impresiones, sobre cartulina (105,5 x 75,5), realizado

¹⁹⁸⁸ Crump. <*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): 50.

¹⁹⁸⁹ Bernadac. <*Joan Miró. La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 202.

en Palma (31-VIII-1972) de col. FM, por donación del artista en 1979 [<*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): p. 27]. El fondo de gouache, de insólita finura de grano en esta época, es invadido por una oleada de óleo negro y salpicaduras, sobre la que Miró traza en blanco las figuras esquematizadas del personaje en metamorfosis y los dos pájaros.

Personaje, pájaros (1972) o *Personnage, oiseaux* es una tinta china y gouache sobre papel corrugado encolado sobre papel *kraft* (80 x 67,5) (10-XI-1972) de col. MNAM, París [Bernadac. <*Joan Miró. La colección del C.G.P.*>. México. CCAC (1998): 204, fig. 55]. Es un dibujo más poético que el anterior. Bernadac (1998) lo analiza:

<<Los grandes signos de este cuadro *Personaje, pájaros* pintado al óleo sobre papel ajado son más abstractos. Parece como si Miró hubiera querido experimentar con el relieve, con la textura obtenida ajando un pedazo de papel *kraft*. Sobre esta superficie rugosa y viva, marca sus huellas: tres grandes trazos de los cuales dos se proyectan hacia arriba, y dos círculos o comas. Aun los signos más simples tienen un sentido, el de la frescura y la magia de los primeros signos prehistóricos.>>¹⁹⁹⁰

Del mismo día y afin en técnica y tema es *Personajes, pájaros* (1972) o *Personnages, oiseaux*, una tinta china y gouache sobre papel (80 x 70) (10-XI-1972) de col. FM [*<*Le noir est une couleur. Hommage vivant à Aimé Maeght*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (30 junio-5 noviembre 2006): 179]. El personaje de abajo —su forma es una variante de los personajes del grupo de pinturas DL 1457-1460— agacha adormecido su cabeza hacia la derecha y en el rincón superior izquierdo dos pájaros —a su vez sus formas aparecen en la parte superior de las pinturas DL 1457-1458— se proyectan hacia el ángulo cercano.

Pájaro en un paisaje (1972) o *Oiseau dans un paysage* es una tinta china, acuarela, gouache y pastel sobre papel (50 x 64,8) (13-XI-1972) de col. MNAM, París [Bernadac. <*Joan Miró. La colección del C.G.P.*>. México. CCAC (1998): 205, fig. 56 (*Oiseaux dans un paysage*)]. Es un dibujo que ofrece un nuevo procedimiento, que Bernadac (1998) analiza:

<<En *Pájaros [Pájaro] en un paisaje* aparece un nuevo procedimiento mediante el cual se forma una masa informe, misma que también encontramos en algunas pinturas. Se trata de un garabato rizado que parece cubrir una falla. Este enjambre de garrapatos se opone a un óvalo dibujado con un solo trazo agudo e incisivo y a diversas manchas y huellas. El aspecto voluntariamente chapucero, descuidado, es característico del último periodo de Miró. Es como si el artista hubiese

¹⁹⁹⁰ Bernadac. <*Joan Miró. La colección del CGP*>. México. CCAC (1998): 204.

querido desembarazarse de todo saber y de todo oficio, para reencontrar los primeros gestos de la infancia, los balbuceos de un lenguaje inarticulado y el lado espontáneo e inventivo de los graffiti, ese arte popular que tanto admiraba Miró.>¹⁹⁹¹

L'Auca d'Ubu (1972) son ocho dibujos a pincel, tinta china y lápices de colores (32,7 x 50,2) de un proyecto no publicado, de col. FJM [Weelen. *Joan Miró*. 1984: 166-167, fig. 225-232].

Una pareja de dibujos (o tal vez pueden considerarse pinturas por sus inusuales soporte y formato, por lo que también tratamos esta pareja dentro del contexto de la pintura) monocromos, ambos titulados *Graffiti* (c. 1966-1973), realizados en Palma al carboncillo sobre muro encolado, y formatos distintos (141 x 120) col. FPJM (M-0039) [*Palma, territori Miró*]. Palma. FPJM (1996): cat. 62] y (118 x 109) col. FPJM (M-0037) [*Palma, territori Miró*]. Palma. FPJM (1996): cat. 63]. Miró delinea unos personajes cíclopes. El primero dirige su ojo hacia un cosmos en el que se vislumbran el ajedrezado de un arcoiris y el segundo es una enorme cabeza (parece una calabaza) de la que parece surgir a la derecha una escalera.

Pájaro en la noche (1973) u *Oiseau dans la nuit* es un óleo y carboncillo sobre papel (48 x 57,5) [*Joan Miró*]. Tokio. Grande Gallery Odakyu, Shinjuku (6-18 abril 1984): fig. 66, p. 78]. Miró define el personaje-pájaro con trazos muy estilizados, en un movimiento en diagonal de caza (la boca abierta así lo confirma) hacia un insecto que vemos en la esquina superior derecha. Por todas parte, un paisaje cósmico con cuatro pequeños astros multicolores y una nebulosa blanca detrás del pájaro.

Mujer, pájaro (1972-1973) o *Femme, oiseau* es una tinta china, lápiz cera, gouache y pastel sobre papel Ingres (136,2 x 74,3) realizada en Palma, desde 29-XII-1972 y acabada en 1973. col. FJM (4733) [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1153]. La espontaneidad inicial de la imagen se atempera luego con los intentos de definir elementos accesorios.

Mujer, pájaro (1973) o *Femme, oiseau* es una acuarela y lavis de tinta china sobre papel (88,5 x 65) [*Joan Miró. Rétrospective de l'oeuvre peint*]. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): cat. 109]. La espontaneidad es en este caso mayor.

Personaje (1973) es una tinta china, gouache y pastel sobre papel (45 x 57,8) (2-I-1973) de col. MNAM, París [Bernadac. *Joan Miró. La colección del C.G.P.*].

¹⁹⁹¹ Bernadac. *Joan Miró. La colección del CGP*. México. CCAC (1998): 205.

México. CCAC (1998): 206, fig. 57]. El personaje se define con unos pocos trazos, en un prodigio de simplicidad.

Manchas negras (1973) o *Taches noires* es una tinta china sobre papel japonés (63,7 x 94) (13-I-1973) de col. MNAM, París [Bernadac. <Joan Miró. *La colección del C.G.P.*>. México. CCAC (1998): 206, fig. 58]. Reaparece aquí el posible influjo del expresionismo abstracto, especialmente de Motherwell.

Personaje, estrella (1973) o *Personnage, étoile* es una tinta china, acuarela y carboncillo sobre papel (64 x 94,5) (13-I-1973) de col. MNAM, París [Bernadac. <Joan Miró. *La colección del C.G.P.*>. México. CCAC (1998): 206, fig. 59 (*Personnage*)]. Nuevamente encontramos aquí un esfuerzo máximo de simplicidad en la intención expresiva.

Paisaje (1973) o *Paysage* es un carboncillo, bolígrafo, tinta índica y gouache sobre papel (62 x 91) (17-I-1973) de col. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, donación del artista en 1979 [<*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): p. 85]. Muestra un paisaje cósmico cuyo fondo es preparado con tinta índica cepillada para dar una impresión de negritud salvaje, pero que equilibra con manchas de color rojo (los dos seres de la parte inferior y otro en la superior) y amarillo (¿un pájaro?) y puntos de negro, azul y verde, que evocan astros.

Sin título (1973) es una tinta china y acuarela sobre papel (44,7 x 57,6) (7-II-1973) de col. FJM (7783) [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1159]. Simplicidad máxima para una obra que refleja el influjo del espíritu oriental.

Sin título (1973) es una tinta china, acuarela, acrílico y lápiz de color sobre papel (44,7 x 57,6) (7-III-1973) de col. FJM (7782) [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1160]. Como en el caso anterior, el contraste entre el vacío infinito y la simplicidad de los trazos muestra el influjo de lo oriental.

Sin título (1973) es una tinta china y acuarela sobre papel (44,7 x 57,6) (7-III-1973) de col. FJM (7784) [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1161]. El vacío es justamente lo que define la presencia del misterio.

Personaje en un paisaje (1973) o *Personnage dans un paysage* es una tinta china, acuarela y carbón sobre papel (44,7 x 57,2) (28-III-1973) de col. FJM (7785) [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1162]. El paisaje romántico renueva su interés para Miró en sus últimos años, como depósito del espíritu animista.

Mujeres, pájaro (1973) o *Femmes, oiseau* es un gouache y óleo sobre papel (64 x 80) (27-VII-1973) de col. FJM (4737) [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1168]. La espontaneidad con que traza sus criaturas crece con los años y aquí experimenta con una recombinación de sus elementos recurrentes.

Personaje delante del sol (1964-1974) o *Personnage devant le soleil* es un gouache sobre papel (77 x 51) [<Joan Miró>. Tokio. Grande Gallery Odakyu, Shinjuku (6-18 abril 1984): fig. 56, p. 68]. Sobre un papel veteado en finas franjas verticales Miró pinta un enorme astro negro que domina una escena de personajes en transformación, delineados con finos trazos, que emergen de la tierra hacia el cielo.

Perro en el bosque (1974) o *Chien dans le bois* es un pastel, carboncillo y acuarela sobre papel (36 x 66,5) (8-V-1974). col. MNAM, París. [Bernadac. <Joan Miró. *La colección del C.G.P.*>. México. CCAC (1998): 208, fig. 61]. Probablemente Miró se planteó este dibujo figurativo como un esbozo para una escultura.

Pájaro (1967-1970) es una tinta, lavis y lápiz pastel sobre papel (105 x 89) [<Miró. *Oeuvres 1937-1979*>. París. Galerie Patrice Trigano (2004): n° 14]. Aparentemente es un esbozo de las pinturas de *Cabeza y Pájaro* de 1974, confluyendo ambos elementos.

En sus dibujos del final esta época, como en *Manos y pájaros en el espacio* (1975), trabaja un fondo de garrapatos, voluntariamente pobre y sucio, que anuncia el estilo de la *bad painting* que en los años 80 se pone de moda entre los jóvenes artistas, pero que ya Miró cultivaba a finales de los años 20, como Leiris alertaba en 1929: «esas inmensas telas que tenían más aspecto de sucias que de pintadas».¹⁹⁹²

En otros dibujos, sobre papel hecho a mano, como *Paisaje* (1975) realiza uno de sus pocos paisajes de este periodo, sobre un fondo con incontables alvéolos, poblado de sus seres imaginarios.

Pero Miró no se queda sólo en estos continuos experimentos, que no terminarán sino cuando su salud ya no pueda más, a finales de 1981, sino que en esta época vuelve sobre sus recursos anteriores, con bandazos en los que el estilo varía según las exigencias del tema. Los temas se repiten en uno y otro lado, y los títulos lógicamente también, por lo que las distinciones son apenas significativas desde el

¹⁹⁹² Leiris, M. *Joan Miró*. “Documents”, París, v. 1, n° 5 (X-1929) 263-270.

punto de vista descriptivo; son simples variaciones de lugar y género que cumplen sólo la función de poner un nombre diferente a cada pieza: Mujer, Mujeres, Pájaro, Pájaros, Personaje, Personajes, etc., variando su orden en tantas permutas como sea posible, y cuando ya no sea razonable continuar añadiendo una frase poética.

Para los más alegres escoge su estilo más elaborado. Así, en unos dibujos de 1975 y principios de 1976, Miró recupera su lenguaje caligráfico más meditado, con fondos luminosos en los que flotan sus gráciles signos celestes, probablemente con vistas a elaborar unas pinturas e incluso reutilizarlos como esbozo para unos grabados, como en los casos de *Personaje, pájaros* (1975), *Mujer, pájaros en la noche* (1975), *Mujer, pájaro* (1975), *Personajes y pájaro en la noche* (1971-1975) y *Cinco círculos negros. Una estrella* (1976).

Mujeres, pájaros (1975) es un dibujo al pincel y tinta china, lavis de tinta china, carboncillo, pastel, tiza, acuarela y gouache sobre cartón gris *gondolé*; efectos de salpicado (77,5 x 106), de col. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence. [<Joan Miró. *Rétrospective de l'oeuvre peint*>>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): cat. 110]. Miró emplea el arabesco en un auténtico *horror vacui* de formas y líneas con profusión de colores vivos. Prat (1990) explica:

<<Le premier dessin s'enrichit en outre d'une autre opposition, entre les aplats de couleur pure, rouge et jaune chaud, la modulation du bleu et du vert, qui laisse apparent le tracé, et la symphonie des noirs, tantôt passés liquides et couvrants, tantôt linéaires, parfois frottés, souvent simple ponctuation qui, par l'ingéniosité déployée pour leur faire exprimer différentes matières, finissent par construire un espace. Le regard dérive bien sûr d'une surface à l'autre à la recherche des figures décrites dans le titre, mais, rapidement, se satisfait de l'invention développée par l'enchevêtrement des courbes, qui envahissent le papier.>>¹⁹⁹³

Personaje, pájaro (1975) es un dibujo al lápiz y lavis de tinta china sobre papel prelavado al lavis, al reverso de un plano de arquitecto, rasgos de lápiz de colores y gouache (168 x 100,7), de col. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence. [<Joan Miró. *Rétrospective de l'oeuvre peint*>>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): cat. 111]. En este dibujo de gran expresividad en negro, casi sin colorido, Miró utiliza la línea en arabesco para sugerir un movimiento circular que acaba en elevación hacia el cielo. Prat (1990) analiza:

<<Le second dessin, plus grand, et aussi d'une structure générale plus simple: pas de couleur, et une composition dominée par un tracé noir très dense qui déroule ses boucles dans la feuille entière.

¹⁹⁹³ Prat. <Joan Miró. *Rétrospective de l'oeuvre peint*>>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 171-172.

On aurait tort pourtant d'en déduire une plus grande monotonie. Un regard attentif surprend en effet un série de taches qui maculent le papier et sont probablement à l'origine de la construction finale: Miró, dès 1924, aimait à puiser son inspiration dans les irrégularités et les boursoufflures du crépi de son atelier. Cinquante ans plus tard, c'est parmi les accidentes survenus à ses supports, qui lui servent fréquemment à essayer ses brosses, qu'il renouvellera son répertoire. Ici, l'effet de matière produit est redoublé par un lavis extrêmement léger qui donne du volume au support, comme la peinture en grisaille faisait respirer les vitraux médiévaux. Cet enrichissement permet en outre de mieux fondre le passage avec le tourbillonnement du noir enserré dans des formes bien délimitées, ce raidissement permettant à son tour une meilleure liaison avec le noir plus dense.>>¹⁹⁹⁴

Mujer con perro (1975) o *Femme avec chien* es un carboncillo con añadidos de lápices de cera en el anverso de un póster cortado en dos y recompuesto en collage (una parte vertical y otra horizontal) (61,5 x 88). Realizada en Palma (6-VIII-1975), de col. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, donación del artista en 1979. [*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*]. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): p. 83]. Miró sitúa la mujer en el recorte de la izquierda y el perro en el de la derecha, ambos con trazos negros muy estilizados y notas multicolores para el espacio cósmico.

Personaje, pájaro (1975) es un carboncillo y tinta índica cepillada sobre papel cuyo fondo está elaborado con tinta índica cepillada, sobre el reverso de un plano de arquitecto, con golpes de lápices de colores y marcas de gouache (168 x 100,5), realizado en Palma (15-VIII-1975), de col. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, donación del artista en 1979. [*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*]. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): p. 81]. Un personaje enorme y monstruoso, de formas grotescas realizadas en trazos gruesos así como en suaves arabescos, ocupa todo el espacio, salvo en un hueco en la zona inferior por el cual se desliza un minúsculo pájaro muy estilizado. Alan Crump (2002) comenta:

<<it is a wonderful cosmology of scribbled and spontaneous expression, coupled with the overlay of calligraphic and arabesque line. Though Miró was fascinated by the immediacy of the experimentations of the abstract expressionists in the USA and by the concentration in Japanese Zen-calligraphy, the work is still very much a Miró interpretation. Strange dots and symbols swirl throughout the picture plane but is still retains its levelled mysteries of codified images.

¹⁹⁹⁴ Prat. <Joan Miró. Retrospective de l'oeuvre peint>>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 172.

The memory of a spiritual tracery, reminiscent of the mind drawing Miró exercised in his early youth, is visualised in this monumental work on paper.>>¹⁹⁹⁵

Personaje (1975) es un carboncillo, tinta índica cepillada, gouache y lápices de cera sobre papel (77 x 57), realizado en Palma (2-X-1975) de col. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, donación del artista en 1979. [<*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): p. 61]. Este dibujo tiene efectos de granulado gracias a la aplicación de la goma de borrar, con la intención de lograr una textura más material, un logro apropiado a la intención del artista de representar un personaje, de cabeza de intensa expresividad dramática (nos recuerda a Saura), debatiéndose en un mundo de violentas fuerzas cosmogónicas.

Personaje (1975) es un carboncillo con lápices de cera sobre lado interior de un papel de carta doblado (34 x 41,8), realizado en Palma (28-X-1975) de col. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, donación del artista en 1979. [<*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): p. 28]. La cabeza del personaje se nos ofrece frontalmente, con trazos enérgicos y abocetados como los de una máscara africana. La boca dentada, asombrosamente, se abre en vertical en el centro, rompiendo la representación convencional.

"Vers l'infini" (1974) es un dibujo con bolígrafo y lápiz de cera sobre papel recorte de diario (5 x 11,9) (17-VIII-1974) de col. FPJM (D-250), por donación artista 1981. Miró inscribe "Vers l'infini". [<*Dibuixos inèdits de Joan Miró*>. Palma de Mallorca. FPJM (19 diciembre 1994-26 febrero 1995): cat. 126, p. 151]. Se basa en la pintura de Goya *El perro*, que sumergido hasta la cabeza en la tierra observa el cielo, y Miró deforma la cabeza hasta hacerla análoga a una mano humana que surge del suelo.

2.20. Las esculturas de bronce de 1971.

Separada del conjunto por su forma y material, tenemos *Mujer* (1971), una escultura en resina sintética (100 x 60 x 44) del Atelier Haligon, Périgny-sur-Yerre, con un ejemplar único, de col. particular de la familia Maeght [FO 219]. Nos hallamos ante una pieza inmaculadamente blanca, que representa una cabeza con un

¹⁹⁹⁵ Crump. <*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): 80.

ojo y unos pechos, y con una completa incisión transversal, que nos parece indicar que es también un huevo deforme a punto de eclosionar.

Personaje (1971) o *Figure* es una escultura en bronce (35 x 13 x 6) de Fundició Parellada [FO 215 (*Figure*)]. El cuerpo estilizado de una diosa-madre mediterránea, con un solo brazo, es evocado con un bote de gel de baño de plástico, sobre el que coloca una cabeza con dos planchas soldadas y dos bolas para los ojos.

Mujer (1971) es una escultura en bronce (94 x 36 x 28) de Fonderie T. Clémenti [FO 216]. Este tótem cambia el orden de las partes: la falda que cubre las piernas tiene dos grandes pechos-ojos, el torso es una piedra de arenisca con un tronco cilíndrico encima, el cuello alargado termina con una cabeza inusual, realizada con la suela de un zapato y agujereada en los ojos. El motivo de la suela de zapato como símbolo del pájaro debió interesar lo suficiente a Miró como para derivar en 1972-1973 en una serie de 15 bronce con el motivo del zapato.

Pájaro sobre un peñasco (1971) o *Oiseau sur un rocher* es una escultura en bronce (65 x 50 x 26,5) de Fonderie R. Scuderi [FO 217]. Está relacionada con dos dibujos previos.¹⁹⁹⁶ Sobre la base del peñasco, el pájaro, con cabeza de pavo, descansa en lo que parece una metáfora de los esfuerzos del viaje de la vida.

Mujer con diadema (1971) o *Femme au diadème* es una escultura en bronce (38 x 17 x 15) de Fundició Parellada [FO 218]. De la cabeza informe surgen protuberancias grotescas, en lo que es una ironía de la pretensión de ser bella con joyas.

Personaje (1971) o *Figure* es una escultura de bronce (39 x 23 x 21) de Fonderie T. Clémenti [FO 220 (*Figure*)]. El cuerpo es vagamente piramidal con una cabeza informe en la que destacan los ojos saltones.

Constelación (1971) es una escultura de bronce (48 x 44 x 18) de Susse Fondeur, con un ejemplar de col. Emili Fernández Miró [FO 221]. Sobre un piepodio rectangular, Miró levanta una galleta de bronce, de forma circular bastante irregular, con una superficie rugosa y arañada por una gran incisión, con la protuberancia de una bola muy pulida en el centro. El redondel metálico representa la

¹⁹⁹⁶ *Dibujo preparatorio para Pájaro sobre un peñasco* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3695b) (hacia 1971). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1633. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1268]. *Dibujo preparatorio para Pájaro sobre un peñasco* (1971). Bolígrafo sobre papel (33,3 x 24,5). Col. FJM (3978) (23-III-1971). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1269.]

idea astronómica de un universo redondo, con una bola que sería el huevo cósmico que surge del pájaro-luna estilizado en dos incisiones. Prat (1997) explica:

«Au milieu des femmes et autres idoles sculptées par Miró se dresse une constellation. Posée sur un pied unique, elle est constituée d'une sorte de galette de bronze, profondément incisée d'un signe serpentín, et d'une boule. Placée à hauteur d'oeil, cette dernière est polie, dorée, brillante. Elle contraste avec l'aspect granuleux et sombre du reste de la sculpture, comme tavelée de cratères lunaires, faiblement convexe, et son profil s'ondule doucement de quelques concavités, que renforcent huit trous profonds, disposées en étoile.

Sans le titre, il serait impossible d'interpréter cette oeuvre comme une des composantes principales du "miromonde". (...)>>. ¹⁹⁹⁷

Constelación (1971) es una escultura en bronce (142 x 130 x 44) de Susse Fondeur [FO 222]. Es sólo la versión más monumental de la anterior *Constelación*.

Cabeza y pájaro (1971) es una escultura en bronce (51 x 38 x 32) de Fonderie R. Scuderi [FO 223]. Sobre la superficie pulimentada de la tierra dialogan un pájaro y una cabeza en la que está posado otro pájaro estilizado (un simple aro).

Personaje (1971) o *Figure* es una escultura en bronce (26,5 x 17 x 12) de Fonderie R. Scuderi [FO 224 (*Figure*)]. El cuerpo es inusual por su abstracción: una gran A a guisa de arco, con cuatro patas y un brazo, sostiene una cabeza informe en la que descuellan los dos ojos.

Personaje (1971) o *Figure* es una escultura en bronce (36 x 36 x 21) de Fonderie T. Clémenti [FO 225 (*Figure*)]. Es una variación de la anterior, pero ahora la A ha sido sustituida por un arco natural, con las dos patas apoyadas en dos rocas. La cabeza informe posee una nariz elefantisíaca.

Personaje en la noche (1972) es una escultura en bronce (31 x 24 x 16) de Fonderie T. Clémenti [FO 226]. Una roca hace las veces de cabeza que sustenta un pájaro-luna y otro pájaro que se enrosca en su vuelo.

Cabeza (1971) es una escultura en bronce (40,5 x 43,5 x 29) de Fonderie R. Scuderi [FO 227], relacionada con un dibujo previo. ¹⁹⁹⁸ Aparentemente aprovecha una mesa o peana apoyada sobre un tronco del que surgen ojos, orejas, la boca...; un huevo en el borde de la cubierta sugiere que un pájaro se ha posado.

Hombre y mujer (1971) es una escultura de bronce (58 x 75 x 19) de Fonderie T. Clémenti [FO 228]. Sobre un largo tronco, Miró coloca un hombre simplificado

¹⁹⁹⁷ Prat. <Miró>. Martigny. Fondation Gianadda (1997): 194, cat. 106.

¹⁹⁹⁸ Dibujo preparatorio para *Cabeza* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3698b). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1635.]

en una cabeza (una roca alargada como un pene), una mujer estilizada en un alambre doblado para sugerir las formas de una diosa-madre de la que surgen dos manos y la minúscula bola de la cabeza, y, siguiendo por el suelo del tronco, dos bolas, que sugieren dos huevos o dos pájaros.

Cabeza (1971) es una escultura en bronce (58,5 x 83 x 63) de Fonderie Valsuani et Fils, Bagneux, Burdeos [FO 229]. Es una versión de mayor formato, con variaciones menores en detalles y acabado, de la esculturas *Cabeza* (1949) en granito (15 x 20 x 12) [FO 38] y *Cabeza* (1953) en bronce (30 x 20 x 15) [FO 53]. Está relacionada con las esculturas citadas y unos dibujos previos.¹⁹⁹⁹ Todavía habrá una obra posterior más monumental, *Cabeza* (1973) (130 x 160 x 130) [FO 299], con el mismo esgrafiado profundo para la boca, la nariz y los ojos, un retrato que sugiere los marcados rasgos de Picasso.

Mujer con un sombrero bonito (1971) o *Femme au beau chapeau* es una escultura en bronce (45 x 24,5 x 25) de Fonderie R. Scuderi [FO 230], relacionada con un dibujo previo.²⁰⁰⁰ La misma cabeza ha sido deformada como si fuera plastilina y le añade una oreja-pájaro y un pez-pájaro como sombrero.

Personaje (1971) es una escultura en bronce (145 x 46,5 x 65) de Fundició Parellada [FO 231] relacionada con tres dibujos previos.²⁰⁰¹ El cuerpo del hombre es un bote del que surge una calabaza que hace de enorme bola-testículo y pene alargado; prescinde del torso para llegar a la cabeza, en la que abre una boca de gruesos labios y ojos saltones, coronando el conjunto con un pájaro confeccionado con una lata y un martillo.

Mujer (1971) es una escultura en bronce (56 x 36 x 32) de Fonderie R. Scuderi [FO 232]. Presenta la misma forma de una cabeza anterior [FO 229] pero con otras incisiones y un ojo más cóncavo, apoyada sobre una roca de dos puntas, y con un pájaro posado arriba.

¹⁹⁹⁹ *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1949). Lápiz grafito sobre papel (21,4 x 15,2). Col. FJM (3524) de VIII-1946. Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3673a) hacia 1946. [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1129-1130]. y dos *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1953). Lápiz y ceras de colores sobre papel y Lápiz sobre papel (24,5 x 34). Col. FPJM (D-0797 rev, D-0814) [<Miró i l'escultura>. FPJM (1996): fig. 1a, 1b.]

²⁰⁰⁰ *Dibujo preparatorio para Mujer con un bonito sombrero* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3700) (hacia 1971). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1271.]

²⁰⁰¹ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1970). Lápiz sobre papel (hoja de calendario) (30,9 x 42,6). Col. FPJM (DP-0619) (11-X-1960) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 95a. / <Miró i l'escultura>. FPJM (1996): fig. 47a]. *Dibujos preparatorios para escultura*. Bolígrafo sobre papel de seda (27,3 x 22). Col. FJM (3731) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 95b]. *Dibujo preparatorio para Personaje* (1970). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3549b) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 95c. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1624.]

La escalera de la evasión (1971) o *La escalera del ojo que se evade* es una escultura en bronce (81 x 29 x 18) de Fundició Parellada [FO 233]. Está relacionada con dos dibujos previos.²⁰⁰² La cabeza informe reposa en el suelo sobre la que se apoya una escalera hecha de vértebras y trozos de aros, con un huevo en la cúspide. Evoca la libertad del hombre, obtenida con el sacrificio de su propio cuerpo hasta devenir pájaro.

Proyecto para un monumento (1971) es una escultura en bronce (175,5 x 24 x 28,5) de Fonderie T. Clémenti [FO 234]. Está relacionada con un dibujo previo.²⁰⁰³ Miró usa una estantería de madera estrecha y alta de siete pisos, sobre los que dispone los elementos de un tótem: un pene, un cuerno y, arriba, una cabeza de la que surge un pájaro.

Tótem (1971) es una escultura de bronce (210 x 31 x 20) de Fonderie T. Clémenti [FO 235]. Miró pega al poste totémico dos elementos: un molde de zapatero para el zapato de un hombre y otro molde para el zapato de una mujer. Arriba sitúa la cabeza redonda y esgrafiada.

Cabeza (1971) es una escultura en bronce (45 x 30 x 13) de Fundició Parellada [FO 236]. Una botella sirve de pequeño cuello para una cabeza informe, con la boca redonda, la nariz vaciada como si hubiera sido arrancada, los pequeños agujeros de los ojos...

Mujer y pájaro (1971) es una escultura de bronce (170 x 59 x 48) de Fonderie T. Clémenti [FO 237]. Nuevamente estamos ante un tótem monumental: la falda de la diosa-madre es un tronco vaciado; el torso es un cántaro en el que abre un segundo sexo, con los brazos en postura orante, y la cabeza es una pieza mecánica de doble rodillo, coronada por un pájaro-dragón.

Mujer (1971) es una escultura en bronce (139,5 x 41 x 16) de Fundició Parellada [FO 238] relacionada con dos dibujos previos.²⁰⁰⁴ Nos presenta otro tótem, con un poste en el que cuelga brazos-pájaros, huevos y, arriba, un personaje de partes mecánicas: un brazo de mano-luna, una cabeza de lata...

²⁰⁰² *Dibujo preparatorio para La escalera del ojo que se evade* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3552) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 28a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1621]. *Dibujo preparatorio para La escalera del ojo que se evade* (1971). Bolígrafo sobre papel (20,8 x 15). Col. FJM (3952). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1622.]

²⁰⁰³ *Dibujo preparatorio para Proyecto para un monumento* (1972). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3680a). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1639.]

²⁰⁰⁴ *Dibujo preparatorio para Mujer* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3696a). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1626]. *Dibujo preparatorio para Mujer* (1971). Bolígrafo sobre papel (12,6 x 8). Col. FJM (3951). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1627.]

Cabeza y pájaro (1971) es una escultura en bronce (19 x 19,5 x 14) de Fundició Parellada [FO 239]. La sencillez es suprema: un bote en el que clava un pájaro y una cabeza con dos elementos encimados.

Cabeza (1971) es una escultura en bronce (18 x 18 x 17) de Fundició Parellada [FO 240]. Está relacionada con un dibujo previo.²⁰⁰⁵ La cabeza grotesca abre sus fauces en un mudo grito; los ojo saltones refuerzan la idea del desasosiego.

Mujer (1971) es una escultura en bronce (63,5 x 27 x 35,5) de Fundició Parellada [FO 241]. Una peana circular sustenta el torso (un plato) del que surgen dos brazos (uno con una mano-pájaro) y encima la cabeza (otro plato).

Personaje con los brazos abiertos (1971) o *Personnage à bras ouverts* es una escultura en bronce (25,5 x 38 x 17) de Fundició Parellada [FO 242]. Son cuatro piedras apiladas, de la inferior sale un brazo, de la tercera otro, y la cuarta es la cabeza, con una bola agujereada como ojo.

Personaje y pájaro (Cabeza y pájaro) (1971) es una escultura en bronce (43,5 x 19 x 15,5) de Fundició Parellada [FO 243], relacionada con un dibujo previo.²⁰⁰⁶ Una peana sostiene una cabeza en la que pega los principales rasgos y un pájaro (un colador al revés y una media luna) se posa encima.

Personaje (Personaje y pájaro) (1971) es una escultura en bronce (16,5 x 31 x 13) de Fundició Parellada [FO 244] relacionada con un dibujo previo.²⁰⁰⁷ Nuevamente recurre a la idea de las piedras apiladas, esta vez para levantar las enormes patas (cada una con cinco piedras o pesas). Un brazo surge de una pata y otro surge directamente de la cabeza, con una media luna de la que surge otra más pequeña.

Hija de Ubú (1971) o *Fille d'Ubu* es una escultura en bronce (40 x 36 x 30) de Fundició Parellada [FO 245]. Está relacionada con su frecuente tratamiento de los personajes de Ubú en esta época. La muchacha ofrece su enorme sexo abierto, en actitud de sacerdotisa orante del amor.

Cantante mongol (1971) o *Chanteur mongol* es una escultura en bronce (25 x 24 x 23,5) de Fundició Parellada [FO 246]. El cuerpo es informe y en él apenas se

²⁰⁰⁵ *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3555a). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1616.]

²⁰⁰⁶ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3580). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1612.]

²⁰⁰⁷ *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3691b). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1618.]

distingue un agujero (¿un ojo más que un pene?), dos brazos y una cabeza conseguida con una cajita y una campana.

Mujer de nariz larga (1971) o *Femme au long nez* es una escultura en bronce (55 x 25 x 30) de Fundició Parellada [FO 247]. La mujer es representada con el cuerpo de una diosa-madre mediterránea de enorme sexo abierto, los brazos en postura de orante y una nariz elefantisíaca elevada al cielo.

Personaje (*Pájaro migrador posado sobre una roca en pleno océano*) (1971) o *Personnage* (*Oiseau migrateur posé sur un rocher en plein océan*) es una escultura en bronce (121 x 67 x 42) de Fundició Parellada [FO 248] relacionada con un dibujo previo.²⁰⁰⁸ La roca semeja una cabeza de pájaro, con un ojo y un pico, mientras el pájaro, de superficie pulimentada, no tiene rasgo alguno que lo identifique como tal, salvo su posición superior y la descripción del título.

Cabeza (1971) es una escultura de bronce (79 x 30 x 20) de Fundició Parellada [FO 249], relacionada con un dibujo previo.²⁰⁰⁹ Sobre una cuña con función de peana coloca un marco de madera, el torso, con unos clavos a guisa de brazos, y una cabeza informe con una nariz protuberante. Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican:

«Una falca suporta un rectangle format per quatre llistons sense desbastar, restes d'algun caixó d'emballatge, sobre el que s'han clavats dos claus a cada costat i s'ha rematat amb un tros d'argila sense modelar, amb algunes adherències al pastillatge, cercant l'impressió antropomòrfica. Les textures es contraposen i l'inestabilitat equilibrada de formes massives contrasta amb el buit central que retalla l'espai.

La progressiva dramatització dels *personnages* i *oiseaux* pictòrics, la negritud que va omplint les teles, es manifesta en quelcom de dramàtic, de monstruós, de la peça que Miró, com sempre, fa entroncar amb la natura, aquí a través del títol, potser suggerit pel crit d'aquest cap, que tanmateix balla sobre el buit.»²⁰¹⁰

2.21. La serie de seis esculturas de bronce pintado de 1971-1973.

²⁰⁰⁸ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3588a) [*<Miró escultor>*. Barcelona. FJM (1987): cat. 29a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1607.]

²⁰⁰⁹ *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,3 x 31). Col. FJM (3555b). Escrito *Personnage*. [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1610.]

²⁰¹⁰ Palou, Ortega y Terrasa. *<Esculturas de Miró>*. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 130.

Apuntamos aquí una serie de seis bronce pintados, con cuatro piezas de 1971 y otras dos de 1973, que se caracterizan por los colores vivos, la intención monumental de construir unos tótems y la repetición del motivo del pájaro.

Pájaro sobre una roca (1971) o *Oiseau sur un rocher* es una escultura de bronce pintado (44 x 36 x 21) de Fonderie Valsuani et Fils [FO 250], relacionada con dos dibujos previos.²⁰¹¹ La roca pintada de rojo sirve de apoyo al pájaro verde, aparentemente un plátano coronado con un tapón-cabeza.

Mujer y pájaro (1971) es una escultura en bronce pintado (78 x 42 x 42) de Fonderie Valsuani et Fils [FO 251], relacionada con unos dibujos previos.²⁰¹² Un tronco cilíndrico pintado de malva con un sexo abierto y dos bolas a los lados a guisa de brazos, sostiene una cantimplora aplastada pintada de rojo, con tres incisiones en el anverso; el pájaro clavado en la cabeza es sólo un recorte verde.

Mujer (1971) es una escultura de bronce pintado (51 x 44 x 29) de Fonderie Valsuani et Fils [FO 252], relacionada con tres dibujos previos.²⁰¹³ La reproducción en blanco y negro impide asegurar los colores. Un botijo de cuello alargado abre su sexo femenino, con un único brazo que sugiere una postura orante y el vuelo de un pájaro, un embudo como torso y una cabeza aplanada en la que sólo se abren dos ojos.

Mujer (1971) es una escultura de bronce pintado (61,5 x 14,5 x 7,5) de Fonderie Valsuani et Fils [FO 253], relacionada con dos dibujos previos.²⁰¹⁴

²⁰¹¹ *Dibujo preparatorio para Pájaro sobre una roca* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,1 x 15) (4-XII-1971). Col. FJM (3982) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 15.1]. *Dibujo preparatorio para Pájaro sobre una roca* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3711 b) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 15.2.]

²⁰¹² *Objeto. Dibujos preparatorios para Son Altesse, Objecte. Objecte. Objecte. Femme Objecte. Objecte. Galeta d'Ynca (suite 5 teles), tronc palmera* (1971). Bolígrafo sobre papel (24,5 x 34) (FPJM DP 0799) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 14.1]. *Dibujo preparatorio para Mujer y pájaro* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,1 x 29,7) (31-XII-1970) (FJM 3963) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 14.2]. *Dibujo preparatorio para Mujer y pájaro* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31) (FJM 3686 b) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 14.3]. *Dibujos preparatorios para Proyecto de un monumento y El pájaro anida en los dedos en flor* (1969). Bolígrafo sobre papel (42,5 x 31,8). Col. FJM (3989) (hacia 1967). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 1197. / <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 3.12 y 14.4.]

²⁰¹³ *Dibujo preparatorio para un monumento II. Mujer* (1971). Bolígrafo sobre papel (33,5 x 27,5). Col. FJM (3985) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 16.1]. *Dibujo preparatorio para Mujer* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3718 b) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 16.2]. *Dibujo preparatorio para Mujer* (1971). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 32). Col. FJM (3704 b) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 16.3.]

²⁰¹⁴ *Dibujo preparatorio para mujer* (1971). Bolígrafo sobre papel y lápiz de colores (33,7 x 25,5) (22-III-1971). Col. FJM (3983) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 17.1]. *Dibujo preparatorio para mujer* (1971). Bolígrafo sobre papel y lápiz de colores (16 x

Reaparece por enésima vez un poste totémico (tal vez inspirado por el tronco de una vela), esta vez pintado de negro por cuyo tronco mana un reguero de rojo sangre, con dos brazos en postura de orante y una minúscula cabeza-pájaro.

Las dos esculturas de 1973 tienen una evidente relación forma y de significado con la *Mujer* anterior, pues consisten igualmente en postes totémicos pintado de negro en los que se repiten los motivos de la minúscula cabeza-pájaro y los dos brazos en postura de orante. Pero juega con unas variaciones.

Mujer (1973) es una escultura de bronce pintado (145 x 29 x 19) de Fonderie Valsuani et Fils [FO 300], relacionada con tres dibujos previos (c. 1971) de *Mujer* (1973).²⁰¹⁵ El poste totémico es más fino, y el reguero de rojo sangre ha sido sustituido por un apéndice del mismo color a guisa de único brazo, lo que sugiere una postura orante y el vuelo de un pájaro, complementando así el mismo brazo único de la cuarta obra de la serie, la *Mujer* (1971) [FO 252], mientras que en el otro lado surgen dos pechos ínfimos con la forma de un pájaro-luna, una asociación pecho-pájaro-luna que apenas había reaparecido en la obra de Miró desde los años 20. En esta obra vuelve además el motivo del embudo (ahora de color amarillo) que veíamos en la *Mujer* (1971) [FO 252], lo que establece una doble relación y una confirmación más del método mironiano de intercambio de motivos.

Proyecto para un monumento (1973) es una escultura de bronce pintado (133 x 22 x 28) de Fonderie Valsuani et Fils [FO 301]. Sus afinidades formales con *Mujer* (1971) [FO 253] son notables, empezando por su grueso tronco totémico, pintado de negro y recorrido por un reguero de rojo sangre, continuando por los dos brazos en postura de orante y acabando por la minúscula cabeza-pájaro, pero hay una particularidad: las dos piezas del tronco son claramente un soporte de cirio en negro y la misma vela en amarillo.

2.22. El segundo grupo de bajorrelieves de bronce, 1971.

Miró continúa en 1971 la serie de bajorrelieves o *Bas-reliefs* iniciada en 1969. No hay cambios significativos de su estilo en el tiempo, por lo que, salvo la

30,5). Col. FJM (4026; fecha 7-VII-1967) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 17.2 y 10.1.]

²⁰¹⁵ *Mujer*. Bolígrafo sobre papel y lápiz de colores (31,4 x 21,6) (22-III-1971). Col. FJM (3980) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 23.1]. *Mujer*. Bolígrafo sobre papel (21.2 x 32). Col. FJM (3685b) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 23.2]. *Mujer*. Bolígrafo sobre papel (21.2 x 32). Col. FJM (3701b) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 23.3.]

datación, forman un conjunto bastante homogéneo. Se fundieron todos en la Fundición Parellada, de Barcelona, que Miró apreciaba por sus severos efectos matéricos. Como en el resto de la serie, no tienen dibujos previos identificados.

Bajorrelieve (1971) es una escultura en bronce (45 x 29 x 25) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 254]. Muestra la cabeza informe de un personaje y un brazo (una rama) que pega en la plancha.

Bajorrelieve (1971) es una escultura en bronce (25 x 30 x 3) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 255]. Una mano y un pájaro señalan al cielo.

Bajorrelieve (1971) es una escultura en bronce (84,5 x 59,5 x 28) de Fundició Parellada, con un ejemplar único, de col. FJM (7357). [FO 256]. Un personaje de vaga referencia a las formas de *El beso* de Brancusi muestra sus rasgos primitivos y sus miembros pegados en la plancha

Bajorrelieve (1971) es una escultura de bronce (43 x 22 x 5) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 257]. Muestra una sola mano impresa, en referencia a las manos de las cuevas paleolíticas, y arriba un lazo, tal vez un pájaro.

Bajorrelieve (1971) es una escultura en bronce (44 x 25,5 x 4) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 258]. Una piedra hace de peana de un plato, en cuyo reverso delinea (pega) los rasgos esenciales.

Bajorrelieve (1971) es una escultura en bronce (48 x 28 x 10) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 259]. Es una cabeza informe en la que se adivinan entradas y surgencias (piedras redondas y guijarros) para los rasgos.

Bajorrelieve (1971) es una escultura en bronce (86 x 62 x 30) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 260]. Miró delinea un gran personaje y pega unas bolas para representar al único ojo y a los dos testículos y pene bulboso.

Bajorrelieve (1971) es una escultura en bronce (23 x 23 x 4) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 261]. En la cabeza del personaje se posa un pájaro.

Bajorrelieve (1971) es una escultura en bronce (64 x 84 x 14) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 262]. Resume un paisaje cósmico: estrella, pájaros, constelación de puntos discontinuos, etc., que sirve de escenario para el personaje, de sexo y formas indefinidos.

2.23. La serie de esculturas de resina sintética de 1972.

Personaje (Berenjena) (1972) o *Personnage (Aubergine)* es una escultura de resina sintética pintada (320 x 120 x 100), reprod. de Robert Haligon, Perigny-sur-Yerres, con un ejemplar único de col. FM [FO 263], relacionada con un dibujo previo.²⁰¹⁶ La forma bulbosa, de un blanco inmaculado, es recorrida por un gran sexo rojo abierto.

Mujer (1972) es una escultura de resina sintética pintada (19 x 25 x 27), reprod. de Robert Haligon [FO 264]. Es una versión mayor del anterior [FO 264]. La diosa-madre mediterránea con cabeza de pájaro abre su sexo y las piernas para acoger a sus hijos; pero sorprende el pene enhiesto en medio del sexo, como si fuera una hermafrodita. Los miembros se distinguen por los colores llamativos.

Personaje (1972) es una escultura de resina sintética pintada (206 x 289 x 245) reprod. de Robert Haligon, con un ejemplar único en col. Hakone Open-Air Museum, Japón [FO 265]. Aparece la misma figura pero el pene es incluso más enhiesto, como si quisiera reafirmar el carácter hermafrodita de la diosa, que reúne en sí las condiciones femenina y masculina.

Maqueta para Personaje (1972) es una escultura de resina sintética pintada (27,3 x 40 x 17,1), reprod. de Robert Haligon, con un ejemplar en col. particular [FO 266]. La diosa abre una hendidura entre sus piernas, convirtiéndose en arco; el sexo se define por los dos pechos frontales.

Personaje (1972) es una escultura de resina sintética pintada (225 x 345 x 160) reprod. de Robert Haligon, con un ejemplar en col. Tke Kentucky Center Endowment Foundation, Louisville [FO 267]. La misma forma volumétrica anterior, salvo por la desaparición de los pechos, mientras las formas dibujadas con vivos colores son distintas y sirven, por ejemplo, para definir el abierto y femenino sexo rojo del centro.

Proyecto para un monumento (1972) es una escultura de yeso (51 x 38,5 x 25) reprod. de Robert Haligon, con un ejemplar, el primer estado de serie —sigue con *Proyecto para un monumento* (1979-1985) [JT 300]—, en col. particular [FO 268]. Está relacionada con fotomontajes y nueve dibujos previos (1958-1972), dos fotomontajes preparatorios retocados con bolígrafo y dos fotos.²⁰¹⁷ Nuevamente la

²⁰¹⁶ *Dibujo preparatorio para Femme* (1972). Bolígrafo sobre papel (17,6 x 22,2) (9-VIII-1977). Col. FPJM (DP-0214) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 21.1.]

²⁰¹⁷ *Sin título. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (24,5 x 34,7) (29-IX-1958). Col. FPJM (DP-0785) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.1]. *Mujer dirigiéndose a la multitud*. Bolígrafo sobre papel de carta (26,5 x 22,5) (2-XI-1971).

diosa-madre, con las enormes piernas abiertas como un arco, los brazos en postura de orante, y el inmenso sexo abierto en rojo en medio del pecho cóncavo, remarcado por unos pelos. La inspiración en los típicos *siurells* mallorquines es evidente, y esta relación se intensifica en las obras siguientes.

Proyecto para un monumento (1972) es una escultura de resina pintada (51 x 38,5 x 25) reprod. de Robert Haligon, con un ejemplar en col. particular [FO 269]. Está relacionada (sólo con cambios de color) con un modelo y esbozos de un proyecto del mismo año.²⁰¹⁸ Es una variación del anterior, con diferencias en las formas definidas con colores. Esta pieza servirá de modelo exacto para una escultura de bronce pintado, *Proyecto para un monumento* (1979) (51 x 38,5 x 25), de Fundición Bonvicini. 6 ejemplares, de col. particular [FO 271] y para el monumental bronce homónimo de 1981 (380 x 265 x 115) [FO 272], en el cual Miró prescinde empero del color y apuesta por las calidades oscuras del bronce.

Proyecto para un monumento (1972) es una escultura de resina pintada (51 x 38,5 x 25) reprod. de Robert Haligon, con un ejemplar en col. particular [FO 270]. Es otra variación del anterior, con nuevas diferencias en las formas definidas con colores, que esta vez son más abigarrados si cabe, hasta caer en un *horror vacui*. Miró debió encontrar esta pieza demasiado barroca y la descartó para los dos proyectos posteriores.

Col. FPJM (DP-0004) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.2]. *Sin título. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (15,5 x 19,8) (3-XI-1971). Col. FPJM (DP-0002) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.3]. *Sin título. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (15,5 x 19,8) (3-XI-1971). Col. FPJM (DP-0003) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.4]. *Mujer delante de la gente*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (15,5 x 19,8) (4-XI-1971). Col. FPJM (DP-0001). [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 66c. / <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.5]. *Sin título. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (21 x 29,6). Col. FPJM (DP-0438) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.6]. *Sin título. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (15,9 x 10,9). Col. FPJM (DP-0213) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.7]. *Sin título. Dibujo preparatorio para escultura*. Bolígrafo azul y rojo sobre papel (29,7 x 31). Col. FPJM (DP-0449) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 66d. / <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.8]. *Maternidad. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo sobre papel (20 x 21). Col. FPJM (DP-0412) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.9]. Foto (12,8 x 8). Col. FJM (3927) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.10]. Foto con fotomontaje sobre rellano de escalera (25,2 x 20,6). Col. FPJM (DP-1251 bis) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.11]. Foto de parque para emplazamiento (20,4 x 25,3). Col. FJM (00) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.12]. Foto con fotomontaje de emplazamiento en el parque (20,4 x 25,3). Col. FPJM (DP-1251) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19.13].

²⁰¹⁸ *Proyecto para un monumento* (1972) o *Project pour un monument*. Escultura de yeso (51 x 38,5 x 25) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 19a.]

2.24. Cuatro esculturas individuales de 1972.

Mención aparte merecen cuatro obras. La primera es una escultura inusual en papel de periódico, que se podría clasificar como objeto pintado, y que por su carácter excepcional no merece un apartado propio. La segunda es un cuadro-objeto.

Sin título (1972) es una escultura de técnica mixta (periódico enrollado atado con cuerda y pintado) (43 x 12 x 8) (1-II-1972), de col. FPJM-417 (ES-0020). [No cat. en JT ni FO. / <Miró i l'escultura>. FPJM (1996): fig. 57]. Miró vuelve al uso dadaísta de los medios más sencillos para provocar una reflexión sobre la esencia inaprensible del arte. Jeffett (2005) considera que esta obra de 1972 forma una especie de pareja con un *Personaje* (1973 o 1974) [FO 304; col. FPJM-418] que también emplea materiales excepcionales: «Los materiales y las fechas estimadas de ambas obras las vinculan con los *Sobreteixims* a escala grande que figuran de manera destacada en la retrospectiva de 1974. Aquí, la escultura y la pintura (por lo que respecta al color) se funden mediante un proceso lleno de inventiva de figuración tridimensional.»²⁰¹⁹

Cuadro-objeto (1972) o *Cadre-objet* es una escultura de marco de madera, plomo, cordel y lazo metálico (53,3 x 62,4 x 5) (7-III-1972), con un único ejemplar en col. FJM (4731) [FO 276]. El logro es sorprendente: un cuadro de madera dorada y con unas leves incisiones, sustenta una representación de un despojamiento sublime, que se retrotrae a los collages de las bailarinas de Miró de 1928, con un gancho del que pende un hilo con una bola. La sensación de estabilidad la consigue con el fondo de un blanco inmaculado, que se confunde con la misma pared, y con las formas regulares del marco, pero introduce un punto de inestabilidad colocando el motivo ligeramente hacia un lado, lo que nos inquieta e interroga: ¿qué pensaba colocar en el vacío de la derecha o el motivo principal es precisamente ese vacío? Y ¿la bola es acaso nuestra propia cabeza o nuestra vida, que pende de un hilo y que jamás está perfectamente equilibrada? Este objeto surrealista es una prueba más de que aún podía ser genial pese a tener ya 79 años.

Sigue *Cabeza de Ubú* (1972) o *Tête d'Ubu*, una escultura en cerámica (h. 88) de la col. particular de los Tériade, en su jardín de Villa Natacha, Saint-Jean-Cap-Ferrat [PG 379]. Miró le regaló «un grand buste à la gloire d'Ubu», como

²⁰¹⁹ Jeffett. “Hay que situar de nuevo el arte en la vida”: *La Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 66.

testimonio de su amistad.²⁰²⁰ Formalmente muestra las protuberancias y las incisiones comunes en su obra de esta época. La primera etapa la realiza a inicios de septiembre del 1972 y se siente muy satisfecho: «elle est magnifique, très grandieuse» y queda todavía el esmaltado que prevé «avec des matières très nobles». La pieza ornará el jardín del matrimonio Tériade en la Provenza, así que Miró le envía fotos para que se haga una idea para colocarla.²⁰²¹ Miró termina a principios del mes de diciembre la escultura en cerámica *Ubú* (1972), un regalo a Tériade, y tanto Miró como Artigas están muy contentos del resultado: «vraiment très belle et d'une grande noblesse de matière».²⁰²² Y en febrero del año siguiente añade que es una obra «capitale»²⁰²³, lo que explica que Tériade la cediera para la antológica del Grand Palais de 1974.

Finalmente, *Proyecto para un monumento* (1972) o *Projet pour un monument*, una escultura en cerámica (51 x 39 x 25) [PG 380], que es una variante más de varias de las piezas de esta época, intercambiando posiciones los mismos elementos.

2.25. Las esculturas de bronce de 1972.

Dentro del conjunto de esculturas de bronce de 1972 hemos de incluir de acuerdo al criterio cronológico de fundición una pieza en bronce que en realidad es sólo una versión de una obra de 1970.

Cabeza de mujer (1972) es una escultura en bronce (35 x 22 x 18,5) de Fonderia Artistica Fratelli Bonvicini con un ejemplar en col. FJM (7384) [FO 183]. Es una versión reducida de *Cabeza de mujer* (1970) [FO 182]. y de su proyecto en yeso (144 x 88 x 76). Su versión esgrafiada forma parte del ensamblaje *Muchacha soñando la evasión* (1969) [FO 151]

²⁰²⁰ Carta de Miró a Tériade. Mont-roig (5-IX-1971). Archives Tériade, Musée Matisse de Cateau-Cambrésis. [Coron, Anne. *Miró et Tériade*, en Tériade, Alice; et al. *La donation Alice Tériade. La collection d'un éditeur d'art*. 2008: 83, que explica la evolución de la obra.]

²⁰²¹ Carta de Miró a Tériade. (17-IX-1971). Archives Tériade, Musée Matisse de Cateau-Cambrésis. [Coron, Anne. *Miró et Tériade*, en Tériade, Alice; et al. *La donation Alice Tériade. La collection d'un éditeur d'art*. 2008: 84.]

²⁰²² Carta de Miró a Tériade. (3-XII-1972). Archives Tériade, Musée Matisse de Cateau-Cambrésis. [Coron, Anne. *Miró et Tériade*, en Tériade, Alice; et al. *La donation Alice Tériade. La collection d'un éditeur d'art*. 2008: 84.]

²⁰²³ Carta de Miró a Tériade. (7-II-1973). Archives Tériade, Musée Matisse de Cateau-Cambrésis. [Coron, Anne. *Miró et Tériade*, en Tériade, Alice; et al. *La donation Alice Tériade. La collection d'un éditeur d'art*. 2008: 84.]

La producción de 1972 alberga en su interior una amplia serie en la que se repite el motivo del zapato, y las otras cuatro obras son independientes, sin constituir una serie propia, aunque se caracterizan por la sobriedad compositiva, cierto dramatismo y la repetición del motivo del pájaro que se posa en la cabeza.

Personaje (1972) o *Figure* es una escultura en bronce (51,5 x 21 x 14,5) de Fonderie R. Scuderi [FO 273]. Unos elementos de desarmante simplicidad bastan para componer un personaje: una garrafa de agua para componer el personaje, un tapón como cabeza y un tubo vacío de pintura para el pájaro que se posa sobre la cabeza.

Vendimiador (1972) o *Vigneron* es una escultura en bronce (34 x 20 x 14) de Fundició Parellada [FO 274]. El personaje, cuyo oficio se nos escaparía si no fuera por el título, se compone con una completa depuración de lo accesorio, hasta dejar sólo una cabeza en la que pega unos elementos para definir los rasgos.

Mujer con sombrero (1972) o *Femme au chapeau* es una escultura en bronce (90 x 38 x 22) de Fonderie Scuderi [FO 275]. Una roca informe con un pecho-brazo, en la que la cabeza y el cuello soportan una cruel hendidura (¿un grito?); la cabeza es una estera redonda de esparto y un pájaro se ha posado encima.

El peregrino (1972) o *Le Pèlerin* es una escultura de bronce (57 x 23 x 22) de Fundició Parellada [FO 277]. La peana es una servilleta realzada como una pirámide, el torso y la cabeza es un papel aplastado y deformado, en el que pega una concha de peregrino a guisa de pájaro.

2.26. La serie de bronce con zapato, 1972-1973.

La serie de bronce con zapato de 1972-1973, con 14 obras en 1972 (FO 278-291) y una en 1973 (FO 292), es una propuesta sin apoyo historiográfico, pero mi criterio es que en estos dos años Miró realiza un grupo homogéneo de esculturas en bronce en el que sale repetidamente el motivo del zapato, generalmente como en forma de moldes, en lo que caben varias lecturas: una reflexión sobre el valor estético de la artesanía y el arte popular hecho con las manos, una crítica del imperio de la moda y de la hipervaloración del cuerpo, una consideración del fetichismo de los pies y todo lo relacionado con estos, una metáfora del cuerpo humano de perfección clásica —y aquí no olvidemos que ya había usado el motivo del pie de una escultura helenística en dos obras anteriores, *Personaje y pájaro* (1967) (FO 92) y *Mujer* (1969) (FO 163)— y una metáfora de la afinidad del movimiento del ser

humano y del vuelo del pájaro. Apunto que había un precedente el año anterior, el bronce *Mujer* (1971) (FO 216), pero en este caso el pájaro superior estaba representado con una suela de zapato, lo que rompe su integración en esta serie.

Cabeza y pájaro (1972) es una escultura de bronce (109 x 62 x 44) de Fonderie T. Clémenti [FO 278]. La basa es un cilindro, sobre el que descansa una cabeza informe hecha con un tocón de olivo, en la que clava un nariz prominente con la punta de un molde de zapato, y en la cima un pájaro conseguido con un molde de zapato.

Cabeza de mujer y pájaro (1972) es una escultura de bronce (102 x 70 x 44) de Fonderie T. Clémenti [FO 279], está relacionada con un dibujo previo.²⁰²⁴ La pieza informe de madera podría representar cualquier cosa, pero Miró la bautiza como cabeza y en su punta superior sitúa una vara en difícil equilibrio sobre la que se posa un pájaro (un zapato femenino).

Mujer y pájaro (1972) es una escultura de bronce (63 x 53 x 47,5) de Fonderie T. Clémenti [FO 280]. Miró insiste en el tema del zapato asociado a la mujer en esta obra, en la que la mujer es un colgador de madera de seis pies (otros tantos zapatos), con dos brazos en postura de orante y una cabeza hecha con otro zapato: ¿una ironía sobre el culto a la moda?

El pájaro del plumaje rojizo anuncia la aparición de la mujer deslumbrante de belleza (1972) o *L'Oiseau au plumage rougeatre annonce l'apparition de la femme éblouissante de beauté* es una escultura de bronce (222 x 62 x 35) de Fonderie T. Clémenti [FO 281]. Está relacionada con un dibujo previo.²⁰²⁵ Un título muy poético, cargado de significados, y una concepción visual de punzante agresividad: un palo hace las veces de cuerpo-tótem en el que cuelga los atributos: la pelvis redonda con el sexo enmascarado, un brazo acabado en un zapato (un motivo recurrente en este momento), una cabeza informe con un ojo pintado de rojo, en el que se posa un pájaro, realizado simplemente con una pieza metálica de molde de zapato pintada de rojo.

Personaje (1972) o *Figure* es una escultura en bronce (51,5 x 64,5 x 21) de Fonderie T. Clémenti [FO 282 (*Figure*)]. El cuerpo de botijo de una diosa-madre

²⁰²⁴ *Dibujo preparatorio para Cabeza de mujer y pájaro* (1972). Bolígrafo sobre papel (30,5 x 22). Col. FJM (3922) (22-V-1970) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 100a. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1264.]

²⁰²⁵ *Dibujo preparatorio para El pájaro del...* (1972). Bolígrafo sobre papel (32,3 x 22,6). Col. FJM (3919) (27-V-1970). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1262.]

alerta de su condición femenina, junto a la definición de los pechos, uno es la boca de lengüeta y el otro lo pinta flácido; las asas son los brazos; y la cabeza, informe, con los rasgos asimétricos pegados y abiertos en cavidades, soporta un enorme pedrusco-pájaro.

Cabeza (1972) es una escultura en bronce (57 x 34 x 41) de Fonderie T. Clémenti [FO 283]. La cabeza es una vasija volcada con dos agujeros para los ojos, la boca tapada por un pedazo de tronco; encima una plancha en la que se posa un pájaro-zapato.

Mujer y pájaro (1972) es una escultura de bronce (85 x 98 x 41) de Fonderie T. Clémenti [FO 284]. El cuerpo de la mujer es una vasija al revés, en la que pega un zapato, que podría ser un brazo pero Miró lo convierte en sexo abierto al clavar dos hierros en los lados, con lo que la mujer se convierte así en una sacerdotisa en postura de orante. La cabeza es un botijo aplanado, cuyas asas son los ojos y la boca es la misma boca de lengüeta, en el que se posa un pájaro-zapato.

Mujer y pájaros (1972) es una escultura en bronce (156 x 78 x 70) de Fonderie T. Clémenti [FO 285]. Es una pieza particularmente inestable, una de las de mayor movimiento que haya compuesto jamás el artista, que utiliza una mesa de zapatero, con sus máquinas de moldear y los moldes pegados en distintas partes, para construir un personaje femenino de pechos turgentes, y una cabeza coronada por un pájaro minúsculo.

Mujer (1972) es una escultura en bronce (95 x 47 x 50) de Fonderie T. Clémenti, Meudon [FO 286]. Su tema es un colgador con cuatro zapatillas. Está relacionada con un dibujo previo.²⁰²⁶ Sobre una pieza de colgador metálico con un cortador de rueda, Miró dispone los moldes de zapato para sugerir las partes fundamentales del cuerpo femenino. Aunque no lo recoja el título, cabe interpretar el molde superior como un pájaro.

Personaje y pájaros (1972) es una escultura en bronce (78 x 41 x 56) de Fonderie T. Clémenti [FO 287], relacionada con un apunte previo.²⁰²⁷ Un pequeño carrito de juegos infantiles lo carga con un bidón y varios zapatos. Las ruedas harían la función de pechos.

²⁰²⁶ *Dibujo preparatorio de Mujer*. Bolígrafo sobre reverso de hoja de calendario (32,5 x 22,3) (28-X-1970). Col. FJM. [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 103a.]

²⁰²⁷ *Dibujos preparatorios para Personaje* (1974). Bolígrafo sobre reverso de hoja de calendario (30,6 x 43,6), por dos lados. Col. FJM. [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 15a.]

Mujer y pájaros (1972) es una escultura en bronce (45 x 50 x 13) de Fonderie T. Clémenti, Meudon [FO 288]. La mujer se esencializa en un torso del que surgen dos brazos-zapato y en la cabeza se posa otro pájaro-zapato.

Mujeres y pájaros (1972) es una escultura en bronce (78 x 110 x 65) de Fonderie T. Clémenti [FO 289]. Una silla rota y volcada, en la que dispone tres moldes de zapato en el final de otras tantas patas, sugiriendo los pájaros, mientras otro molde se pega en el respaldo.

Mujer y pájaros (1972) es una escultura en bronce (154 x 88 x 50) de Fonderie T. Clémenti [FO 290]. Miró usa una alta silla infantil, con algunas partes perdidas para subrayar su condición de *objet-trouvé*, en la que coloca hasta cinco moldes de zapato, para sugerir las partes esenciales del cuerpo femenino y el pájaro en la cúspide.

Mujer y pájaros (1972) es una escultura en bronce (39,5 x 36 x 36) de Fonderie T. Clémenti [FO 291]. Sobre un sencillo trípode con tres moldes de zapato, coloca un hueso de pelvis que hace las veces de torso y cabeza, y otro molde de zapato como pájaro posado en la cabeza.

Mujer y pájaro (1973) es una escultura en bronce (35 x 19 x 21) de Fonderie T. Clémenti [FO 292]. El trípode es ahora una masa metálica amorfa, en la que pega un brazo que acaba en una mano-luna y el gran molde de zapato, que ocupa más de la mitad de la altura de la escultura, actúa como pájaro posado en la cabeza. Con esta obra un año posterior a las anteriores Miró culmina la serie del zapato, que no vuelve a usar en una escultura posterior ni siquiera como elemento secundario —cuando necesite representar los pies usará masas informes, sugiriendo una unión con la tierra, como vemos en *Gimnasta* (1977) (FO 348)—.

2.27. Las esculturas de bronce de 1973.

Muchacha (1973) es una escultura en bronce (36 x 19 x 10) de Fundició Parellada [FO 293]. La joven mujer está representada con dos platos, mostrando sus rasgos estilizados en sus partes cóncavas.

Personaje (Cabeza y pájaro) (1973) es una escultura en bronce (44 x 33 x 33) de Fundició Parellada [FO 294] relacionada con un dibujo previo.²⁰²⁸ El cántaro es a la vez el cuerpo de la diosa-madre y la cabeza, con pegotes de arcilla para los rasgos

²⁰²⁸ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1973). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3717b). Escrito *Personnage*. [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1648.]

principales y un rastrillo como pájaro. Palou, Ortega y Terrasa (1990) explican: «(...) Miró es deixa commoure per la realitat, de manera que pot transformar-la, convertint, com aquí, un càntir popular en cap —afegint-hi el gran ull “que tot ho veu”, aplicant-hi com a nas un tros d’alfiler sols estret per la seva cua, i obrint-li una boca monstruosa— i un rastell —encadellat amb un tros de fang informe— en au.»²⁰²⁹

Cabeza, pájaro (1973) es una escultura en bronce (63 x 40 x 19) de Fundició Parellada [FO 295]. Un grueso aro metálico, tal vez una tapadora de váter, sirve de cabeza hueca sobre la que se posa el pájaro.

Personaje (1973) es una escultura en bronce (70 x 32,5 x 12) de Fundició Parellada [FO 296], relacionada con un dibujo previo.²⁰³⁰ Un tronco cilíndrico con dos brazos y un personaje esgrafiado sustenta la cabeza con dos ojos saltones.

Busto de mujer (1973) es una escultura de bronce (68 x 95 x 70) de Fonderie Valsuani et Fils, con un ejemplar único de col. particular [FO 297]. El anverso muestra dos rotundos pechos con los pezones abiertos, a punto de surgir la leche, y el reverso muestra una masa de arcilla en la que el artista ha dejado la impronta de sus dedos.

Mujer (1973) es una escultura de bronce (21,5 x 18 x 14) de Fonderie Valsuani et Fils [FO 298]. El torso se abre en un enorme sexo abierto, con dos brazos en postura de orante, y la cabeza minúscula.

Cabeza (1973) es una escultura de bronce (130 x 160 x 130) de Fonderia Artistica Fratelli Bonvicini, con un ejemplar único [FO 299]. Reaparece en esta obra monumental el motivo de la cabeza rocosa en la que grafía los rasgos de la boca, los ojos y la nariz. Sus antecedentes, aunque de menor tamaño, son las esculturas *Cabeza* (1949) en granito (15 x 20 x 12) [FO 38], *Cabeza* (1953) en bronce (30 x 20 x 15) [FO 53] y *Cabeza* (1971) en bronce (58,5 x 83 x 63) (FO 229), aparte de unos dibujos previos²⁰³¹ y cabe insistir en que este retrato sugiere los marcados rasgos de Picasso.

²⁰²⁹ Palou, Ortega y Terrasa. <Escultures de Miró>. Palma de Mallorca. Llonja (diciembre 1990-febrero 1991): 134.

²⁰³⁰ *Dibujo preparatorio para Personaje* (1972). Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3690a). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1645.]

²⁰³¹ *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1949). Lápiz grafito sobre papel (21,4 x 15,2). Col. FJM (3524) de VIII-1946. Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3673a) hacia 1946. [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1129-1130]. y dos *Dibujo preparatorio para Cabeza* (1953). Lápiz y ceras de colores sobre papel y Lápiz sobre papel (24,5 x 34). Col. FPJM (D-0797 rev, D-0814) [<Miró i l’escultura>. FPJM (1996): fig. 1a, 1b.]

Dos obras de 1973 son bastantes diferentes al resto por su fino acabado de superficie, una característica que las relaciona mejor con las esculturas en bronce de 1974, casi todas ellas con el mismo cuidado pulimentado.

El padre Ubú (1973) es una escultura en bronce (122 x 100 x 80) de Fonderia Artistica Fratelli Bonvicini [FO 302]. La cabeza enorme de este personaje grotesco sugiere un hipopótamo, pero que no cabalga en el río sino en un mar de vino.

Maternidad (1973) es una escultura de bronce (105 x 195) de Susse Fondeur [FO 303]. La diosa-madre mediterránea reaparece, con el sexo abierto, los brazos en postura de orante, los pechos turgentes, los ojos saltones. No podemos dejar de resaltar que unas formas parecidas pueden encerrar un significado diametralmente opuesto, como vemos en el bronce *Hija de Ubú* (1971) [FO 245].

2.28.. Las esculturas pintadas de 1974.

Personaje (posterior a 1973) es un ensamblaje de madera, óleo, huso de hilo de lana, cuerda, agujas... (146 x 55 x 30) de col. FPJM (ES-0019) [FO 304]. Probablemente realizado hacia 1974, por la estética transgresora, la técnica textil, la datación de su apunte del 3-XII-1973, y porque es probable que sea la obra expuesta como *Personaje, mujer* (1973) o *Personnage, femme*, fichada como escultura de madera, lana y objetos diversos (141 x 42), de col. particular [<Joan Miró>. París. Grand Palais (1974): cat. 277 (se ficha como escultura), no reprodu.]. Este *Personaje* está relacionado con un dibujo previo.²⁰³² Miró reúne varias de sus experiencias estéticas de esta época, en lo que parece un intento de fusión de las artes: arquitectura, pintura, escultura, textil, al tiempo que desarrolla otra de sus transgresiones dadaístas al usar los medios más sencillos para reflexionar sobre qué es el arte. Las formas sugieren un guerrero con su escudo y su lanza, el uniforme rojo y el casco amarillo de parada, en una mirada cómica y ubuesca sobre la futilidad de la fuerza militar, y, sin embargo, en el dibujo preparatorio consta que pensaba en una mujer (¿una soldado o una mujer de armas tomar?). Jeffett (2005) se decanta por ver una mujer con el cabello largo y considera que esta obra forma una especie de pareja con *Sin título* (1972) es una escultura de técnica mixta (periódico enrollado atado con cuerda y pintado) (43 x 12 x 8) (1-II-1972), de col. FPJM-417 que también emplea materiales excepcionales: «Los materiales y las fechas estimadas de ambas obras las

²⁰³² *Dibujo preparatorio para Personaje* (3-XII-1973). Bolígrafo azul y ceras de colores sobre papel (32 x 42). Col. FPJM (D-0055) [<Miró i l'escultura>. FPJM (1996): fig. 58a.]

vinculan con los *Sobreteixims* a escala grande que figuran de manera destacada en la retrospectiva de 1974. Aquí, la escultura y la pintura (por lo que respecta al color) se funden mediante un proceso lleno de inventiva de figuración tridimensional.»²⁰³³

El ojo atrae los diamantes (1974) o *L'Oeil attire les diamants* es una pintura-objeto de ensamblaje de paraguas, ramo de flores y óleo sobre madera (caja de embalaje) (182,2 x 120 x 62,9) de col. MOMA, Nueva York, donado por Miró en sustitución de *Personaje con paraguas* (1931) [DL 1646 (226 x 197 x 145). FO 305]. Es otra experiencia de fusión de las artes y una nueva recuperación de los motivos del paraguas y el ramo de flores, con los que el personaje atraería a su amada. La tablazón hace de postigo cerrado de una ventana que se abre al infinito. Las dos cenefas negra hacen de zócalo y de horizonte, mientras las tablas verticales enfatizan la fuerza de un aguacero (sólo esto parece explicar la presencia del paraguas). El nivel inferior está ocupado por un enorme ojo y el superior por un disco negro, que hace las veces de planeta y sol.

Sigue un trío de escultura-objeto con forma de postes totémicos pintados y desnudos de aditamentos, que Miró preparó con unos esbozos.²⁰³⁴ La presentación del grupo con la reina en medio, el hijo a su derecha y el rey a su izquierda, sugiere una tríada de dioses. Moure (1987) explica de esta serie de esculturas pintadas de madera de 1973 con un título “monárquico” por el uso simbólico del color:

«Les tres escultures de fusta, *Sa Majesté le Roi*, *Sa Majesté la Reine* i *Son Altesse*, totes del 1973, subratllen l'actuació simbòlica del color i la inoperància de tota justificació d'“utilitat tècnica” per servir-se'n. I és que tant el ritualisme de la “substitució” elegida per motiu com la seva heterodoxa i obligada disposició a l'espai col·loquen aquestes peces a la frontera de l'escultura i l'objecte, i també al límit en què s'uneixen la decoració i la representació. El color és aquí necessari, però tan fonamental com la seva presència és el tema mateix que hom recrea.»²⁰³⁵

Su alteza (1974) o *Son altesse le prince* es una escultura-objeto pintada de acrílico sobre madera y cuerno (203 x 19 x 56) de col. FJM (7371) [DL 1645 (cat.

²⁰³³ Jeffett. “Hay que situar de nuevo el arte en la vida”: *La Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 66. Una reflexión sobre el dibujo preparatorio en p. 67.

²⁰³⁴ *Dibujos preparatorios para Su majestad el rey, Su majestad la reina, u alteza* (1974). Bolígrafo y lápiz cera sobre papel kraft (21 x 19,5). Col. FJM (2062). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1653]. y dos *Dibujo preparatorio para Personaje I, Personaje II, Personaje III*. Bolígrafo y colores a la cera sobre papel (21,5 x 27,4) (c. 1973). Col. FPJM (DP-0052) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 43a]. y *Dibujo preparatorio para S.M. el Rei, S.M. la Reina, S'Altesa el Príncep*. Bolígrafo y colores a la cera sobre papel (21,8 x 27,6) (23-I-1974). Col. FPJM (DP-0053) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 43b.]

²⁰³⁵ Moure. III. *Escultura i color*. <Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): 80.

como pintura). FO 306]. Es la más pequeña de las tres, la forma con un tronco de tiro de arado que pinta con unos regueros de amarillo y negro, y añade dos elementos: una nariz formada por un palo negro y una cabeza formada por un brazo de ensaimada.

Su majestad la reina (1974) o *Sa majesté la reine* es una escultura-objeto pintada de acrílico sobre madera y clavos (210 x 9,5 x 12,5) de col. FJM (7370) [DL 1644 (cat. como pintura) (210 x 9,3 x 12,5). FO 307]. Es aparentemente una cerilla flexible, con la típica punta roja del fósforo como cabeza (¿dominada por la pasión?), y el cuerpo negro está cortado por dos vetas de color, una amarilla (¿el sexo?) en el centro y una blanca con dos puntos negros (¿los pechos?) justo debajo de la cabeza.

Su majestad el rey (1974) o *Sa majesté le roi* es una escultura-objeto pintada de acrílico sobre madera y bronce (254 x 22,5 x 43) de col. FJM (7369) [DL 1643 (cat. como pintura). FO 308]. Es la mayor de las tres, configurando una secuencia de creciente tamaño. Se construye con otro tronco de tiro de arado, mucho más grueso que el de su hijo, con los mismos regueros de amarillo y negro, y la cabeza es ahora una pieza metálica (¿la corona?) pintada en negro con dos ojos asimétricos.

2.29. Las esculturas de bronce de 1974.

Las esculturas de este año comparten en su mayoría una superficie broncea muy pulimentada.

Personaje (1974) o *Figure* es una escultura en bronce (64 x 48 x 38) de Fonderie R. Scuderi [FO 309]. Parece la parte superior de una pieza mecánica indeterminada, en la que Miró esgrafa unos pechos y pega encima un pájaro-luna.

Relieve (1974) es una escultura de bronce (67 x 64 x 664) de Fonderia Artistica Bonvicini [FO 310]. Sobre la galleta redonda el artista pega una cabeza con dos ojos, un pecho y un brazo que avanza hacia el espectador.

Cabeza (1974) es una escultura en bronce (85 x 110 x 125) de Susse Fondeur [FO 311]. La cabeza es una roca en la que delinea dos ojos y pega una plancha doblada como nariz.

Personaje (1974) es una escultura en bronce (200 x 160 x 180) de Susse Fondeur [FO 312]. Miró une dos elementos finamente redondeados: el cuerpo de una diosa-madre con un brazo de orante y un pecho delineado; y una cabeza tan grande como el cuerpo con una incisión para la boca y una bola-huevo-pájaro pegada en la parte trasera.

Personaje y pájaro (1974) es una escultura en bronce (109 x 49 x 48) de Susse Fondeur [FO 317]. Sobre la peana rugosa Miró sitúa una bulbosa cesta de mimbre y encima un pájaro.

Cabeza (1974) es una escultura en bronce (220 x 120 x 125) de Susse Fondeur [FO 318]. La misma cesta de mimbre se abre para mostrar el sexo femenino y dos minúsculos brazos sugieren una postura orante. Un aro hace las veces de cabeza y pájaro.

Personaje en la noche (1974) es una escultura en bronce (100 x 62 x 23) de Susse Fondeur [FO 319]. Un guijarro pulimentado con un personaje de tres cabellos y una estrella.

Cabeza de mujer (1974) es una escultura en bronce (32 x 36 x 22) de Fonderia Artistica Bonvicini [FO 320]. Una basa que es simplemente un aplique de puerta de dos hojas sostiene la cabeza, formada con una galleta en la que delinea dos ojos y pega una nariz y la corona con un huevo-pájaro.

Cabeza (1974) es una escultura en bronce (161 x 162 x 65) de Fonderia Artistica Bonvicini [FO 321]. Una cabeza redondeada, en la que grafía los rasgos esenciales y añade una bola-huevo y una protuberancia puntiaguda (¿un brazo?).

Sigue un trío de puertas, un tema que le interesa sobremanera, como veremos en *Puertas* (1982) [FO 395], y que continúa la estética de varios de los bajorrelieves de años anteriores. El tema de la puerta no se presta sólo a una lectura monumental, sino que sugiere que en esta época final de su vida le interesaba su asociación con las puertas falsas de las tumbas egipcias, que tienen la función principal de comunicar el alma del difunto con el más allá. Además, era un retorno al tema familiar de la ebanistería y al arte popular.

Puerta I (1974) o *Porte I* es una escultura en bronce (254 x 77 x 113) de una serie de tres puertas con variaciones en los elementos colgados. Realizada en la Fundició Parellada, con un ejemplar único, de col. FJM (7378) [FO 322] y relacionada con un dibujo previo.²⁰³⁶ Los dos elementos circulares de la puerta, el sexo abierto y la enorme cabeza informe que asoma arriba sugieren que es una mujer. No podemos obviar sus afinidades con la puerta del infierno de la tabla derecha del tríptico del Bosco, *El jardín de las delicias*, pero si es así, Miró ha transformado profundamente el motivo, o tal vez se ha inspirado en otra puerta más antigua.

²⁰³⁶ *Dibujo preparatorio para Puerta I* (19 VI- 1973). Lápiz grafito sobre papel (31 x 21,5). Col. FPJM (D-0218) [*Miró i l'escultura*]. FPJM (1996): fig. 61a.]

Puerta II (1974) o *Porte II* es una escultura en bronce (255 x 90 x 110) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 323]. El elemento esencial es la cadena que recorre la concavidad y que simboliza generalmente un movimiento o el transporte del agua (¿el alma?) entre la tierra y el cielo.

Puerta III (1974) o *Porte III* es una escultura en bronce (233 x 135 x 200) de Fundició Parellada, con un ejemplar único [FO 324] y relacionada con un dibujo previo.²⁰³⁷ Miró pega a la puerta una vasija de cuello alargado y a ésta una cabeza informe con la boca muy abierta, y al lado pega una pieza metálica sobre la que pega una robusta campanilla; arriba, en la parte trasera de la puerta, un pájaro casi oculto; y en los plafones de la puerta unos esgrafiados con signos y elementos cósmicos mironianos. La interpretación es dudosa, pero la idea inicial sería que ha llegado el momento, anunciado por la campanilla, del tránsito de la vida terrenal a la espiritual.

Perro (1974) es una escultura en bronce (31 x 45 x 25) de Fonderie Scuderi [FO 325], relacionada con un dibujo previo.²⁰³⁸ Los volúmenes de esta pieza son casi abstractos y nos remiten a Henry Moore. Gimferrer (1993) explica: «El esbozo para *El perro*, suficientemente naturalista e irónico, cede el sitio, una vez ejecutada la pieza, a una gravedad misteriosa que proviene principalmente de la pesantez y consistencia secreta que da a la pieza la fusión en bronce.»²⁰³⁹ Alan Crump (2002) comenta:

«This bronze is part of a series of works, which are quite different from the other sculptures. The surface is silky, smooth and sensually self contained. The object is introvert and devoid of texture and jagged protuberances. Obliquely sexual it melds both human and foetal properties and possesses a ritual silence. The work is a growing organism, androgynous and silent. The surface carries scarification marks reminiscent of earlier Miró paintings but the object alludes to that of a distorted doll or mutilated child. Its body lies open to sexual invitation, submission and resignation coupled with passive acceptance. Compact and withdrawn it represents vulnerability, and effigy of both the beautiful and the tragic, stranded in passive quietude.»²⁰⁴⁰

Mujer-pájaro (1974) es una escultura en bronce (79 x 113 x 68) de Fonderie Scuderi [FO 326]. El cuerpo de la diosa-madre, finamente pulido, reaparece por

²⁰³⁷ *Dibujo preparatorio para Puerta III* (19 VI- 1973). Lápiz grafito sobre papel (31 x 21,5). Col. FPJM (D-0220) [<Miró i l'escultura>]. FPJM (1996): fig. 61c.]

²⁰³⁸ *Dibujo preparatorio para Perro* (1974). Bolígrafo sobre papel (21 x 27). Col. FJM (3860) (26-X-1971) [<Miró escultor>]. Barcelona. FJM (1987): cat. 67a. / Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1650.]

²⁰³⁹ Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: 408.

²⁰⁴⁰ Crump. <*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): 59.

enésima vez, ahora poderosamente esgrafiado para realzar el único e inmenso pecho, más dos bolas para los ojos y las dos grandes patas-alas.

Cabeza (1974) es una escultura en bronce (170 x 155 x 100) de Susse Fondeur [FO 327]. La cabeza es como una máscara-casco de guerrero, con los ojos cóncavos y la parte superior arrancada, dejando el interior sin pulimentar.

2.30. La serie de esculturas de resina sintética de 1974.

Personaje (1974) es una escultura de resina sintética pintada (190 x 152 x 173) reprod. de Robert Haligon, Perigny-sur-Yerres, con un ejemplar en col. particular [FO 313]. Está relacionada con unos dibujos previos.²⁰⁴¹ Se inspira en la escultura *Personaje* (1974) (FO 312) pero en esta obra no reconocemos empero el brazo del cuerpo inferior, mientras que la cabeza es ahora inequívocamente un huevo, pintado de blanco.

Maqueta para el padre Ubú (1974) es una escultura de resina sintética pintada (18 x 16,50 x 14) reprod. de Robert Haligon, con un ejemplar único en col. particular [FO 314]. El volumen elefantisíaco del pantagruesco personaje, sostenido sobre cuatro gruesas patas de distintos y llamativos colores, parece inspirado en una hucha infantil blanca con rotundas protuberancias coloreadas: la nariz roja del borracho, el ojo negro, los brazos azules.

El padre Ubú (1974) es una escultura de resina sintética pintada (180 x 150 x 145) reprod. de Robert Haligon, con un ejemplar único en col. particular [FO 315] y

²⁰⁴¹ *Dibujo preparatorio para Personaje*. Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3671b) [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 24.1]. *Dibujo preparatorio para Personaje*. Bolígrafo sobre papel (21,2 x 31). Col. FJM (3715) [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 24.2]. *Sin título. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (16,5 x 18,5). Col. FPJM (DP-0040) [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 24.3]. *Sin título. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (16,5 x 18,5). Col. FPJM (DP-0040 rev.) [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 24.4]. *Sin título. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (19,8 x 15,5). Col. FJM (3846) [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 24.5]. *Personaje. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo sobre papel (19,8 x 13,5). Col. FJM (3840) [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 24.6]. *Mujer, pájaros. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de color sobre papel (12,6 x 8). Col. FPJM (DP-0697) [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 24.7]. *Mujer. Personaje. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo sobre papel (15 x 21,1). Col. FJM (3969) [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 24.8]. *Personaje. Dibujo preparatorio*. Bolígrafo, cera de color y grafito sobre papel (25,9 x 20,6) (30-X-1971). Col. FPJM (DP-0014) [*The Shape of Color*]. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 24.9.]

relacionada con unos dibujos previos.²⁰⁴² Hay respecto a la maqueta sólo unos pequeños cambios en los colores y en la forma de las manos.

Personaje (1974) es una escultura de resina sintética pintada (374 x 90 x 90) reprod. de Robert Haligon, con un ejemplar único, en col. particular [FO 316] y relacionada con dibujos previos.²⁰⁴³ Con una simple pinza de ropa Miró reproduce las piernas y el torso, y la corona con una cabeza redondeada con una gran boca roja y encima un huevo-pájaro azul con una bolita roja pegada. El novelista satírico inglés Butler escribía que «La gallina es simplemente la manera que el huevo tiene de hacer otro huevo» y aquí Miró lleva la ironía al extremo: el huevo es a la vez la gallina.

2.31. Las esculturas de bronce de 1975.

Personaje (1975) o *Personnage*. Escultura en bronce (200 x 114 x 124), de Susse Fondeur [FO 328], relacionada con un yeso y un objeto previos.²⁰⁴⁴ El pavo es uno de los motivos más naturalistas de Miró en esta época, que introduce apenas dos notas suyas, los ojos en las alas. Tal vez haya latente una intención de homenaje a Picasso, pues la obra guarda grandes afinidades figurativas (las alas, los ojos, la base) con la maqueta del Richard J. Daley Center Monument que Picasso esculpió en 1965.²⁰⁴⁵

Cabeza (1975) es una escultura en bronce (52 x 22 x 40) de Susse Fondeur [FO 329]. Reaparece aquí la superficie rugosa, con una cabeza-alubia en la que

²⁰⁴² *Dibujo preparatorio para El padre Ubu*. Bolígrafo sobre papel (15,5 x 19,8) (FJM 3849) (26-III-1973) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 25.1]. *Dibujo preparatorio para Personaje y El padre Ubu*. Bolígrafo sobre papel (31 x 21,5) (*Personaje* 30-X-1971; *El padre Ubu*, 27-III-1973) (FPJM DP-0893 Q) (30-X-1971 a 27-III-1973) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 25.2]. Foto (19,9 x 17,5). Col. FJM (3850) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 25.3].

²⁰⁴³ *Mujer*. *Dibujo preparatorio*. Bolígrafo sobre papel (19,9 x 15,5). Col. FJM (3938) (26-X-1971) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 46a. / <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 26.1]. *Sin título*. *Dibujo preparatorio*. Bolígrafo sobre papel (18,3 x 5,7) (FPJM DP-0041) [<The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 26.2]. *Sin título*. *Dibujo preparatorio*. Bolígrafo y cera de colores sobre papel (29,5 x 19,7) (22-IX-1972) (FPJM DP-0877.3 Q) [<Miró escultor>. Barcelona. FJM (1987): cat. 46b. / <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): cat. 26.3.]

²⁰⁴⁴ *Pavo* (1973) o *Dindon*. Escultura de esbozo en yeso (118 x 80 x 57) [<Joan Miró>. París. Grand Palais (1974): cat. 278]. y *Objeto (pavo) preparatorio para Personaje* (1968). Col. FPJM. [<Miró i l'escultura>. FPJM (1996): fig. 63a.]

²⁰⁴⁵ Landi, Ann. *The Picasso Challenge*. "Art News", 105, nº 9 (X-2006): 156. Reseña de *<Picasso and the American Art>. Nueva York. Whitney Museum (2006-2007). El comisario, Michael FitzGerald, comparó esta obra de Picasso con una escultura de Oldenburg, un homenaje evidente, *Soft Version of Maquette for a Monument Donated to the City of Chicago by Pablo Picasso* (1969).

distinguimos en la frente el motivo del pájaro que surge del interior. Risatti (1997) comenta su contención además de su inspiración en el arte infantil:

«which likewise was modeled in clay and then cast in bronze, has a rather reserved expression. With its large ringed eye and puckered lips, it is reminiscent of a kissing fish; but, because it is more ridiculous (perhaps pathetic) than humorous, it also betrays an awareness of the gravity of the human condition that eludes most younger children.»²⁰⁴⁶

Deming (1997) la analiza:

«Modelled in clay and then cast in bronze, the *Tête* suggests that Miró continued to draw from his ceramic experiences two decades after the *Tête* (1955-1956) was produced with Artigas in Gallifa. It is possible that Pierre Matisse acquired this work at the time of the artist one-man exhibition at the Matisse Gallery in New York in 1975.

Upright with the countenance of an angel fish, *Tête* reveals Miró's imagination in approaching both material and subject. With protruding lips and horny projections at the top of the head, the work is reminiscent of the organic sculpture heads of Henri Matisse. However, Miró's ties with surrealism remain strong here and the head appears almost embryonic as if it might metamorphose into another form momentarily.

Miró has treated the surface with a light grey patina in order to enhance the rough organic quality created by the modelled clay. This is an effect that is very different from the dark, rich polished surfaces of works such as *Personnage au Chapeau* which he produced only a year later.»²⁰⁴⁷

Cabeza de Tériade (1975) es una escultura en bronce (32 x 36 x 22) de Susse Fondeur [FO 330]. Como en el caso anterior el pájaro surge del interior de esta cabeza. No sabemos si Miró tenía en mente a su amigo Tériade antes de proyectarla pero debió encontrar una analogía entre su carácter punzante y soñador y esta obra con puntas amenazadoras que abre la boca en un grito.

Mujer con cabellera (1975) o *Femme à la chevelure* es una escultura en bronce (100 x 120 x 60) de Susse Fondeur [FO 331]. Sobre una peana de base en X la cabeza informe, nos presenta unos rasgos grotescos, pegados a la cara pulida.

Cabeza (1975) es una escultura en bronce (92 x 101 x 60) de Susse Fondeur [FO 332]. La bola achatada con incisiones profundas sugiere apenas una cabeza.

²⁰⁴⁶ Risatti, Howard. *Miró & Dubuffet*. **Dubuffet. Miró: Selections from the Acquavella Collection**. Reno. Nevada Museum of Art (1997): 24.

²⁰⁴⁷ Deming, Diane. **Dubuffet. Miró: Selections from the Acquavella Collection**. Reno. Nevada Museum of Art (1997): 72.

La madre Ubú (1975) es una escultura de bronce (170 x 115 x 100) de Susse Fondeur [FO 333], relacionada con un dibujo previo.²⁰⁴⁸ Si no fuera por el título y el esgrafiado que intenta reproducir un enorme sexo no reconoceríamos en esta estatua de poderosa espiritualidad a la mujer vana y sensual. El cuerpo voluminoso y maternal, los brazos en postura orante y el huevo que surge de la cabeza corresponden más bien a una diosa-madre.

Estatua (1975) es una escultura de bronce (205 x 50 x 60) de Susse Fondeur [FO 336], relacionada con dos esbozos.²⁰⁴⁹ Sobre un largo tronco que hace de cuerpo se coloca la cabeza redondeada de gruesos y bulbosos rasgos.

2.32. La cerámica y la estética del muralismo, 1971-1975.

La producción cerámica en esta época es bastante limitada porque Artigas sufre una fuerte decadencia física, faltan proyectos para realizar (en parte por problemas financieros de las instituciones a partir de la crisis del petróleo de 1973) y Miró prefiere dedicarse a otras artes, restando sólo algunas colaboraciones con Joan Gardy Artigas.

La excepción es el muralismo. Miró paulatinamente abandona el pequeño formato, en el que en 1968 todavía había producido algunas esculturas con material cerámico, para concentrarse en los murales de materiales cerámicos en contraposición a los murales pictóricos, siguiendo la estela emprendida con los muros de la UNESCO y proseguida en los años 60. Malet (1983) resume que entre 1970 y 1972 Miró recibe los encargos de tres murales:

<<el del aeropuerto de Barcelona (1970), el de la Kunsthaus de Zúrich (1971) y el de la Cinemateca de París (1972). Cada uno de ellos es de medidas diferentes y presenta problemas de adaptación al muro exterior o interiormente. Miró sabe encontrar siempre la solución adecuada a la situación y, con la inquietud que le caracteriza, aprovecha todos los recursos para conseguir que cada una de estas obras tenga su personalidad y se diferencie de las otras.>>²⁰⁵⁰

Entre las causas de este cambio no sólo destaca la voluntad de hacer una obra más pública, sino que además influye que en 1970-1971 deja de trabajar con Llorens Artigas, al sufrir esta una grave enfermedad, que le inhabilita para el trabajo coti-

²⁰⁴⁸ *Dibujo preparatorio para Madre Ubu* (1975). Bolígrafo sobre papel (19,8 x 15,5). Col. FJM (3871). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: cat. 1273.]

²⁰⁴⁹ Dibujos previos para *Estatua* (1975). Lápiz sobre papel (24-VIII-1951) (30,5 x 23,6) y Lápiz sobre papel de seda (27,5 x 22). Col. FJM (3727 y 3734) [*Miró escultor*]. Barcelona. FJM (1987): cat. 31a-b.]

²⁰⁵⁰ Malet. *Joan Miró*. 1983: 26.

diano. Le sucederá su hijo, Joan Gardy Artigas, Joanet, que ya había colaborado estrechamente desde los años 50, y que estaba mucho más volcado a los murales. Miró comenta: «Joanet siempre trabaja conmigo; es un colaborador inapreciable, sensible e inteligente. Puedo decir que tenido suerte de encontrar un equipo magnífico y fraternal.»²⁰⁵¹

Con su ayuda, entre 1968 y 1975 Miró finaliza varios encargos de murales cerámicos: del *Laberinto* de Saint-Paul-de-Vence (1968), del Pabellón de Gas de Osaka (1970), del aeropuerto de Barcelona (1970), de la Cinemateca de París (1971, que se instaló finalmente en Vitoria), de la Kunsthaus de Zúrich (1972). Los tres últimos citados son los de mayores dimensiones.²⁰⁵²

Miró comenzaba con la estructura en negro, el color predominante. Para visualizar el efecto de las manchas de colores más vivos (rojo, azul, amarillo), colocaba recortes de cartón y los disponía hasta que daba equilibrio al conjunto, y sólo entonces pintaba.²⁰⁵³

El muralismo de Miró no se relaciona plenamente con el de los muralistas mexicanos, pues le falta su explícito contenido político y el expresionismo realista que dramatizan la injusticia social y la esperanza de la revolución, pero sí le relacionan con Orozco, Rivera y Siqueiros su indiscutible dimensión popular y pública, tanto como su desarrollo de una tensión sincera y profundamente “humanista”. Asimismo, rastreando en estas inmensas obras su férrea construcción del espacio, su recurso a la geometrización fragmentada, su referencia al lenguaje básico de la pintura, se sugiere que Miró realizó una atenta lectura de las obras teóricas del universalismo constructivo del medio uruguayo medio catalán, Joaquín Torres García, cuya obra y teoría será también un influjo reconocible en las obras de Millares y otros artistas españoles de los años 50.

En una entrevista filmada por Chamorro en 1978, Miró explica la importancia que asigna al uso de la cerámica en grandes murales para que mucha gente los pueda contemplar. No acuden a su boca consideraciones sobre el material, su textura, sus formas, sino su preocupación por llegar a un público masivo. Le obsesiona esto (en

²⁰⁵¹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 112.

²⁰⁵² Debido tal vez a que son los mayores, Malet informará erróneamente que los tres eran los únicos murales del periodo 1968-1975, pero fueron cinco. [Malet. *Joan Miró*. 1983: 26.]

²⁰⁵³ *Ceramic - mural, by Joan Miró*. Francesc Català-Roca. 1976. Preparación del mural por Miró, en el taller de Artigas en Gallifa.

la entrevista resulta claro que no sabía dónde estaba Wichita y la ponía en California, en lugar de Kansas).²⁰⁵⁴

Sobre su pensamiento estético respecto a la cerámica en estos años no varía apreciablemente. Es para él un arte primordial, pues como decía a menudo, mediante la cerámica había podido descubrir nuevos horizontes, nuevas posibilidades de expresión y materiales para enriquecer su obra. La magia del fuego durante la cocción la vivía como algo magnífico que le lanzaba hacia lo desconocido.

Sabemos que su perfeccionismo en la planificación exigía una pesada y agotadora intendencia de transporte de materiales, correspondencia, apuntes, correcciones, viajes, etc. Joanet Artigas escribe desde París una carta a Miró pidiéndole que le envíe pronto los paneles de la maqueta para el aeropuerto del Prat.²⁰⁵⁵ Miró anota en una hoja suelta junto a la carta un plan de trabajo para sus próximas obras: para un libro unos dibujos preparatorios, una maqueta en curso de trabajo y la correspondencia; para un mural que hay que instalar con gente, coches y un avión y hacer postales; un monumento; y el pavimento de las Ramblas...²⁰⁵⁶ Es una planificación que sojuzga toda tentación de pereza.

Finalmente está dispuesto a trabajar en las baldosas con una intensa entrega personal, como en la pintura, y primero pasa a la maqueta previa, según declara a Raillard en 1975:

<<(…)Yo trabajo directamente cada elemento de cerámica. Empiezo haciendo una maqueta, que para mí no es sino un modo de ponerme en el estado de ánimo adecuado. Pero es posible que el resultado no tenga nada que ver con la maqueta. Yo lo hago para explicar a Joanet Artigas cómo quiero que prepare el panel. Primero se necesita una capa previa sobre la que se puede dibujar. Dibujo directamente, pero antes reflexiono durante mucho tiempo.>>

El siguiente paso es acordar con Joanet Artigas el fondo: <<Cuando tengo la maqueta lista le aviso a Joanet y le digo cómo quiero que prepare el fondo. Lo estudiamos y nos ponemos de acuerdo.>> Es el momento para acudir por fin a Gallifa, donde se pone primero en situación y luego comienza a aplicar sus ideas:

<<Cuando tiene listo el fondo, voy a Gallifa, miro toda la tarde y después me acuesto. Pienso durante la noche; y a la mañana, muy temprano, al trabajo. No comemos hasta que termina la primera

²⁰⁵⁴ Miró. Declaraciones. Documental *Centenario Miró*. TVE. 1993, con materiales de 1978.

²⁰⁵⁵ Carta de Joan Gardy Artigas a Miró (23-XI-1968) FPJM 3394. Le puntualiza que le ha enviado para lo primero cinco paneles de 1 x 1 m, de un “socle” (grosor) de 10 cm, con una relación 1/10 de la realidad. Le informa que todo está preparado en Gallifa para la realización y que piensan en el trabajo de Osaka. Informa que seguramente irán en avión desde París el 30 con Maeght, Lelong y Dupin para ver la exposición de Barcelona.

²⁰⁵⁶ Doc. 3395 FPJM. No hay fecha pero debe ser a finales de noviembre.

etapa, y si se hacen las cuatro, tanto peor. Luego comemos, dormo una breve siesta y veo lo que hice por la mañana. Reflexiono. Y a la mañana siguiente, si es necesario, arreglo alguna cosa.>>

Su trabajo posterior es con los colores:

<<Dejo la construcción del dibujo e indico los colores con pequeñas muestras que pongo en el suelo, porque en la cerámica no se ven los colores: antes de la cocción el negro es más bien marrón, el verde, color paja... Es como el trabajo de un compositor que hace una partitura musical. / Es como la litografía, que se hace sólo con el color negro.>>²⁰⁵⁷

Pero lo primordial es la forma, que le guía para disponer los colores —y este método sirve también para su pintura—: <<[Me guío] Por las formas. El punto capital, para mí, es la forma. Si en la primera etapa se logra la forma, todo está salvado. Los colores llegan automáticamente. Por ejemplo, allí hay un ángulo que será rojo; entonces, en relación con ese ángulo rojo, otra superficie de la tela debe llevar azul, rojo, etc.>>²⁰⁵⁸

2.33. Los murales cerámicos, 1971-1975.

En esta época hay tres murales cerámicos: *Mural del aeropuerto de Barcelona* (1971), el mural de la Kunsthaus de Zúrich titulado *Pájaros que emprenden el vuelo* (1971-1972) y el mural proyectado para la Cinemateca de París (1972).

El *Mural del aeropuerto de Barcelona* (1971) es un mural cerámico (10 x 5 m) [PG 431], situado en la pared exterior de la terminal del Prat. Es una obra de colocación exterior, que el espectador percibe como una estructura simple, de masivas formas netas, con grandes masas de vivos colores mediterráneos. De enorme tamaño, 50 x 10 m, entonces el más grande del mundo (hasta que Miró y Artigas hicieron el del Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid) con sus 500 m² y 5.800 piezas confeccionadas (al final se colocaron 4.865 según unas fuentes y 5.352 según otras²⁰⁵⁹), la mayoría de 5-6 kg de peso (en total unas 35 tm) y 26 x 32 x 3 cm de tamaño. Miró y Artigas decidieron donar este mural en abril de 1968, en medio de los actos del homenaje al pintor por su 75 aniversario. Los costos de los materiales y la instalación los asumía el Ayuntamiento de Barcelona.

²⁰⁵⁷ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 113.

²⁰⁵⁸ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 114.

²⁰⁵⁹ Subirana, R. M^a. *Los murales cerámicos de Joan Miró y Josep Llorens Artigas y el mural del aeropuerto de Barcelona*. “Actas Congreso Internacional de Historia del Arte”, XXIII. Granada. 1973. v. 3: 465-468.

Cuando lo termina, en marzo de 1971, hace unas declaraciones a Permanyer de notable importancia, porque alumbra su proceso mental ante los problemas de la visión de una obra monumental, lo que se puede extrapolar a otras muchas de sus obras:

<<El proyecto nació hace, aproximadamente, unos tres años [1968]. La idea primitiva consistía en realizar un mural en el interior del aeropuerto. Allí nos fuimos un buen día con Josep Llorens Artigas y su hijo Joan Gardy Artigas para estudiar el emplazamiento. Cuando preguntamos si había otras posibilidades viables, nos dijeron que la parte derecha de la fachada estaba “libre”. Al contemplar la enorme superficie nos quedamos un poco perplejos: por sus dimensiones la empresa parecía una verdadera locura; no obstante, el impacto que produciría en el exterior un mural de semejante envergadura sería, desde luego, mucho más fuerte y además quedaría así integrado perfectamente en la arquitectura. Los tres decidimos que valía la pena de afrontar el riesgo.>>²⁰⁶⁰

En 1971 explica Artigas su visión del mural del aeropuerto de Barcelona y la necesidad de que Miró realizará un esbozo previo:

<<En contrast amb el que us vaig dient, per al nostre país, fis ara, no hi hem pogut fer res. [Hasta que aparece el proyecto del mural del aeropuerto de Barcelona, promocionado por Porcioles] és cert. Aquest flafó de l'aeroport serà de grans dimensions: cinc-cents metres quadrats, cinquanta per deu. [El ceramista fa una llarga disquisició, més aviat ditiràmica, del plafó, sense arribar però, al triomfalisme. Un dia o altre el veurem. Després afegeix] Aquest plafó haurà d'anar precedit d'una conversa exhaustiva o quasi, perquè, ateses les seves dimensions, s'haurà de coure per parts. La quantitat de rajoles necessàries serà molt grossa, desorbitada. Ara bé: Miró és un home que fa les coses a la seva manera, és molt personal. Improvisa tots els dibuixos i totes les composicions, fa les coses a raig. Ara haurà de fer un projecte o almenys una apuntació o un croquis. Quan es tracta de coses petites, el seu mètode és passable. Davant aquestes proporcions, una cosa o altra, prèvia, haurà de fer. Miró és un home típic d'aquest país; és un individualista complet. [Pla dice que no le parece mal y Artigas continúa] A mi tampoc. Però no hi haurà més remei: haurà de fer un projecte. Tractant-se de coses oficials, haurà de fer un projecte. A mi, per altra part, em convé. El forn és el forn. [Sobre el precio] És molt probable que Miró no vulgui cobrar res. Jo hauré de cobrar, no hi tinc més remei. El forn despèn moltíssim, i les coses s'han de fer bé. Que l'obra serà molt cara? A mi em sembla que no. Jo no he estat mai un ceramista car; el que passa és que la gent m'encareix. (...)>>²⁰⁶¹

Estuvo varios meses dándole vueltas al plan de la obra, para resolver el problema de que debía ser visto desde larga distancia y, por lo tanto, era mucho más importante el impacto general de los colores antes que el detallismo de las figuras o la textura del material, que habían marcado sus murales anteriores:

²⁰⁶⁰ Permanyer, L. Entrevista a Miró. *Cuatro importantes donaciones de Joan Miró a Barcelona o Cómo fue pensado y realizado el gigantesco mural del aeropuerto de Barcelona*. “La Vanguardia” (21-III-1971) 1, 3 y 47.

²⁰⁶¹ Pla. *Homenots. Obra completa*. v. 29. 1975. Josep Llorens Artigas: 511-512.

«Cada vez que venía a Barcelona me pasaba todas las mañanas en el aeropuerto. Tomaba un café y luego me daba un paseo por los alrededores para vivir con intensidad el medio ambiente donde sería emplazada la obra. Una vez que he conseguido compenetrarme bien, llegué a la conclusión de que era absolutamente necesario que pudiera ser contemplada a distancia.

En esta ocasión, pues, tenía que hacer frente a un problema nuevo. Este mural presentaba unas características muy distintas a las de todos los anteriores, los cuales habían sido tratados con evidente detallismo: la gente puede colocarse muy cerca y observarlos fragmentariamente. Este, en cambio, era obligado que pudieran verlo bien desde lejos. Tenía, en consecuencia, que producir fuerte impacto.

También me preocupaba mucho que no hubiera lugar apropiado para contemplarlo. “Tingueu en compte que si s’ha de col·locar una miranda per tal de veure-ho com si fos una tela en un museu, fotuda! L’obra s’ha de moure i estar incorporada dins el conjunt el paisatge i de l’edifici.”»

La solución lógica era usar colores masivos, en un contexto monumental: «Para lograr tal compenetración decidí tratarlo arquitectónicamente. Y lo concebí a base grandes volúmenes de color.» Colores intensos: azul, verde, rojo, amarillo, blanco agrisado, negro. Hizo una maqueta (col. FJM) sobre cartón, usando gouache. La maqueta fue fotografiada para los Artigas, que la cuadrícularon para reproducirla.

Ahora había que engarzar la forma y el colorido, sin perder de vista el problema de la distancia de visión, y estudió la respuesta que había dado Matisse a un problema semejante:

«Perdí horas, muchas horas de sueño, obsesionado con encontrar solución a todos estos problemas. Me levantaba muy de mañana y no cesaba de pensar en la maqueta. “Em va costar molt de trobar el desllorigador. I quan per fi el tingué, vaig atacar...! Em va costar molt de parti-ho! La tensió em deixà esgotat”.

Piense que esta ocasión no se trataba de hacer una simple maqueta a escala par, luego, cuadrícularla y ampliarla a tamaño natural... ¡y espábilate! No. No. El resultado siempre será malo. El primero que lo entendió y la vio así fue Matisse, quien al tener que realizar una obra parecida, en Pittsburgh, agarró una caña de pescar, en cuyo extremo había colocado un carboncillo y se dispuso a dibujar las masas directamente.»²⁰⁶²

En 1969 ya estaban trabajando en el mural.²⁰⁶³ Pero el artista estaba demasiado dividido entre sus obras y realmente no advirtió que esta obra se le había escapado de las manos, como podemos ver en su queja de agosto de 1970 de que el mural se atrasa sólo un poco. «Prácticamente. Ha sido una cosa muy laboriosa, porque con la cerámica nunca se sabe exactamente qué es lo que va a pasar. Por

²⁰⁶² Miró, J. *Cómo fue pensado y realizado el gigantesco mural del aeropuerto de Barcelona*. “La Vanguardia” (21-III-1971). Como las dos anteriores.

²⁰⁶³ Picó, Manuel. Entrevista a Llorens Artigas. “Ultima Hora” (18-II-1969). Llevaban gastadas 125.000 ptas sólo en tierra.

ejemplo, el último fragmento ha habido que repetirlo. Esto retrasa la obra. Y otras veces ha habido que parar, porque los materiales no han llegado a tiempo.»²⁰⁶⁴ Miró pintó únicamente la estrella, con ayuda de una escoba y, finalmente, comprobaron la obra en cinco etapas, porque el tamaño del taller de Gallifa no permitía disponer todas las piezas a la vez. Luego hicieron la impresionante cantidad de 464 hornadas. En marzo de 1971 han terminado su trabajo y Miró se muestra confiado en el resultado:

«No he visto todavía el efecto que hace. Pero estoy seguro; no tengo miedo. Sé que me llevaré una buena sorpresa.

“Penso sempre en un vell proverbi xinès: quan comencis una acció has d’estar sempre hipnotitzat per l’èxit”.

La impresión será mucho mejor de la que yo creo y espero.

El misterio del fuego, en la cerámica, me excita. El resultado siempre es la gran incógnita. Pero a medida que veía la calidad de las piezas que salían del horno, me di cuenta enseguida de que todo marchaba a la perfección.»²⁰⁶⁵

La historiografía se muestra dividida respecto a su valor.

Penrose (1970) considera que es una obra excepcional y explica:

«(...) Cuando se le pidió que realizara el enorme mural del aeropuerto de Barcelona, su primer paso consistió en pasarse solo en aquel sitio varios días y varias noches sin dormir. La falta de conversación con una obra que ya fuese tomando forma le hacía el cometido mucho más arduo, supuesto que no podía permitir que sus perfectos cálculos le anularan el elemento espontaneidad. Finalmente, cuando empezó a trabajar sobre una maqueta extendida en el suelo de su estudio, completó la obra con valientes trazos y brillantes colores primarios, en no más de media hora. El resultado fue un de un gran vigor, definitivo e imponente, y Miró quedó satisfecho no sólo de la admirable simplicidad de su solución, sino también porque supo que el traslado de la maqueta a un panel cerámico de cincuenta metros de largo y diez de alto, por mucha técnica que pusiese de su parte su amigo Llorens Artigas, introduciría algunos elementos debidos al azar. En la cocción de los centenares de piezas requeridas, leves variaciones del color y la textura darían origen, necesariamente, a inesperados detalles y a una incalculable presencia de la vida.»²⁰⁶⁶

Dupin (1993), por contra, pese al optimismo del artista, y a su indudable entrega al proyecto, opina que es uno de sus murales menos conseguidos:

«[En 1970] se instaló en la fachada del aeropuerto de Barcelona una inmensa cerámica de 10 por 50 metros. La ciudad natal del pintor quería, ponerse al día y hacerlo a lo grande. Salvo una estrella, en el ángulo superior izquierdo, trazada por el propio pintor con una escoba, las dimensiones de la

²⁰⁶⁴ Hernández, María-Cruz. *Entrevista a Joan Miró*. “Tele-Exprés” (12-VIII-1970).

²⁰⁶⁵ Miró, J. *Cómo fue pensado y realizado el gigantesco mural del aeropuerto de Barcelona*. “La Vanguardia” (21-III-1971).

²⁰⁶⁶ Penrose. *Miró*. 1970: 176.

superficie sólo permitían la transposición de una maqueta, sin ese compromiso gestual de Miró que tanta fuerza y vibración daba a los muros precedentes. El dibujo ha sido simplificado, quizás excesivamente, y las posibilidades cromáticas de los esmaltes son insuficientes para sostener y animar tan vastos campos de color, destinados a ser vistos de lejos. El problema de la gran dimensión será resuelto por los artistas más tarde. Este muro de Barcelona no es un acierto; es una decoración correcta, un signo de reconocimiento, pero de débil intensidad.»²⁰⁶⁷

El mural de la Kunsthhaus de Zúrich se titula *Pájaros que emprenden el vuelo* (1971-1972) (280 x 780) [PG 432]. Suiza se había convertido en uno de los países europeos en que Miró era más admirado, gracias en buena parte a que la Kunsthhaus de Zúrich tenía ya una excelente colección y había organizado varias exposiciones y antológicas de su obra. Este encargo venía a corroborar una fructífera relación para ambos. Esta es una pieza de gran formato, hecha para una colocación interior y se caracteriza por la libertad y la fuerza expresiva en el tratamiento de las manchas y las figuras. El negro estructura y los colores vivos equilibran, como en la mayoría de sus pinturas de esta época.

José Pierre (1974) remarca: «(...) les salves d'éclaboussures qui escortent (...)».²⁰⁶⁸ Corredor-Matheos (1974) explica: «Il est de petite taille: 7 m sur 3. Miró a obtenu les taches noires et de couleur, sur les émaux, en jetant sur le biscuit des seaux et même des arrosoirs de peinture, afin de donner de la fluidité à l'ensemble, et cette sensation de liberté absolue à laquelle le titre, lui aussi, semble faire allusion: *Vol d'oiseau.*»²⁰⁶⁹ Dupin (1993) explica que:

«La Kunsthhaus de Zurich, que fue el primer museo suizo en mostrar su interés por Miró comprándole cuadros y organizando retrospectivas, le encarga a su vez una cerámica mural, realizada e inaugurada en 1972. Un muro abierto, lírico y potentemente dominado, cuyos fuertes colores contrastan con las salpicaduras de negro. Ni arriba ni abajo, ni fondo ni decorado, un espacio puramente cerámico de infinitas prolongaciones. Y, en la concepción, un eco de Mondrian, un saludo a Malevich...».²⁰⁷⁰

Subirana explica que: «Este mural fue encargado por la Unión de Amigos de la Cultura y regalado después al museo,(...) Miró trabajó con más libertad pues

²⁰⁶⁷ Dupin. *Miró*. 1993: 398.

²⁰⁶⁸ Pierre; Corredor-Matheos. *Miró & Artigas, céramiques*. 1974: 52.

²⁰⁶⁹ Pierre; Corredor-Matheos. *Miró & Artigas, céramiques*. 1974: 191.

²⁰⁷⁰ Dupin. *Miró*. 1993: 398.

incluso substituyó a menudo los pinceles y tiraba directamente de los cubos para conseguir así un grafismo más vivo.>>²⁰⁷¹

El taller de Gallifa tenía una enorme nave, construida especialmente para la creación cerámica mural. El proceso de creación en 1971 del mural de la Kunsthaus de Viena, en colaboración esta vez con Joan Gardy Artigas (su padre estaba enfermo), fotografiado minuciosamente por Català-Roca, ilustra muy bien el método “espontáneo” de Miró, que aquí es una verdadera “*action painting*”: después de colocar una junto a la otra todas las piezas, el artista usa una amplia panoplia de instrumentos (escobas, regaderas, cubos, palos con brochas) para aplicar los colores, empezando por el negro y siguiendo con los básicos que equilibren el conjunto, con una gran libertad creativa, buscando el fruto de la ocurrencia instantánea, aunque todo esté condicionado por la visión diagonal / vertical (jamás horizontal) que tiene el artista, por la distribución de las placas en el suelo y por las grandes dimensiones del conjunto. El *dripping* a partir del cubo es brutal: simplemente arroja la pintura en un largo reguero como de sangre y con ello consigue el azar que despertará su inspiración en el primer momento; en cambio, el *dripping* posterior usando la regadera le permite comenzar a controlar la estructura, siempre con el negro, rebasando incluso los insuficientes límites del enorme conjunto —Miró quiere lograr la infinitud—. La escoba es, a continuación, como un cuchillo que abre las heridas por las que la sangre fluye en ríos por los huecos. Los detalles del estadio final se reservan para la brocha al extremo de un palo: el negro acaba de estructurar los planos del espacio e inmediatamente Miró se aplica a los contornos de los personajes; sólo luego vendrán los otros colores para equilibrar la visión del artista, pues Miró pinta para sí mismo, totalmente abstraído, mas no olvida guardar una veta de autocontrol.

Mural de la Cinemateca de París (1972) o *Mur de la Cinématique de Paris* es un mural cerámico pintado (435 x 390) con 204 piezas. Preparado inicialmente para el Palais de Chaillot en París, se instaló finalmente en 23-XII-2002 en ARTIUM, Vitoria/Gasteiz, Álava [PG 433]. Dupin (1993) explica: «A petición de su director, Henri Langlois, que no pudo asegurar su financiación, Miró realizó en 1971

²⁰⁷¹ Subirana, R. M^a. *Los murales cerámicos de Joan Miró y Josep Llorens Artigas y el mural del aeropuerto de Barcelona*. “Actas Congreso Internacional de Historia del Arte”, XXIII. Granada. 1973. v. 3: 465-468.

un mural para la Cinemateca de París. El muro encontró destino definitivo en el Museo de Vitoria, en el País Vasco»²⁰⁷². Es un problema que veremos repetido en el periodo siguiente y que obedecerá fundamentalmente a la crisis económica que se abate sobre Occidente en 1973, tras el embargo del petróleo por parte de los países árabes. La financiación pública para los grandes proyectos artísticos se interrumpió de súbito y esto explica tanto el sorprendente vacío en los encargos a Miró en 1973-1975 como el atraso y la variación de ubicación de varios de sus proyectos (llegó a temer que algunos nunca se realizarían). Es un mural interior, que provisionalmente se instaló en la recepción en vista a un emplazamiento definitivo en una futura ampliación.

José Pierre (1974) destaca su: «(...) atmosphère fantastique, presque “science-fiction”».²⁰⁷³ Corredor-Matheos (1974), que por error le da unas dimensiones de 40 m por 4,5 m, explica que se coció en el horno Nikostenes y se montó en el “hangar” de Gallifa.²⁰⁷⁴ González de Durana (2001) explica que:

«es menos “accidentado” que el de Zúrich y más complejo que el del aeropuerto de Barcelona, pero se aleja del “horror vacui” del ejecutado para Osaka tanto como de la elementalidad patente en el de Saint-Gallen; comparte iconografía con los Harvard y Nueva York, pero es menos impositivo que el primero y contiene menos anécdotas que el segundo. Físicamente, es el único que es vertical, más alto que ancho y, asimismo, el único que deja libre, sin signos, un importante fragmento de la superficie, casi una cuarta parte del total, lo que posibilita que la zona ocupada resalte de forma potente y singular, lo cual demuestra su “funcionalidad” visual. Es evidente que si Miró no hubiese considerado valioso ese conjunto de cuatro filas inferiores sin grafismos, simplemente no lo hubiera realizado (...)»²⁰⁷⁵

2.34. El grabado y la ilustración de libros, 1971-1975.

En esta época Miró sigue cultivando fecundamente el grabado, la ilustración de libros y la cartelística. El artista casi no diferencia entre estas labores; las separa sólo por el medio de presentación de su obra gráfica: los grabados en series independientes, los libros que unían arte y poesía, los carteles para las instituciones.

En 1971 no produce ni un solo grabado individual.

Pero en el mismo año 1971 hay en compensación una proliferación inusitada de ilustraciones, con 15 apariciones, todas ellas en litografías en color o unas pocas

²⁰⁷² Dupin. *Miró*. 1993: 398.

²⁰⁷³ Pierre; Corredor-Matheos. *Miró & Artigas, céramiques*. 1974: 52.

²⁰⁷⁴ Pierre; Corredor-Matheos. *Miró & Artigas, céramiques*. 1974: 191.

²⁰⁷⁵ González de Durana. *Un mural de Joan Miró y Josep Llorens Artigas en ARTIUM*. 2002: 21.

aguafuertes y aguatinas en color. Las obras cumbre por su sentido poético y trasgresor son dos series de litografías: *Ubu aux Baléares* (o *Ubú en las Baleares*) y *Le Lézard aux plumes d'or* (*El lagarto de las plumas de oro*).

Ubú en las Baleares (1971) o *Ubu aux Baléares* es una obra magna, que incluimos en un apartado especial dedicado a las ilustraciones de las obras de Jarry.

La edición del *Monument à Christophe Colomb et a Marcel Duchamp*, editado por Ed. Georges Visat en París (1-III-1971), un proyecto editorial que gozó del apoyo de Ed. Maeght, cuenta con un aguafuerte y aguatina en color firmado a lápiz, que presenta una figura única en la obra de Miró, aparentemente un hombre esquematizado a partir de los recortes de una pieza metálica, al que envuelven astros multicolores.

Para apoyar la arriesgada exposición que su amigo Josep Pinya presentó con cerámicas de **Llorens Artigas - Joanet Gardy Artigas*>, celebrada en la Sala Pelaires de Palma (abril 1971), ilustró el catálogo (impreso el 6-IV), que llevaba textos de José María Moreno Galván y Jean-Pierre Lemesle, con una litografía en color firmada en la plancha.²⁰⁷⁶ El personaje principal parece ser un monstruoso insecto, malamente asentado sobre una superficie sólida, que se metamorfosea en un innominado ser y sólo los astros que le rodean anuncian que es un proceso cósmico de elevación espiritual.

El poemario de Pierre Torreilles, *Errantes graminées*, editado por GLM en París (IV-1971) cuenta con una litografía en color firmada a lápiz, de una deliciosa libertad formal: la masa de las estilizadas figuras y los multicolores astros se concentra en la izquierda, dejando la derecha vacía para expresar la infinitud de las profundidades celestes, surcadas por un vigoroso salpicado.

De un estilo casi idéntico al libro anterior es su ilustración para el poemario de Philippe Denis, *Cahiers d'ombres*, editado por Maeght en París (30-VI-1971), con una litografía en color sin firmar para la cubierta, representando en negro un grumo estelar, y tres litografías en color firmadas a lápiz, con personajes debatiéndose en este espacio infinito. Las cuatro piezas cuentan con salpicados que sugieren la intensidad de un proceso cósmico de gestación.

²⁰⁷⁶ Pinya, J. *Amb Sala Pelaires*. <*Joan Miró. Cartells*>. Palma de Mallorca. Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani (2008-2009): 50, sobre el riguroso proceso de elaboración de la litografía en el taller de Saint-Paul-de-Vence. Informa que Miró, amén del cartel, también compró alguna obra de sus dos amigos.

Cuando su editor Cramer celebra sus primeros 30 años de actividad, encarga a Arnold Kohler un estudio y a Miró una ilustración, que se juntan en *Gérald Cramer. Trente ans d'activité*, editado por Cramer en Ginebra (4-VII-1971). El aguafuerte y aguatinta firmado a lápiz es asimismo un auto homenaje de Miró, que vuelve al dibujo de trazo estilizado, cursivo y espontáneo, de una grácil expresividad, con una niña de largos cabellos que se admira (los ojos redondos) ante el vuelo de los pájaros a la derecha y corre tras ellos (el movimiento hacia esta dirección lo sugieren las flechas de sus pies y cabellos). Es tal vez la obra más juguetona y alegre de sus ilustraciones en esta época.

Para ilustrar un catálogo propio, *«Miró. Peintures sur Papier - Dessins»*, de la Galerie Maeght de París (15 octubre-12 noviembre 1971), aparecido en “Derrière le Miroir”, 193/194 (10-X-1971), con dos textos, uno de poético homenaje de su compañero Pierre Alechinsky más otro más descriptivo de Jacques Dupin, Miró realiza tres hermosas litografías en color sin firmar: la primera para la cubierta, con grandes masas de colores, sobresaliendo la negra, expresando probablemente una erupción volcánica, ya que la lava roja se abre camino por el conducto hacia el cráter, del que surge un pequeño ser, con un sol amarillo a la izquierda —Cirici escribe en 1974 sobre los soles de su obra gráfica: «Sus soles desvaídos y rojos son más bien el calor del sol sobre la piel que el espectáculo doloroso del sol en los ojos.»²⁰⁷⁷ — y una estrella representada con el signo japonés para la mariposa (un símbolo de metamorfosis); la segunda, que se llamará *Le Bélier fleur*, por su forma de carnero que representa el signo Aries del Zodíaco; y la tercera, bautizada luego como *La Demoiselle aux papillons*, por su vaga forma de muchacha intentando atrapar a unas mariposas.

Miró ilustra *Le Lézard aux plumes d'or* (o *El lagarto de las plumas de oro*), editado por Ed. Louis Broder de París e impreso por Murlot en París (XI-1971), con 15 litografías (33,7 x 98) para un libro de 23 páginas, un poema surrealista del propio Miró y caligrafiados de su mano, en el que dibuja con palabras e imágenes una visión onírica, una historia de la que fue testigo. Es un buen ejemplo del abrumador predominio del negro en esta época. Miró, al frustrarse la primera edición de 1967, se esmeró en esta versión definitiva, en una clara prueba de su extremo rigor en la consecución de la perfección. Son 13 litografías en color sin firmar; y dos en color a

²⁰⁷⁷ Cirici. *Une lecture de l'oeuvre graphique de Miró. «Miró, l'oeuvre graphique»*. París. MNAM (1974).

doble página. Este trabajo va más allá de la ilustración, pues reúne música, conversaciones, pintura, etc. Todos los personajes están trabajados en un *cloissonné* que se relaciona muy bien con las experiencias primitivistas de tabicado de Bernard y Gauguin en sus paisajes de la Bretaña rural, que remarcan el aislamiento e individualización de las figuras, dotándoles de solidez frente a una naturaleza de enorme fuerza que les amenaza. Dupin (1993) explica:

<<Hemos visto ya que a Miró se le había ocurrido a veces escribir textos poéticos, esparcidos por los cuadernos, o en las telas, en revistas... Pero fue necesaria la insistencia del editor Louis Broder para que aceptara reunir un puñado de ellos y constituir un libro ilustrado. Será *Le Lézard aux plumes d'or*, donde se mezclan, se entrelazan poemas caligrafiados y litografías. La primera versión, de 1967, fue destruida, invocando el editor razones técnicas y mala calidad del papel. El libro apareció en 1971, compuesto de quince litografías y veintitrés páginas de texto caligrafiado. Litografías construidas, concertadas, pero entorpecidas, o lastradas, con un peso que quizás estuviera destinado a compensar la extravagancia de su poesía: “Arc-en-ciel étoile filante une guitare tombe les cordes de cette guitare déchirent le ciel les hirondelles font un nid sur chaque corde étrangle une femme qui fut belle.” (Arco iris estrella fugaz una guitarra cae las cuerdas de esta guitarra desgarran el cielo las golondrinas hacen un nido en cada cuerda estrangula una mujer que fue bella.) Nicolas Calas ha escrito a propósito de este libro: “Miró modula las imágenes de su poesía en función del movimiento de la mano, y de su caligrafía, a fin de que pueda adaptarse a las curvas del poema formando un dibujo barroco”²⁰⁷⁸.>>²⁰⁷⁹

Alan Crump y Meret Meyer Graber (2002) comentan:

<<Is Miró “poem coloured by the author” a picto-poem? Is it less the “anecdote” of the poem rather than the exceptional grace with combines the verbal and the graphic inventiveness? The painter creates signs which the poet converts into verbal images and vice versa. The eye travels beyond the printed page, entering a new space. The painting absorbs some of the text, gets melted into the grammar and also into the typographical orchestration. The poem dances on the white page and follows the rhythm of pictorial rules. The white space, between the text and the non-text becomes as important as any other element, text or painting. All components of the composition contribute to the language of “sculpted” metaphors.>>²⁰⁸⁰

Para una muestra del libro anterior, <*Joan Miró: Le Lézard aux Plumes d'Or*>, celebrada en la Galerie Berggruen de París (23 noviembre-31 diciembre 1971) y en la Galeriet Pierre de Estocolmo (4 diciembre 1971-25 enero 1972) se publica un catálogo ilustrado por Miró con una litografía en color sin firmar para la cubierta, que es un recorte de la cuarta litografía. ¿Por qué escoge esta y no otra? ¿Por qué la recorta, cuando hasta entonces siempre había utilizado piezas enteras?

²⁰⁷⁸ Calas, N.; Calas, E. *Miró lithographe IV*. 1981: 17.

²⁰⁷⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 424.

²⁰⁸⁰ Crump, Alan; Meyer Graber, Meret. <*The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France and to its collections*>. Johannesburg, Sudáfrica. Standard Bank Gallery (2002): 111.

Podemos responder a la primera que es la más equilibrada, la que expresa mejor el diálogo entre los personajes. Respecto a la segunda, podemos elucubrar que quería centrarse en los dos personajes principales de la acción, el lagarto y el pájaro.

Miró ilustró en esta época libros casi desconocidos, como el de William Butler Yeats, *Le vent parmi les roseaux*, editado por OLV (Lazard-Verned) en París, en la col. Paroles Peintes (6-XII-1971), con dos aguafuertes y aguatinas en color sin firmar, de cada una de las cuales hizo tres versiones, las dos primeras con formas y colores, las dos segundas sólo con colores, y las dos terceras sólo con las formas despojadas. Nuevamente nos encontramos con el tabicado, los trazos sueltos, el colorido brillante...

Para el poemario de Alain Jouffroy, *Liberté des Libertés*, editado por Le Soleil Noir en París (XII-1971), realiza cuatro litografías en color firmadas a lápiz, muy expresivas, con fondos salpicados y formas de una gran abstracción, de las que hizo cuatro versiones sin colores; y un aguafuerte en color firmado a lápiz blanco, de fondo negro surcado por un intenso e inconexo trazado en rojo, que semeja el desorden de los cromosomas de dos células que se funden.

Para la edición de la *AIAP Unesco '71*, esto es, la Association Internationale des Arts Plastiques Unesco (XII-1971), acordó contribuir con una litografía en color firmada a lápiz, con un personaje amorfo, como una ameba gigante que se transforma en un ser alado. Su entorno es un campo celeste, en el que vuelan pájaros y se divisan astros variados y multicolores.

Para el libro de Carlos Franqui, *El círculo de piedra*, editado por Grafica Uno Giorgio Upiglio en Milán (1971), colaboraron varios artistas, entre ellos Adami, Calder, Corneille, Jorn, Lam, Rebeyrolle, Tàpies, con una pieza musical de Luigi Nono, pues se quería fundir poesía, pintura, grabado y música en una obra total. Miró participó con una litografía en color firmada a lápiz, que representa la transformación de una oruga (se divisa parte de su crisálida en el suelo) en un insecto que procura elevarse.

Por último, una obra muy estimada por Miró, una publicación en homenaje a su mejor amigo, recientemente fallecido, Joan Prats, que apareció en la muestra <Joan Miró. Homenatge a Joan Prats: 15 litografías originales> en la Sala Gaspar de Barcelona (28 septiembre-22 octubre 1971), editada por esta con textos en francés, inglés, alemán y español, siguiendo las pautas multilingües iniciadas por el propio Prats en sus Fotoscops. Hay una sorprendente semejanza, que no parece

involuntaria, entre la poética de estas piezas y la de los grabados de la serie *Barcelona* que Prats promovió en 1944: expresividad agresiva, formas tomadas de la naturaleza, elementos caligráficos y astrales..., aunque ahora Miró incorpora un controlado y escaso colorido, casi siempre en pequeños tabicados. El tema parece una *gigantomaquia* en la que seres grotescos luchan por ocupar el espacio existencial, como una referencia a la lucha del pueblo catalán (y de Prats) por ocupar el escaso espacio que le dejaba libre la dictadura franquista. Dupin (1993) explica:

«Para Miró, Barcelona es ante todo su fiel amigo Joan Prats, al que rinde homenaje con quince potentes litografías en las que abunda el negro, pero exaltado y transfigurado por una irresistible energía gestual, como si brotara de un yacimiento profundo de la tierra madre. El mismo drama, quince veces, al desnudo, dominado. El desenlace progresa de hoja en hoja y se reviste de brillante cromatismo.»²⁰⁸¹

El cartel anunciador lo preparó aparte de la serie, y sirvió también para la exposición de la misma serie en 1972 en la Sala Pelaires.²⁰⁸²

Otro cartel de exposición es el carteleográfico (50 x 30) para **Les Livres réalisés par PAB*>. Montpellier. Musée Fabre (16 marzo-25 abril 1971), que reúne libros ilustrados por diversos artistas y editados por P.A. Benoit. Miró realiza en 1971 además dos carteles específicos. El del *II Congreso Jurídico Catalán* organizado por el Colegio de Abogados (octubre-noviembre 1971) es de gran tamaño (116 x 76) con una litografía en color (58 x 49), editado por el mismo Colegio en Barcelona e impreso por Polígrafa, con 1.000 ejemplares en papel corriente (76,5 x 56,5) más 50 ejemplares en papel Guarro (76,5 x 58) [CP 50. / Cramer. *Joan Miró, litógrafo VI*. 1992: cat. 835b.]²⁰⁸³ Y el segundo es el de *Qüestions d'Art. La revista catalana d'art actual* (69 x 48) para el nº 17 de la revista, impreso por Grafesa en Barcelona [CP 54.]

En 1972 vuelve después de un año en blanco al grabado individual, nuevamente editado por Maeght e impreso en Arte Adrien Maeght de París. Comienza con una serie de tres aguafuertes y aguatinas, *Grabado sobre la escarcha*, de un estilo muy espontáneo y despojada sencillez. Siguen unas piezas que se enlazan entre sí en correspondencias temáticas y formales. Cinco aguafuertes y

²⁰⁸¹ Dupin. *Miró*. 1993: 425.

²⁰⁸² Pinya. *Amb Sala Pelaires*. <*Joan Miró. Cartells*>. Palma de Mallorca. Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani (2008-2009): 51.

²⁰⁸³ Se dice que censuraron este cartel del Primero de Mayo y el del Congreso Jurídico Catalán de 1971 en una carta de Nyls Tryding a Miró. Kristiansdtadt, Suecia (30-VII-1976) FPJM.

aguatintas: la pareja de referencias bíblicas de *El rey David y Betsabé*, más el solitario *Pajarero* y el autohomenaje *Miró a la tinta*; y el *Homenaje a Picasso*, en una edición de Propylaen de Berlín de estampas de numerosos artistas, entre ellos Miró con un aguafuerte y aguatinta que imprime Arte Adrien Maeght, París. Un aguafuerte, aguatinta y carborundo, en *Tiro al arco*. Un aguafuerte, aguatinta y punta seca en *El ruiseñor descarado*. Un lavado, aguafuerte y aguatinta en *Pigmeos bajo la luna*. Un aguafuerte, en *Nocturno catalán*.

En 1972 hay 12 ilustraciones, la mayoría litografías, pero también algunas piezas mixtas de aguafuerte y aguatinta, y al menos un caso de nuevas técnicas (carborundo, collage).

La primera obra es el poemario de André Frénaud, *Le Miroir de l'homme par les bêtes*, editado por Maeght en París (17-VII-1972), con cinco grabados: tres grabados en colores (un frontispicio al aguafuerte, aguatinta, punta seca y carborundo; un aguafuerte y aguatinta; un aguafuerte, lavado y aguatinta), que cuentan cada uno con una versión diferente sin color: 1 con 5, 2 con 6 y 7; 3 con 8; dos grabados en negro (un aguafuerte al carborundo, el 4, y su negativo); y un collage firmado a lápiz, la pieza 9. El estilo es espontáneo, de trazos libres y desenvueltos. El collage, con un espejo, es una referencia al título. Dupin (1993) destaca su importancia dentro de su obra de esta época:

«Pero el libro más original del período es probablemente el “*Miroir de l'homme par les bêtes*” de André Frénaud, en el que poeta y pintor rivalizan en imaginación y exuberancia lúdica a través del apretado diálogo que establecen. El poema, ardiente y turbulento homenaje al Bosco, estaba destinado, desde el comienzo, a la intervención de Miró. Se trata de animales y del espejo que tienden al hombre “para que la boca se hinchara, para que la bestia pueda saborearlo, y tomar parte, y desear...” Un libro espejo por el tema abordado, pero también en su construcción, su arquitectura, su tipografía y su grabado. El texto, impreso en la página de la derecha, se mira en la página metalizada de la izquierda, donde el poema manuscrito responde al verse tipografiado. Donde lo grabado replica a lo escrito. Donde el espejo de las palabras, azul, verde, rojo y oro, responde a los colores del pintor. Y lo que el espejo refleja es un poema diferente, un doble alterado en la forma, invertido en la apariencia, impreso por estampación sobre la superficie metalizada.»²⁰⁸⁴

Una obra fundamental es la edición, preparada con textos de Michel Leiris y Fernand Mourlot, de *Joan Miró, lithographe I*, por Eds. A.C. Mazo & Cie en París (1972). El artista desarrolla 14 litografías en color: una sin firmar para la cubierta; 11

²⁰⁸⁴ Dupin. *Miró*. 1993: 422. Como casi todas las citas de Dupin en 1993 sobre los grabados, las toma de anteriores libros suyos sobre los grabados, en este caso Dupin. *Miró grabador II*. 1989: 14.

sin firmar; y dos en color firmadas a lápiz para una edición suplementaria. Su estilo es de una abstracción sorprendente, posiblemente su obra más cercana al Kandinsky de la abstracción lírica y es que parece representar aquí una sinfonía pintada o una pintura musical, utilizando el colorido, con negros, rojos, verdes, amarillos, violetas... en un ascenso espiritual desde la tierra (el volcán en erupción de la cubierta o pieza 1) al cielo estrellado (2-4) que estalla en conflicto (5-11) de un personaje-pájaro de bellísimo plumaje (12), mientras que las dos suplementarias (13-14) muestran la fusión del pájaro, aquí diminuto, con el cosmos que parece cobrar poco a poco la quietud posterior a la tormenta.

Para la edición de *Miró à l'encre*, con texto de Yvon Taillandier, aparecida en "XXe Siècle", París (30-IX-1972), aporta dos litografías en color firmadas a lápiz, con figuras marcadas y llenadas en negro, más notas de rojo, azul y amarillo en los ojos; y un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz, que presenta una mujer (dos grandes pechos) que mira al cielo, tal vez ansiando convertirse en pájaro, un tema recurrente en sus obras de esta época.

El mismo estilo aparece en la siguiente ilustración, para el poemario de Valentine Penrose, *Les Magies*, de Les Mains Libres Éditeur en París (X-1972), con un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz. El personaje, delineado en negro y con tabicados de colores, ahora es masculino (los dos pechos son sustituidos por enormes ojos) y también mira al cielo.

Para el catálogo de la muestra <*Miró. Peintures, gouaches, dessins*> en la Galerie Maeght de Zúrich (5 junio-23 julio 1972), con texto de Manuel Gasser, realiza una litografía en color sin firmar para la cubierta, de una cabeza-ojo tabicada de colores; y dos litografías en color sin firmar, con el mismo tipo de personaje grotesca de grandes ojos, con un tabicado multicolor, pero ahora uno es un hombre y el otro una mujer.

Lo mismo ocurre en la ilustración para Fernand Mourlot, de *Souvenirs et portraits d'artistes*, aparecido en Ed. Alain C. Mazo de París (5-IV-1972) y en Ed. Léon Amiel de Nueva York. La litografía en color sin firmar presenta un personaje femenino que se ha desmaterializado casi por completo en su metamorfosis en varios pájaros.

En cambio, para ilustrar el poema de Pablo Neruda, *El sobreviviente visita los pájaros*, editado por Bonnefoy en París (15-V-1972), realiza dos aguafuertes y aguatinas en color firmados a lápiz, de fondo blanco sobre el que destaca el seguro

trazo negro con el que delimita los personajes, dos mujeres de grandes pechos que dialogan (y se transforman) con pájaros.

Para la presentación del <*Tapis de Tarragona*> en la Sala Gaspar de Barcelona (1972), con textos de Rafael Orozco (un agradecimiento por la donación), Maria Lluïsa Borràs y Josep Royo, aporta dos litografías en color sin firmar para la cubierta; y ocho litografías en color sin firmar, en las que vuelve a pautas abstractas anteriores, con una gran simplicidad compositiva en el trazado de los personajes en negro más el recurso a equilibrar con colores vivos (rojo, amarillo, azul, verde).

Aparece un *Hommage à Miró* que prepara la revista “XXe Siècle”, París (1972) con textos sacados de otras publicaciones anteriores, con un elenco muy variado, entre los que destacaba uno reciente de Antoni Tàpies y entre los otros, de Gasch, Hemingway, Penrose, Teixidor... Miró participa con una litografía en color sin firmar, con un gran personaje-ojo y un pájaro que se eleva hacia el cielo, con predominio del negro.

Para la publicación de Louis Merlin, *Mois mondial du coeur*, editada por la Fondation Maeght en París (II a III-1972) contribuye con una litografía en color firmada a lápiz, en la que recupera la simplicidad expresiva de los primeros años 60: un reguero de tinta roja fluye en el centro, trazando una red como la de los vasos cardiales que rodean al corazón, sobre la que sitúa la estilizada figura de un personaje cuyo cuerpo se ha reducido a un corazón (referencia al título), dos piernas de alambre y un cuello acabado en los tres cabellos de una mujer, pues para Miró el amor es sobre todo un atributo femenino.

Para el catálogo de la muestra <*Miró on paper: oils, mixed media, collages, gouaches, watercolors, drawings, 1964-1971*>, en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York (21 marzo-15 abril 1972), con un texto de Pierre Schneider, Miró realiza una litografía en color sin firmar para la cubierta, que representa la metamorfosis de un personaje femenino (tres cabellos, dos pechos colgando) en un pájaro u otro ser deforme.

El catálogo de <*Joan Miró. Sobreteixims i escultures*> en la Sala Gaspar de Barcelona (16 mayo-17 junio 1972) lo ilustra con una litografía en color para la cubierta firmada en el zinc. Los trazos de colores parecen aludir a la textura de la trama de los sobreteixims, mientras que el personaje único, que alarga los brazos hacia la derecha para ocupar todo el espacio es una alusión a los volúmenes de la escultura.

Hay dos carteles de 1972, varios sólo adaptaciones de las litografías anteriores.

La litografía CP 55 para **<Exposición Homenaje a Josep-Lluís Sert>*. Santa Cruz de Tenerife. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias (17 febrero-mayo 1972). La CP 56 para *<Hommage à Joan Prats: 15 lithographies originales de Joan Miró>*. París. Galerie Berggruen (febrero 1972). La CP 57 para *<Miró Bronzes>*. Londres. Hayward Gallery (1 febrero-12 marzo 1972). La CP 58 para tres muestras: *<Joan Miró. Sobreteixims i escultures>*. Barcelona. Sala Gaspar (16 mayo-17 junio 1972). *<Joan Miró>*. Estocolmo. Liljevalchs Konsthall (30 septiembre-29 octubre 1972). *<Joan Miró: His Graphic Work>*. Tel Aviv. Tel Aviv Museum (junio-julio 1973). La CP 59 para *<Miró. Peintures, gouaches, dessins>*. Zúrich. Galerie Maeght (5 junio-23 julio 1972). La CP 60 para *<Joan Miró. Das plastische Werk>*. Zúrich. Kunsthaus (4 junio-30 julio 1972). La CP 61 para **<Homenatge a Josep-Lluís Sert i Josep Llorens Artigas>*. Barcelona. Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears (noviembre-diciembre 1972).

En 1973 abundan los grabados. Destaca sobremanera una serie, *Barcelona 1972-1973* (1973), una carpeta de 13 grandes grabados al aguafuerte, aguatinta y carborundo, de la que se publicaron sólo 50 ejemplares más 10 *hors commerce*, editada por la Sala Gaspar e impresa por el taller calcográfico de J. J. Torralba en Barcelona; las planchas fueron donadas de inmediato a la FJM. Esta obra se reeditó como ilustración de un catálogo. Dupin (1993) explica:

<<(…) Los mismos editores [los galeristas Joan y Miquel Gaspar] reinciden en 1973 con trece grabados en color de provocadora diversidad. Hojas de potente y brutal grafismo alternan con planchas casi vacías, animadas por signos desparramados, minúsculos. Divergencias, contrapiés, desequilibrios, como si el grabador, hollando el adoquinado y rozando los muros de la ciudad, dejara al desnudo los signos soterrados y su reprimida violencia.>>²⁰⁸⁵

Forman una pareja las series *Barcelona* (1973), de 13 aguafuertes y aguatinas, y *Mallorca*, de 10 aguafuertes y aguatinas. Dupin (1993) explica:

<<Siguen dos series de grabados, de densidad equivalente, cuyos títulos traducen con precisión la intención de Miró. La serie *Barcelona* [1973], trece aguafuertes y aguatinas, y la serie *Mallorca*, diez aguafuertes y aguatinas. Mantienen el equilibrio entre Barcelona y Palma, el doble

²⁰⁸⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 424

linaje paterno y materno, los dos lugares que tan profundamente han marcado la infancia, la vida y el arte del pintor.>>²⁰⁸⁶

El resto de su producción de este año es individual, aunque su temática y formas están a menudo muy relacionadas entre sí: personajes sometidos a grandes transformaciones, en unas piezas hay grandes masas negras y en otras hay un despojamiento que se relaciona con la influencia oriental, fondos muy trabajados, notas multicolores... Las técnicas son variadas y si el editor es Maeght, su impresión se reparte entre Atelier Morsang en París y en algunas ocasiones el Atelier Maeght en Saint-Paul-de-Vence. Hay siete aguafuertes y aguatinas: *Señuelo descuartizado*, *La carroza de pájaros*, *El canto del urogallo*, *El vidriero lunar*, *La arpía y la luna*, *La larga y la evaporada*, *Las golondrinas*. Otras siete piezas al aguafuerte, aguatina y carborundo: *El jefe de las tripulaciones*, *Las grandes maniobras*, *La playa negra*, *Maja negra*, *El sarraceno de la estrella azul*, *La golpeadora de sílex*, *Tocador de cornetín con pájaros*. Las otras tres son individuales: un aguafuerte, aguatina y objeto, *Tierra ocupada y sol intacto*; un aguafuerte, *La noche estrecha*; y una aguatina, *El ángel acribillado*.

En 1973 hay 12 ilustraciones, la mayoría nuevamente en litografías.

Para el catálogo de la gran antológica de sus últimas obras, <*Sculptures de Miró. Céramiques de Miró et Llorens Artigas*> en la Fondation Maeght (14 abril-30 junio 1973), con textos de Jacques Dupin, André Pieyre de Mandiargues, Joan Teixidor y David Sylvester, realiza dos litografías en color sin firmar, de un estilo espontáneo, con trazos negros muy cursivos con unos pocos colores (rojo, amarillo...) para representar en dos escenas la dura transformación de un hombre (pieza 1) en pájaro (pieza 2).

Para el catálogo de <*Joan Miró. Sobreteixims et sacs*> en la Galerie Maeght de París (10 abril-mayo 1973), con texto de Alexandre Cirici, aparecido en “Derrière le Miroir”, 203 (IV-1973) realiza una litografía en color sin firmar para la cubierta; y dos litografías en color sin firmar, que representan en gruesos trazos negros un monstruo (de forma insectoide) que ocupa el espacio multicolor y devora la luz y los seres de su entorno: en la primera pieza ataca a la derecha a un ser cuya sangre mancha de rojo anaranjado el fondo y en la izquierda a una mariposa-estrella cuya sangre azul gotea, mientras que en la segunda pieza (su enorme ojo es ya visible) ataca a otro ser (¿una araña?) de color verde, que ya ha sido engullido en la tercera

²⁰⁸⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 425.

pieza, incorporándose y cambiando a la estructura del monstruo, que se va construyendo así con las partes, las formas, la sustancia de sus víctimas. Estos insectos son los mismos que anidan en los textiles que conforman la exposición, con lo que Miró hace una referencia a la vida que bulle bajo la apariencia de una simple obra de arte.

La obra siguiente, coetánea, es la *Sèrie Mallorca*, aparecida en el catálogo de <Joan Miró. *Sèrie Mallorca*> en la Sala Pelaires de Palma (abril-mayo 1973), también con un texto de Alexandre Cirici, y para la que realiza una carpeta de 10 aguafuertes y aguatinas en color: uno para el título de la cubierta sin firmar, pero con su nombre y el título esgrafiados en una letra muy cursiva; y nueve firmados a lápiz, con tres versiones, la primera con los trazos y colores, la segunda sólo con los colores y la tercera sólo con los trazos. La escena parece representar una múltiple transformación de personajes en pájaros, insectos y otros seres. Una edición especial presenta las nueve piezas del interior, ahora con trazos blancos sobre fondo negro, y le añadirá finalmente un gouache en color, cuya figura puede relacionarse con el monstruo devorador que aparece en el catálogo anterior, sin ser una copia, pues introduce elementos nuevos, como la cabeza y las patas.

Esta serie de aguafuertes sobre *Mallorca* la realiza en la primavera de 1973, siendo la primera obra gráfica que Miró realiza en su estudio palmesano²⁰⁸⁷ y es uno de los mejores símbolos de su mallorquinidad, amén de probar su compromiso con la joven galería de su amigo Josep Pinya.²⁰⁸⁸ Sobre su proceso de creación, Planas Sanmartí (1973) describe una sesión de trabajo realizada poco después, mientras le entrevista sobre la serie, en la que Miró graba con sus instrumentos habituales: un cortaplumas, una pequeña navaja albaceteña y un instrumento cortante usado en la vendimia. Está en una especie de trance; el brazo se mueve lentamente, con suavidad en el giro y fuerza en el trazo, de pronto, un movimiento violentísimo y la navaja se sale de los límites del metal y en este queda una especie de rayo; la obra se va completando y surge al final. Miró (1973) reflexiona así sobre la serie:

<<Porque la he hecho aquí, sobre esta mesa y porque Mallorca identifica una época. Aquí he vivido durante muchos años. En los años cuarenta realice la serie *Barcelona*, y desde entonces no había vuelto a grabar otra serie. Ahora la serie *Mallorca* formará un puente con la de *Barcelona*. El

²⁰⁸⁷ Redacción. *En los ochenta años de Juan Miró*. “Diario de Mallorca” (15-IV-1973). FPJM H-40021.

²⁰⁸⁸ Pinya. *Amb Sala Pelaires*. <Joan Miró. *Cartells*>. Palma de Mallorca. Es Baluard, Museu d’Art Modern i Contemporani (2008-2009): 51.

próximo año figurará en la exposición de obra gráfica que el Petit Palais organizará con motivo de mi aniversario. [Miró explica sobre su pasión por el grabado] El grabar, sobre todo a punta seca, ofrece unas calidades insospechadas. Exige mucho esfuerzo... esfuerzo físico, quiero decir. Hay que tener buen brazo y seguridad... no puedes equivocarte, no. En punta seca un error no tiene arreglo. Hay que trabajar con todas las facultades... Me entusiasma grabar... Los trozos de plancha saltan al rostro, se incrustan en él y no se quitan... Yo me recubro la cara con vaselina y me cubro los ojos con lentes... Me canso mucho grabando, pero el placer de ver como van surgiendo las calidades en el trazo es maravilloso».²⁰⁸⁹

Cirici (1973) destaca de la serie *Mallorca* su vitalidad gracias a la variada tonalidad del color negro (Cirici define esta serie como un “cántico en negro”), su fuerza expresiva gracias al violento instrumento y la calidad del papel, la línea cursiva o puntiaguda pero siempre energética —son los caracteres de gran parte de su producción gráfica de estos años—:

<<(…) una muy característica vitalidad que querríamos intentar definir.

Los negros le confieren su lujo. Es bonito observar como los colores, que en las obras de Miró siempre llegan posteriormente, se han detenido casi en la puerta o apenas han entrado de puntillas.

Son unos negros suntuosos, aterciopelados, suaves o ásperos, los que comienzan la jugada. Mates, brillantes, excavados, invaden la superficie, abiertos de par en par, o reposando, en actitud perezosa.

Ha partido del negro para su trabajo, convencido de que el negro es el más rico de los colores. Un negro trabajado sin premeditación, logrando apretados cuchillitos —instrumentos cualesquiera— sobre el barniz.

En estos aguafuertes, la herramienta ha trazado, en ocasiones, surcos o rastros, trayectorias tan pronto indecisas, como seguras y exactas. Otras veces, un enjambre de hoyas ha llegado a la lujuriosa calidad de una cabellera extendida o a la aspereza de un estropajo. Otras, aún, una acodadura insistente ha producido zonas profundas, que toman el aspecto de un agujero o, por el contrario, de una costra arrastrada. Delicadamente, al lado de los macizos, a menudo vibra una línea fina, como una cuerda de arpa, o surge un diseño cuidado, refinado, evocado de alguna forma orgánica.

Líneas que determinan campos de color, y otras que sólo parcelan el espacio de papel; grafismos rayados evocan el huerto arado, los arrollados, los bosques, mientras insinuadas estelas se mecen por encima, como si fueran el rastro de las estrellas. Hay caligrafías cursivas y las hay entrecruzadas, como las de los caracteres chinos. El diálogo de las estructuras redondeadas y las puntiagudas es constante. No faltan los temas de la estrella, la saeta, la escalera, el escaqueado, el triángulo cortado, la cabeza de cebolla, los cuerpos de embudo, o de diávolo, el obsesivo ojo de buey, o de pez, que aparecen constantemente, como misteriosos figurantes de una mitología fuerte, carnal,

²⁰⁸⁹ Planas Sanmartí. *Los ochenta años de Joan Miró*, “Diario de Mallorca” (20-IV-1973).

hecha de llama de sangre o de emanación telúrica, durante todo el transcurso de las nueve estrofas de un cántico en negro.>>

Explica luego su iconografía, como si fuera la epifanía de una naturaleza misteriosa revelada por Dios en la faz de esta isla tan amada por el artista:

<<Miró no pretende producir iconos. Cuando un ojo, un ala, una estrella, un personaje, un pájaro, aparecen en su grafismo, él mismo se maravilla, sorprendido por una misteriosa aparición, no deseada ni esperada. Esta especie de apariciones hace que él mismo tenga la impresión de que las obras están trabajando solas, como si fermentaran, desde el instante que él les ha provocado la vida con un primer acto, a menudo brutal. Precisamente es más significativa su iconografía, en tanto que no es buscada. Su epifanía impremeditada señala que cada tema es como la flor de una planta de profundísimas raíces, que extrae la savia de los estados de ánimo del artista. Es mucho más auténtica, mucho más verdadera, que las iconografías deliberadas, que las mitologías programadas de la pintura tradicional. La exégesis, pues, vale la pena.>>

Compara la serie *Mallorca* con la serie *Barcelona* de 1944 y con los inmediatamente anteriores y encuentra importantes novedades:

<<Es interesante comparar la *Serie Mallorca* de aguafuertes con la *Serie Barcelona*, de 1944, de litografías, o con series anteriores de la misma técnica de aguafuerte. La diferencia es muy grande. En la *Serie Barcelona* encontramos esencialmente dibujos de línea pura que determinan personajes perfectamente delimitados y aislados, ordenados los unos independientemente de los otros, como en una escritura jeroglífica. En las series precedentes de aguafuertes encontramos iconos frontales, como fetiches, plantados, aislados.

[En la *Serie Mallorca*] Una gran novedad es la ligazón de la totalidad de las composiciones en un arabesco global que se lleva a la vez los elementos animados, los paisajísticos y estelares; la textura misma de las manchas y las líneas, integrada al aliento que lo hace vibrar, elevar y girar todo. Es nuevo también el sistema de relieve tabicado que condiciona los colores como en un esmalte “cloisonné”. Es nueva, finalmente, la manifestación de un nexo común que conduce a cada una de las nueve planchas hacia el mismo foco de atracción, situado arriba a la izquierda, y que por la unidad que confiere a todas las piezas permite mirar la serie como una única y compleja obra.>>

Describe a continuación uno a uno los nueve aguafuertes:

<<A) Hay una plancha muy limpia, donde juega, antes que nada, la suntuosidad del bello papel esponjoso. Un leve juego de trayectorias oblicuas ascendentes —algunas de ellas con saetas que indican su ascensión— acompaña el cuerpo-escalera de un personaje plantado ante una morfología melancólicamente doblegada, de pájaro, que el tema del diávolo y el ojo redondo revelan. Es significativo que el ojo, de un hermoso bermellón mate, sea el único motivo de color.

B) Un personaje-embudo, con brazo de quelícero, se encara con la forma voladora del diávolo que se levanta bajo una estrella. Planos lisos de rojo, de verde, de amarillo, le acompañan en una especie de paisaje. En el cielo, nebulosas de colores ambiguos hacen vibrar con sordina el gris y el lila, el amarillo y el azul.

C) Un combate de formas almendradas aparece como llevado y doblado por el viento. Parece como si las estructuras puntiagudas, alas o picos, ojos o cuernos, las fijaran y mantuvieran bien centradas en el rectángulo de la plancha. Campos lisos, aunque troceados, de azul, de verde y de amarillo parecen alzarse, como la piel arrancada, de una tierra en medio del espacio donde se aprietan las aureolas de gris, violeta y cadmio.

D) Como un portal o, si queréis, como una roca, un grafismo arqueado centra majestuosamente uno de los espacios. Triángulos y rectángulos negros —uno en azul— lo apuntalan. En medio, encima de un agitado césped fálico, una gran testa cornuda, con el ojo encendido en rojo, es coronada por un airoso látigo entre cuyas cuerdas campea el amarillo.

E) Una enorme testa de cebolla, que corona un cuerpo-embudo, ávido de savia telúrica, centra la plancha donde dialogan los fríos ascendentes, hacia la estrella, con los descendentes, lluvia de líneas que caen hacia el esparcimiento de sus últimas salpicaduras. Amarillo y rojo, colores de fuego, en el cuerpo. Morado amargo en la aureola, junto a la estrella. Frías manchas de azul y de verde entre la lluvia cabellera.

F) Brutal, ágil, una plancha especialmente movida, cruzada de oblicuas, tiene el arabesco de una cabalgada de cacería, como de un friso de arcaicos guerreros. El recuerdo de la antigua serie de los caballos de Circo, que Miró pintó hace tantos años, rebrota aquí, donde los ojoso y los atributos viriles toman el papel de protagonistas. La transparencia y la superposición de las formas crean tonalidades especiales, pasos de positivo a negativo, inversiones que determinan estructuras de ajedrez. El cabalgar de las formas aleja el contexto sólido. Formas estelares se imponen, con la estrella de ocho puntas y las aureolas nebulosas, color aceituna, tabaco, durazno, acero o anémona.

G) Asusta el festival de formas ascendentes. Como peces saltando del mar, como cuernos de toros y rinocerontes subterráneos que emergieran, como púas de pita o velas petrificadas de un balandro, como siete crecientes cuchillos, responden a un tropismo inclinado que les eleva hacia la zona donde cuelga la estrella y el penacho ondea al viento. Si abajo se enrollan sobre sí mismos, esponjosos como ovillos de lana, o duros como un ovillo de cuerda, arriba tiemblan verticalmente como ramas de conífera o como la caligrafía de unos gritos desesperados.

H) Una gran testa-cebolla, de ojos amarillos, que se nos asoma entre el remolino formado por una hélice de siete brazos, sobre un cuerpo-embudo a medio desgajar, aparece ante una especie de paisaje de amplio horizonte. Saetas ascendentes cruzan el celaje donde la mata de pelo se estrangula. Una mancha verde subraya la tierra. Una aureola difusa, liliácea, aparece delante del horizonte.

I) Una cabeza de resonancia fálica, comprimida entre grandes formas ascendentes, como enormes peces que miran, surge de la negrura hacia el celaje donde ahoga los cuernos. Si una aureola color de caramelo le vibra en el cogote, la frialdad del azul y el verde le acaricia los costados.>>²⁰⁹⁰

Para el magno catálogo de **Hommage à Tériade*> en el Grand Palais de París (16 mayo-3 septiembre 1973), con textos de Michel Anthonioz, Reynald Arnould, y Alberte Ruth Grynpsas, publicado por Ed. Centre Nationale d'Art Contemporaine de París (V-1973), Miró contribuye con una litografía en color, luego

²⁰⁹⁰ Cirici. *La serie Mallorca*. <Joan Miró. *Sèrie Mallorca*>. Palma. Sala Pelaires (1973): s/n.

titulada *Jardin au clair de lune*, firmada sobre zinc. El feliz recuerdo de su amigo Tériade le sugiere una escena de fondo gris, casi sin negros (limitados a unos pocos rasgos), con un enorme trazo cursivo en rojo en el centro a guisa de personaje femenino (por los tres cabellos, sin los cuales creeríamos que es el propio Tériade enarbolando uno de sus grandes puros) que alarga su brazo hacia una mariposa-estrella, acompañado con una media luna azul junto a la cabeza, un pájaro de alas verdes a la izquierda y un personaje indeterminado de colorido amarillo a la derecha, que parece apoyado sobre dos pájaros.

Para el siguiente catálogo, <Miró. *Paintings, gouaches, sobreteixims, sculptures and etchings*> en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York (1-25 mayo 1973), con textos de Jacques Dupin, John Russell y Pierre Schneider, realiza una litografía en color sin firmar para la cubierta.²⁰⁹¹ La firma, quebrada, sigue la misma dirección que la escena, aparentemente el vuelo de un monstruo alado, un dragón, de gruesos trazos negros y tabicados coloristas.

Para la obra siguiente, *Joan Miró. Gravures pour une exposition*, editada por Pierre Matisse en Nueva York e impresa por Robert Dutrou en su Atelier Morsang (1973), realiza tres aguafuertes y aguatinas en color firmados a lápiz; un aguafuerte, aguatina en color monogramado a lápiz; y una litografía en color firmada a lápiz. Las cuatro primeras piezas, de rico colorido, son variaciones de la misma composición, en las que explora las posibilidades estructurales del tabicado, del dibujo sobre fondo blanco y negro, y del color puro. La última es la misma pieza de la obra anterior para Pierre Matisse, pero en mayor tamaño y sin la firma quebrada.²⁰⁹²

²⁰⁹¹ Carta de Pierre Matisse a Robert Dutrou. (14-III-1973) PML, PMG B 21, 24. Sobre la tirada para el álbum de la muestra, que se pensaba abrir el 24 de abril, para celebrar el aniversario de Joan Miró. Una estampa (63 x 90), cuatro en grabado, una cubierta en litografía, 75 ejemplares más 15 h.c.

²⁰⁹² La correspondencia indica la gran atención que prestó a este proyecto: Carta de Pierre Matisse a Miró, en Palma. (25-I-1974). PML, PMG B 21, 12. Antes de dejar París ha estado en Adine, el fabricante de cartones que hará el portafolio para el álbum de grabados, y le cuenta los detalles técnicos del papel cartón (*tissu noir*) —ha pedido que le envíen a Miró una muestra—. / Carta de Marie-Gaetana (Tana) Matisse a Robert Dutrou. Nueva York (28-I-1974). PML, PMG B 21, 12. Dutrou trabajaba para PMG en su Atelier Morsang de la Rue de Morsang 78 de St. Michel-sur-Orge. Matisse le envía el pago de 58.000 francos y se excusa por la tardanza desde octubre del pago de los cuatro grabados de Miró para el álbum. / Carta de Pierre Matisse a Robert Dutrou. (16-IV-1974). PML, PMG B 21, 12. Le pide que le envíe las cuatro planchas de cobre que se han usado en la tirada de los cuatro grabados de Miró para el álbum. / Hay numerosas cartas del 21-V-1974 (PML, PMG B 21, 12) a otras galerías norteamericanas y extranjeras (les hace un descuento del 20%) y coleccionistas que habían reservado en 1973 un álbum, al precio general de 3.500 \$ (pero a Gérald Cramer le colocó dos a 4.500 cada uno). Sigue más correspondencia de encargos, ventas...

El número especial consagrado a *El vol de l'alosa*, aparecido en “Majorca Daily Bulletin”, Palma (23-VI-1973), con textos del periodista y editor Pere Serra y otros., cuenta con una litografía en color firmada a lápiz, de la que hay otra versión con distinto colorido, más espontáneo. La pieza es una representación de la lucha de un grotesco monstruo con una cohorte de pájaros (la *alosa* o alondra es un ave blanca, pero aquí no haya señas de este color) e insectos. Los gruesos trazos negros aumentan la sensación de dolor que desprende la figura monstruosa.

La carpeta con texto de Jean Marcenac, *Pour Paul Éluard*, de Ed. Cercle d'Art en París (VII-1973), publicada con motivo de la aparición del libro *Anthologie des écrits sur l'art*, reúne seis estampas de Beaudin, Erni, Pignon, Saint-Saens, Vulliamy, y Miró (la cuarta pieza), que aporta un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz, con una escena cósmica en la que se divisan dos personajes alados, uno de los cuales traza su quebrado movimiento en una fina línea.

Cuando el marchante Daniel-Henry Kahnweiler, organice un póstumo *Hommage à Picasso*, editado por la Propylaen Verlag de Agno, Suiza (Verano 1973), Miró colaborará con un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz, en el que las letras adquieren vida propia y vuelan o se agitan en el escenario.

El mismo carácter de homenaje parece guardar la obra de Jacint Reventós i Conti, una publicación en beneficio de la fundació Picasso-Reventós, *Picasso i els Reventós*, editada por Gustavo Gili en Barcelona (1973) con fotos de Francesc Català-Roca, para la que Miró realiza un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz, con cuatro versiones, en negro y verde, de un ser insectoide que se desplaza por el cosmos.

Una obra ya referida arriba en grabados es su ilustración del catálogo de <Joan Miró: Serie grabados originales: “Barcelona 1972-1973”> en la Sala Gaspar de Barcelona (1973), que reproduce su carpeta *Barcelona 1972-1973* de 13 piezas: un aguafuerte, aguatinta y litografía en color firmado a lápiz; 11 aguafuertes y aguatintas en color firmados a lápiz o lápiz blanco; y un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz. Su poética es asaz distinta y se pueden clasificar en dos grupos: las siete primeras son de un estilo espontáneo, muy expresivo y dramático, con predominio de formas o fondos en negro —hay una analogía formal entre las 1-3, 4-5 y 6-7, que se distinguen entre sí sólo por las variaciones de colorido, sobre todo del negro en un juego de negativo/positivo—; las cinco siguientes, son escenas mucho más alegres, con un fondo blanco sobre el que múltiples elementos, pájaros y

astros danzan —la 9 muestra un personaje que se transforma en pájaro—; la última, sería un resumen de los dos estilos, con una cabeza de mujer delineada en negro.

El poemario de Joan Brossa, *Oda a Joan Miró*, editado por Polígrafa en Barcelona (1973) cuenta con nueve litografías en color firmadas a lápiz. Se hizo en recuerdo de la gran retrospectiva barcelonesa de 1968, y Brossa le pidió a Miró que hiciese el prólogo y el epílogo, mientras que él tomaría el lugar del pintor; Miró pasó un año de desconcierto ante la propuesta, hasta que decidió crear una secuencia de intervenciones que llegaban al límite del grafismo y de las manchas, mientras que Brossa creaba poemas visuales contruidos únicamente con las cuatro letras de la palabra “MIRÓ”.²⁰⁹³ Varias de las piezas parecen recuperar la poética de los collages de 1933: formas oblongas, a veces tabicadas, de colores planos (sobre todo el negro, pero también el rojo) que flotan sobre espacios infinitos; otros colores, como el amarillo, el azul y el verde complementan y enriquecen con su alegría este conjunto, que huye del dramatismo de otras obras de esta época. El significado global puede ser una celebración cósmica de la transformación de los personajes en pájaros celestes. Dupin (1993) explica:

<<Brossa vuelve en 1973. Su *Oda a Joan Miró* fue ilustrada por éste con nueve litografías en color de grandes dimensiones. En el libro o álbum siguen el texto y una secuencia ensordecida de reproducciones de collages monocromos que hacen subir insensiblemente la tensión y reclaman el fulgor de los colores. El inestable equilibrio es superado gracias al dinamismo de extremada vivacidad, como una danza, como el espíritu de la danza animado por el contraste entre las masas coloreadas y la finura del grafismo, entre las rupturas y las reanudaciones, entre las fulgurantes penetraciones y lo infinito de las pausas y retiradas.>>²⁰⁹⁴

También Miró ilustra con unos lavis de tinta el último número de la revista “L’Éphémère”, nº 19-20 (invierno-primavera 1972-1973), editada por Maeght; en este número cuenta con dibujos de Lam, tintas de Louis Bruzon y Wols, y textos de Pascal Quignard, Pierre Clastres, Bernard Collin, André du Bouchet (dos), Ossip Mandelstam, Alain Veinstein, Heinrich von Kleist, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Robert Walser, Michel Leiris, Paul Celan, Peter Szondi, Robert Jaulin y Jacques Dupin.²⁰⁹⁵

En 1973 hay 15 carteles. El CP 62 (73 x 50) para la triple <Joan Miró. *Das Graphische Werk*>. Hamburgo. Kunstverein (31 marzo-24 abril 1973). <Joan Miró.

²⁰⁹³ Altaió, Vicenç. *Microsistemes en les fronteres de l’art*. “El Temps D’Art” (noviembre-diciembre 2007) 14-16. *Cop de poma* en p. 14.

²⁰⁹⁴ Dupin. *Miró*. 1993: 425.

²⁰⁹⁵ *<De l’écriture à la peinture>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (2004): 211.

Original Plakate>. Hamburgo. Haus Deutscher Ring (31 marzo-24 abril 1973). <*Joan Miró. Das Graphische Werk*>. Múnich. Galerie Dürr (junio 1973). El CP 63 (75 x 55) para <*Joan Miró. Sèrie Mallorca*>. Palma. Sala Pelaires (abril-mayo 1973). Valladolid. Galería Studium (octubre-noviembre). Oslo. Artes Galleri (noviembre-diciembre). Barcelona. Galeria Adrià (12 diciembre 1973-5 enero 1974). Sirvió también para *<*Das andere Palma de Mallorca*> en la Volkshalle-Rathaus de Viena (18 febrero-7 marzo 1982). El CP 64 (75 x 55) para <*Joan Miró. Sobreteixims et sacs*>. París. Galerie Maeght (10 abril-mayo 1973). El CP 65 (83 x 56) para <*Sculptures de Miró. Céramiques de Miró et Llorens Artigas*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (14 abril-30 junio 1973). Uno sin catalogar para <*Homenatge a Joan Miró. 80 Aniversari. Serie grabados originales: "Barcelona 1972-1973"*>. Barcelona. Sala Gaspar (mayo 1973). El CP 66 (70 x 51) para <*Miró*>. Kristianstads, Suecia. Kristianstads Museum (7 junio-10 septiembre 1973). El CP 67 (86 x 55) para *<*Sculptures en montagne: poème dans l'espace*>. Passy-Plateau-d'Assy, Francia. Musée (15 junio-30 septiembre 1973). Ginebra. Musée RATH (29 junio-23 septiembre). El CP 68 (76 x 50) para *<*Oeuvre gravé original*>. Ginebra. Musée de l'Athenée (4 julio-22 diciembre 1973), que es una con giro de 180° y cambios en colores de <*Joan Miró. Das Graphische Werk*> (1973). El CP 69 (76 x 50) para <*Joan Miró. Livres illustrés, litographies en couleur*>. Ginebra. Galerie Gérald Cramer (16 octubre-16 noviembre 1973). El CP 70 (90 x 61) para <*Miró in the collection of The Museum of Modern Art*>. Nueva York. MOMA (9 octubre 1973-27 enero 1974). El CP 71 (61 x 49) para <*Université de Genève. Centre Culturel International*> (1973). El CP 73 (90 x 61) para *<*Young Artists, 73*>. Nueva York y Saratoga Springs (1973). El CP 74 (74,5 x 56) para *Umbracle* (1973), un film vanguardista de Pere Portabella *Umbracle*. El CP 75 (75 x 56) para el más comprometido de este año, *Per un teatre a Catalunya* (1973).

El cartel más conocido es tal vez *Mallorca* (1973) CP 72 (99 x 68,5), del Fomento del Turismo de Mallorca, que realiza gratuitamente, con un sol en colores y el nombre de Mallorca, con dos frases publicitarias: “Visite nuestra isla. Es un consejo del Fomento de Turismo”.²⁰⁹⁶ La entrega en un acto público la hizo en su nombre su amigo Pere Serra, que narró la historia del cartel: la idea nació del fallecido Tomeu Buades, que pidió usar un cartel de Miró, *Soles de Iberia Sun* (para el

²⁰⁹⁶ Probablemente se inspiraron en el precedente de un cartel de Chagall para publicitar la Costa Azul francesa, basado en la litografía *Nice Soleil Fleurs* (1962).

diario en lengua inglesa “Iberia Daily Sun”) y Serra le pasó la petición a Miró, pues habían de hacerse modificaciones —el cartel no llevaba alusiones a Mallorca y estaba en blanco y negro—. Aceptó la idea y puso la condición de que sólo podía usarse por el Fomento del Turismo. Sobre el original puso a lápiz una dedicatoria a Tomeu Buades, que no se imprimió, quedando el original en el Fomento. El presidente del Fomento, Antoni Garau, le agradeció oficialmente el regalo. Miró siempre había rechazado estos usos publicitarios, de otros lugares e incluso un ofrecimiento de Iberia de ponerle su nombre a un avión y decorarlo con obras suyas. En inmediata contrapartida, se le dio el Premio del Fomento de Turismo de Mallorca a Joan Miró, junto a Robert Graves, en diciembre de 1973. Miró fue representado en el acto por su hija Maria Dolors.

En 1974 realiza 17 grabados, editados la mayoría por Maeght, París, e impresos en Atelier Morsang, París. Utiliza técnicas diversas, y llama la atención que el carborundo sólo participe en una pieza. Hay otros dos aguafuertes: *Els castellers* (es una excepción, por estar editado e impreso por Gustavo Gili en Barcelona) y *Personajes solares*. Ocho obras en aguafuerte y aguatinta: *El estrangulado*, *La mujer peonza*, *El bufón rosa*, *El director de orquesta*, *El soldado con permiso*, *El sonámbulo*, *El elogio de la mano* y *La mujer translunar*. Dos mixtos de aguafuerte, aguatinta y carborundo: *Vomitador de llamas* y *El azul de la diana*. Un lavado, aguafuerte y aguatinta, *La mujer arborescente*.

El soldado con permiso (1974) o *Le Permissionnaire* es un aguafuerte y aguatinta (74 x 11,4), ed. por Maeght, París, con impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 655]. Un autor, que firma “L. V.”, establece una relación del automatismo de esta obra con el surrealismo y el expresionismo abstracto y comenta:

«Ici, un puissant graphisme noir vient prendre ancrage sur les angles inférieurs du cadre. La facture est sauvage, elle charpente et fortifie l’espace de la feuille. *Le Permissionnaire* s’étend sur presque toute la surface du papier Arches, tel une créature “anthropomorphe”. On reconnaît l’oeil, rond, noir, fixe d’où se détache un sourcil bleu grave qui donne au regard un accent déterminé. Quelques signes effilés, telles des flèches donnent une direction, des spirales vaporeuses symboles d’énergie inondent le personnage d’une aura ténébreuse. Les quelques couleurs qui composent l’oeuvre sont rompues, étouffées, limitant les contrastes qui pourraient amener notre regard ailleurs que sur cette masse orageuse. La main, comme éclosion d’un langage rupestre passé encore gravé dans la mémoire, prend ici sa place comme élément de force première et génératrice. Les couleurs qui jouent également un rôle à un niveau analogue, correspondent à une symbolique de couleurs rupestres: le

rojo como elemento de fuego, el verde como elemento matricial, el azul abriendo hacia una dimensión espiritual, el amarillo color activo, penetrante y de aspiración a la trascendencia.

Esta obra es característica de las fuerzas puestas en juego en la producción del artista, tanto en la concepción como en la energía que ella desprende. Miró se concebía siempre en tanto que "hombre en rebelión" enfrentándose al torpe y al hipócrita. Escogiendo el cuadro para efectuar su revolución, ella estalla a cada mirada puesta sobre su superficie.>>²⁰⁹⁷

En 1974 realiza hasta 17 ilustraciones, con variadas técnicas: litografía sobre todo, pero también punta seca, obras mixtas de aguafuerte y aguatinta, y un monotipo. La mayoría de las piezas, salvo excepciones que apuntaremos, presentan pájaros o personajes varios estructurados en negro y decorados con brillantes colores en *cloisonné*, con fondos delicados preparados con salpicados y manchas de colores. Para sus ilustraciones más paradigmáticas (libros de catálogo, grandes exposiciones) emplea grandes brochazos de negro, en defensa de su expresionista estilo de esta época. En cambio, en las más poéticas, el trazo es más fino, aunque siempre expresivo.

Para el libro de René Char, *Le Monde de l'art n'est pas le monde du pardon*, editado por Maeght en París (28-II-1974) prepara una litografía en color firmada a lápiz, con un pájaro en el estilo ya apuntado. Reúne poemas y textos sobre artistas publicados entre 1929 y 1972, con ilustraciones, además de Miró, de Braque, Victor Brauner, Pierre Charbonnier y Vieira da Silva.²⁰⁹⁸

En homenaje a uno de sus amigos de juventud, el poeta Salvat-Papasseit, ilustra el poemario *Gravats 5 poemes. Salvat-Papasseit*, editado por Gustavo Gili en Barcelona (II-1974), con cinco aguafuertes y aguatintas en color firmados a lápiz. Cada poema se acompaña con una pieza, semejantes por su forma, pero con juegos de fondo y colorido que las independizan. Dupin (1993) explica:

<<Sigue grabando, en los mismos talleres de Barcelona, y con los mismos editores, para los poetas catalanes que aprecia. Para Salvat-Papasseit, que le parece un gran poeta y que fue uno de los pocos amigos catalanes que lo acogieron a su llegada a París, en el primer viaje de 1920. Gustau Gili, el editor, propuso cinco poemas inspirados en una fuga de Bach. Para mantenerse lo más cerca posible

²⁰⁹⁷ "L. V." *Le Permissionnaire*. *<Sous le signe de Miró: Miró et l'atelier Barbarà>. Castres. Musée Goya (2003): 58.

²⁰⁹⁸ Van Kelly. *René Char (1907-1988)*, en Leroux, Jean François (ed.). *Modern French Poets*. v. 258 de *Dictionary of Literary Biography*. A Brucoli Clark Layman Book. Detroit. 2002: 121.

del espíritu del compositor, Miró yuxtapone a los poemas cinco variaciones sobre un tema, al aguafuerte y al aguatinta, grabados grandes y muy fuertes. (...)».²⁰⁹⁹

Para el *Album International*, de Fred Alsthuler Picard, editado por Alpica en Ginebra (23-III-1974) ejecuta una litografía en color firmada a lápiz.

La edición de un libro fundamental para el conocimiento de su obra, *Miró Sculptures*, preparada por Alain Jouffroy y Joan Teixidor, para Maeght en París (5-IV-1974), cuenta con dos litografías en color firmadas en el zinc.

Otro libro esencial, *Céramiques de Miró et Artigas*, preparado por José Pierre y José Corredor-Matheos, también para Maeght, en París (30-IV-1974) se acompaña con otras dos litografías en color firmadas en el zinc. No es extraño que incorpore los mismos fondos salpicados de negro y manchas multicolores, con enormes brochazos de negro para las figuras.

Para el catálogo de su exposición más importante de estos años, <Joan Miró> en el Grand Palais de París (17 mayo-13 octubre 1974), con textos de Jean Leymarie y Jacques Dupin, editado por la RMN en París, realiza una litografía en color firmada a lápiz, de un estilo similar a los dos anteriores.

Un libro mágico, de extraordinaria intensidad poética, es el que al fin sale a luz, con un texto de Adrian de Monluc (Comte de Cramail), *Le courtisan grotesque*, editado por Iliard en París (21-IV-1974), con una punta seca y aguatinta en color para la cubierta sin firmar y 15 aguafuertes y aguatinas en color sin firmar. Su temática guarda una estrecha relación con la de la serie *Ubú*, con parejas de grotescos personajes de una corte relacionándose en mudas afrentas y seducciones. En estas piezas apenas emplea el tabicado, prefiriendo el trazo enérgico y cursivo, que se adapta mejor a estos cuadros escénicos. El colorido, ciertamente escaso, se decanta por el vivo amarillo.

Miró ya había ilustrado para Iliard su poemario *Poésies de mots inconnus* (1949) y al año siguiente ya le propuso esta obra del enigmático Adrian de Monluc, poeta barroco del s. XVII, del que se dijo (según Guillaume de Vaux, conde de Cramail) que su verdadero nombre era Adrien de Moncule —tal vez sólo fue un gran chiste rabelesiano, como le gustaba a Monluc—, ya había sido ilustrado por Picasso en *Le maigre*.²¹⁰⁰ Y probablemente Miró no estaba muy interesado en seguir la senda del malagueño, y además estaban las exigencias de Maeght y de Dupin —había

²⁰⁹⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 425.

²¹⁰⁰ Massot, Josep. Noticia. “La Vanguardia” (6-VIII-1989).

firmado con el marchante en 1949 y no quería perder su exclusiva sobre Miró, de modo que el segundo actuaba como una especie de secretario y filtro parisino—, por lo que la edición de esta nueva obra fue un largo (una docena de años) y penoso viacrucis hasta el artista, que para este nuevo proyecto fue largamente perseguido por el poeta y editor hasta que viajó a París para realizar la edición final. Hay numerosas cartas del editor Iliazd, en las que se sigue a lo largo de un cuarto de siglo su estado de ánimo; hay de todo tipo: agradecidas, temerosas, suplicantes, enfadadas, casi bélicas... Siempre infatigable y determinado, jamás rendido, superando todos los obstáculos, por fin Iliazd arranca en 1973 la promesa formal de Miró de acabar el proyecto, por lo que se aprestan los detalles técnicos del libro²¹⁰¹. Finalmente, el libro aparece en 1974 (se imprimió el 21 de abril), casi un cuarto de siglo después de comenzar el proyecto. Hay una foto de Iliazd y Miró, en París, en abril de 1974, seguramente en la presentación. Miró está muy feliz (se nota que se siente liberado del asunto), e Iliazd mira desconfiado a la cámara (parece que aún no se lo cree del todo y en todo caso debía andar amargado por tantos años de espera). Este asunto es emblemático de la manera de trabajar de Miró: de tendencia vital a la *longue durée* (en el impreciso sentido braudeliano), de su reluctancia a comprometerse formalmente (pues era muy exigente consigo mismo en cumplir con sus promesas y padecía cuando fallaba), y, finalmente, de su honestidad en satisfacer, cuando nada le obligaba a ello, una vieja promesa.

Dupin (1993) resume el proceso de esta obra:

«En 1949 Miró había iluminado en azul y rojo, con signos imprecisos, pero gráficamente infalibles, las páginas que se le habían reservado en *Poésies de mots inconnus*, un libro extraño, ilegible y perfecto, como son todos los libros de Iliazd. Iliazd, poeta caucasiano inmigrado que vivía en París, que escribía casi en la clandestinidad, pero que creó, con los mejores pintores y poetas, los libros más fuertes y más singulares de su tiempo. Iliazd descubre por fin para Miró, que esperaba desde hacía veinticinco años, el texto adecuado, un escrito de un autor francés desconocido del siglo XVII, Adrian de Monluc. Se trata de *Le Courtisan grotesque* [1974], una especie de Jarry del Gran Siglo con injertos del Queneau de los poemas y del Leiris del *Glossaire*. Un texto farragoso, repleto de juegos de palabras, de absurdos, de incongruencias crepitantes que Iliazd destroza o reconstruye con provocadora tipografía. Una alineación de mayúsculas delgaduchas, sin puntuación, y gran cantidad de letras literalmente acostadas. Una composición danzante, negando y confirmando el texto,

²¹⁰¹ Carta de Iliazd a Miró, París (11-I-1974), FPJM.

sublimándolo. Doble extravagancia que Miró afronta mediante un dibujo raspado, desenvuelto y, para cada personaje, inventado.>>²¹⁰²

Con un estilo muy similar, el poemario de Xavier Domingo, *El inocente*, editado por Robert Lydie Dutrou, en París (10-V-1974), cuenta con un aguafuerte para la cubierta sin firmar; un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz; y dos aguafuertes y aguatintas en color firmados a lápiz. Estas piezas muestran una gran austeridad formal y un colorido escaso. El autor guardó desde entonces una gran inquina hacia el artista, achacándole pereza y otros defectos.

Para el poemario de Jacques Dupin, *L'issue dérobée*, editado por Maeght en París (30-X-1974), realiza una punta seca para la cubierta sin firmar; 10 puntas secas y aguatintas en color; cinco puntas secas y aguatintas en color desechadas firmadas a lápiz; y un monotipo original en color, su pieza más expresiva, en negro con pedazos de colores. El estilo dominante es el trazo estilizado y cursivo, con sólo unas notas de colorido.

Para el poemario de su amigo de juventud, Robert Desnos, fallecido durante la II Guerra Mundial, *Les penalités de l'enfer ou Les nouvelles-Hébrides*, editado por Maeght en París (20-XII-1974), realiza 32 litografías: una en color para la cubierta, el interior del estuche y la camisa sin firmar; cinco litografías sin firmar; 18 litografías en color sin firmar; cinco litografías en color desechadas (1, 3 y 5 firmadas a lápiz, 2 y 4 a lápiz blanco); y dos litografías en color desechadas firmadas a lápiz blanco. Es tal vez su obra más abstracta de esta época, con una mezcla de técnicas y temas, desde el collage de papeles cortados (con reminiscencias de la serie *El circo* de 1925-1927) a las piezas con un trazo estilizado o con el colorido plano, hasta los temas de pájaros o el ojo omnipresente, en una alusión a los sueños inducidos por drogas y a la filosofía oriental que tanto admiraba Desnos. Dupin (1993) explica:

<<Lo grotesco y lo repentino reaparecen en *Les Penalités de l'enfer ou les Nouvelles Hébrides* [1974], de Robert Desnos, gran poeta, viejo amigo de la rue Blomet, miembro de la Resistencia muerto en deportación, al que Miró quería rendir homenaje. Para ello vuelve a un proyecto de 1929 que desarrolla a partir de poemas y canciones que Youki Desnos extrae de una narración en prosa inédita. Treinta y dos litografías talladas a trompicones y endiabladamente coloreadas. El formato oblongo del libro permite incluir dobles páginas verticales y horizontales, que dan a la obra un aspecto aberrante y caótico, redimido por la suprema fantasía de una tipografía "modern style". Como si hubiera que compensar un texto frágil y residual con una carga, una

²¹⁰² Dupin. *Miró*. 1993: 422.

sobrecarga, un delirio de pura, litografía que reuniera en uno al Desnos de los sueños surrealistas y al mártir de los campos nazis.>>²¹⁰³

Para el catálogo <Miró. *L'oeuvre graphique*>, en el MAMV de París (21 mayo-15 septiembre 1974), con textos de Jacques Lassaingne y Alexandre Cirici, prepara una litografía en color firmada a lápiz, recuperando el tabicado multicolor.

Para el escrito del gran Arthur Rimbaud, *Lettre dite du voyant*, editado por A.C. Mazo & Cie en París (XII-1974), realiza una litografía en color firmada a lápiz, con un personaje más masivo que el anterior.

Realiza una variación sobre la figura anterior, para un texto del crítico José María Moreno Galván del catálogo de la *<Exposició inaugural> de la Galeria Maeght en Barcelona (noviembre-diciembre 1974), una litografía en color sin firmar para la cubierta. Cuatro ojos multicolores surgen del negro cuerpo de un ave.

Para el folleto de James Jonhson Sweeney, *Joan Miró*, editado por Art Conseil en París (1974), compone una litografía en color firmada en el zinc. La figura es aparentemente una ballena, de formas negras con tabicado multicolor, cuyas aletas se transforman en alas.

Realiza una variación del estilo de la anterior para Jacques Dupin en su *Miró escultor*, editado por Publicaçoes Europa-América en Lisboa (1974), una litografía en color firmada en el zinc. Ahora parece un saltamontes que se prepare para saltar, y el negro es menos brillante.

Otra variación llega para la edición del mismo Dupin, *Miró scultore*, en la Grafica Contemporanea de Milán (1974), con una litografía en color firmada en el zinc. Ahora es un monstruo informe, tal vez un compacto dragón chino, y el tabicado es más notorio.

Una última variación, también para Dupin, *Miró sculpteur*, para la Bijutsu Shupan Sha de Tokio (1974), con una litografía en color firmada en el zinc, sugiere un dragón-pájaro de varias cabezas, cada una con grandes ojos. En suma, hay en esta serie para las exposiciones de sus esculturas una constante: la influencia oriental.

En 1974 realiza nueve carteles, siete de ellos para exposiciones: comienza con <Joan Miró. *Serie Barcelona, 1972-1973*>. Palma de Mallorca. Galeria 4 Gats (14 mayo-junio 1974), siguen dos de tema distinto para <Joan Miró>. París. Grand Palais (17 mayo-13 octubre 1974); <Joan Miró>. París. Grand Palais (17 mayo-13

²¹⁰³ Dupin. *Miró*. 1993: 422.

octubre 1974) y los otros para <Miró. *L'oeuvre graphique*>. París. MAMV (21 mayo-15 septiembre 1974); <Miró. *Obra gráfica*>. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian (25 noviembre-31 diciembre 1974); *<Exposició inaugural>. Barcelona. Galeria Maeght (15 noviembre-diciembre 1974); y <Joan Miró>. Humlebaek, Dinamarca. Louisiana Museum (9 noviembre 1974-13 enero 1975). Los carteles más comprometidos y conocidos son los del *Òmnium Cultural. Ja ajudeu la cultura catalana?* (1974); el *Futbol Club Barcelona, 75 aniversari (1899-1974)* (1974); y el de *UNESCO. Droits de l'homme* (1974). El segundo fue ejecutado para celebrar el 75 aniversario de su club favorito (1899-1974), con una figura ovoide de la que penden unas patas que representan la palabra *Barça*.²¹⁰⁴

En 1975 la producción de grabados es abundante, y menos una, la edita toda Maeght en la imprenta parisina de Atelier Morsang. Destacan por su unidad los 18 aguafuertes en negro de la carpeta *Los saltimbanquis*²¹⁰⁵ El resto es de técnicas diversas, y las hemos agrupado con este criterio, porque el hilo conductor de su obra gráfica durante este año es precisamente su experimentación técnica: Un grupo de 17 aguafuertes y aguatinas: *Por debajo del seto*, *El urogallo*, *La palúdica*, *Arlequín crepuscular*, *Colombina entre dos luces*, *El pesa-moscas*, *Personaje romántico*, *El presidiario y su compañera*, *La manicura evaporada*, *El topo risueño*, *La contrabalanceada*, *El búho blasfemo* (utilizando un objeto en relieve, la misma bisagra de *La joya* (1969), un aguafuerte, aguatinas, carborundo y objeto en relieve), *En el secadero de sal*, *Desembalaje I*, *Desembalaje II*, *Incesto en el Sahara* y *La piedra filosofal*.²¹⁰⁶ Un grupo de seis técnicas mixtas de lavado, aguafuerte y

²¹⁰⁴ Ibarz, Joaquim (texto), Catalá-Roca, F. (fotos). *Joan Miró ultima el cartel del 75 aniversario*. “Barça”, Barcelona, año XX, nº 960 (9-IV-1974) 4-6. FPJM H-4055. / Redacción. *Noticias de arte*. “Diario de Mallorca” (17-IV-1974). FPJM H-4057. Miró escogió el cartel para concluir el recorrido de su exposición en el Grand Palais de París. / Ibarz, J. (texto), Catalá-Roca, F. (fotos). *El Barcelona homenajeó a Joan Miró en París*. “Barça”, Barcelona, año XX, nº 966 (21-V-1974) 4-7. FPJM H-4071-4072. Se le entregó la Insignia de Oro y Brillantes. / Ibarz, J. *El Barça visitó la exposición Miró*. “Barça”, Barcelona (15-X-1974) 2-5.

²¹⁰⁵ *Los saltimbanquis* (1975) o *Les Saltimbanquis*. Carpeta de 18 aguafuertes en negro. 30 ejemplares (50,5 x 33). Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 717-734.]

²¹⁰⁶ *Por debajo del seto* (1975) o *Par-dessus la haie*. Aguafuerte y aguatinas. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 735]. *El urogallo* (1975) o *Le Coq de bruyère*. Aguafuerte y aguatinas. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 736]. *La palúdica* (1975) o *La Paladéenne*. Aguafuerte y aguatinas. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 737]. *Arlequín crepuscular* (1975) o *Arlequin crépusculaire*. Aguafuerte y aguatinas. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 738]. *Colombina entre dos luces* (1975) o *Colombine entre chien et loup*. Aguafuerte y aguatinas. Maeght, París. Impresión en

aguatinta: *El atrapa-sol*, *Cortesana en su ventana*, *El ojo de la luna*, *La colegiala hace novillos*, *Saturnal de insectos* y *El tragasables luna*.²¹⁰⁷ Un barniz blando, aguafuerte y aguatinta: *La caza de las mariposas*.²¹⁰⁸ Cuatro aguatinas: *Ratón negro con mantilla*, *Ratón rojo con mantilla*, *La rata de las arenas* y, sobre todo, *La reina de las efímeras*, que, gracias a su gran formato (160,5 x 121) muestra las mismas características de sus pinturas coetáneas: espontaneidad en los trazos negros, las salpicaduras y goteos; y el equilibrio posterior con los colores (rojo, amarillo).²¹⁰⁹ Un

Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 739]. *El pesa-moscas* (1975) o *Le Pèse-Mouche*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 741]. *Personaje romántico* (1975) o *Personnage romantique*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 748]. *El presidiario y su compañera* (1975) o *Le Bargnard et sa compagne*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 749]. *La manicura evaporada* (1975) o *La Manucure évaporée*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 752]. *El topo risueño* (1975) o *La Taupe hilare*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 753]. *La contrabalanceada* (1975) o *La Contra-balancée*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 754]. *El búho blasfemo* (1975) o *Le Hibou blasphémateur*. Aguafuerte y aguatinta, utilizando un objeto en relieve. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 759]. *En el secadero de sal* (1975) o *Dans le grenier à sel*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 760]. *Desembalaje I* (1975) o *Déballage I*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 764]. *Desembalaje II* (1975) o *Déballage II*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 765]. *Incesto en el Sahara* (1975) o *Inceste au Sahara*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 766]. *La piedra filosofal* (1975) o *La Pierre philosophe*. Aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 767.]

²¹⁰⁷ *El atrapa-sol* (1975) o *L'Attrape-soleil*. Lavado, aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 740]. *Cortesana en su ventana* (1975) o *Demi-mondaine à sa fenêtre*. Lavado, aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 742]. *El ojo de la luna* (1975) o *L'Oeil de la lune*. Lavado, aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 744]. *La colegiala hace novillos* (1975) o *L'Écolière au buisson*. Lavado, aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 745]. *Saturnal de insectos* (1975) o *Saturnale d'insectes*. Lavado, aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 746]. *El tragasables luna* (1975) o *L'Avaleur de sabre lune*. Lavado, aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 747.]

²¹⁰⁸ *La caza de las mariposas* (1975) o *La Chase aux papillons*. Barniz blando, aguafuerte y aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 743.]

²¹⁰⁹ *Ratón negro con mantilla* (1975) o *Souris noire à la mantille*. Aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 750]. *Ratón rojo con mantilla* (1975) o *Souris rouge à la mantille*. Aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 751]. *La rata de las arenas* (1975) o *La Rat des sables*. Aguatinta. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 755]. *La reina de las efímeras* (1975) o *La Reine des éphémères*. Aguatinta (160,5 x 121). Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 758.]

aguatinta y carborundo sobre fondo de aguafuerte: *La marsopa*²¹¹⁰. Un aguatinta y grattage con cuchilla: *El cerco*.²¹¹¹ Un aguafuerte y aguatinta sobre fondo de fototipia: *Pico de la Mirandola*, cuyo título ensalza el humanismo del Quattrocento apuntando al interés del pensador italiano por el esoterismo y la Cábala, pero más aun a su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, en el que defiende el derecho inalienable a la discrepancia y el respeto por las diversidades culturales, lo que encaja muy bien con el compromiso mironiano en defensa de las libertades.²¹¹² Un aguatinta sobre fondo de litografía: *Las manos sucias*, cuyo título se puede relacionar con una obra teatral de Sartre, que trata del asesinato de un líder político (¿Carrero Blanco?).²¹¹³ Un aguafuerte y aguatinta sobre fondo de litografía: *Embalaje*.²¹¹⁴ Un aguafuerte y carborundo: *Homenaje a Joan Miró*, la única obra no editada por Maeght ni impresa en Atelier Morsang, sino por la Sala Gaspar en Barcelona.²¹¹⁵

En 1975 realiza un auténtico *tour de force* con 19 ilustraciones de libros. Hay una continuidad en su poética. Nuevamente, con variadas técnicas: litografías sobre todo, seguidas de obras mixtas de aguafuerte y aguatinta, varias puntas secas, y se añaden ahora las cartelegrafías.²¹¹⁶ Destacan las obras de tema escénico, como *Ubú*, aparte de los usuales pájaros y personajes grotescos. Hay los dos conocidos estilos: uno de trazos estructurales en negro y decoración tabicada con colores vivos y planos, a menudo en aguafuertes y aguatinas en color; el otro más estilizado y austero, aunque a veces con un refinado colorido, preferentemente en litografías.

Para una publicación del historiador de arte Giulio Carlo Argan — de ideología progresista, llegará a ser alcalde de Roma en las filas comunistas—, en homenaje al poeta Alberti y su compromiso con la resistencia antifranquista, *Per*

²¹¹⁰ *La marsopa* (1975) o *Le Béluga*. Aguatinta y carborundo sobre fondo de aguafuerte. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 756.]

²¹¹¹ *El cerco* (1975) o *L'encerclement*. Aguatinta y grattage con cuchilla. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 757.]

²¹¹² *Pico de la Mirandola* (1975) o *Pico de la Mirandole*. Aguafuerte y aguatinta sobre fondo de fototipia. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 761.]

²¹¹³ *Las manos sucias* (1975) o *Les Mains sales*. Aguatinta sobre fondo de litografía. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 762.]

²¹¹⁴ *Embalaje* (1975) o *Emballage*. Aguafuerte y aguatinta sobre fondo de litografía. Maeght, París. Impresión en Atelier Morsang, París [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 763.]

²¹¹⁵ *Homenaje a Joan Miró* (1975) u *Hommage à Joan Miró*, un aguafuerte y carborundo que se editó por la Sala Gaspar de Barcelona y la imprimió J. J. Torralba, de Rubí (Barcelona) [Dupin. *Miró grabador III*. 1989: cat. 868.]

²¹¹⁶ La cartalegrafía (“cartalégraphie”) es un invento de Benoit: un grabado sobre cartón, en el que el molde es un cartón más o menos grueso, troceado a mano o con tijeras y encolado sobre un soporte grueso para pasarlo por la prensa tipográfica y conseguir, previo entintado, una huella original.

Alberti. Per la Spagna, publicada por Editore Reuniti en Roma (III-1975) realiza un aguafuerte y aguafuente en color firmado a lápiz, que se añade a 11 grabados de otros tantos artistas. El personaje, muy grácil, en estilizados trazos negros, parece bailar al ritmo de la poesía musical.

El mismo Rafael Alberti, tras años de preparativos, publica *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*, editado por Polígrafa en Barcelona (1975) con una litografía en color sin firmar para el estuche; una litografía en color para camisa; y 20 litografías en color firmadas en el zinc.²¹¹⁷ Su estilo es excepcional en esta época: algunas piezas son cercanas a las composiciones abstractas de Kandinsky, con una fusión de pintura, poesía y música; otras piezas, como las dos iniciales, se inspiran en los dibujos chinos, con sus palabras escritas en vertical, los trazos ligeros, el delicado trabajo de los fondos, las formas que semejan ideogramas (que se repiten en la mayoría de las litografías); otras piezas, en cambio, son variaciones sobre las representaciones en tabicado multicolor con las que experimenta en esta época —es patente su similitud con otras litografías de este año, *Joan Miró, lithographe II, 1953-1963*—. Se reconoce pues una tensión entre sus dos estilos.

Una obra esencial de este año es la ilustración del poemario de Francisco de Asís, *Càntic del sol*, en una traducción del italiano medieval al catalán de Josep Carner; y con un prólogo de Marià Manent, que edita Gustavo Gili en Barcelona (20-

²¹¹⁷ Carta de Rafael Alberti a Miró. Roma, Via Garibaldi 88 (6-XI-1971) FPJM FD-4. [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 557, n. 1303.] Miró le había enviado un catálogo con un dibujo-dedicatoria y al parecer le había gustado una carpeta de Alberti con dibujos de Picasso y quería hacer algo parecido. Alberti le propone que lo haga con una nueva editorial romana, la misma que publica la obra de Picasso. Alberti haría los poemas y los caligrafiaría y Miró haría los grabados. La editorial, Centro Editoriale di Ricerche per la Grafica, escribe una carta a Miró, por medio de su director Ignazio Aelogu (Roma, 8-I-1972, FPJM, proponiéndole que haga la obra, pero Miró delegará en Dupin —el encargado por Miró de negociar todos los asuntos financieros y legales en el extranjero— y este, a su vez, se negará de un modo indirecto.

Carta de Rafael Alberti a Miró. Roma (4-I-1972) FPJM FD-5. [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 557, n. 1308.] Miró le había escrito una carta anunciándole su interés por la carpeta conjunta de la anterior carta de Alberti. Propone ideas para lo que no sabe si será una carpeta o un libro. El editor romano le escribirá a Miró y a Dupin: «Para tu trabajo, creo que será imprescindible tengas antes mis palabras, que espero armonizarán perfectamente con esa música de fondo que ya tú estás viendo con tu gran oído de pintor.»

Carta de Rafael Alberti a Miró. Roma (2-III-1972) FPJM FD-6. [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 558, n. 1317.] Dupin le contestó al editor de Roma que estaba de acuerdo con Miró en que Alberti haría un poema y Miró un grabado. Alberti se queja de que su proyecto era más ambicioso, más nuevo que simplemente ilustrar con un grabado una poesía y se lamenta de que los asuntos financieros se inmiscuyan en la obra de Miró.: «Tú mismo me hablaste de hacer como un acompañamiento musical para rematarlo al fina con una nota fuerte, casi brutal. Todo eso creo que no se puede desarrollar ni en una sola poesía ni en un solo grabado». Añade que aceptará lo que Miró quiera, «pero... Tú verás. Comprendo que tu editor exclusivo se resista a conceder a otro la posibilidad de hacer algo más ambicioso e importante».

IV-1975). El *Càntic* es el primer gran poema en lengua italiana: «Alabado seas, mi Señor, en todas tus criaturas, especialmente en el Señor hermano Sol, por quien nos das el día y nos iluminas. / Y es bello y radiante con gran esplendor, de ti Altísimo, lleva significación.», admirado por Dante, que en el Canto XI de *El Paraíso* de *La Divina Comedia* se refiere a Asís: «Di questa costa, là dov'ella frange / piú sua ratezza, nacque al mondo un sole. (Allí, donde decrece la pendiente, / un sol le nació al mundo.)». Miró aporta 33 aguafuertes y aguatinas en color sin firmar, más otros dos rechazados. Destaca el colorido vivo y plano con que representa los astros, particularmente el rojo solar y el azul celeste, en composiciones muy sencillas, como la vida del santo, que canta al valor dignificador del trabajo sencillo y a la belleza purificadora de los elementos fundamentales de la naturaleza, dos de los motivos más repetidos en la obra mironiana. Dupin (1993) explica:

«Francisco de Asís no es catalán, pero se vuelve catalán en la traducción de Josep Carner ilustrada por Miró para Gustau Gili. Un libro desconcertante a primera vista, pero libro estimable si seguimos su curso, si reconocemos la adecuación de las imágenes al texto. Cada grabado está relacionado, por el color, por el dibujo, con un elemento, el fuego, la tierra, el agua, el aire. Con una frase del cántico. Con una secuencia escrita. El rojo responde al fuego, al sol. El azul califica a la luna y al agua. La tierra reina sobre el verde de las flechas y el ocre de las grietas. El aire, el viento, se llevan lo fragmentario, las virutas del pensamiento.»²¹¹⁸

Balsach (2003) señala sobre el *Càntic del Sol* que:

«Dentro de su mundo diurno poblado de estrellas, más en relación con el arte románico que con un sentido nocturno o crepuscular, se emplazan los grabados del *Càntic del Sol* (1975), el célebre poema de Francisco de Asís: “Ad te sol, altissimo, se konfano, / et nullu homo ene dignu te mentovare”. En él se suceden las *laudes* al sol, a la luna, al viento, al agua, a las estrellas, a la muerte. Poema claro y llano donde se manifiesta de nuevo la visión ingenua y holística de la creación. Miró repite sin cesar su mismo sol rojo, las mismas estrellas, con la introducción de la línea y el punto (su representación del enigma), en una economía de signos comparable a su tríptico *La esperanza del condenado a muerte* (1974). (...)».²¹¹⁹

Antoni Llena (2003) explica, sin duda refiriéndose al *Càntic del Sol* y con el precedente de una frase igual de Tàpies, que la pintura de Miró es semejante a la visión franciscana:

«Cuentan los primeros biógrafos de San Francisco que sus frailes le oyeron recitar una noche entera una oración que decía: “Dios mío y todas las cosas”. Eso es: Dios sí, pero sin renunciar a ningunas de las cosas. ¿Qué es el dios franciscano sin las cosas? Ni grandes ideas ni grandes ambiciones: cosas. Cosas que tienen que

²¹¹⁸ Dupin. *Miró*. 1993: 426.

²¹¹⁹ Balsach. *El sol en los ojos. Imágenes del sol y visión solar en la obra de Joan Miró*. <Joan Miró. *Càntic del sol*>. Valladolid. MEAC Patio Herreriano (2003): 62.

ver con el todo, porque remiten a todas. Cosas que traducen el infinito, porque son un “algo” del que el universo no puede prescindir. Gaudí, Miró o Tàpies están en Lull —que, no olvidemos, era terciario franciscano—, hilvanado micro y macro a través de las cosas, cosas que son porque no pueden dejar de ser “casi” nada... o “casi” todo.>>²¹²⁰

Otra obra culminante es el conjunto de ilustraciones para el poemario de Jacques Prévert, *Adonides*, editado por Maeght en París (3-XII-1975), con 45 mixtos de aguafuerte y aguatinta en color, de gran tamaño, el primero firmado a lápiz, sin textos; y los otros 44 aguafuertes y aguatinas en color, junto a los textos poéticos, la mayor parte con estampación de diversos formatos. Por su estilo se corresponde a la obra anterior, aunque ahora incide más en la estilización y el movimiento. En la serie el espacio plano se transforma en un espacio de signos, cajigraffas e ideogramas (mujer, estrella, sol, luna, pájaro). Es una mitología transformada, sobre la que el poeta francés Jacques Prévert escribe poemas surrealistas, con paradojas de gran elegancia y lirismo. Yoyo Maeght (2008) explica que Miró y Prévert trabajaron juntos en esta obra durante unos quince años, tanto que Prévert falleció un mes antes de la publicación, y que al principio Miró rechazó la primera propuesta poética y le pidió a Maeght que consiguiera una pintura suya [*Pintura (Azul)* (1925) DL 145, col. Adrien Maeght] para que Prévert la tomara como punto de partida.²¹²¹ Dupin (1993) nos desentraña esta serie:

<<1975, Prevert: *Adonides*. ¿Quién sabe que el adonis es una flor roja de la familia de las ranunculáceas, cuyo nombre vulgar es “gota de sangre”? Gotas de sangre son también estas cadenas de poemas, estos aforismos, estos refranes, tiernos o feroces, sobre la vida y la muerte que Jacques Prévert le ofrece a Miró para su último libro. Amigos de siempre, se habían conocido en los años veinte, entre la rue Blomet y la rue du Château. Miró se impregnó de los poemas no escritos de Prévert, de su palabra, de su verbo inconoclasta, del mismo modo que le encantaban las sesiones del grupo Octubre. Y todo lo que en su pintura apasiona a Prévert será evocado en una serie de poemas publicada en 1956. Sin embargo, su deseo de hacer un gran libro que los reúna no se cumplirá hasta mucho más tarde. En *Adonides*, el verbo, la facundia, los hallazgos ininterrumpidos de Prévert se reducen a frágiles fogonazos, a emotivas llamadas. Escritos por el mismo con tinta negra sobre papel Arches blanco, agitado por figuras estampadas en seco. Miró reelabora esos relieves manuscritos a la punta seca, al aguafuerte, al aguatinta, para desembocar finalmente en veinticinco grabados, que no son ni ilustraciones, ni iluminaciones, sino más bien una escritura paralela, con la densidad semántica y simbólica de un palimpsesto, reavivado día tras día. Un trabajo complejo, una obra de una

²¹²⁰ Llena, Antoni. *Arte catalán a la luz italiana*. “La Vanguardia”, sup. Cultura, nº 41 (2-IV-2003) 18. cit. Balsach. *El sol en los ojos. Imágenes del sol y visión solar en la obra de Joan Miró*. <Joan Miró. *Càntic del sol*>. Valladolid. MEAC Patio Herreriano (2003): 62.

²¹²¹ Conversación de Ann Dumas con Isabelle Maeght y Yoyo Maeght. “*Let the stone make fire*”. *<Behind the Mirror. Aimé Maeght and His Artists>. Londres. Royal Academy of Arts (2008-2009): 42.

simplicidad conmovedora. Un dibujo vibrante, colores puros planos, en halos o vaporizaciones. Una lectura grabada del texto que no vacila en atravesarlo, en interrogarlo, en prolongarlo más allá de los márgenes. Una puesta en movimiento, en espacio, de gran fuerza y retención. Jamás había inventado, saltado de aquí a allá, danzado, ido más adentro que en este libro, para crear, sin el menor lastre, una obra monumental, medida de la justeza de un deseo y de una amistad.>²¹²²

La obra que más interesará a Miró será probablemente la ilustración de un viejo proyecto suyo, *L'Enfance d'Ubu*, editada por Tériade en París (15-XII-1975), con 24 litografías: una en color sin firmar para el estuche; una en color sin firmar; una en color sin firmar para la página del título; 20 en color firmadas a lápiz, y una en color sin firmar. Son cuadros escénicos, que reproducen el mundo entre inocente y cruel de los juegos infantiles, con un estilo de finos trazos negros y multicolores. En esta serie vuelve subrepticamente al tema de la barbarie fascista, inspirándose en la farsa grotesca de Jarry, a quien admiraba desde los años 20. El tema de Ubú es para Miró la única metáfora con la que puede referirse al franquismo sin que la inadvertida censura le persiga.²¹²³ A esta obra volveremos en el apartado especial dedicado a Ubú.

Para la edición del libro de Raymond Queneau, *Joan Miró, lithographe II, 1953-1963*, editado por Maeght en París (15-V-1975), realiza una serie de 14 litografías en color: una sin firmar para la cubierta; 11 litografías en color para el interior; y dos litografías en color suplementarias firmadas a lápiz. En estas piezas vuelve al tabicado multicolor, con personajes aislados o en grupo, con formas estilizadas para representar hombres y mujeres que se metamorfosean en pájaros, un tema idéntico al de las dos figuras de la litografía con que ilustra el poemario de André Breton, *La Clé des Champs*, publicado el mismo año de inicio de este fecundo periodo, 1953-1963, de su producción. Pero ahora las figuras son más estilizadas, con una composición más equilibrada.

El libro de homenaje *Raymond Queneau*, cuenta con textos de Andrée Bergens y otros autores, para una publicación de Editions de l'Herne en París (16-XII-1975). Miró colabora con una litografía en color firmada a lápiz, relacionada por su estilo con el libro anterior, aunque ahora el trazo es más libre.

Para el libro de Jacques Dupin, *Journal d'un graveur*, editado por Maeght en París (1-IX-1975), realiza tres volúmenes con 54 piezas. Cada volumen cuenta con

²¹²² Dupin. *Miró*. 1993: 427-428.

²¹²³ Miró coleccionó documentación sobre el personaje Ubu, como el texto (una página) *Indicible d'une iconographie d'Ubu*. "Cahiers de College de Pataphisque" (¿XII?-1951) doc FPJM H-1623.

18 piezas, de un estilo muy espontáneo: un aguafuerte y aguatinta en color firmado sin firmar para la cubierta, con fondo negro y los trazos cursivos de las letras del título y la firma; un aguafuerte y aguatinta en color firmado a lápiz, con notas de amarillo y rojo; 15 puntas secas firmadas a lápiz, con los conocidos temas estelares, con la excelsa libertad de trazo que permite esta técnica; y un aguafuerte en color sin firmar, de fondo negro, con un grumo trazado en colores (sucesivamente en rojo, amarillo y verde), que realza el tema de visión cosmogónica de la serie.

Para el poemario de Yves de Bayser y otros poetas, *Paroles Peintes V*, editado por O. Lazar-Vernet en París (15-X-1975), realiza un aguafuerte y aguatinta en color sin firmar, con una masa negra en la que medran ojos multicolores, tal como el personaje que aparece en la litografía que en la *Lettre dite du voyant* de Rimbaud (1974), pero ahora con más estilización, con una masa menos densa.

El libro conjunto *San Lazzaro et ses amis* (1975), es un testimonio de la fidelidad y amistad de sus artistas al gran editor Gualtieri San Lazzaro, fundador de la revista “XXe Siècle”. Aparecen textos de Taillandier y muchos otros amigos, aparecido en “XXe Siècle” en París (X-1975), junto a litografías de 15 grandes artistas, una de Miró en color y sin firmar, con un pájaro tabicado multicolor, que surge del seno de una montaña negra, un tema recurrente en estos años.

Para un acontecimiento estelar, la <*Exposició d’obertura: Pintura, escultura i sobreteixims de Miró a la Fundació*>, celebrada en la FJM (junio 1975), con textos de Joan Teixidor y Francesc Vicens, realiza una litografía en color sin firmar, que servirá para dos catálogos posteriores. Representa una escena de metamorfosis, con una técnica de tabicado multicolor.

Para la presentación del ballet *Lucifer* de Martha Graham (interpretado por Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev) en el Uris Theatre de Nueva York, en junio de 1975, realiza un cartel, editado por Maeght en París e impreso en Arte Adrien Maeght, basado en una litografía (78 x 56,5) [CP 86], que desarrolla a partir de dos esbozos a bolígrafo y lápiz de color sobre papel (21,6 x 15,6) de col. FPJM (1036.1 y 1036.2).²¹²⁴

²¹²⁴ Carta de Ron Protas a Pierre Matisse. (¿V?-1975) PML, PMG B 20, 28. Forma parte de la correspondencia del encargo de una litografía para un cartel del estreno del ballet *Lucifer* (1975) de Martha Graham, con Rudolf Nureyev y Margot Fonteyn. Se estrenó en el Uris Theatre de Nueva York el 19 de junio de 1975. Se enviaron copias firmadas por Miró a Woody Allen, Joanne Woodward, Aristoteles Onassis, Gerald Ford y otros prominentes nombres de la cultura, la política y el mecenazgo. Se quería allegar fondos para la “Martha Graham Dance Company and School”, que representaba Protas. / Carta de Ron Protas a Joan Miró. (14-V-1975) PML, PMG B 20, 28. Le

Para la carpeta con ilustraciones de poemas de Salvador Espriu, *Espriu-Miró*, editada por la Sala Gaspar en Barcelona (23-IV-1975), realiza un aguafuerte firmado a lápiz para la cubierta; y ocho aguafuertes y aguatinas en color firmados a lápiz. Miró mantenía con el gran poeta catalán una relación sólo superficial, pero habían de confluír en algún momento, aunque fuera tardío. Estas nueve piezas se agrupan en cuatro planchas. La primera (1 y 9), para la apertura y cierre, presenta los nombres de *Espriu* y *Miró* con unas letras cursivas muy espontáneas y la aguatina le permite un colorido en amarillo (fondo), rojo (cinco bloques de trazos) y azul (un cúmulo) que se relaciona con los colores nacionales de Cataluña. La segunda (2-5) da cuatro variaciones del aguafuerte y aguatina *Homenaje a Miró* (1973), una girando en horizontal y las otras tres en giro de 180 grados, jugando con el colorido; aquí vuelve el estilo más expresionista, con un negro denso, en el que medran seres amorfos de enormes ojos de colores (rojo, azul, verde...). La tercera (6-7) presenta primero (6) el motivo del campesino catalán que eleva su mano con la hoz al cielo, con un pájaro de enorme ojo posado en ella, así como una luna y una estrella, mientras que en la segunda (7) la mano con la hoz se recorta nítida en negro, compartiendo el espacio con los colores amarillo y rojo de la bandera nacional catalana y una estrella. La cuarta, con sólo un grabado (8), presenta una superficie negra, la tierra, de la que surgen un personaje (de rojo y amarillo, ¿el poeta?) y un pájaro negro (¿el pintor?) en vuelo hacia la enorme luna azul y las estrellas. Dupin (1993) explica:

<<Miró ilustró el mismo año a Espriu, el poeta catalán más traducido, más conocido fuera de su país. De nuevo el gran formato, la carpeta donde se enfrentan poemas y grabados. Pero esta vez hay un díptico, cuya primera hoja yuxtapone cinco poemas y cinco grabados y la segunda, un texto inspirado por el pintor acompañado de tres grabados. Para Miró, ricas, fuertes variaciones en dos planchas matrices, con un pie para la última de ellas, la más depurada, el recuerdo de las barras y de la bandera catalana.>>²¹²⁵

agradece su apoyo con una litografía al proyecto de apoyo a Martha Graham (con 80 años), que tenía un déficit de 80.000 \$. Nureyev y Fonteyn actúan gratis. Le comenta que Pierre Matisse pide 10.000 \$ por los derechos de Joan Miró, así que le solicita que los done al proyecto. Posteriormente, el 14-VI-1976, invitó a Joan Miró a las representaciones de la gira del ballet de Graham por Europa en junio-octubre de 1976. Miró accedió a reducir a la mitad sus derechos y que se donasen a la FJM, pero el pago de los 5.000 \$ se atrasó —Carta de Maria-Gaetana Matisse a Cynthia Parker, del Martha Graham Center (16-XI-1976) PML, PMG B 20, 28. Pide que se ingrese en la FJM.—. / <Joan Miró. *Cartells*>. Palma de Mallorca. Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani (2008-2009): 78, para los esbozos del cartel.

²¹²⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 426.

Este uso de los emblemas catalanes no era inusual entonces en otros artistas. Inmaculada Julián (1977)²¹²⁶ nos alerta que el emblema de las cuatro barras de la bandera catalana era un tema repetido en las obras de Tàpies de los años 1971 y ss., concretamente en tres obras muy conocidas: *Pergamí amb quatre dits* (1971), *Inscripcions, quatre barres damunt arpillera* (1971-1972) y el cartel a favor de la legalización del PSUC (1976). Tomás Llorens sostiene que estas obras utilizan emblemas que surgen a partir de un vínculo de significación, generalmente una alegoría o una metáfora. Aunque, cuando se pone en circulación, según Llorens «la metáfora o la alegoría empleadas como base de significación son ya, en considerable medida, asociaciones “muertas”, asociaciones que se llevan a cabo convencionalmente, de modo automático, fuera de la conciencia del intérprete». Pero Julián sostiene que en Tàpies este emblema recupera su sentido histórico, su significado político, y enlazan con los lemas del nacionalismo catalán y de la lucha democrática.

Para una carpeta de Josep Vinceç Foix, con cuatro breves textos dedicados al propio pintor, *Quatre colors aparien el món...* editado por Gustavo Gili en Barcelona (1975), ejecuta cinco aguafuertes y aguatinas en color, firmados a lápiz, con un estilo expresionista y un tema de las pinturas de esta época: la transformación cósmica de un personaje grotesco en pájaro. Dupin (1993) explica:

«(...) Al año siguiente, el mismo editor [Gili] publicó: *Quatre colors aparien el món*. El gran poeta catalán, constantemente relacionado con las vanguardias, había empezado a escribir sobre Miró en 1918. Siguieron poemas, prosas, y un proyecto de ballet que sellaron una profunda amistad entre dos creadores catalanes de la misma generación.»²¹²⁷

El catálogo <*Un camí compartit: Miró-Maeght*>, para la Galeria Maeght de Barcelona (5 diciembre 1975-31 enero 1976), con textos de Pere Gimferrer, Ramon Pinyol i Balasch, y Camilo José Cela, que celebran la larga relación entre el marchante y el artista, recibe tres litografías en color, la primera, *Barcelona I*, sin firmar para la cubierta, con una expresividad equilibrada por las notas musicales y el trazo multicolor de las letras del título; y las otras dos, *Barcelona II et III*, sin firmar, aún más expresivas, con un negro agresivo y un salpicado que el colorido apenas equilibra.

²¹²⁶ Julián; Tàpies. *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. 1977: 8-9.

²¹²⁷ Dupin. *Miró*. 1993: 425.

Para la exposición <Joan Miró> que la galería sueca Galerie Börjeson celebra en Malmö (1975), su amigo James Johnson Sweeney escribe un catálogo, para el que Miró ilustra dos carpetas, la primera con una pequeña litografía en color (19 x 38) firmada en el zinc, y la segunda con otra similar, pero algo mayor (20 x 39,3), por lo que se catalogan como dos ilustraciones independientes. Su estilo es idéntico, con dos alargadas masas negras de las que surgen órganos amorfos y ojos, con un *cloissonné* multicolor.

Para el libro de Denis Bablet, *Les Révolutions scéniques du XXe Siècle*, editado por la Société Internationale d'Art / XXe Siècle, París (XII-1975), realiza dos litografías en color sin firmar, que descuellan entre sus obras más expresionistas de estos años, con dos enormes masas negras que engullen dos figuras multicolores.

En la carpeta del *Homenatge a Joan Prats*, editado por la FJM (1975), con textos de Borràs y otros autores, participaron con litografías Calder, Chillida, Guinovart (dos), Ràfols-Casamada, Tàpies, Vedova, Viladecans (dos) y Miró con dos en color firmadas a lápiz, con un fondo cósmico salpicado en el que unas figuras de gruesos trazos negros, de grafía oriental, buscan agresivamente ocupar el espacio, tal vez una referencia a la denodada lucha de su amigo Prats por promover la cultura catalana durante el franquismo. Se relaciona por su estilo indisolublemente con una obra cuatro años anterior, las 15 litografías de <Joan Miró. Homenatge a Joan Prats: 15 litografías originales>, por lo que se puede proponer que fueran dos piezas desechadas en 1971.

Su obra más despojada de esta época es la ilustración del libro de Pierre André Benoit, *Pour 1971*, editada por el mismo PAB en Alès (1975), con tres piezas: una cartelegrafía sobre fondo amarillo sin firmar para la cubierta, de la que hará una versión sin color y firmada a lápiz; una cartelegrafía sin firmar, que reproduce dos signos chinos; y una cartelegrafía sobre fondo de color firmada a lápiz, junto a su versión sin color y también firmada, que proviene aparentemente de una experimentación en collage.

Finalmente, apuntemos el proyecto frustrado de ilustrar las *Soledades* de Góngora, traducidas al francés por Jacottet, en el que trabajaba en 1975 y que duró hasta su fallecimiento: <<(...) En sus últimos años, las notas y los esbozos para ilustrar

las *Soledades* de Góngora no abandonaban su mesa de trabajo, para lo que debía ser su último proyecto de ilustración. (...)>>²¹²⁸

En cuanto a carteles hay seis. El CP 85 (70 x 50) para la *Apertura Fundación Joan Miró* (10 junio 1975). El CP 86 para la presentación del ballet *Lucifer* de Martha Graham en el Uris Theatre de Nueva York (junio 1975). El CP 87 para <*Un camí compartit: Miró-Maeght*>. Barcelona. Galeria Maeght (5 diciembre 1975-31 enero 1976). Y tres carteles sin catalogar, el primero (66 x 51) para <*Joan Miró: Francesc d'Assís "Càntic del sol"; J. V. Foix "Quatre colors aparien el món"*>. Barcelona. Galeria 42 (29 abril-mayo 1975), el segundo uno litográfico (31 x 24) para *<*San Lazzaro et ses amis. Hommage au fondateur de la revue "XXe siècle"*>. París. MAMV (19 noviembre 1975-11 enero 1976), y el tercero (69 x 48) para la exposición homenaje a <*Picasso*>. Palma de Mallorca. 4 Gats (junio-julio 1975).

2.35. La serie *Ubu Roy* y la significación de Ubú.

Sobre la gran trilogía de Ubú (1966-1975) podemos seguir un criterio unitario en su disposición, que rompe la unidad cronológica de este periodo, porque Miró entendió siempre esta obra como una trilogía completa y coherente, inseparable, que además impactó en Cataluña y fomentó la recuperación del teatro de Jarry, el gran transgresor —se cuenta que un amigo le pidió en su lecho de muerte si deseaba algo y el moribundo, con voz de ultratumba le contestó: “Sí, un cepillo de dientes”—, y en especial del personaje de Ubú, que Miró asimiló a todo aquello que no le gustaba. Malet (1989) comenta al respecto que «Miró dibujó, como final de la serie Ubu, el lecho de un agonizante y un cepillo de dientes. Pero pintado con los colores muy Miró, con lo que la escena es una mezcla de humor negro, de trágico y cómico, macabro y divertido a la vez».²¹²⁹ Miró siempre asoció Ubú a Franco, y en general a todos los dictadores y opresores y así dice en mayo de 1977: «Ahora todos ven claro que lo imaginado por Alfred Jarry era la realidad de Franco y su pandilla. Por eso me hechizó siempre Ubu durante los años del franquismo, por eso lo dibujé a menudo».²¹³⁰ Miró le estimó siempre por su fuerza crítica, sobre todo en los años finales del franquismo, cuando confiesa respecto a sus personajes en esta época: «Todos mis personajes son grotescos. Sí, aquel puede ser Franco, y cuando termino puedo decir:

²¹²⁸ Dupin. *Miró*. 1993: 432. Véanse sobre este proyecto las declaraciones de Miró a Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 126-128, 179-181.

²¹²⁹ Massot, Josep. Entrevista a Malet. “La Vanguardia” (6-VIII-1989).

²¹³⁰ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 237.

Este es Franco. Con toda seguridad».²¹³¹ Cuando Raillard le hace notar que antes no todos sus personajes eran grotescos, Miró explica «Porque me he vuelto cada vez más rebelde. Cada vez me rebelo más contra el mundo tal como es».²¹³² E insiste luego en su programa de conducta provocadora hasta su misma muerte, cuando le gustaría poder decir: «Mierda a toda la sociedad, mierda a toda la sociedad, mierda a todo lo que no tiene importancia».²¹³³ La escatología preferida por Jarry (su célebre «¡Merdre!», primera palabra de *Ubu Roi*) y tantos intelectuales franceses de los años 10 y 20, el excremento arrojado al rostro de la burguesía, una pulsión soterrada en muchos artistas provocadores, como hace Santiago Sierra actualmente con sus módulos antropométricos hechos de excrementos humanos recogidos en ciudades hindúes.

Dupin (1993) explica sobre la trilogía de proyectos sobre *Ubu roi*:

«*Ubu roi*, toda la obra de Alfred Jarry, había fascinado desde joven a Miró. Se reconoce en él, se deleita como en un lugar familiar, hace revivir a los personajes, las situaciones de acusadora farsa, a través de multitud de dibujos y croquis que desembocan finalmente en tres Ubu litografiados, correspondientes a los de la trilogía de Jarry.»²¹³⁴

Además se deben añadir las tres esculturas sobre resina pintada: *Maqueta para el padre Ubú* (1974) [FO 314], *El padre Ubú* (1974) [FO 315] y *La madre Ubú* (1975) [FO 333].

A la edición de 1966 de *Ubu roi* ya nos hemos referido en su apartado cronológico.

Ubu aux Baléares es editado por Tériade en París (8-XI-1971), pero había comenzado a preparar en 1963, con un total de 25 litografías. Una sin firmar para el estuche; una en color sin firmar para página de título; y 23 en color firmadas a lápiz, de un estilo muy austero, con líneas muy sueltas y libres en la representación figurativa, con pocos colores. Su formato responde a la escenografía teatral que tenía en proyecto y que sólo tangencialmente podrá realizar en la adaptación de *Mori el Merma* en 1978. Es una obra cumbre, con un sinfín de personajes grotescos (hombres y mujeres, dirigentes y súbditos, jefes y esbirros, animales, astros...) deambulan por el escenario mostrando la compleja locura del comportamiento humano, predominando el poder, la violencia y la sexualidad desatadas, a menudo con detalles

²¹³¹ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 221.

²¹³² Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 222.

²¹³³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993 (1977): 132.

²¹³⁴ Dupin. *Miró*. 1993: 426.

escatológicos o chocantes, con frases populares catalanes y mallorquinas de un carácter soez en la línea de la grosera poética de Jarry, cuyo uso prueba la gran capacidad de provocación del artista a pesar de sus 78 años. Michel Anthonioz (1973) comenta sobre *Ubu aux Baléares*:

«L'écriture sort de son lit: de l'horizontal, elle passe au vertical en rendant hommage à la célèbre rencontre surréaliste du parapluie. Le délire grandit: les mots ne veulent plus dire ce qu'ils disent. Ils deviennent des onomatopées; lâchés dans la page leurs sons étranges occupent tout l'espace. La boucle est bouclée: l'écriture devient signe pur, elle passe telle quelle dans la compositions plastique.»²¹³⁵

Dupin (1993) explica sobre *Ubu aux Baléares* de 1971:

«Cinco años más tarde, en 1971, Miró compone para el mismo editor, Tériade, un *Ubu aux Baléares*, mucho más libre y totalmente independiente del texto de Jarry, sustituido por un poema del pintor en seis páginas caligrafiadas. Un poema descabellado, plagado de palabras soeces e imprecaciones. “Les couilles d'un bossu tirées par les moustaches d'une fourmi chinoise qui attendait que le parfum lui apporte un plumeau pour le planter sur la tête le jour du mariage de la soeur jumelle avec le dieu des tempêtes” (Los cojones de un jorobado arrastrados por los bigotes de una hormiga china que esperaba que el perfume le llevara una pluma para plantársela en la cabeza el día de la boda de la hermana gemela con el dios de las tempestades).

Ubu, expulsado de Polonia, se ha refugiado en Mallorca, en la lengua y los entrelazados de las líneas de Miró. La escritura caligrafiada es tan inventiva como la de las veinticinco litografías, semejantes a dibujos infantiles, pero subvertidas por el genio de la metamorfosis que posee Miró.»²¹³⁶

L'Enfance d'Ubu, publicado por Tériade en París (15-XII-1975) [PC 204], consta de 24 liografías: una en color sin firmar para el estuche; una en color sin firmar; una en color sin firmar para la página del título; 20 en color firmadas a lápiz; y una en color sin firmar. Se editaron 140 ejemplares sin firmar. Son numerosos sus apuntes de esta época sobre el tema de Ubu (tal vez algunos no correspondan sólo a este proyecto sino que también sirvieran para el de *L'Auca d'Ubu*, que cuenta con su propio cuaderno de apuntes), y entre ellos destacamos: «Mirar la Flaca. Tinc autògraf de Jarry» (FJM 4101). «Personnage faisant ses besognes devant la mer bleue» (FJM 4145). «1 mars, 1, 3 p. 15 maig, abril, 6 maig, 1 1/2, livre, album. Affiche, pochoir» (FJM 4146). «Concierge balayant la cour de l'immeuble» (FJM 4147). «Personnage faisant ses besognes devant la mer» (FJM 4149). «Paysan

²¹³⁵ Anthonioz. *Hommage à Tériade*. Centre national d'art contemporain (CNAC). París. 1973: n. 311, p. 138. cit. Chapon. *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*. 1987: 236.

²¹³⁶ Dupin. *Miró*. 1993: 427.

catalan enragé (attrapant) (devant les) par le corbeau voleur (de sa recolte d'amandes» (FJM 4151). «Concierge balayant de la cour» (FJM 4153). «Naissance d'Ubu» (FJM 4154). «La mère Ubu. Merde M mrde» (FJM 4158ab). Dibujo infantil de un elefante [no es de Miró] (FJM 4176). «prendre rajola» (FJM 4184). «Les nobles à la Trape. Nobles esperant esser tirats à la Trape» (FJM 4185ab). «Va més fort que un perm rovellat» (FJM 4186). «Cap del meu carrer des ases canvis nous canvis (Tocat del boll). Bolleria caputxes caputxos (plegamans 35, 37» (FJM 4187). «Cargols i cargolins recargolats a la patarrellada recap de recotri» (FJM 4188). «Amb els collons d'un pots penjar l'altre fa com Madó Coloma, lo què guanya amb el cul ho fot amb la poma» (FJM 4189). «Un convent de monges blanques i un escola tot vermell que el hi toca ses anques» (FJM 4190). «Redemil carretades de savallons de capellans de putes, aquest no pot anar a cagar a n'el Rastroll, perquè té els collons grossos. Penjar els budells pel coll. Pardal assoleiat. Amb sos collons d'un poden penjar l'altre» (FJM 4191a). «Madó Paloma tot lo que guanyava amb el cul ho gastava amb sa poma» (FJM 4191b). «Pardal enrevenat no tem a Déu. A ca l'arrencapits mira'm si el cul li riu. Un més fort que un perm rovellat» (FJM 4192). «Té més ulls que un cove de latxa. A ca l'arrenca pits mira'm si el cul me riu» (FJM 4193). «Pardal enrevenat no tem a Déu, quan el cap d'abaix s'engalaverna el de dalt no governa» (FJM 4194). «Retallar trossos d'aquests lithos i fer collages: I. Naissance d'Ubu partint d'aquests (textes) collages. II. Texte partint també d'aquests collages. Fer una nova litho ben brutal, amb un bon begre, per a que serveixi de xoc» (FJM 4196). «Tériade. Ubu -Carnfield- Gèneve. Gouache doña Alice» (FJM 4197). «Ubu. *L'enfance d'Ubu*. 123 planxes ou 15. Texte de moi avec Henri Deschamps. Més tard un resum original. Trilogie. Krofield l'ensemble, com document. 3 livres Ubu-Roi. Texte de moi» (FJM 4198). «Introduït dibuixos fets sobre papers, etc. Planxes corregides per mi. Texte de meu. Format de la nova maqueta 1º estat. Per-lo lliurement, per haver estat el primer, sense passar per a. m. Com compromís d'abans. Film fill Anthonioz. Sèrie teles?» (FJM 4199). «Textes partint fragments dibuixo, més accentuats, frases poètiques, amb més o menys relació Ubu, composts molt lliurement, com Constel·lacions. Texte en principi en negre.» (FJM 4200a). «20 lithos l'enfance d'Ubu. 12 o 16 pages de texte. L'enfance d'Ubu, recto et verso en negre, pages non pliés, posar números pàgies, en principe pas de couleurs» (FJM 4200b). «L'enfance d'Ubu. 3.000 firmes. 4 sessions de 4 h» (FJM 4201). «Texte et dessins (?) en noir, partant des formes, fragments. 5 pages texte simples sans

frontispice» (FJM 4202). «à. F. m. et ami. Le lithographe Hommage de M. Rothko [¿Rothko?] amb dibuix partida, fulla paper brut, fer monotype pedra» (FJM 4204).

Dupin (1993) explica sobre este tercer proyecto publicado:

«En el tercer libro, *L'Enfance d'Ubu*, el pintor va aún más lejos en la concisión, la simplicidad, lo maravilloso. Veinticuatro litografías evocan muy de cerca la magia de la infancia. El trazo se afina, pierde su consistencia granulosa para hacerse fluido, ligero, aéreo, al mismo tiempo que el color adquiere una discreción extrema. Un trazo parsimonioso, como obtenido por reducción minimalista, ajustado y certero. Miró se ha quitado de encima el texto de Jarry y el suyo propio. Quedan briznas de poetas anónimos mallorquines, mezcladas con exclamaciones: “Cul”, “13”, “Or”, “toute la famille massacrée”, y “un curedents, please”, últimas palabras de Jarry en su lecho de muerte.»²¹³⁷

Hay otro proyecto, no publicado como libro, que conforma un cuaderno de cincuenta dibujos, *L'Auca d'Ubu*, bien estudiado por Malet (1978)²¹³⁸, y que en buena parte servirá para sus bocetos de la obra teatral *Mori el Merma*. Georgel (1978) considera sobre su contexto estilístico: «(...) Tout un secteur de l'activité de Miró, le livre illustré [y menciona *L'Auca d'Ubu*, h. 1972] contribue à entretenir l'inspiration graphique, écriture et dessin confondus. Le projet Ubu manifeste en outre la survivance d'un certain maniérisme “naïf” et d'un penchant à raconter qui va à l'encontre de l'évolution générale.»²¹³⁹

2.36. La obra textil de los *sobreteixims* y los *sacs*, 1971-1973.

La aportación más innovadora de Miró al arte textil será la de los *sobreteixims* y los *sacs*, que en la primera mitad de los años 70 completan dos series de 33 obras [DL 1650-1682]. Sus características comunes son la calidad matérica, especialmente de los tejidos de lana y de yute; la amplia variedad de materiales complementarios (paraguas, objetos de plástico, cuerdas, cubos de pintura, escobas, papeles, cartones, paños del taller...); el colorido variado, vivísimo y plano de muchas de las telas; los grafismos agresivos con gruesos grumos de pigmento, pues no hay apenas delineación en estas representaciones; la sencillez y despojamiento de la composición, con apenas elementos secundarios, pues no hay lugar para otra idea que la concentración máxima, esto es la búsqueda de la depuración sensible.

²¹³⁷ Dupin. *Miró*. 1993: 427.

²¹³⁸ Malet. *L'Auca d'Ubu. Vers 1972*. <*Dessins de Miró*>. París. MNAM (1978-1979): 105-109. Hay traducción al inglés.

²¹³⁹ Georgel. *Les dessins de Miró*. <*Dessins de Miró*>. París. MNAM (1978-1979): 12.

Será un trabajo paciente, que tardará largo tiempo en presentar sus frutos. Miró y Royo los realizan en los dos sótanos de la Sala Gaspar sitios en la calle Consell de Cent, rodeados de cuadros de Picasso que colgaban de las paredes. Ya en 1972 se expusieron algunas piezas en esta galería, aunque el gran impacto en la crítica y el público en Cataluña se produce con la segunda exposición de los *sobreteixims* y los *sacs* en el mismo lugar, en 1974, mientras que en el extranjero los presenta primero en la Galerie Maeght de París y la Pierre Matisse Gallery, en la primavera de 1973 y otra vez, con mayor número en el otoño.²¹⁴⁰

Cirici es el primer crítico en 1973 en valorar la gran importancia de los *sobreteixims* (les puso este nombre por parecerle más eufónico que *sobreteixits*) y de los *sacs*, de los que sigue minuciosamente el proceso de confección técnica (la selección de materiales, el azar provocado para inspirar el comienzo, el quemado de la superficie para conseguir una textura especial, la aplicación cuidadosa y equilibrante del color, el pedazado de los añadidos, los grafismos, el maquillaje, la fijación de todos los elementos sobre la estructura...) a lo largo de seis meses y nos explica su sentido transgresor, de reivindicación de la libertad creativa:

«Els sobreteixims i els sacs constitueixen dos testimonis d'una actitud i d'una manera de fer. Són l'obra d'algú que parteix d'una certa fe en l'autonomia del jo i que cerca la llibertat,

²¹⁴⁰ Carta de Juan Gaspar a Pierre Matisse. Barcelona (13-VI-1972) PML, PMG B 21, 10. La Sala Gaspar le ofrece venderle el tapiz *Tarragona II* (210 x 350) por 65.625 \$ (un descuento del 30% sobre el precio de venta de 93.750), un precio elevado debido a los gastos de la FJM. La exposición de *sobreteixims* ha tenido mucho éxito. Miró, después de la visita de Pierre Matisse, ha trabajado en los collages y la pintura de los *sobreteixims* que corresponden a Pierre Matisse, los nº 4 y 5. / Carta de Juan Gaspar a Pierre Matisse. Barcelona (22-VI-1972) PML, PMG B 21, 10. Le agradece su carta del 13-VI, que ha recibido hoy. Le enviará la semana próxima los dos *sobreteixims*. Le envía las fotos del tapiz *Tarragona II* (210 x 350). / Carta de Juan Gaspar a Daniel Lelong, en París. (5-X-1972) PML, PMG B 21, 24. Forma parte de la correspondencia entre Pierre Matisse, Lelong y Gaspar sobre el precio de los *sobreteixims* (20.000 francos por cada uno) pues Miró quiere que Royo sea bien retribuido. Royo ha tenido que trabajar 10 o 12 sesiones en el sótano de la galería, con cuatro mujeres, expertas tejedoras. / Cable de Pierre Matisse a Ramón Viladàs. (13-XII-1972) PML, PMG B 21, 24. Contesta que le parece excesivo el precio de 20.000 francos por cada *sobreteixim* y que no tiene contrato con Gaspar. / Carta de Daniel Lelong a Pierre Matisse. París (14-IV-1973) PML, PMG B 21, 26. Miró ha aceptado la propuesta de 1,25 M de francos (unos 275.000 \$) por los *sobreteixims*, a pagar antes de fin de 1973. / Carta de Daniel Lelong a Pierre Matisse. París (16-V-1973) PML, PMG B 21, 26. Le envía el presupuesto por los *sobreteixims* y los *sacs* para pagar a Royo. Aparece el importe de 84.000 francos (la parte de Matisse) en carta de Lelong a Pierre Matisse. (3-VII-1973) PML, PMG B 21, 26. Pierre Matisse pagó sólo 74.000 según carta de Lelong a Pierre Matisse. (4-XII-1973) PML, PMG B 21, 26. Lelong consignó los 10.000 restantes como deuda para futuros pagos. / Carta de Pierre Matisse a Joan Miró. Palma de Mallorca (13-XII-1973) PML, PMG B 21, 4. Un gran éxito de la exposición de *sobreteixims*, sobre todo después de leer el artículo del "Time Magazine" — Baker, A. T. *New Wonders Out of an Old Craft*. "Time Magazine" (26-XI-1973).—. Le agradece que intercambie el *Sac n° 16* (que le pertenece a Joan Miró) por el *Sac n° 18* (de Matisse), para satisfacer a un coleccionista, pero se ha echado atrás porque no le ha gustado a su mujer, así que irá con los demás *sobreteixims* suyos a Zúrich. / Rosselló, J. M^a. *Miró – Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*. 2008: 120. Sobre la labor en la Sala Gaspar.

maximum a nivell mental. No es tracta pas de cercar el lligam lògic entre les coses, no vol donar pas una explicació del món. Accepta les pulsions personals com a realitats de base i l'atzar —la sort, per dir-ho així— com una força meravellosa. Partit per aquesta doble acceptació, es deixa dirigir del plaer. No es tracta pas de l'anarquia. És el respecte per l'espontaneïtat, un respecte escrupulós i paradoxalment rigorós, meticulós fins a l'extrem. El plaer per la descoberta és la seva guia, seguit de prop pel plaer de saltar per damunt dels prejudicis de tothom.

Arriba, doncs a una veritable i eficaç metodologia i a lliurar-nos sense voler una misatge de la realitat molt lúcida, encorada en el moment històric. A l'època del capitalisme d'autoregulació, els seus sobreteixims i sacs són manifestacions molt vives, que podríem anomenar l'art del *feed-back*, que comunica no solament l'energia del propi alé, sinó també la resposta —reflex ràpid— dels estímuls donats per l'entorn humà.>>²¹⁴¹

Sweeney (1973) destaca su calidad matérica:

<<In his *sobreteixims* Miró has found a creative stimulation once again through his interest in the materials in which he is working. And through his sympathie with the materials he has given them a spiritual dimension. / (...)

In these bold, rough-textured compositions he does not repeat what he has done before, yet he provides an expression which has a kinship with his earlier work, but something different.>>²¹⁴²

Rubin (1973) explica el origen catalán y la relación con los collage de los *sobreteixims*:

<<Although Miró refers to the wall-hangings, his most recent foray into the exploitation of materials, as “tapestries”, they have nothing in common with the actual tapestries that he has from time to time designed. Rather they represent an extension of collage, continuing an evolution the artist initiated in that medium in the late twenties. The generic title *Sobreteixim* is an old Catalan word referring to a decorative handwork in which varicolored patches of cloth were sewn onto a larger piece.>>²¹⁴³

Pierre (1974) presenta al Miró de los sobreteixims como un artista surrealista (esta reivindicación no es general en los textos de Pierre) muy rupturista, que “asesina la pintura”, rasga los límites formales del arte, aúna y trenza los hilos de una irreductible voluntad de liberación formal. Así, nos alerta sobre el profundo sentido transgresor de estas obras, paralelo al de las “telas quemadas” y relacionado con el gestualismo imperante en el arte norteamericano de la posguerra. Es primordial la consideración de este artículo, porque desmiente las críticas que se le hacían a Miró en España de que en los últimos años estaba perdiendo sus facultades creativas y se

²¹⁴¹ Cirici. *Sobreteixims et sacs*. “Derrière le Miroir”, 203 (IV-1973). En catalán *Sobreteixims i sacs*. “Catalònia” (VII-1993) 36-41.

²¹⁴² Sweeney. <*Joan Miró. Sobreteixims*>. Nueva York. Pierre Matisse Gallery (1973): s/n.

²¹⁴³ Rubin. <*Miró in the collection of The Museum of Modern Art*>. Nueva York. MOMA (1973-1974): 105.

dedicaba a copiar las innovaciones de otros artistas (los expresionistas abstractos y los informalistas en primer lugar), además de copiarse a sí mismo. Según este autor, Miró, sólo aparentemente copia en los sobreteixims los *combine-paintings* de Rauschenberg (al menos de los primeros años 50), pero esta interpretación ignoraría que Miró ya introducía objetos en la tabla en la *Bailarina española* (1928), que si Rauschenberg suspendía un águila empalada a una tabla en *Canyon* (1959), Miró empalaba un perico en *Objeto poético* (1936). Picabia, ya antes, fijaba sobre sus tablas hacia 1920 objetos como un “singé en peluche”. En todo caso, para Pierre lo importante no es quién es antes que quién, sino el sentido que recibe tal procedimiento en la obra misma. A Miró el procedimiento de los *combine-paintings* de Rauschenberg le permitía situarse de manera original tanto en el campo cultural como en el campo psicológico, porque en la interpretación mironiana el objeto es surrealista, una mágica y poética metáfora de la realidad. En cambio, para Rauschenberg el objeto es sólo materia y su imposible fusión con la pintura (la poesía) un símbolo de la imposibilidad de la relación heterosexual. Pierre comienza:

«Les “sobreteixims”, qu’est-ce que c’est? Ce sont, soit des sacs de jute ayant contenu des engrais, du sucre, de la farine ou je ne sais quoi, soit des morceaux de grossière toile de jute et disgracieux en diable, sur lesquels sont fixés au petit bonheur des parapluies, des seaux, des balais, des cordes, des écheveaux de grosse laine, des morceaux de feutrine aux couleurs criardes, divers objets encore et jusqu’à quelques touches de peinture. (...)»²¹⁴⁴

Pierre reconoce que parece Miró esté copiando en los sobreteixims los “combine-paintings” de Rauschenberg (al menos de los primeros años 50), pero aceptarlo significaría ignorar que Miró ya introducía objetos en la tabla en la *Bailarina española* (1928), que si Rauschenberg suspendía una águila empalada a una tabla en *Canyon* (1959), Miró empalaba un perico en *Objeto poético* (1936). Picabia, ya antes, fijaba sobre sus tablas hacia 1920 objetos como un “singé en peluche”. Pero el debate sobre quién es antes no tiene sentido, pues los procedimientos son de todo el mundo. Lo que importa es el sentido que recibe tal procedimiento en la obra misma. De este modo, los “combine-paintings” de Rauschenberg le permitían situarse de manera original tanto en el campo cultural como en el campo psicológico.

«Dans le champ culturel de la situation picturale aux USA, en ce sens que l’immixtion d’objets réels dans une peinture gestuelle issue, à travers l’aventure de l’Expressionisme Abstrait de Pollock, de Kline et de De Kooning, de l’automatisme surréaliste, introduisait au moins le doute sur la

²¹⁴⁴ Pierre, José. *Miró l’assassin*. “La Quinzaine Littéraire”, París, 188 (1 al 15-VI-1974): 15-16. El final de este párrafo comenta las cinco “telas quemadas” de 1973.

légitimité d'une peinture exclusivement subjective. Dans le champ psychologique particulier de Rauschenberg, il me semble, dans la mesure où l'aigle empaillé, le parapluie, le coq empaillé et autres objets, entrant en conflit-conciliation avec la peinture "tachiste", y reproduisaient la fameuse "rencontre" maldororienne entre le parapluie et la machine à coudre, en d'autres termes la conjonction amoureuse du père et de la mère, objet de contemplation, d'envie et d'horreur pour l'enfant (je n'apprendrai rien à personne en rappelant que Rauschenberg est homosexuel).

La conclusion personnelle de Rauschenberg était que la peinture (à un autre niveau, la relation hétérosexuelle) était impossible. (D'où, ultérieurement, la dissolution des "combine-paintings" dans le gadget technologique et l'ultime réapparition de Rauschenberg dans de gracieux et faibles "papiers-collés" post-cubistes).>>

Tras este necesario excursio sobre las ideas de Rauschenberg, Pierre sostiene la radical autonomía de la obra de Miró, basada en una mirada surrealista sobre el objeto.

<<Radicalement autre la position de Miró, essentiellement en raison du fait qu'il "est" (je tiens beaucoup à ce présent du verbe être) surréaliste, ce qui veut dire qu'il sait très bien qu'un objet, fût-il aussi commun, aussi répandu, aussi banal qu'un balai ou un parapluie, n'est pas davantage garant de réalité d'une éclaboussure de la couleur, un graphisme mené les yeux fermés ou aux bords de la transe, quelque tour de pinceau ou de crayon que l'on veuille, enfin, et pourvu que délié de toute relation avec les apparences immédiates. Ne l'est pas davantage mais tout autant: l'objet surréaliste (par exemple l'*Objet poétique* déjà signalé) engage autant la subjectivité que l'"automatisme" des "peintures de rêve" (1925-1927) et ces fabuleuses incursions dans l'univers onirique ou cosmique que sont, par exemple, le *Carnaval d'Arlequin* de 1925 ou la fameuse série des *Constellations* de 1940-1941, tout autant l'objectivité, le monde extérieur, que l'extraordinaire *Nature morte aux vieux souliers* de 1937 ou que certes récentes créées à partir de quelque épave, urbaine ou rurale...>>.

Ahora, Pierre está ya en condiciones de impugnar que Rauschenberg sea realmente innovador, y presenta a Miró como el artista rupturista que "asesina la pintura", rasga los límites formales del arte, aúna y trenza los hilos de una irreductible voluntad de liberación formal.

<<L'erreur de Rauschenberg était de croire qu'il se situait "entre l'art et la vie" parce qu'il collait des objets réels à la surface de peintures expressionnistes abstraites. Le génie de Miró est au contraire d'avoir compris que la peinture avait besoin, non pas d'être niée, mais d'être assassinée. Parce qu'en fait, la peinture n'est pas niée par l'introduction de chaises ou de balais, par la disparition du cadre ou du format quadrangulaire, ni même par la perversion de son support (toutes choses qu'ont bien comprises les fondateurs, puis les suivants, du groupe Support/Surface, ce qu'ils n'ont pas compris par contre étant qu'il y a entre leurs exercices et la peinture la même distance qu'entre la gymnastique suédoise et l'amour). La peinture, c'est le désir de se perdre dans une surface à deux dimensions, un peu si l'on veut l'histoire du *Passe-muraille* de Marcel Aymé. Et peu importe alors que l'on se nomme Piero de la Francesca ou Cassimir Malévitch! Car ne s'y retrouvent que ce

qui ont la chance d'exister par l'esprit (cette petite résonance évangélique n'est pas pour me déplaire)...>>.²¹⁴⁵

Weelen (1984) resume el arte textil de Miró relacionándolo con la escultura por su uso constante de los *objets trouvés*:

<<Miró a traité la tapisserie comme il structurait ses objets: torchons effrangés, peints, élaboussés, surfaces rudes sur lesquelles il plantait, agrafait, parapluies et cordes trempés dans la couleur, étoffes bariolées, vanneries associées. Puis revenant à l'antique tissage, il l'a disloqué afin de bénéficier au maximum des enchevêtrements, des surpositions aux poils ébouriffés, abondances, touffeurs des laines et des fils. Comme le montre la *Tapisserie de la Fondation* il a travaillé le textile à la façon du sculpteur qui module la surface d'un bas-relief, tour à tour gonflant les pleins, creusant les vides, accentués, puisque Miró est peintre toujours, par les effets violents des couleurs éclatantes.>>²¹⁴⁶

Dupin (1993) destaca la afinidad entre los *sacs* y los *sobreteixims* como experimentos de transgresión de las convenciones, de fusión de artes en una obra total, de recuperación para el arte de los objetos humildes:

<<No están muy lejos de los *Sobretejidos* propiamente dichos, tramas groseras, negligentes, donde las variaciones sobre los astros y las figuras mironianas se ofrecen al contrapunto de los injertos insolentes y las exageraciones violentas. Asistimos a un intercambio, a un acoplamiento perpetuo entre el interior (el oficio, la tradición de los tejedores, la escritura mironiana) y el azar de encuentros o hallazgos del exterior (las basuras, los senderos, los sueños). La lana se libera a menudo de las ataduras de la trama para derramarse en mechales, en chorros, en trenzas, en enmarañamientos vertiginosos. Tapices trabajados por los venenos, agujereados por volcanes, abiertos a los objetos que vienen a caer en sus trampas. Esta emancipación viva, muchas veces violenta, de la lana y del arte de tejer no fue excesivamente apreciada por los "aficionados", que sólo vieron en esas obras juegos seniles y deriva incontrolada. Cuando en realidad se trata de un medio de expresión extenuado, agarrado por el pescuezo y obligado a vomitar su verdad. Una empresa tumultuosa y arriesgada que atestigua la juventud y la libertad de espíritu de su autor.>>²¹⁴⁷

2.37. La serie de 18 *sobreteixims* de 1971-1973.

El *sobreteixim* en catalán es la pequeña tela que se superpone sobre otra más grande y Miró toma esta idea en 1971 para unir el tapiz, la pintura, el collage y la escultura de ensamblaje de *objets trouvés*, la pintura e incluso el uso del fuego (lo que emparenta estas obras con las telas quemadas de 1973 y con la cerámica), siguiendo sus experimentos textiles en colaboración con Josep Royo iniciados en

²¹⁴⁵ Pierre, J. *Miró l'assassin*. "La Quinzaine Littéraire", París, 188 (1 al 15-VI-1974).

²¹⁴⁶ Weelen. *Joan Miró*. 1984: 177.

²¹⁴⁷ Dupin. *Miró*. 1993: 405.

1969-1970 en Sant Cugat (Tarragona). La serie de 18 sobreteixims de 1971-1973 [DL 1664-1681] alberga también el *Sobreteixim de los paraguas* [DL 1682] pese a su tamaño mucho más monumental, porque advertimos una continuidad estética respecto a los últimos ejemplares de la serie, sobre todo la pieza DL 1680. Y por extensión incluimos el primero de sus otros grandes tapices monumentales, el *Gran tapiz* (1974) del World Trade Center.

Malet (1983) nos describe su método de creación, a partir de la definición convencional del *sobreteixim* (o sobretejido) que de entrada Miró ya vulnera al incorporar otros medios artísticos, en busca de la obra de arte total que trasciende los límites entre las artes: «El sobretejido consiste en trazar un dibujo con hilos cosidos sobre una tela que sirve de fondo. En rigor, Miró no se ajusta plenamente a esta definición, ya que no se limita a trabajar con hilos sobre un fondo dado, pero aún así la idea es perfectamente válida.»²¹⁴⁸ Dupin (1993) celebra los *sobreteixims* como una genial aportación renovadora a través de la transgresión de las convenciones:

«Los Sobretejidos o, una vez más el asesinato de la tapicería, su puesta en tela de juicio y su renovación. He optado por situar la obra, llamemos “textil”, de Miró a continuación de las cerámicas murales y las vidrieras, y en el mismo capítulo, porque procede de la misma idea, del mismo proyecto: escapar a la pintura-pintura, explorar otros medios de expresión, labrar tierras desconocidas. En este campo Miró quería apartarse resueltamente de los trabajos de interpretación del tapiz tradicional, pues a su parecer sólo podía dar un reflejo empobrecido y desvitalizado de la obra original, concebida y propuesta como “cartón”. (...)»²¹⁴⁹

Malet se fija primero en la selección del soporte de yute trenzado con otros materiales (algodón, cáñamo): «El punto de partida de los sobretejidos es una realidad humana, los tapices neutros preparados por Josep Royo, el artesano que trabaja con Miró. Sobre una urdimbre de yute prepara una trama variada: yute tejido, con punto de “grano de mijo”, esparto verdoso anudado con la fibra blanca del algodón, cuerda de cáñamo, cordel torcido o trenzado. (...)»²¹⁵⁰ Al respecto, Pilar Parcerisas considera como un directo antecedente la pintura *Mujer rodeada por un vuelo de pájaros en la noche* (1968), en la que Miró tomó como soporte una lona de tejido utilizada por los campesinos para la vendimia, a la que añadió algunos nudos y bastas de cuerda, emulando las propias cuerdas que tenía la lona.²¹⁵¹

²¹⁴⁸ Malet. *Joan Miró*. 1983: 27.

²¹⁴⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 402-404.

²¹⁵⁰ Malet. *Joan Miró*. 1983: 27.

²¹⁵¹ Parcerisas, Pilar. *Joan Miró y el arte textil*. “On Diseño” 103 (¿1988 o 1989?) 4 pp. Esta autora resume la obra textil de Miró en el cat. **Tapiserie en Espagne aujourd’hui*. Tournai.

Los *sobreteixims* son probablemente lo mejor de su obra textil, gracias en parte a la agresividad y la sensación de energía que el uso del fuego permite, como Malet señala:

«(...) Sobre esta base, perteneciente a la tradición milenaria de la historia del hombre, Miró hace intervenir en un primer estadio el azar, para procurar el accidente inicial. Vierte gasolina encima del tejido, le prende fuego y, acto seguido, lo apaga con una escoba empapada en agua allí donde cree conveniente. El resultado de todo ello es un tapiz nuevo, enriquecido por la huella del fuego, las fibras cortadas, los agujeros...».²¹⁵²

Es una revisitación del antiarte dadaísta y al respecto Areán (1978) destaca que con estas obras el artista vuelve a tocar el dadaísmo en su vejez: «los más conturbadores *Sobreteixims*, de 1973, cúspide hasta ahora de todos los dadaísmos».²¹⁵³

Malet aborda luego el segundo estadio, al aplicar el color mediante el cosido al soporte de yute de trozos de tela de fieltro de colores vivos:

«A continuación empieza la etapa de distribución del color. Miró corta trozos de fieltro de colores vivos que después cose, como si fueran remiendos, en los agujeros, surcos o bordes atacados por el fuego. Estos remiendos aparecen unas veces en la parte superior, dejando ver sus contornos mal recortados, y otras en la parte inferior, como una insinuación misteriosa. También pueden colgar de la trama del fondo, aportando así una nota de color.»

Y reconoce un orden en la paleta, pues al negro le sigue el rojo y a este el azul y sucesivamente el verde y el amarillo: «Miró establece un orden rigurosísimo en la colocación de los colores. Primeramente recorta el rojo, color que contrasta con el negro de las zonas quemadas. A continuación busca el espacio más apropiado para el azul; éste reclamará el verde y, por último, el amarillo.»

Luego viene el tercer estadio, al disponer los *objets trouvés* sobre la superficie, objetos que generalmente tienen una relación directa con el trabajo textil y pictórico: «Después del tejido, quemado y remendado, viene la operación de añadir objetos al sobretejido. Miró había realizado collages en los que había utilizado plumas, cartones, corchos y alambres, todo lo cual le servía para plasmar una idea. (...)». Pero Malet posiblemente se arriesga mucho al considerar que no tienen una

Cathédrale / Église Saint-Nicolas / Maison de la Culture (1985) en la p. 16 del artículo introductorio *La Tapisserie actuellement: son identité – l'apport espagnol* y en la ficha de pp. 47 y 52, destacando que su gran aportación a la tapicería son las series de *sobreteixims* y *sacs*.

²¹⁵² Malet. *Joan Miró*. 1983: 27.

²¹⁵³ Areán. *Joan Miró: inmersión en el inconsciente colectivo y subida a la luz*. “Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, v. 113, nº 339 (IX-1978): 350.

función representativa del imaginario mironiano (mujer, pájaro...), sino objetiva procesual (los útiles del trabajo artístico):

«(...) En este caso, los elementos que utiliza son auténticos testimonios del acto creador, documentos que ayudan a conocer el proceso realizado: los cubos de plástico que contienen el agua o la pintura, las tijeras utilizadas para cortar y recortar, las escobas, cuerdas, madejas de lana de colores y el mismo bote que contiene los clavos. Todos estos objetos se representan a sí mismos; no se trata de una metamorfosis surrealista sino de una presencia objetiva.»

Por el contrario, sin descartar la interpretación, Miró también tiene la intención de usar los objetos como signos (la escoba como un pájaro, un bote como un ojo...).

El cuarto estadio de Miró es trazar grafismos negros para estructurar los personajes y criaturas: «La siguiente operación consiste en trazar grandes grafismos negros entre los espacios quemados, los trozos de fieltro y los objetos. Con un amplio gesto del brazo, Miró dibuja un trazo que, en ocasiones, se cierra involuntariamente en sí mismo reclamando una nota de color en el centro.» En esta fase usa los procedimientos más espontáneos como salpicados o chorreos, o pinceladas más convencionales, tanto para el negro como para los colores más vivos «Los colores son aplicados en salpicaduras, dejando que chorreen, o simplemente utilizando el pincel de la manera tradicional.» Y finalmente, se atreve a recuperar en algunos casos el uso dadaísta de la escritura: «No es raro encontrar, pintadas en el sobretejido, letras de estarcir, como las que se emplean en los embalajes.»²¹⁵⁴

Dupin (1993) resume la colaboración Miró-Royo en los *sobreteixims*:

«(...) el encuentro con un hombre, Josep Royo, tejedor de Tarragona, sería decisivo. Gracias a él, a su fogosidad y a su carácter aventurero, Miró pudo intervenir directa, libremente, y lanzarse a un trabajo de creación que él mismo bautizó con el nombre de Sobreteixims (sobretejidos).

Y la nueva aventura se desarrollará en el taller de Tarragona, con y contra el austero telar, entre un montón de lanas de todos los colores, con la agilidad de los dedos de las jóvenes trabajadoras. Añadiendo al yute, al cáñamo y al cordel viejos guantes, felpudos, escobas de palmera, harapos descoloridos, trapos de cocina, paraguas. Miró aporta ideas incongruentes, ideas asesinas, y Royo acepta el desafío, responde a las provocaciones del pintor con exageraciones que ponen en ebullición al sensato taller de tradiciones demasiado acartonadas... Y, para trastornar aún más si cabe el espacio inmovilizado de la tapicería, el pintor le injerta objetos de su propia cosecha.»²¹⁵⁵

Sobreteixim 1 (1971) es un tapiz de acrílico y lana sobre *sobreteixim* (210 x 350) realizado en el taller de Josep Royo, de col. particular [DL 1664]. Esta primera

²¹⁵⁴ Malet. *Joan Miró*. 1983: 27.

²¹⁵⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 404.

pieza es la menos conseguida sin duda, apenas la traslación al tejido de las formas recurrentes de la pintura mironiana de esta época, con un gran personaje femenino central y un pájaro y una estrella en la izquierda.

Sobreteixim 2 (1972) o *Sobreteixim au filet de pêche* es un tapiz de acrílico, cuerda, red de pesca y lana (254 x 195) [DL 1665]. Aparece ya la tensión agresiva de reunir mechadas de colores llamativos con *objets trouvés* (destaca la red verde), con un predominio aquí del color negro, producto de la agresión del fuego.

Sobreteixim 3 (1972) es un tapiz de acrílico, objetos y lana (165 x 290) [DL 1666]. Brochas, cobertores y otros objetos de yute se disponen sobre la superficie, entre los astros (destaca la luna de azul ultramar) y pájaros. Dos colgajos en rojo y negro abren la senda que luego seguirá en los sobreteixims-sac de vulnerar los límites convencionales de las obras.

Sobreteixim 4 (1972) es un tapiz de acrílico, cartón, collage y lana (182 x 150) [DL 1667]. La forma irregular del soporte evoca una cabeza, sugerencia reforzada por la selección y disposición de los elementos: ojos, boca...

Sobreteixim 5 (1972) es un tapiz de acrílico, cuerda, ropa y lana (175 x 175), realizada en Palma (1-V-1972) [DL 1668]. Rubin (1973) explica el juego abstracto de la cuerda, que interactúa formalmente con los demás elementos sólo como una materia transgresora y representación figurativa, como si fuera un grumo continuo de pigmento, en contraste con su lejana aparición en la pareja de *Cuerda y personajes I y II* (1935) [DL 490-491] en la que potenciaba la amenaza latente en el resto de la obra:

<<The woven grounds of the new works are executed in the workshop of Josep Royo according to indications by Miró. Like the rough grounds of certain collages and the prepared grounds of many of the paintings, these serve primarily to stimulate pictorial ideas —such as the collaging, in *Sobreteixim 5*, of the heavy rope, whose broad strands are implied by the center section of the woven ground—. In *Rope and People* the “otherness” of the rope in relation to the cardboard ground and the painted personages intensified its literal interpretation as something binding and torturing the figures; here the rope seems simply a material extension of the woven ground, just as the red and yellow yam is a further development within the same family of materials. As there is no anecdotal reading, the unity of *Sobreteixim 5* is abstract, achieved through the interaction of its component parts.>>

Rubin se concentra en los trazos de color negro de la esquina superior izquierda:

<<The excitement of the work comes from the play of certain elements of Miró’s basic vocabulary as they pass from one material to another. Thus the handsome “drawing” of the rope is

answered by the heavily drawn black line in the upper left. The relation of that line to a patch of green which it contains is then echoed in the rope's relation to the red yarn and in the manner in which the purple is "enclosed" by the white disk.>>

Y enfatiza la importancia de la inmediatez en la ejecución: «The rawness of *Sobreteixim 5* reflects the artist's desire for immediacy. Miró seems to want to shortcut his familiar painterly materials, thus avoiding the habits of the hand and working with greater rapidity. The work has the air of being rapidly put together —as if profiting from a moment of intense inspiration—.»²¹⁵⁶

Sobreteixim 6 (1972) es un tapiz de acrílico, cuerda y lana (140 x 187) de col. FJM (7706) [DL 1669]. La cuerda reaparece aquí como trazos en relieve de los personajes, potenciando su materialidad el sentido transgresor propio de esta serie.

Sobreteixim 7 (1972) es un tapiz de acrílico y lana (165 x 150) [DL 1670]. Aquí, en cambio, vuelve a utilizar los medios textiles como un simple soporte de su conocido imaginario: un personaje y un sol.

Sobreteixim 8 (1973) es un tapiz de acrílico, plantilla y lana (210 x 210) [DL 1671]. A partir de 1973 la espontaneidad y la agresividad crecen notablemente, como vemos aquí en el gran tamaño de la superficie de la plantilla amarilla, que se presta como un eje-sendero al movimiento excéntrico del personaje. Unas letras de estarcido completan este ejemplo de neodadaísmo.

Sobreteixim 9 (1973) es un tapiz de acrílico y lana (187 x 200) [DL 1672]. El material rugoso, atacado por el fuego, sirve sólo de soporte a esta especie de máscara desasosegante, en la que destaca la larga nariz amarilla.

Sobreteixim 10 (1973) es un tapiz de acrílico y lana (220 x 167) [DL 1673]. Sobre la superficie oscura y quemada anuda dos pequeños retazos de fieltro en amarillo y rojo a guisa de ojos, y además cuelga atrevidamente otro retazo verde.

Sobreteixim 11 (1973) es un tapiz de acrílico, tela de fieltro y lana (220 x 180) [DL 1674]. Miró sigue ganando en espontaneidad, y aquí se decanta por el tema del paisaje cósmico, con algunas referencias figurativas como el ojo de la izquierda.

Sobreteixim 12 (1973) es un tapiz de acrílico, cubos, fieltro y lana (180 x 227) [DL 1675]. Los trazos en blanco enmarcan una atmósfera oscura, casi ceniza, y dos personajes cuyos ojos se destacan con el simple recurso de dos pequeños cubos o

²¹⁵⁶ Rubin. <Miró in the collection of The Museum of Modern Art>. Nueva York. MOMA (1973-1974): 105.

botes cuyo interior pinta de azul y rojo, en contraste con la interpretación de Malet de que son presencias objetivas sin intención figurativa.

Sobreteixim 13 (1973) es un tapiz de acrílico, tela de fieltro y lana (256 x 173) de col. FJM (7706) [DL 1676]. La tela verde rompe la densa atmósfera matérica de la lana surcada por los trazos blancos de los personajes y los manchones negros, blancos y de otros colores que acentúan la energía cósmica.

Sobreteixim 14 (1973) es un tapiz de acrílico, cubos y lana (200 x 210) [DL 1677]. Nuevamente reaparecen los cubos, probablemente botes de pintura o incluso plásticos para la playa de sus nietos que el pintor reutilizara para su taller, como elementos figurativos asociados a ojos.

Sobreteixim 15 (1973) es un tapiz de acrílico y lana (220 x 266) [DL 1678]. Reaparece el motivo de la escoba (asociado al pájaro más que a un útil de pintura) que trasciende los límites del soporte como un signo de elevación o de huida. El personaje femenino de la derecha actúa como símbolo del cazador.

Sobreteixim 16 (1973) es un tapiz de acrílico y lana (190 x 315) [DL 1679]. Esta obra es la más narrativa por su formato horizontal, que permite distinguir hasta tres partes: la de la derecha es ocupada por un personaje trazado en blanco que podemos interpretar como un pájaro-cometa o una mujer según la perspectiva del espectador; en el centro-izquierda pende un saco que hace las veces de ventana en la que podemos distinguir un sol rojo con funciones de cabeza de una criatura trazada en negro y rellena de verde; y en la izquierda surge una mujer con el gran sexo abierto en un reguero rojo y la cabeza girada por encima del saco hacia el pájaro. Un colgajo de lana negra cuelga como elemento separador de los dos niveles: el celeste de la derecha y el terrenal de la izquierda.

Sobreteixim 17 (1973) es un tapiz de acrílico, tela de fieltro y plástico (143 x 230) de col. FJM (7708) [DL 1680]. Probablemente el plástico amarillo es un fragmento de un cubo de playa y aquí sirve de signo de un ojo flotante de una criatura en forma de X aplanada que aparece silueteada en blanco sobre un fondo cósmico.

Sobreteixim 18 (1973) es un tapiz de acrílico, tijeras, plantillas, fieltro y lana (200 x 200) [DL 1681]. Finalmente, una obra especial por su complejidad compositiva y de materiales, como si Miró quisiera plantear un *tour de force* en la última pieza de la serie, y experimentar con la aplicación de elementos más

matéricos (las tijeras) antes de pasar a los paraguas del postrero y más monumental *sobreteixim*.

Sobreteixim de los ocho paraguas (1973) o *Sobreteixim aux huit parapluies* es un tapiz de lana, acrílico, ocho paraguas, guantes, tela de fieltro sobre *sobreteixim* (312 x 593 x 40) de col. FJM (7713) [DL 1682]. Está relacionado con un proyecto y tres dibujos previos.²¹⁵⁷ Expuesto fuera de España por primera vez en el Festival de Europalia de Tournai (1985), es la obra más monumental y destacable. Es un buen ejemplo de su obra comprometida, con varios elementos destacables: la figura terrestre de la parte inferior, la enorme flecha que corta en diagonal sugiriendo una mujer o un pájaro que se eleva, los ocho paraguas negros que simbolizan la lluvia negra y oscura. ¿Es de noche o es la lluvia negra de Hiroshima?, tal vez una idea tomada en su reciente viaje a Osaka, o viendo el film *Lluvia negra*: la bola sería el mundo en relieve que llora o del que mana sangre o sería un biombo japonés; el pájaro o la hija del film que ha sufrido los efectos radiactivos huye de la tierra que sufre y se eleva al cielo, en un camino iniciático como el de casi todos los cuentos, en el que el héroe progresa hacia el autoconocimiento. El gran crítico italiano Giovanni Lista comentó al verlo en la exposición del Grand Palais en 1974 que en ella «dove tra sguazzi allegri di colore pendono ombrelli buie, corde, guanti e tessuti sporchi bruciati. Un'opera neo-dada che attraverso la materia e il gesto sancisce il primato della libertà dell'artista, e anche una risata incontenibile che è la più sicura affermazione di vita.»²¹⁵⁸

El *Sobreteixim de los ocho paraguas* abre paso a otros todavía más monumentales, los del Trade Building de Nueva York (1974) y ya en una etapa posterior los dos para la National Gallery de Washington y la Fundació Joan Miró de Barcelona. Dupin (1993) explica sobre las grandes obras textiles que siguen:

«No obstante, estos trabajos suscitarán el encargo de grandes obras textiles. La primera de ellas: para el Trade Building de Nueva York, permanece en los límites de la interpretación decorativa.

²¹⁵⁷ *Dibujo preparatorio para Sobreteixim de los ocho paraguas* (1973). Bolígrafo y lápiz cera sobre papel (16 x 21,5) (6-II-1973). Col. FJM (3491, 3492). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1675. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 638]. *Dibujo preparatorio para Sobreteixim de los ocho paraguas* (1973). Bolígrafo sobre papel (11,2 x 13) (16-V-1973). Col. FJM (3492). [Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: fig. 1676. / Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 641]. *Dibujo preparatorio para Sobreteixim de los ocho paraguas* (1973). Bolígrafo y lápiz cera sobre cartulina (18,8 x 25,5) (8-VI-1973). [Gimferrer. *Las raíces de Miró*. 1993: fig. 642.] Sobre la realización del tapiz véase Rosselló, J.M. *Miró – Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*. 2008: 126-127.

²¹⁵⁸ Lista, Giovanni. *The mostre a Parigi. Gli 81 anni di Miró. “?”* (verano 1974): 40. PML, PMG B 20, 19.

Pero las siguientes, para la National Gallery de Washington y la Fundació Joan Miró de Barcelona, constituyen creaciones directas de una gran fuerza expresiva. Su monumentalidad procede de la plenitud de las formas tratadas en dameros de colores, con fondos animados de materia lanosa, de una estructura sumamente depurada, con un complejo y refinado tratamiento de la superficie.>²¹⁵⁹

Gran tapiz (1974) es un tapiz de lana, cáñamo y cuerda (6,6 x 11 m), con un peso de 4 toneladas, confeccionado en el recientemente estrenado taller de Josep Royo, en la Farinera, en el barrio costero del Serrallo de Tarragona.²¹⁶⁰ La Port Authority de Nueva York lo encargó en el mismo año 1974, a través de Pierre Matisse y fue instalado en el vestíbulo de la torre 2 (norte) de las Torres Gemelas (Twin Towers) del World Trade Center (también llamado World Trade Building), primero fue dañado en un atentado en 1993 y cuando estaba en proceso de restauración fue destruido en el atentado del martes 11-IX-2001 (junto a un *mobile* de Calder).²¹⁶¹ Se basaba en una *Maqueta de Gran tapiz* (1974), un óleo sobre tela (57,2 x 105,2) (FJM 4732). Royo necesitó un grupo de cinco personas especializadas para tejer a mano este tapiz y aportó una idea propia, la de poner relieve al tapiz con tejidos que pendían de él como de una cabellera se tratase. Tras exponerlo dos meses en la antológica del Grand Palais de París de 1974 se instaló en el vestíbulo del rascacielos hasta su destrucción. Malet (1983) explica:

<<En 1974 Miró inicia otro camino dentro de la aventura del tapiz, al encargársele uno de grandes dimensiones con destino al vestíbulo de un rascacielos de Nueva York. A partir de una maqueta de pequeño formato, deja que Josep Royo interprete los colores y las texturas de acuerdo con un proceso similar al empleado en los grandes murales de cerámica.>>²¹⁶²

²¹⁵⁹ Dupin. *Miró*. 1993: 405.

²¹⁶⁰ Carta de S. S. Wenegrat a Daniel Lelong (12-VII-1971). [Lax; Bordoy. *Cronología*, en AA.VV. *Miró. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*. 2005: 557, n. 1296.] Wenegrat, ejecutivo del Committee of Art del The Port Authority de Nueva York, da cuenta que ha recibido la carta de Lelong sobre el tapiz para el World Trade Center, y que quiere recibir la maqueta en el otoño, para decidir si efectúan el encargo. La carta tiene un dibujo (FPJM-675) de Miró, realizado tres días después de recibirla, con grandes semejanzas formales con el tapiz. / Rosselló, J. M^a. *Miró – Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*. 2008: 121-124, sobre su realización y vicisitudes. / La instalación en el hall del Trade Center suscitó numerosas críticas, como muestran las cartas de opinión. *A Miró in Trouble*. “The New York Times” (9-V-1981). *Taking Care of the Trade Center’s Miró Tapestry*. “The New York Times” (25-V-1981).

²¹⁶¹ Redacción. *Noticia*. “Diario de Mallorca” (12-IX-2001) 42. Royo consideró improbable su recuperación y restauración. [Redacción. Declaraciones de Josep Royo. “Diario de Mallorca” (25-IX-2001) 47], aunque después se planteó su recreación como un obsequio de España a EEUU. [Rosselló, J. M^a. *Miró – Royo. La Farinera de Tarragona, el teler del món*. 2008: 53, foto en 52.]

²¹⁶² Malet. *Joan Miró*. 1983: 27-28.

2.38. La serie de 14 *sobreteixims-sacs* de 1973.

Los *sobreteixims-sacs* o simplemente *sacs* parten de un objeto textil ya existente, un saco de materiales diversos (la mayoría de yute, pero también de esparto o algodón) con todos los grafismos y letras indicando su contenido, procedencia, etc., que Miró transforma añadiendo madejas de lana, retales coloridos y objetos más la aplicación de pintura; diferenciándose de los *sobreteixims* en que se enfatiza el valor plástico y temático del soporte de los sacos y se renuncia al uso inicial del fuego. El antecedente más probable son las telas de sacos acuchillados y cosidos de Burri de 1952 (expuestos en la muestra **Assemblage**, del MOMA, organizada por William Seitz), tal vez a través de Millares.²¹⁶³ Pero la relación de Miró con estos objetos es única, porque se basa directamente en la poética surrealista del collage y ensamblaje de *objets trouvés*.

Malet (1983) destaca su valor de objetos humanizados, usados en actividades ordinarias y revalorizados por el artista:

«La realidad humana de los sacos afirma aquí su presencia, ya que se trata de sacos concretos, históricos, con toda la carga de su contexto económico y político. Miró ha utilizado desde sacos de algodón de la harina “Caribbean”, con sus inscripciones azules y rojas, hasta sacos de yute del azúcar de Almería.

Miró recupera estas piezas, que dejan traslucir toda una vivencia, y les da un sentido de perdurabilidad transcendente. Luego, al añadirles un objeto, un ovillo de lana o manchas de color, las piezas adquieren un sentido nuevo que las protege del rechazo a que, inicialmente, estaban destinadas.»²¹⁶⁴

Dupin (1993) poetiza sobre la transgresión que el artista muestra en los *sacs*:

«Tierras vírgenes para Miró, un combate gozoso, un frenesí iconoclasta, no sin ciertas facilidades a veces en la exultación lúdica, en la superabundancia. Pero también un baño de rejuvenecimiento en esas inmersiones entre lanas y trapos. Dentro de esta producción abundante y diversificada, los sacos son las obras más insólitas, más provocadoras. Sacos de yute, de uso corriente, que se transforman en cabezas grotescas, en máscaras de carnaval o ceremonia sagrada, en criaturas sacrílegas del cuadro de caballete, con irrisión sin veneno.»²¹⁶⁵

La serie de 14 sobretejidos-saco o *Sobreteixim-sac* [DL 1650-1663] tiene contradicciones en las fuentes acerca de la numeración y dimensiones, pero tomo los

²¹⁶³ Seuphor, M.; Ragon, M. *L'art abstrait. 1939-1970*. 1973, v. III: 190. El texto es de Ragon. También véase Haftmann, Werner. *Los grandes maestros de la abstracción lírica y del informalismo*, p. 47, en Leymarie, Jean; et al. *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Al-borak. Madrid. 1972 (1970 francés). 302 pp.

²¹⁶⁴ Malet. *Joan Miró*. 1983: 27.

²¹⁶⁵ Dupin. *Miró*. 1993: 404-405.

datos del catálogo razonado de Dupin-Lelong, que numera en 1973 hasta 14 [DL 1650-1663]. El motivo esencial es el ojo, repetido en todas las piezas, generalmente rodeado de un aro de colores llamativos, que remarca su condición de diana de la mirada del espectador, y órgano vital que representa la percepción intelectual. Es esencial la ruptura del marco, carente de límites definidos, y con telas colgantes pintadas de colores llamativos (amarillo, rojo, azul...), como sendas de interrogación que lanzan nuestra mirada más allá del soporte.

Sobreteixim-sac 1 (1973) es un tapiz de acrílico y lana sobre saco (145 x 112) [DL 1650]. La superficie blanquecina con escritura e imágenes publicitarias se presta a un doble juego: salpicados y chorreones aplicados de modo espontáneo; y trazos y colores más meditados, que juegan con los encuadres anteriores. Las telas colgantes están pintadas de amarillo y rojo.

Sobreteixim-sac 2 (1973) es un tapiz de acrílico y lana sobre saco (193 x 50) [DL 1651]. Esta bandera tiene como único protagonista la cabeza-ojo del pintor, como si Miró quisiera realzar la enseña de la libertad creativa y la profundidad de su mirada.

Sobreteixim-sac 3 (1973) es un tapiz de acrílico y lana sobre saco (160 x 73) de col. FJM (7709) [DL 1652]. En esta cabeza-bloque hay dos círculos, el del ojo rojo y del óvalo del que pende la lana roja como un torrente de sangre.

Sobreteixim-sac 4 (1973) es un tapiz de acrílico y lana sobre saco (190 x 50) de col. Galerie Larock-Granoff, París [DL 1653]. El pintor se representa con el ojo (azul), una escoba con el palo apuntando al cielo y una tela azul que hace las veces de mostachos y de corriente de agua y sueños. Canta el poeta Rilke: «Y si lo terrenal llegara a olvidarte, di a la callada tierra: ¡Yo fluyo! al agua rápida háblale así: ¡Yo soy!»²¹⁶⁶

Sobreteixim-sac 5 (1973) es un tapiz de acrílico y lana sobre saco (228 x 80) de col. Galerie Larock-Granoff, París [DL 1654]. Esta obra es posiblemente de las más meditadas: el ojo central realzado en amarillo engarza con el reguero de tres rollos de cuerdas, una repetición del motivo ocular. La tela roja en la parte superior actúa a guisa de telón. Los tres rollos de cuerda son aquí probablemente una reflexión sobre las experiencias presentadas en la Bienal de Lausana de 1971 por

²¹⁶⁶ Rilke. *Sonetos a Orfeo* (1923), segunda parte, Soneto XXIX.

Magdalena Abakanowicz y Wojciech Sadley sobre la cuerda como componente del tejido.

Sobreteixim-sac 6 (1973) es un tapiz de acrílico y lana sobre saco (230 x 40) de col. particular de familia Maeght, París [DL 1655]. Es la obra más figurativa, casi una escultura por su imitación naturalista de varios elementos del cuerpo humano, como las piernas y los pies, la cabeza con el ojo único, el reguero de sangre manando del sexo abierto en una nada velada referencia a la sangre menstrual.

Sobreteixim-sac 7 (1973) es un tapiz de acrílico y lana sobre saco (137 x 70) [DL 1656]. La tela roja a la derecha ha destapado el retrato de un personaje de largo cuello y cabeza estilizada en un círculo, nariz y ojos. La lana amarilla pende entre este personaje y una masa negra indeterminada en la derecha.

Sobreteixim-sac 8 (1973) es un tapiz de acrílico, lana y tela de fieltro sobre saco (172 x 60) de col. FJM (7710) [DL 1657]. Esta cabeza a guisa de máscara africana es la más desasosegante de la serie por su colorido predominantemente negro. La lana negra que pende desde la nariz es aquí lanza, arma de agresión.

Sobreteixim-sac 9 (1973) es un tapiz de acrílico, lana y tela de fieltro sobre saco (180 x 55) de col. particular de familia Maeght, París [DL 1658]. Nuevamente la tela roja nos mediodesvela una escena, con un personaje en negro de formas indefinidas, rodeado de un cosmos inusualmente austero (apenas un astro verde).

Sobreteixim-sac 10 (1973) es un tapiz de acrílico, cuerda, fieltro y lana sobre saco (140 x 80) de col. Galerie Larock-Granoff, París [DL 1659]. La tela roja pende junto a un rollo de cuerda que hace las veces de ojo atravesado por unos hilos de lana negra que hace de cuchillo daliniano.

Sobreteixim-sac 11 (1973) es un tapiz de acrílico y lana sobre saco (240 x 83) [DL 1660]. La tela roja se combina con la lana negra y otra tela amarilla de la que surge una escoba a guisa de cabeza. Miró firma su nombre junto a un agresivo salpicado negro, insistiendo así en su intención transgresora.

Sobreteixim-sac 12 (1973) es un tapiz de acrílico y lana sobre saco (175 x 73) de col. FJM (7711) [DL 1661]. Tres mechass de lana (negra, amarilla y verde), prolongan la agresividad de este retrato de un personaje, en cuyo ojo central Miró preserva la letra “M”, como una doble firma que indica que es el ojo del propio pintor.

Sobreteixim-sac 13 (1973) es un tapiz de acrílico, cuerda, tela de fieltro, lana y pote metálico sobre saco (280 x 50 x 13) de col. FJM (7712) [DL 1662]. La cuerda,

la tela verde y la mecha roja cuelgan alrededor del ojo amarillo de pupila negra que capta nuestra atención como foco de irradiación de energía.

Sobreteixim-sac 14 (1973) es un tapiz de lana, barra de metal y tela de fieltro cosida sobre madera (127 x 21) de col. Galerie Larock-Granoff, París [DL 1663]. Esta pequeña pieza se acerca a la poética de las esculturas pintadas, pues su forma alargada y ciertos rasgos (el ojo, el fieltro rojo a modo de barretina, la forma abierta de la parte inferior a modo de piernas) imitan los personajes mironianos. Las mechas negra y amarilla limitan el personaje, en contra de su función usual en el resto de la serie.

PARTE VII.

LA PLENITUD DE LA TRANSICIÓN, 1976-1979.

1.1. Miró en 1976-1979.

En la fase de 1976-1979, que coincide con el inicio de la Transición política en España y la recuperación de la autonomía en Cataluña, Miró goza de una salud aceptable para su edad aunque decayente, cierta fecundidad creativa y objetivos claros en los que centrarse. Mientras, su prestigio nacional e internacional sigue creciendo, y los frecuentes actos públicos de homenaje —sobre todo en 1978 por su 85 aniversario— coinciden por lo general con la inauguración de exposiciones y la concesión de premios. Pero al mismo tiempo la autoconciencia de sus límites vitales se profundiza con la muerte de sus amigos, como Calder en 1977.

En 1976 en España la presión popular debilita al gobierno Arias, que se niega a legalizar a todos los partidos políticos. En enero y febrero estalla la mayor oleada huelguística desde la guerra civil y en marzo se unen la Junta Democrática y la Plataforma de Convergencia en un solo organismo de la oposición, Coordinación Democrática, que exige la ruptura política y la amnistía. Un encierro en marzo de artistas y artífgrafos en el Palau de la Virreina protesta contra la nueva Ley de Cultura. En abril aparece el diario “El País”, voz de los sectores sociales más progresistas, y se celebra en Madrid el XXX Congreso de UGT; también ese mes se aprueba la Ley de Reunión y en junio la creación de partidos políticos. Pero preocupan la lentitud de las reformas y la represión. Por ejemplo, en mayo un recital de Raimon en Zaragoza es autorizado con la condición de que no se interprete la canción *A Joan Miró* en ninguna de sus dos versiones, castellana y catalana.²¹⁶⁷ Por fin, en julio el rey consigue la dimisión de Arias Navarro y nombra primer ministro al joven político Adolfo Suárez, hasta entonces ministro del Movimiento, el partido del régimen franquista, quien, pese a las iniciales reticencias a un hombre que parece representar el pasado, desmontará al régimen desde dentro con acierto, al mezclar los

²¹⁶⁷ Lacasa, Luis. *Recital con condiciones de Raimon en Zaragoza*. “El País” (7-V-1976). El 1 de abril había celebrado un recital en el Palacio de Deportes de Madrid, y le habían prohibido los otros tres. La canción *A Joan Miró* fue presentada en 1969, en el segundo recital de Raimon en el Olympia parisino, y el franquismo la había censurado por su alto simbolismo político. Poco después, más asentada la democracia, la canción fue permitida en España, y editada en el disco *Lliurament del cant* (1977). / Redacción. *El mundo del espectáculo. El cantante valenciano Raimon...* “ABC” (10-XI-1979) 52. Sobre la intención de Miró de diseñar la carpeta del nuevo disco de Raimon. / Galindo, Carlos. *La vuelta de Raimon a televisión*. “ABC” (10-I-1980) 49. Miró ya ha diseñado dos carpetas anteriores de Raimon.

programas de los reformistas y los rupturistas. Inmediatamente, el mismo mes de julio, se proclama una amplia amnistía a los presos políticos.

En esos días, Miró firmó un manifiesto de felicitación al PSUC, que iba a celebrar en Francia su cuarenta aniversario, difundido el 22 de julio, justo cuando el gobierno francés prohibió esta celebración. En él un grupo de 160 intelectuales y profesionales catalanes «saludan cordialmente al partido en su 40 aniversario de su constitución», la cual califican de «un hecho histórico decisivo en la vida catalana contemporánea», y «rendimos homenaje a los comunistas catalanes que han pagado con la vida, la cárcel o el exilio su fidelidad a la clase obrera y a Cataluña, afirmamos rotundamente que no habrá verdadera democracia, ni en tierra catalana ni en el Estado español, sin la plena participación política, en la construcción de un futuro democrático del partido de los que, como comunistas y como catalanes, han luchado sin tregua contra el fascismo por las libertades políticas y nacionales de Cataluña».²¹⁶⁸ Poco después, Miró participa en *«Homenaje a Rafael Alberti» en seis galerías barcelonesas (mediados septiembre-octubre 1976), una exposición comprometida porque Alberti era un notorio comunista y su partido era ilegal en aquel momento, por lo que la censura obligó a quitar el término “homenaje”.²¹⁶⁹

En Cataluña, el 11 de septiembre se celebra la Diada en Sant Boi, con ochenta mil asistentes nacionalistas. Y ese mes se aprueba el proyecto de Ley de Reforma Política, aprobado en un referéndum en diciembre, que implica la convocatoria de Cortes Constituyentes, y al mismo tiempo Suárez va legalizando progresivamente a todos los partidos, incluso el comunista, superando las ocasionales trabas de los rescoldos del régimen franquista. Por ejemplo, en Mallorca el gobernador civil impone a los participantes en la Jornada de Movilización Pacífica a favor de la amnistía y los derechos humanos del 12 de noviembre unas duras multas, y para pagarlas Miró dona obras de arte.²¹⁷⁰ Incluso participa, con su esposa y Josep Lluís Sert y su esposa Monxa, en la inauguración el 20 de diciembre de la muestra de la

²¹⁶⁸ Entre los 160 firmantes, la gran mayoría personalidades independientes, aparte de Miró, figuran Antoni Tapiès, Josep María Castellet, Josep Benet, Raimon, Joan Brossa, Oriol Bohigas, Josep-Lluís Sert, Salvador Espriu, Joan Oliver (Pere Quart), Manuel de Pedrolo, Lluís M. Xirinacs, Maurici Serrahíma, Francesc Pi de la Serra, Lluís Llac, Manuel Jiménez de Parga, Joan Marsé, Terenci Moix, Núria Espert, Ricard Bofill, Jaime Gil de Biedma, Carles Barral, Luis y José Agustín Goytisolo, Rosa Regás, Elisa Lamas, Josep María Carandell, Carlos Rojas y Maite Arbó. [Quintà, Alfons. *Sorpreses en los medios catalanes del PSUC*. “El País” (23-VII-1976).]

²¹⁶⁹ Redacción. *Barcelona: se prohíbe el carácter de homenaje en la exposición dedicada a Rafael Alberti*. “La Vanguardia” (25-IX-1976) 62.

²¹⁷⁰ Rodríguez Hidalgo, J. A. *La oposición mallorquina trata de hacer frente a las multas*. “El País” (17-XI-1976).

Galeria 4 Gats de las obras donadas, donde asiste a la acción *Galeria de tir* del grupo Taller Lluàtic. Miró firma el cartel de la muestra **<Exposició Pro-Amnistia i Drets Humans>*, e incluso hace un dibujo original dedicado “als amics lluitadors de Mallorca”.²¹⁷¹ El 29 de diciembre se inaugura en la FJM una exposición de homenaje al sacerdote independentista catalán Lluís Maria Xirinachs; y Miró firma con Tàpies y otros artistas un manifiesto que presenta la muestra como un acto a favor de la “democracia sin exclusiones, amnistía sin restricciones”.²¹⁷² Pese a los problemas, la Transición será un éxito que asentará las libertades que gozará el país desde entonces y Miró llegará a declarar en julio de 1979: «Siento simpatía personal por Suárez. Yo siempre he sido un demócrata y siento simpatía personal hacia el presidente Suárez.»²¹⁷³ Y también tendrá una excelente relación con Pío Cabanillas, el ministro de Cultura.

La solidaridad de Miró le lleva asimismo a firmar el manifiesto, difundido el 11 de octubre, del Comité Español de Solidaridad con el Pueblo Chileno, que defiende a los exiliados y presos chilenos²¹⁷⁴, y a donar la pintura *Cabeza de mujer pájaro* (1976) con miras a la promoción de exposiciones que recauden fondos y compensen la confiscación por el régimen de Pinochet del Museo de la Solidaridad que Allende había inaugurado en 1972.

En la cultura, en enero de 1976 en Barcelona abre la Galería Trece su tercera etapa, totalmente orientada al arte contemporáneo; en marzo Manuel de Muga inaugura la Galería Joan Prats, con el apoyo de Miró²¹⁷⁵; la Galería Vinçon ofrece acciones y exposiciones de los conceptuales, como Carles Pazos; otro foco alternativo es el Instituto Alemán. A mediados de junio la opinión pública de Palma de Mallorca consigue que el Ayuntamiento retire el proyecto de hacer un gran

²¹⁷¹ Cano, F. *La vida como provocación*. Especial *Miró*, “Gala”, Palma de Mallorca, 6 (IX-1993) 59.

²¹⁷² Redacción. *Exposición de homenaje a Xirinachs*. “El País” (30-XII-1976). / Redacción. *Homenaje a Lluís Maria Xirinachs en la Fundación Miró*. “La Vanguardia” (28-XII-1976) 31.

²¹⁷³ Redacción. *Suárez, tres años en la Presidencia de Gobierno. De los artistas encuestados sólo uno (Joan Miró) afirma tener simpatía por Suárez*. “ABC” (5-VII-1979) 9-10. Miró en 10.

²¹⁷⁴ Lo firman Miró, José Luis López Aranguren, Juan Antonio Bardem, Santiago Carrillo, Camilo José Cela, Jaime Cortezo, José María Llanos, José María Díez-Alegría, Felipe González, Raúl Morodo, Enrique Múgica, Nicolás Redondo, Joaquín Ruiz Jiménez, Simón Sánchez Montero, Enrique Tierno Galván, Antonio Buero Vallejo... [Redacción. *Comité Español de Solidaridad con el Pueblo Chileno*. “El País” (13-X-1976).]

²¹⁷⁵ Tarín-Iglesias, J. *Una tradicional sombrereía, convertida en galería de arte*. “ABC” (21-III-1976) 26. FPJM H-4137. Por error figura “El Noticiero Universal”. / Gutiérrez, F. *Presencia de Joan Prats*. “La Vanguardia” (24-III-1976) 30. FPJM H-4138. / Sagarra, Joan de. *Una cena insólita*. “El Noticiero Universal” (25-III-1976). FPJM H-4139. / Sempronio. *Sigue siendo “Quality”*. “Tele-Expres” (25-III-1976). FPJM H-4140.

aparcamiento en el Parc de la Mar; Miró piensa por entonces en crear allí un gran museo internacional.

Mueren varios amigos de Miró: Max Ernst (1 abril)²¹⁷⁶, monseñor Manuel Trens i Ribas (25 abril)²¹⁷⁷, Raymond Queneau (25 octubre), Man Ray (23 noviembre) y, sobre todo, Alexander “Sandy” Calder (11 noviembre)²¹⁷⁸, lo que le sume en una profunda tristeza durante bastantes días, y le moverá a participar en homenajes públicos, como el que se organizó en abril de 1977 en la galería Maeght de Barcelona con una muestra escultórica de Calder (la más importante hecha en Europa hasta la fecha), para la que Miró escribió un poema: «El teu cor s’ha apagat / a l’aixecar-se el dia. / Les teves cendres fòren escampades / per el jardí. / Les teves cendres volàren cap el cel / per fer l’amor amb els estels. / Sandy, / Sandy, / Les teves cendres acaricien / les flors arc-de-Sant Martí / que pessigolleigen el blau del cel.»

En 1976 Miró reside en Palma salvo una corta estancia de verano en Montroig, sus frecuentes viajes a Barcelona y breves estancias en Gallifa para visitar a su amigo Artigas y trabajar con Joan Gardy, con quien colaborará en la cerámica hasta 1977.

En mayo visita en Palma una exposición de *Poemes visuals* de Joan Brossa²¹⁷⁹ y en junio viaja a París hasta que el 15 retorna a Palma.

Se suceden los homenajes: Miró es elegido “Catalán-75” por un jurado de la revista “El Mundo”.²¹⁸⁰ Entre los que se le hacen en Mallorca destaca una cenahomenaje el 14 de junio en el restaurante Pou Bo, con 300 participantes, aunque él no acudió por una indisposición, para celebrar el vernissage de la exposición <*Joan Miró. 5 gravats més 1 portada. Acompanyant el poema “El Pi de Formentor” de Miquel Costa i Llobera*> en la Galeria 4 Gats (desde 14 junio 1976), y el mismo día acepta la vicepresidencia (en muchos medios aparecerá como presidente, puesto ocupado por Jordi Rubió) del honor del Congrés de Cultura Catalana que le ofrece en

²¹⁷⁶ Su relación no era muy frecuente, de acuerdo a la correspondencia. Después de dos misivas de 1947, sólo hay una carta de salutación de Max Ernst y Dorothea Tanning a Miró (¿1968?) FPJM, escrita por Tanning.

²¹⁷⁷ Un año después se celebró una misa homenaje y se publicó un libro en su honor, con la colaboración de Miró. [Redacción. *En memoria del doctor Trens*. “La Vanguardia” (4-V-1977) 37.]

²¹⁷⁸ Redacción. *Ha muerto Alexander Calder, inventor de la escultura en movimiento*. “ABC” (13-XI-1976) 42. Resalta la relación con Miró.

²¹⁷⁹ Rodríguez Hidalgo, J. A. *Miró visita una exposición de Brossa*. “El País” (8-V-1976).

²¹⁸⁰ Redacción. *El señor Fraga, “Español-75”*. “La Vanguardia” (1-II-1976) 29.

este acto el presidente del Colegio de Abogados de Barcelona, Coll de Carreras.²¹⁸¹ El 18 de junio (los actos continúan los días 19 y 20) se celebra la inauguración oficial de la Fundación Joan Miró de Barcelona; acompañan al artista numerosos amigos: Sert, Calder, Tàpies, Chillida, Maeght...²¹⁸² Y se inaugura el 23 de diciembre el pavimento cerámico del Pla de l'Os en la Rambla Santa Mònica de Barcelona, frente a la plaza de la Boquería.²¹⁸³

Durante 1976 prepara el mural cerámico para el edificio IBM de Barcelona y proyecta el del Wilhelm-Hack Museum de Ludwigshafen (RFA), que se aprobará en 1978 y se efectuará en 1979. También se ejecutan sus mejores vitrales, en colaboración con Charles Marcq, del taller Simon de Reims, con el que realizará nueve vitrales en total. Realiza 26 aguafuertes y aguatinas para *Le Marteau sans maître* de René Char; cinco aguafuertes y una cubierta para la edición del poema "*El pi de Formentor*" de Costa i Llobera; trabaja en estas y otras obras en su taller gráfico de Son Boter, con Joan Barbarà para los grabados y Damià Caus para las litografías. Reina el color en estas obras, en una progresión cromática que había comenzado en 1948, tras el predominio anterior del color negro, evidente en la serie *Barcelona*. Se edita un cartel para *Amnesty International* a partir de una litografía suya; el de propaganda para el primer número del diario "Avui", el primero en catalán después de la guerra civil; y otro para el Centre Excursionista de Catalunya, en colaboración

²¹⁸¹ "G. S. V." *Congrés de Cultura Catalana*. Francesc de B. Moll y Joan Miró, vicepresidentes. "Diario de Mallorca" (15-VI-1976). FPJM H-41148. / Redacción. Joan Miró, presidente de honor del "Congrés de Cultura Catalana". "La Vanguardia" (15-VI-1976) 6. / Rodríguez Hidalgo, J. A. Joan Miró acepta la presidencia de honor del Congreso de Cultura Catalana. "El País" (16-VI-1976). / Redacción. Patronato de Honor del "Congrés de Cultura Catalana". "La Vanguardia" (10-X-1976) 27. El presidente es el bibliotecario e historiador de literatura Jordi Rubió y los vicepresidentes Joan Miró, el ensayista Joan Fuster, el filólogo Francesc de B. Moll, monseñor Joan Martí i Alanis (obispo de la Seo de Urgell) y el historiador y arqueólogo Pere Pousich.

²¹⁸² Redacción. *La Fundación Miró, una de las instituciones culturales más importantes de Cataluña*. "La Vanguardia" (18-VI-1976) 31. / Redacción. Joan Miró, en la inauguración formal de la fundación que lleva su nombre. "La Vanguardia" (19-VI-1976) 29.

²¹⁸³ Redacción. *Joan Miró ha diseñado un nuevo pavimento para las Ramblas*. "ABC" (7-V-1975) 56. / Redacción. Joan Miró. "Blanco y Negro" (17-V-1975) 16. / Redacción. *El pavimento del "Pla de l'Os", obra de Miró*. "La Vanguardia" (9-XI-1976) 1. Comienzo de las obras. / Redacción. *Por fin, el pavimento de Joan Miró, en las Ramblas*. "ABC" (11-XI-1976) 26. / Redacción. *Inauguración del pavimento de Joan Miró en el Pla de l'Os de las Ramblas*. "La Vanguardia" (24-XII-1976) 25. / Tarín-Iglesias, J. *Por fin, el pavimento de Miró*. "ABC" (26-XII-1976) 28. / Redacción. *El pavimento ornamental de Miró, en las Ramblas, en mal estado*. "La Vanguardia" (21-VI-1978) 25.

con Subirachs, Gelabert, Tharrats, Roca-Sastre...²¹⁸⁴ Aparece el libro *Obra poètica I* de Carles Sindreu con cinco dibujos de Miró.²¹⁸⁵

En 1977 la reforma democrática avanza con éxito en España. En marzo se promulga otra amnistía salvo para delitos de sangre, en abril se legaliza el partido comunista (y el PSUC) y se permite el retorno de todos los exiliados. En las elecciones generales del 15 de junio, las primeras democráticas desde 1936, gana el partido Unión de Centro Democrático (UCD) de Adolfo Suárez. Las más importantes fuerzas políticas firman el 25 de octubre los Pactos de la Moncloa, que ayudan a superar la difícil situación social y económica del país.

Hay que resolver el grave problema histórico de la integración de Cataluña en España. Miró firma el 29 de enero (se difunde el 31) un manifiesto de apoyo a Josep Tarradellas, presidente de la Generalitat en el exilio, y a favor del restablecimiento de ésta: «Hacemos nuestro el llamamiento del presidente Tarradellas, por la unidad de todos los catalanes a su alrededor, con el objetivo de obtener los derechos de Cataluña.»²¹⁸⁶ El triunfo socialista en las primeras elecciones generales en Cataluña y la entusiasta Diada nacional en Barcelona del 11 de septiembre, con casi un millón de asistentes, convencen a Suárez de la conveniencia de restaurar el 23 de octubre la Generalitat provisional, presidida por Tarradellas,²¹⁸⁷ con quien Miró, por su parte, estrechará sus relaciones personales y políticas.²¹⁸⁸ Al advertirle Amón sobre las coincidencias de su vida artística con los principales eventos de la historia, Miró le contesta:

²¹⁸⁴ Redacción. *Joan Miró*. “El País” (24-VII-1976).

²¹⁸⁵ “J. V.”. *Obra poètica (I) de Carles Sindreu i Pons*. “La Vanguardia” (18-III-1976) 52. Editado por Curial, en la portada hay un dibujo de Miró de 1933 y en el interior otros cuatro dibujos.

²¹⁸⁶ Lo firman 406 artistas, intelectuales y profesionales, encabezados por Miró, Sert, Espriu, Brossa, Albert Ràfols-Casamada, Joan Ainaud de Lasarte, Francesc Vicens, Victoria de los Ángeles... [Quintà, Alfons. *Adhesión a Tarradellas de intelectuales y profesionales catalanes*. “El País” (30-I-1977). / Redacción. *Manifiesto a favor de Josep Tarradellas*. “La Vanguardia” (1-II-1977) 21.]

²¹⁸⁷ Véanse de Ernest Udina sus cuatro artículos sobre el regreso de Tarradellas como presidente de la Generalitat, en “El País” ed. Cataluña (20 a 23-X-1997), y de Josep M^a Bricall, *Tarradellas, historia o política*, en “El País” Cataluña (23-X-1997). / Sobrequés i Callicó, Jaume. *El restabliment de la Generalitat i el retorn de Tarradellas*. “Papers del Museu d’Història de Catalunya”, 6 (I-2003) 4-8, edit. en “L’Avenç”, 276 (I-2003).

²¹⁸⁸ Hay bastantes ejemplos. Miró personalmente llamó el 8 de noviembre de 1977 a la clínica donde se recuperaba Tarradellas de una enfermedad para interesarse por su salud. [Redacción. *Tarradellas: tónica general de mejoría y recuperación*. “La Vanguardia” (9-XI-1977) 9. / Redacción. *Tarradellas presidió por primera vez el pleno de la Diputación*. “ABC” (30-XI-1977) 9. Miró asiste al acto. / Tarradellas correspondió con su asistencia a muchos actos de homenaje a Miró. [Redacción. *Tarradellas irá a Madrid el 3 de mayo. Para asistir a la exposición homenaje a Joan Miró*. “La Vanguardia” (27-IV-1978) 5.]

«Ya le dije que en todo lo mío, incluidas las exposiciones, hay algo profético. Con ocasión, por ejemplo, de mi última exposición en Francia, en Céret, envié una invitación a Tarradellas, que aún permanecía en el exilio. Pues bien, el mismo día de la inauguración era reconocido de hecho por el Gobierno español como presidente de la Generalidad. Ese mismo día cruzó nuestro presidente la frontera, por vez primera, oficialmente llamado por las autoridades de Madrid.»²¹⁸⁹

La solidaridad de Miró se extiende también en 1977 a la campaña ecologista en defensa de la isla de Dragonera.²¹⁹⁰ Acepta participar en el consejo de la nueva entidad privada cultural “Hispania Nostra” dedicada a la protección del patrimonio español, bajo el amparo del Consejo de Europa.²¹⁹¹ Se adhiere al homenaje popular a Picasso en Málaga.²¹⁹² El 30 de noviembre, durante una visita oficial a la FJM, acepta el ofrecimiento del ministro Cabanillas para realizar una gran retrospectiva en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) en 1978 y ocupar la presidencia de su Patronato y del Centro de Investigaciones de Nuevas Formas Expresivas; en el mismo acto Tàpies, Chillida y Palazuelo, que sucederán con sendas retrospectivas la de Miró, son nombrados vicepresidentes del Patronato y Eusebio Sempere secretario. Antonio Fernández Alba, director del Centro de Investigaciones de Nuevas Formas Expresivas, explica «Se trata de restituir a la cultura catalana y a sus creadores, olvidados, cuando no perseguidos, hasta hace muy poco tiempo, la función excepcional que en el ámbito específico de la vanguardia artística y literaria les corresponde por derecho propio.»²¹⁹³ En diciembre, Miró asiste en la Galería Ignacio

²¹⁸⁹ Amón, Santiago. *Tres horas con Joan Miró*. “El País” Semanal, Madrid, 62 (18-VI-1978) 14-19. Miró invitó por carta en junio al presidente exiliado a una exposición de su obra en Céret en julio: «Como no podía ir a España, su presencia en Céret sería una nueva afirmación de la realidad catalana y del porvenir cultural de Catalunya. No me importan nada las cuestiones de fronteras, creo en el impulso de Catalunya». Casualmente, según Miró, el día de la inauguración de la exposición en julio, Tarradellas fue reconocido por el Gobierno español como presidente de la Generalitat, pero esto ocurrió más tarde, por lo que es probable que recordase una anulación de la visita de Tarradellas que estaba metido en negociaciones con Suárez para volver a España, lo que hizo el 23 de octubre.

²¹⁹⁰ Redacción. *Recurrent contra la autorización para urbanizar la Dragonera*. “ABC” (26-VII-1977) 25. / Redacción. *Joan Miró*. “ABC” Sevilla (29-VII-1977) 5.

²¹⁹¹ Redacción. *Se crea la entidad cultural “Hispania Nostra”*. “La Vanguardia” (22-V-1977) 15. Entre los miembros estaban Eduardo Chillida, José Camón Aznar, Fernando Chueca Goitia, Dámaso Alonso, Andrés Segovia... / Redacción. *Manifiesto de “Hispania Nostra”*. “ABC” Sevilla (5-VI-1977) 67.

²¹⁹² Redacción. *Cuatro mil personas en el recital de los poetas*. “ABC” (1-XI-1977) 49.

²¹⁹³ Redacción. *Hoy, posible designación. Joan Miró, presidente del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo*. “ABC” Sevilla (30-XI-1977) 14. / Redacción. *Joan Miró, presidente del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo*. “Baleares” (30-XI-1977) 3. FPJM H-4177. / Redacción. *Joan Miró, presidente del Patronato Español de Arte Contemporáneo*. “La Vanguardia” (30-XI-1977) 23. / Harguindey, Ángel S. *Joan Miró acepta la presidencia del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo*. “El País” (1-XII-1977). / Redacción. *Joan Miró presidirá el Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas*. “La Vanguardia” (1-XII-1977) 25. / Redacción. *Joan Miró*. “Blanco y Negro” (7-XII-1977) 35. / Melià, J. *Una fecha clave para la historia cultural*. “ABC” (9-XII-1977) 49. / Permanyer, L. *Nueva etapa cultural*. “La Vanguardia” (15-XII-1977) 84.

de Lassaletta de Barcelona a la inauguración de una exposición (diciembre 1977-enero 1978) del libro de Rafael Alberti *Poemas y retornos*, junto a los gouaches y litografías de Antoni Tàpies que lo ilustran (probablemente también asiste a la exposición de éste en la Galería Maeght); le acompañan los dos, más Juana Mordó, en cuya galería madrileña también se presentan estas obras.²¹⁹⁴ Colabora también en “*Nadal en el subterrani*”, una actividad organizada por la Federación de Asociaciones de Vecinos de Barcelona, en la que una veintena de artistas catalanes —Tàpies, Guinovart, Esther Boix...— sitúan unos plafones artísticos en un gran vestíbulo de la estación de la Universidad del Metro barcelonés, desde el 17 al 27 de diciembre.²¹⁹⁵

En la cultura destaca en 1977 que el 31 de enero se inaugura la nueva sede parisina del MNAM, en el Centre Georges Pompidou, con una excelente colección de mirós; comienza con una retrospectiva de Marcel Duchamp y entre el 1 de junio y el 19 de septiembre acaece la magna exposición **París-Nueva York*>. Muere su amigo Jacques Prévert (11 abril). Como desagravio a Sert (e indirectamente a Miró) por la larga polémica del Parc de la Mar, Sert acepta en mayo la oferta del alcalde de Palma de Mallorca de presidir el jurado del concurso de proyectos.²¹⁹⁶ Se dan a conocer los nuevos artistas catalanes en los principales museos y galerías de París, Nueva York... Miralda, Muntadas y Zush exponen en junio en la VI Documenta de Kassel; Ferran García Sevilla, Jordi Pablo y Josefina Miralles exponen en la X Biennale des Jeunes de París, comisariada por Victoria Combalá. Fracasa en mayo el proyecto de una plaza en Madrid, cerca de la Biblioteca Nacional, que debía contar con esculturas cedidas gratuitamente por Picasso, Miró, Oteiza, Calder y Alberto, porque el Ayuntamiento impone un proyecto más conservador.²¹⁹⁷ En Ibiza se

²¹⁹⁴ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: fotografía del encuentro de los cuatro en p. 943. / Redacción. *Rafael Alberti y Joan Miró*. “El País” (20-VIII-1977), recoge la noticia de que ambos colaboraban en el libro y que el 3 de septiembre se haría en Palma de Mallorca un homenaje al poeta.

²¹⁹⁵ Canals, E. *Navidad en el subterráneo*. “El País” (17-XII-1977).

²¹⁹⁶ Redacción. *Jose Luís Sert*. “El País” (14-V-1977). / Verd, Sebastià *La catedral volverá a reflejarse sobre las aguas del Mediterráneo*. “Diario de Mallorca” (30-XII-1977) 20-21. FPJM H-4178. El jurado, presidido por Sert, aprobó el proyecto definitivo, con un lago ocupando la mayor parte del parque. / Planas Sanmartí, J. *José Luis Sert: “Se devuelve a la ciudad lo que la autopista le quitó”*. “Diario de Mallorca” (31-XII-1977). FPJM H-4186. Apunta que Miró colaborará si el proyecto se realiza correctamente. / Torres, Antonio. Entrevista a Miró. “*No puedo estar sin trabajar*”. “Última Hora” (10-II-1978) 9. FPJM H-4198. Miró suelta un elogio al alcalde Paulino Puchens: «Té collons aquest homo, ¡oi que sí!... El pasado hay que olvidarlo, el pasado no interesa, lo importante es el presente.»

²¹⁹⁷ Redacción. *La Asociación de Artistas Plásticos, contra la Plaza del Descubrimiento*. “El País” (14-V-1977).

realizan en junio los actos finales del Àmbit d'Arts Plàstiques del Congrés de Cultura Catalana, con un manifiesto redactado por el crítico Tomàs. Llorens, con la colaboración de T. Camps y J. Dols Rusiñol; Miró es invitado pero no puede acudir. En diciembre se celebra, con apoyo de Ferrán Cano, la primera exposición de los jóvenes artistas mallorquines en Barcelona, concretamente el grupo "Neó de Suro" en la Galeria Mec Mec, que acababa de presentar la exposición de Javier Mariscal <Gran Hotel>.

En 1977 Miró reside en Palma y sólo pasa parte del verano (¿en septiembre?) en Mont-roig. Realiza viajes a Barcelona (enero, marzo, julio, noviembre y ¿diciembre?), París y Chartres (mayo)²¹⁹⁸, Céret (julio) y además pasa sus últimas y breves estancias en Gallifa (una a finales de diciembre de 1976 o principios de enero de 1977) para trabajar junto a Joan Gardy y ver a su amigo Artigas, muy enfermo.²¹⁹⁹ Las contadas y pequeñas exposiciones de producción reciente de este año prueban el descenso de su capacidad creativa, aunque la muestra de Céret destaca al menos por su valor político de compromiso con la Generalitat en el exilio, mientras que son anecdóticas las de Reus, Valencia y Manresa. En julio debe guardar reposo, agotado por su tarea en *Mori el Merma* y por un catarro.²²⁰⁰

Entre los homenajes destaca que el 13 de enero recibe la medalla del Mérito a la Vocación, en un acto en la biblioteca de la Fundació Joan Miró²²⁰¹, y el Ministerio de Trabajo le concede el 30 de abril la Medalla de Oro del Trabajo, que se plantea que le imponga el Rey.²²⁰² El 14 de octubre Miró acompaña al presidente de México,

²¹⁹⁸ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: está en París para la entrevista (p. 229) y Miró hace referencia a una visita por la mañana a Chartres (p. 237).

²¹⁹⁹ Frontera, G. *Joan Miró, una obra para el pueblo*. "Última Hora" (10-I-1977) 13. FPJM H-4155. Apunta que hace pocos días que Miró ha regresado de Gallifa.

²²⁰⁰ Redacción. *Don Joan Miró, delicado de salud*. "Baleares" (7-VII-1977). FPJM H-4171. El médico le ha recomendado reposo debido a un catarro. / Redacción. *Joan Miró*. "El País" (8-VII-1977). Menciona que ha de guardar reposo absoluto, porque "la continua actividad y los últimos viajes realizados han provocado un cansancio de su corazón", según sus familiares. / Redacción. *Joan Miró, delicado de salud*. "La Vanguardia" (8-VII-1977) 13.

²²⁰¹ Redacción. *Joan Miró*. "El País" (14-I-1977). / Redacción. *Imposición de la medalla del "Mérito a la Vocación" al pintor Joan Miró*. "La Vanguardia" (14-I-1977) 27 y 33. / Redacción. *Joan Miró*. "ABC" (21-I-1977) 92. / Redacción. *Medalla al Mérito a la Vocación a Joan Miró*. "Blanco y Negro" (2-II-1977) 64.

²²⁰² Redacción. *Joan Miró, Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo*. "ABC" (30-IV-1977) 35. / Redacción. *Joan Miró, obrero, artesano y artista, Medalla de Oro al Trabajo. En Palma, el rey le impondrá la condecoración*. "Última Hora" (30-IV-1973) 9. FPJM H-4164. / Redacción. *Joan Miró*. "El País" (1-V-1977). / Redacción. *Medallas de Oro al Trabajo*. "ABC" (3-V-1977) 42. / Redacción. *El Ayuntamiento felicita a Joan Miró por la medalla al mérito en el Trabajo*. "Diario de Mallorca" (7-V-1977). FPJM H-4167.

López Portillo, en una visita a la FJM.²²⁰³ También le ofrecen exposiciones-homenaje en Mallorca, como una en febrero del artista catalán Frederic Amat.²²⁰⁴

En su obra de este año destaca sobremanera el material escénico (dos telones, máscaras y las marionetas gigantes de los personajes) de *Mori el Merma*, un espectáculo de la compañía La Claca, de acuerdo a sus ilustraciones para *Ubu Roy* con un fuerte contenido de crítica política a Franco. Realiza, con Josep Royo, un gran tapiz (11 x 6 m), para la National Gallery de Washington.

En 1978 en España el evento político fundamental es la aprobación en referéndum el 6 de diciembre de la Constitución, un hito en la consolidación del sistema democrático, que entusiasma a Miró —participa este mismo año en el libro de la *Constitución española 1978*, que reúne 41 grabados de artistas españoles: su pieza muestra un personaje aislado, con los colores más representativos (verde, amarillo, rojo, azul y negro) de las nacionalidades de España—, amén de facilitar el desarrollo del “Estado de las Autonomías”: Baleares ya había obtenido el 19 de marzo la preautonomía, con un Consell presidido por el político centrista Jeroni Albertí. Miró continúa su compromiso con la comunidad, en defensa de la joven democracia y la restaurada autonomía: pinta la ilustración de la portada del primer número de la revista “Cuaderno de Cultura” editada por el Ministerio de Cultura²²⁰⁵ y en los primeros meses prepara el cartel litográfico *Obra Cultural Balear. Cada poble llaura el seu futur*.²²⁰⁶ En enero participa en la muestra catalanista **<Setze artistes i una bandera>* en la Sala Gaspar, que gira alrededor del motivo de las cuatro barras rojas sobre campo amarillo de la bandera catalana. Participa también en **<Fidelitat a un poble. Exposició d’artistes catalans. Homenatge a l’abat Escarré>* (2-22 junio

²²⁰³ Redacción. *El pintor y el estadista*. “La Vanguardia” (15-X-1977) 31.

²²⁰⁴ Amat ya había participado en la exposición-homenaje **<Miró 80>* en Palma de Mallorca (1973). Explica cómo conoció a Miró en «L’any 1977, quan vaig fer una mostra-homenatge a Joan Miró a Mallorca, que ell va visitar. Vam dinar plegats amb altres amics, a l’ombra d’un arbre.. En aixecar-nos de taula, Miró va arregar un pa de pagès daurat com un sol petit i petrificat, i em va dir: “El desaré en un rací de l’estudi. Qui sap si un dia en sortirà una muntanya o un estel...”» Miró asistió a la exposició de la instal·lació de Amat *<A Joan Miró>* en Sa Pleta Freda, Son Servera, Mallorca en febrero de 1977, y hay una fotografía en la que Amat parece explicar su obra a Miró [40]. Poco después Amat partía a Oaxaca. [Amat. *<Amat: cuatro paisajes de fondo 1975-1992>*. Barcelona. FJM (febrero-abril 1994): 40-41. Probablemente es la fuente de sus declaraciones citadas en Roglan. *Fundació Joan Miró. 25 anys*. 2001: 159.]

²²⁰⁵ Carta de Jaime de Urzáiz, Secretario General Técnico del Ministerio de Cultura, a Joan Miró. Madrid (2-III-1979). FPJM FD-0591, anexo a H-4295.

²²⁰⁶ Redacción. *Miró prepara un cartel para la Obra Cultural Balear*. “La Vanguardia” (12-III-1978) 15. / Oliver Fuster, Joan. *Joan Miró, l’Obra Cultural Balear i la gènesi d’un bonic cartell. <Joan Miró. Cartells>*. Palma de Mallorca. Es Baluard, Museu d’Art Modern i Contemporani (18 diciembre 2008-22 febrero 2009): 45-47.

1978), en La Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de Barcelona. En junio acepta la presidencia de honor del Institut de Projecció Exterior de la Cultura Catalana (IPECC)²²⁰⁷ y asiste como invitado de honor el 28 de julio, en el palco de autoridades en el Castell de Bellver, junto a Josep Tarradellas, el filólogo Francesc de Borja Moll y el escritor Camilo José Cela, al acto oficial en el castillo de Bellver de constitución del Consell General Interinsular de Baleares, otro paso más para recuperar la autonomía de las islas.²²⁰⁸

A finales del verano de 1978, después de seis años de pugnas, Miró manifiesta que donará su prometida obra al Museo de Escultura al Aire Libre en el Paseo de la Castellana, un museo que el Ayuntamiento de Madrid había inaugurado en 1972 y que había sufrido un grave conflicto al prohibir durante años la obra de Chillida *La Sirena varada*, que recaló en el jardín de la FJM hasta que se consiguió en 1979 colocarla en el sitio previsto desde el principio. El Ayuntamiento madrileño eligió entre las cien obras expuestas poco antes por Miró en el MNAM de París una versión de la escultura *Madre Ubú* (1975, de 1,70 m de altura, titulada en Madrid *Mirando a Cataluña*); la donación se firmó en diciembre de 1978 y la obra se instaló en enero de 1979.²²⁰⁹

²²⁰⁷ Redacción. Joan Miró, presidente de honor del IPECC. "ABC" (13-VI-1978) 46. / Redacción. Joan Miró, presidente de honor del IPECC. "La Vanguardia" (13-VI-1978) 23.

²²⁰⁸ Redacción. *Quedó constituido el organismo preautonómico balear*. "ABC" (29-VII-1978) 56. / Redacción. *Quedó constituido el Consell General*. "Baleares" (29-VII-1978) 1. FPJM H-4235. / Redacción. *Mallorca. Tarradellas se entrevistó con las autoridades de las islas*. "La Vanguardia" (30-VII-1978) 15. Comió en su hotel con Miró.

²²⁰⁹ La polémica obra de Chillida había sido rechazada por tres alcaldes consecutivos: Arias Navarro, García Lomas y Arespachaga, aduciendo razones de seguridad. El primer alcalde democrático, José Luis Álvarez, del partido UCD, la aprobó por fin. [Chillida. *Visión del rebelde*. "El País" (31-XII-1983)]. Sobre las vicisitudes del escándalo véase Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 764-766. En la p. 764 hay una foto de la inauguración de la obra de Miró, con asistencia de Pablo Palazuelo, Julio Martínez Calzón, Eduardo Chillida, José Capa, Manuel Rivera, José A. Fernández Ordoñez, Eusebio Sempere y Gustavo Torner. Sobre la historia y fondos del museo hay un resumen de Carmen Priego. *Museo de Escultura al aire libre de la Castellana*. "Álbum. Letras-Artes", n° 72 (primavera 2003) 80. Son muy interesantes las declaraciones de Miró y Chillida en el documental de Chamorro. *Miró*. 1978. n° 54.

Hay una hemeroteca particularmente abundante sobre este problema, aparte de la que ya hemos apuntado en el capítulo de los años 1971-1975: Redacción. *6-Foot "Mère Ubu" Joins Sculpture Garden*. "Los Angeles Times" (19-V-1977) WS3. / Redacción. *Nace la Asociación de Amigos del Museo de la Castellana*. "ABC" (13-IX-1977) 54. Sugiere que la Asociación mediará para solucionar el conflicto del Ayuntamiento con Chillida y Miró. / Amón, S. *Museo de la Castellana: ausencias injustificadas de Chillida y Miró*. "El País" (6-X-1977). Informa de una Asociación de Amigos del Museo de la Castellana, que protesta por las dos ausencias y el mal estado del museo. / Redacción. *Nace la Asociación de Amigos del Museo de la Castellana*. "El País" (27-IX-1977). La promueven Eusebio Sempere, José Antonio Fernández Ordoñez y Julio Martínez Calzón. / Redacción. *La Asociación de Amigos del Museo de la Castellana prepara su constitución*. "ABC" (28-IX-1977) 49. / Redacción. *Hoy se inicia el regreso de la escultura de Chillida*. "ABC" (25-X-1977) 55. / Redacción. *Se presentó la Asociación de Amigos del Museo de la Castellana*. "El País" (26-X-1977). / Bellver, Carlos. *El alcalde insiste en no colgar la escultura de Chillida del puente de Juan Bravo*. "El País"

En la cultura catalana destaca que en octubre de 1978 la Escola de Belles Arts de Barcelona pasa a ser Facultad, cambiando el plan de estudios para dar más importancia al mundo de la imagen y a los aspectos teóricos, y la FJM, con el soporte de Miró, apoyará con sus exposiciones este cambio de rumbo hacia las nuevas tecnologías artísticas y el conceptualismo. García Sevilla renuncia al arte conceptual y gana el segundo premio de la II Biennial de Pintura Contemporània de Barcelona, con la obra *Pintura*. Muere el 20 de noviembre el pintor Giorgio de Chirico, uno de los artistas que Miró había conocido en el París de los años 20.

En 1978 Miró reside en Palma la mayor parte del año, sin pasar su normal veraneo en Mont-roig. Realiza viajes a Madrid (4 mayo y probablemente otro en octubre), Barcelona (junio, septiembre) y París (noviembre).

Miró sufre un accidente el 6 de agosto: al salir de su estudio de Palma, después de varias horas de trabajo, padece un desvanecimiento por el calor y se lesiona gravemente al caer por la escalera.²²¹⁰ Se repone lo suficiente para, con el permiso de su cuñado y médico, Lluís Juncosa, asistir a un acto oficial de homenaje

(4-XI-1977). Argumentaba un motivo técnico, que no resistiría el peso, contra el parecer de los técnicos. / Redacción. *Los escultores que exponen en el Museo de la Castellana podrían retirar sus obras*. “El País” (5-XI-1977). Miró ofrece donar una escultura suya además de la *Sirena varada* de Chillida que está en la FJM. / Redacción. *Miró donará una escultura cuando la obra de Chillida esté colgada*. “ABC” (24-XI-1977) 105. / Redacción. *El alcalde dio posesión a su nuevo equipo*. “ABC” (15-III-1978) 41. Miró decide donar una escultura al Museo de la Castellana. / Redacción. *El alcalde irá a Mallorca a recoger la escultura de Miró*. “ABC” (20-IV-1978) 43. / Trenas, Pilar. *Chillida: “Tengo ganas de acabar con este asunto”*. “ABC” (20-IV-1978) 43. / Redacción. *Sainz de Robles. La “sirena varada” es una birria...* “El País” (6-V-1978). / Pizán, Manuel. *Picasso, Miró, Chillida y un cronista de Madrid*. “El País” (9-V-1978). Sobre el ataque de Sainz de Robles, un escritor conservador, a Miró y Chillida. / Redacción. *La “Sirena varada” será colgada definitivamente el 10 de septiembre*. “El País” (5-VIII-1978). / Redacción. *“La sirena varada” camino de Madrid*. “ABC” (31-VIII-1978) 21. / Redacción. *Madrid recupera esta tarde la escultura de Eduardo Chillida*. “El País” (2-IX-1978). / Redacción. *La escultura de Chillida, ya cuelga en el Museo de la Castellana*. “ABC” (3-IX-1978) 17. / Redacción. *El alcalde escogerá en París una escultura de Miró*. “El País” (26-IX-1978). El alcalde José Luis Álvarez, solucionado el problema de la *Sirena varada*, viajó a París para escoger la obra donada por Miró; se pensaba que estaba expuesta en la Galerie Maeght. / Redacción. *Miró donará al museo de la Castellana una escultura en bronce de tres metros de altura*. “El País” (27-IX-1978). Miró elegirá una de las grandes esculturas en la Galerie Maeght. / Redacción. *La escultura “Mère Ubu”, de Miró, será instalada en el museo de la Castellana*. “El País” (20-XII-1978). Miró ha seleccionado *Mère Ubu*, de 1,70 m de altura, valorada en 25 M de pesetas. / Redacción. *“La Mère Ubu” de Joan Miró, junto a “La sirena varada”*. “La Vanguardia” (20-XII-1978) 18. / Redacción. *“Madre Ubu” ya es del pueblo de Madrid*. “El País” (24-XII-1978). / Redacción. *Próximo traslado*. “ABC” (26-XII-1978) 97. / Redacción. *Hoy se inaugura en la Castellana el museo de esculturas actualizado*. “El País” (9-II-1979). Explica que el jueves 8 de febrero se instaló la escultura *Madre Ubu* en la Castellana, y que la inauguración oficial fue el 9. / Redacción. *Huete, Álvarez y Tamames inauguraron el museo de la Castellana*. “El País” (10-II-1979). Se confirma la inauguración, con masiva presencia de políticos e intelectuales.

²²¹⁰ Redacción. *Joan Miró tendrá que guardar reposo*. “La Vanguardia” (7-IX-1978) 11.

el 4 de septiembre y a otro más en Barcelona el 21 del mismo mes²²¹¹, a condición de que no se fatigue, pero desde entonces su salud disminuye imparablemente, sobre todo por su antigua afección de circulación en las piernas, lo que repercutirá en una disminución de su actividad artística. En esos días Miró tiene 85 años y escribe: «8 + 5 = 13, je m'en vais...»²²¹² Pero eso no le fuerza todavía a dejar de fumar, un vicio esporádico antes, pero que creció mucho en sus últimos años, como le reconvenía constantemente su esposa.

Coincidiendo con su 85 aniversario, se celebran numerosos homenajes, filmaciones, así como exposiciones antológicas aunque apenas de obras recientes. Desafortunadamente, la organización de tantos actos le toma mucho tiempo. El domingo 19 de febrero le visitan en Palma los ministros de Educación y Ciencia, Íñigo Cavero, y de Cultura, Pío Cabanillas, para preparar los actos oficiales de homenaje.²²¹³ El Ayuntamiento de Barcelona le concede el 19 de abril la Medalla de Oro de la Ciudad.²²¹⁴ Ya antes, el 8 de abril, el Ayuntamiento de Palma le concede la Medalla de Oro de la Ciudad (se entregó el 3 de septiembre)²²¹⁵, como parte de un denso programa que culminará con dos exposiciones en septiembre²²¹⁶. El 2 de mayo él y su esposa comen con los reyes en el palacio de la Zarzuela.²²¹⁷ Acepta ser presidente de honor del comité del concurso *Pinte su fiesta*, de la casa Ford, que gana en mayo la diseñadora Ana Elena Aparicio.²²¹⁸ El 8 de mayo participa en el festejo

²²¹¹ Redacción. *Comenzaron las Fiestas de la Merced*. “La Vanguardia” (22-IX-1978) 3. El alcalde Socías le impuso la Medalla de Oro de la Ciudad de Barcelona.

²²¹² Rose, B. *Interview with Miró*. <Miró in America>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 120. El declive de sus fuerzas es evidente ya antes de la caída (y posiblemente la explican), como se comprueba en las 12 fotos que le tomaron en la exposición homenaje de Madrid para el reportaje de Pérez Mínguez, Luis. *Joan Miró (Foto, arte, dossier)*. “Arteguía”, año VI, 37 (V-1978) 11-18. FPJM H-4227. No obstante, hacia el 30 de julio todavía trabajaba intensamente en su obra gráfica, como se ve en un reportaje fotográfico tomado una mañana de las 9 a las 2. [“P. B.”. *Miró, de 2 a 2, trabajando por y para Mallorca*. “Última Hora” (31-VII-1978) 12-13. FPJM H-4236.]

²²¹³ Soler Summers, G. *Pío Cabanillas visitó la Palma monumental*. “Diario de Mallorca” (19-II-1978) 14. FPJM H-4203. El ministro de Cultura, con el que Miró mantuvo una excelente relación, se entrevistó a las cinco de la tarde con Miró en Son Abrines, con la asistencia del alcalde de Palma, Paulino Buchens. Cabanillas declaró a Eduardo Jiménez (p. 15) que trabajaba para una gran exposición de «Miró, el maestro». / Redacción. *Los ministros Cabanillas Gallas y Cavero visitan a Miró*. “ABC” (21-II-1978) 53. / Redacción. *Pío Cabanillas e Íñigo Cavero*. “El País” (21-II-1978).

²²¹⁴ Redacción. *La Medalla de Oro de la Ciudad, a Joan Miró*. “La Vanguardia” (20-IV-1978) 1, 3 y 24. FPJM H-4211.1 y 2. / Redacción. *Tarradellas felicita al ilustre pintor*. “La Vanguardia” (21-IV-1978) 19. Le reconoce como catalán universal. / Redacción. *La Medalla de Oro de la Ciudad para Joan Miró*. “La Vanguardia” (22-VII-1978) 19. La aprobación en pleno.

²²¹⁵ Redacción. *Joan Miró*. “El País” (9-IV-1978).

²²¹⁶ Rodríguez Hidalgo, J. A. *Homenajes a Joan Miró en Palma de Mallorca*. “El País” (19-VII-1978).

²²¹⁷ Redacción (editorial). *Miró, un homenaje necesario*. “El País” (4-V-1978). / Castillo-Puche, José Luis. *Los Reyes en la Biblioteca Nacional*. “ABC” (7-V-1978) 44.

²²¹⁸ Redacción. *Ana Elena Aparicio*. “El País” (20-V-1978).

de los Jocs Florals 1978 de Barcelona.²²¹⁹ El 22 de junio se celebra una fiesta en su honor en la FJM, organizada por Joan Brossa²²²⁰; el poeta valenciano Estellés compone probablemente entonces una *Oda mural a Joan Miró*.²²²¹ Otro gran poeta amigo suyo, el premio Nobel de Literatura Vicente Aleixandre, le dedica el poema *A Joan Miró*.²²²² La Diputación de Álava compra para el Museo Provincial el *Mural de la Cinemateca de París* (1972).²²²³

Entre las múltiples exposiciones, la de Madrid en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) demuestra la mejoría de sus relaciones con el gobierno español. Viaja con su esposa a Madrid (del 29 abril al 4 mayo) para asistir a la suya y a otra de Sert.²²²⁴ Hay otra en Ibiza en agosto, y en Palma el Ayuntamiento organiza una gran exposición, que inaugurarán el 4 de septiembre de 1978 los Reyes de España; en el MNAM de París se celebra una muy importante antológica de dibujos, tras la cual Miró dona 80 dibujos al museo; la de Londres es una continuación de la anterior; y en el MAMV de París se examina su carrera como escultor. En Murcia le dedican en mayo una exposición-homenaje de su obra gráfica y un ciclo de conferencias el Colegio de Arquitectos y la Galería Yerba.²²²⁵ El 1 de junio Miró asiste a un acto de homenaje en la Galería Theo de Madrid, con un discurso de Camilo José Cela y lecturas poéticas de José-Miguel Ullán, Luis Rosales y Carlos

²²¹⁹ Domènech, Jordi. *Juegos Florales. La hora de la normalidad*. “ABC” (9-V-1978) 32. / Redacción. *Olga Xirinach, ganadora de los Juegos Florales de Barcelona*. “ABC” (9-V-1978) 58. / Redacción. *Celebración de los “Jocs Florals 1978” en el Salón de Ciento*. “La Vanguardia” (9-V-1978) 25.

²²²⁰ A su lado, su esposa y J. V. Foix (a quien la FJM había homenajeado el día anterior). La compañía de la Claca dispuso por el edificio los *ninots* de la obra teatral *Mori el Merma* y hubo un espectáculo de circo de los “Germans Poltrona”.

²²²¹ Vicent Andrés i Estellés (Valencia, 1924-1993), ganador del Premi d’Honor de les Lletres Catalanes de 1978, compuso una *Oda mural a Joan Miró*, engarzada en su vasta recopilación de últimos poemas de 1978-1993, *Mural del País Valencià* (póstumo, 1996), que registraron en un disco Maria del Mar Bonet y otros cantantes.

²²²² Aleixandre, V. Poema *Joan Miró*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (1978) 5-6.

²²²³ Suárez Alba, Alberto. *Grandes inversiones de la Diputación de Álava para el Museo Provincial. La última adquisición es un mural de Miró*. “ABC” (28-VI-1978) 41.

²²²⁴ Amón, S. *Los maestros*. “El País” (15-VIII-1976), se quejaba de que Miró no había tenido una antológica digna en Madrid. / Redacción. *Joan Miró*. “El País” (28-IV-1978). / Amón, S. *Joan Miró, en Madrid: “traigo mis últimos cuadros”*. *El pintor catalán inaugurará el jueves su antológica en el museo de Arte Contemporáneo*. “El País” (30-IV-1978). / Calvo Serraller, F. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 959, fotografía de la conferencia de prensa en el MEAC, con Miró, Sert y Josep Renau. Se fecha en abril, pero las muestras antológicas de Sert y de Renau se inauguran ambas en mayo. / Redacción. *Joan Miró*. “El País” (3-V-1978). Se informa que Miró y su esposa están en Madrid desde el sábado 29 de abril, que el martes 2 han comido en la Zarzuela con los Reyes, y que estarán en Madrid hasta el vernissage el jueves 4. / Berasategui, Blanca. *Una recuperación histórica: Sert y Renau exponen en Madrid*. “ABC” (23-V-1978) 37. / Redacción. *Miró, Sert y Renau exponen colectivamente*. “La Vanguardia” (23-V-1978) 21. Informa que Miró sólo asistió al final de la rueda de prensa y no habló.

²²²⁵ Redacción. *El Colegio de Arquitectos*. “El País” (6-V-1978).

Franqui, y el añadido de **Homenaje a Miró*> (desde 1 junio 1978), con una pintura conjunta de Farreras, Fraile, César Manrique, Mignoni y Sempere, sin obras de Miró.²²²⁶

Miró concede bastantes entrevistas este año de su 85 aniversario. El periodista Santiago Amón realiza dos importantísimas, la primera en mayo, coincidente con la antológica madrileña, y que es un documento excepcional para entender sus últimos años, tanto en su vida y su compromiso artístico, como en su obra, porque aborda más en profundidad su presente²²²⁷; la segunda entrevista, en junio, es un breve pero intenso repaso de su trayectoria personal y artística.²²²⁸ También le entrevistan varios periodistas norteamericanos. Explica a Acoca, reportero del “Washington Post”, su agradecimiento a Picasso por su ayuda; que entiende el sexo como un ritual sagrado, sin la fuerza animal que tenía en la obra de Picasso; y concluye afirmando su optimismo ante la nueva situación en España.²²²⁹ Markham, corresponsal del “The New York Times”, recoge su deseo ferviente de mostrar sus obras recientes al público: «so that they know I’m still breathing.»²²³⁰ A Meisler, corresponsal en Europa del diario “Los Angeles Times”, le cuenta que el régimen franquista le ninguneó, que ahora es optimista sobre la situación española después de la muerte de Franco y que se siente con un pie en Cataluña (la familia paterna) y otro en Mallorca (la familia materna y su esposa), pero que sus raíces más fuertes son catalanas.²²³¹ Miró visita París en octubre, para asistir a la antológica de sus esculturas en el MAMV de París (19 octubre-17 diciembre 1978) y en esta ocasión le entrevista Pierre Descargues (2004), en su tercer y último encuentro con

²²²⁶ El homenaje se hace al día siguiente de la clausura de <Joan Miró. Pinturas de 1916-1974> (5-30 mayo 1978), con 36 pinturas y obras sobre papel. Hay noticias del homenaje en: Redacción. *Homenaje a Miró en su ochenta y cinco cumpleaños*. “ABC” (2-VI-1978) 37. / Redacción. *Escritores y pintores en el cumpleaños de Miró*. “El País” (2-VI-1978). / Anuncio en página entera de “ABC” (2-VI-1978) 14.

²²²⁷ Amón, S. *Entrevista a Miró*. “El País” (4-V-1978). Una entrevista distinta de la que hizo para “El País Domingo” dos meses después. Se publicó el día del vernissage de la gran retrospectiva de Miró en Madrid, que presidió el presidente de la Generalitat, Tarradellas.

²²²⁸ Amón, S. *Entrevista. Tres horas con Joan Miró*. “El País Semanal”, nº 62 (18-VI-1978).

²²²⁹ Acoca, Miguel. *Entrevista a Miró. The Miró Fire at 85*. “Washington Post” (17-IV-1978) B1 y B2. FPJM H-4208.

²²³⁰ Markham, James M. *Miró at 85: A Diminutive Giant Who Is Still Hard at Work*. “The New York Times” (15-IV-1978) 2. PML, PMG B 21, 36. FPJM H-4210, y National Gallery of Art, s/p. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró’s Sculpture in The United States*. <*The Shape of Color. Joan Miró’s Painted Sculpture*>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 83.

²²³¹ Meisler, Stanley. *Entrevista a Miró. Spain’s Pariah Now Patriarch. Miró: an Old Modern at 85*. “Los Angeles Times” (20-IV-1978) E1 y 17. FPJM H-4205. Anexo de carta del corresponsal en Europa del diario, Stanley Meisler, a Joan Miró. Madrid (2-V-1978).

Miró (los dos anteriores habían sido en 1948 en el taller de Moulrot y en 1961 en el de Maeght en Levallois), para la radio nacional francesa (France Culture). Descargues combina sus palabras con extractos de un poema registrado en disco por Prévert y con música de sardanas: «Miró lui-même, le taciturne, parla plus longtemps qu'on n'avait osé l'espérer. Je crois que son plaisir venait de ce que les multiplex planétaire dont il était le centre ne réunissait que des amis, et que cet hommage à un seul homme n'eut jamais rien d'un éloge académique.»²²³² La responsable del programa, Catherine Val, le regaló un pequeño nido de pájaro que había caído de un árbol, y tiempo después, Miró le agradeció a Descargues el presente: «Je garde précieusement dans un coin de mon atelier cette petite boîte avec un nid et un oeuf de mère, ce qui donne un bel accent poétique.» Por estas fechas recibe la invitación para participar en el acto inaugural de la campaña de la Internacional Socialista para el Parlamento europeo, en el que hubo unos 600 invitados, pero parece improbable su presencia, en todo caso no documentada.²²³³ Y luego visita Saint-Paul-de-Vence ese mismo mes de octubre, para trabajar y luego descansar antes del previsto viaje a EE UU que finalmente no hará²²³⁴; por entonces concede una entrevista a Daniel Marchesseau.²²³⁵

Y también hay entrevistas para documentales. En febrero de 1978 la BBC, con Roland Penrose, le graba en Palma y Barcelona; es una de las múltiples actividades de Penrose sobre sus amigos artistas relacionados con Cataluña: Miró, Tàpies, Picasso. En abril es filmado para el film *Catalans Universals*, dirigido por Antoni Ribas y patrocinado por “La Vanguardia” y Televisión Española, que le incluye entre los 13 catalanes más importantes, junto a Salvador Espriu, Pau Casals, Josep Lluís Sert, Antoni Tàpies, Josep Trueta...²²³⁶ Durante el verano Paloma Chamorro le graba en otro documental, para la Televisión Española.

Entre los premios destaca la concesión el 14 de agosto del Premio Internacional “Antonio Feltrinelli” de Pintura, otorgado por la Academia Nazionale

²²³² Descargues, Pierre. *De calme et de fureur*, en AA.VV. *Miró au Centre Pompidou*. “Beaux Arts Magazine”, hors-série. 2004:

²²³³ Redacción. *El socialismo europeo comenzó en Lille su campaña para el Parlamento comunitario*. “La Vanguardia” (8-XI-1978) 17.

²²³⁴ Redacción. *Joan Miró: Pèlerinage à Saint-Paul-de-Vence*. “Nice Matin” (X-1978). FPJM H-4257. Foto de Claude Louet de Miró y Maeght junto al *Pájaro solar*.

²²³⁵ Marchesseau, D. *Interview de Joan Miró à Saint-Paul-de-Vence, 14 octobre 1978*. “L’Oeil”, 281 (XII-1978) 36-37. FPJM H-4285. Contiene varios errores: Miró recuerda haberse apuntado en la Llotja en 1912, con el profesor Pascó, con Galí de director; el reencuentro con Artigas lo atrasa a 1944;

²²³⁶ Redacción. *Rodaje de la película “Catalans Universals”*. “La Vanguardia” (4-IV-1978) 59.

dei Lincei (críticos de arte italianos); es el primer español en recibir este prestigioso galardón.²²³⁷ El alcalde de Palma le concede la Medalla de Oro de la ciudad el 3 de septiembre y la Diputación Provincial le imparte la Medalla de Oro de Baleares el 4 de septiembre.²²³⁸ El Ministerio de Asuntos Exteriores le había concedido en mayo la Gran Cruz de Isabel la Católica, por sus relevantes servicios al país, como embajador artístico, que le fue impuesta por el rey Juan Carlos I el 4 de septiembre, en la inauguración de su exposición en la Llotja de Palma, a la que acudió con la Reina.²²³⁹ El mismo día 4, el presidente Tarradellas le impone en Palma la Medalla de Oro de la Generalitat de Cataluña.²²⁴⁰

Miró intenta dar lo mejor de sí mismo en la creación. El 20 de enero recibe en Palma la visita de Pierre Matisse para estudiar los proyectos en EE UU.²²⁴¹ En febrero culmina el diseño del mural del Wilhelm-Hack Museum de Ludwigshafen, aprobado por la comisión el 28 de febrero²²⁴²; aunque se realizará en 1979. Se estrena el 7 de marzo en Palma la obra teatral *Morí el Merma*, representada por la compañía La Claca, con escenografía de Miró y concebida por Joan Baixas y Teresa Calafell. Miró declara en abril que está volcado en sus últimas obras, como el gran tapiz para la National Gallery de Washington, y que quiere dar en su próxima

²²³⁷ Sabater. *Joan Miró y Mallorca*. 1978: 52. / Redacción. *Joan Miró, premio "Antonio Feltrinelli"*. "La Vanguardia" (15-VIII-1978) 3. / Redacción. *Premio Feltrinelli, para Joan Miró*. "ABC" (8-XII-1978) 43. / Redacción. *Joan Miró*. "El País" (9-XII-1978). La entrega se fija el 15 de diciembre, con 250.000 pesetas. / Redacción. *Joan Miró recibió el premio Antonio Fretinelli [sic]*. "Última Hora" (19-XII-1978) 1. / Redacción. "La Mère Ubu" de Joan Miró, junto a "La sirena varada". "La Vanguardia" (20-XII-1978) 18. Data la entrega el 25 de diciembre, con 2,5 millones.

²²³⁸ Rodríguez Hidalgo, J. A. *Concedida a Joan Miró la medalla de oro de Baleares*. "El País" (27-VIII-1978).

²²³⁹ Redacción. "Diario de Mallorca" (4-V-1978). / El Jefe de la Casa del Rey notifica que este acepta ser el presidente del Comité de Honor de la exposición homenaje a Miró en Palma el próximo mes de septiembre [Carta del Marqués de Mondéjar a Miró. Madrid (20-VII-1978) FPJM] y el rey recibió en audiencia a la comisión organizadora el 25 de julio. [Redacción (editorial). *Miró, Mallorca y el Rey*. "Última Hora" (26-VII-1978) 2. FPJM H-4234.] / Redacción. *Un lunes llamado Joan Miró. Los Reyes presidieron ayer la jornada de homenaje al maestro*. "Última Hora" (5-IX-1978) 1. FPJM H-4250. / Dicenta, Alfonso. Entrevista a Aimé Maeght. "Joan Miró es el creador integral". "Última Hora" (5-IX-1978) 7. FPJM H-4251.

²²⁴⁰ Redacción. *El próximo día 4. El presidente Tarradellas impondrá a Miró la primera Medalla de Oro de la Generalitat*. "La Vanguardia" (31-VIII-1978) 10. / Redacción. *Joan Miró*. "El País" (1-IX-1978). / Redacción. *Tarradellas-Miró*. "La Vanguardia" (6-IX-1978) 1 y 10.

²²⁴¹ Cela Conde, Camilo J. Entrevista a Pierre Matisse: "La pintura es algo más que un arte". "Última Hora" (21-I-1978) 1 y 12-13. PML, PMG B 21, 36. Pierre Matisse visita a Miró en su casa (dos fotos del encuentro) y declara sobre el arte actual, su aprecio por Miró que no tiene un sustituto a su nivel en las generaciones más jóvenes, y recuerda que Henri Matisse visitó Mallorca un invierno en los años 30 buscando calor y se volvió diciendo que era el sitio del mundo con más frío.

²²⁴² Redacción. *Joan Miró*. "El País" (3-II-1978). / Redacción. *Miró hará la fachada de un museo alemán*. "La Vanguardia" (16-III-1978) 17.

exposición lo mejor: «I want them to have the last of my new things».²²⁴³ Miró ofrece este año donar tres vitrales a la Catedral de Palma de Mallorca, por mediación de Sert y a instancia de Baltasar Coll, director del Museo Catedralicio; pero el Cabildo de la Seu rechaza en 1979 la oferta y cuando finalmente cede en 1981, la mala salud del artista le impedirá realizarlos.²²⁴⁴ El 24 de septiembre de 1978, coincidiendo con las Festes de la Mercè de Barcelona, aparece el número 1 de la revista “Quatre Gats”, ilustrada en la portada con un dibujo en color de Miró.²²⁴⁵ Se inaugura el 31 de octubre el mural mosaico *Personajes y pájaros* (7 x 13 m) en la Universidad de Wichita (Kansas, EE UU). Se instala el 13 de noviembre en París la escultura *Couple d’amoureux aux jeux de fleurs d’amandiers* (*Pareja de enamorados con juego de flores al almendro*) de 12 m de alto, en la plaza del barrio de la Défense, junto a esculturas de Calder y Agam; Miró no puede asistir por los efectos de la caída de septiembre y tal vez una enfermedad añadida, por lo que le sustituye su hija, en una celebración presidida por el ministro de Cultura, Jean Philippe Lecat; el escultor israelí Agam comenta «En este ambiente de cemento armado, la obra de Miró aporta la dulzura.»²²⁴⁶ Sus obras se cotizan a precios altos pese a la crisis económica mundial: el Ayuntamiento japonés de Fukuoka compra en octubre por 110 millones de pesetas el cuadro *Bailarín escuchando música de órgano en una iglesia gótica* (1945).²²⁴⁷

En 1979 la crisis económica se recrudece en España. El 3 de marzo UCD vuelve a ganar las elecciones generales en España, pero el 1 de abril la izquierda (especialmente el PSOE) triunfa en la mayoría de las ciudades. El 26 de julio se difunde el “Manifiesto de Sarriá por las libertades nacionales, por el Estatut sin recortes”, firmado en el Convento de las Capuchinas de Sarrià por 200 prestigiosos intelectuales y artistas catalanes encabezados por Miró, Joan Ainaud, Josep Benet,

²²⁴³ Markham, James M. *Miró at 85: A Diminutive Giant Who Is Still Hard at Work*. “The New York Times” (15-IV-1978). PML, PMG B 21, 36.

²²⁴⁴ Juncosa, Patricia. *Cronologia comparada*. *«Miró - Sert: La construcció d’una amistat»*. Palma de Mallorca. FPJM (2006- 2007): 217.

²²⁴⁵ Un ejemplar del número inicial de la revista “Quatre Gats” en FPJM H-4247. Aparecen textos de Joan Brossa, Joaquim Molas, J. V. Foix, Jaume VallcorbaPlana, Montserrat Roig y Quim Monzó. La revista fue promovida por La Caixa.

²²⁴⁶ Fidalgo, Feliciano. *Inaugurada en París una escultura monumental de Miró*. “El País” (14-XI-1978). / “P. S. O.”. *Una monumental escultura de Miró erigida en París*. “La Vanguardia” (14-XI-1978) 15. FPJM H-4284.

²²⁴⁷ Redacción. *110 millones por un Miró. El récord de un pintor vivo*. “Última Hora” (19-X-1978) 1 y 32. FPJM H-4275-4276. / Redacción. *Joan Miró*. “El País” (20-X-1978).

Joan Coromines, Salvador Espriu, Ovidi Montllor, Raimon, Antoni Tàpies...²²⁴⁸ y el 25 de octubre se aprueba en referéndum el Estatuto de Autonomía de Cataluña. Miró mantiene buenas relaciones tanto con la UCD como con el PSOE, lo que facilita sus proyectos de estos años para las dos fundaciones así como el desarrollo de obras monumentales en murales cerámicos. El 22 de septiembre Miró se adhiere a un comunicado de protesta contra la condena de dos pintores, Juan Uslé y Victoria Civera:

«Un numeroso grupo de profesionales de las artes plásticas pertenecientes a la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP) de la UNESCO y a la Confederación Sindical de Artistas Plásticos de las Regiones y Nacionalidades de España (CSAP) ha hecho público un comunicado de repulsa por la sentencia dictada contra sus compañeros Juan Uslé y Victoria Civera por el juez de la Audiencia Provincial de Logroño, en noviembre del año pasado, a raíz de la exhibición de unos carteles que anunciaban una exposición pictórica en la capital de la Rioja. Los profesionales de las artes plásticas, entre quienes se encuentran Joan Miró, Antoni Tàpies, Juan Genovés, Lucio Muñoz, Amalia Avia, José Caballero, Eduardo Sariz, Isabel Villar, José Guinovart, Agustín Ibarrola, Pablo Serrano, Juana Francés, Arcadio Blanco, Eusebio Sempere, Rafael Canogar, José Ortega, Salvador Victoria y José Luis Sánchez, expresan sus repulsa contra esta sentencia justamente en vísperas de que se celebre el recurso de casación, que será visto mañana, lunes, en la Sala Segunda del Tribunal Supremo.»²²⁴⁹

En un ámbito más internacional, Miró, Tàpies, Espriu, Raimon... suscriben en marzo un documento de denuncia de la situación de los derechos humanos en Uruguay.²²⁵⁰ Miró dona un dibujo (*Tête, oiseau, étoile*, en lápiz y tinta china sobre papel) a finales de 1979 para la subasta de la ONG “Terre des hommes”, celebrada en Ginebra, que desde hacía 20 años vendía obras donadas por artistas para la beneficencia y la defensa de los derechos humanos.²²⁵¹

En 1979 Miró reside en Palma y realiza sendos viajes a Barcelona, estando documentados uno en junio y otro en octubre. Destacan las exposiciones retrospectivas de Ginebra y la triple en la Toscana (Florencia, Siena y Prato). El fotógrafo Arnold Newman le fotografía en su taller de Palma el 21-22 de marzo, observándose en el fondo muchas de sus pinturas recientes.²²⁵² Miró declara a finales

²²⁴⁸ Redacción. *Manifiesto de Sarriá. Doscientos intelectuales, por las libertades catalanas*. “La Vanguardia” (27-VII-1979) 9.

²²⁴⁹ Redacción. *Artistas plásticos, contra una sentencia que condenó a dos pintores*. “El País” (23-IX-1979).

²²⁵⁰ Redacción. *Uruguay: De lo aparente a lo real*. “La Vanguardia” (18-III-1979) 20.

²²⁵¹ “R. N.” *Pour les vingt ans de Terre des hommes*. “24 heures” (3-XII-1979). FPJM H-4360.

²²⁵² Umland. <Joan Miró>. Nueva York. MOMA (1993-1994): 344, n. 922, de acuerdo a entrevista de Umland a Arnold Newman en II-1993.

de marzo en un proceso de falsificación de sus obras.²²⁵³ El viernes 27 de abril parte para un largo viaje a Barcelona, París, Reims y Zúrich y el día anterior declara que prepara dos esculturas monumentales para Nueva York y Palma, unos vitrales para una iglesia cercana a París, y el mural del Palacio de Congresos de Madrid, y que ahora admira sobre todo a Zurbarán y Picasso.²²⁵⁴ El 13 de septiembre el rey visita a Miró en su estudio.²²⁵⁵ En este año se despide para siempre de dos lugares mágicos en su vida: el pueblo de Mont-roig, donde estuvo el 29 de abril de 1979, para inaugurar la plaça de Joan Miró y recibir el nombramiento de “Fill adoptiu” y la primera medalla de honor del pueblo, lo que agradeció con un breve discurso²²⁵⁶, aunque es muy posible que volviera unos días en octubre sólo a la masía para una última estancia, justo antes de marchar ese mes a su también última estancia en París para trabajar con el vidriero Charles Marcq.

En noviembre sufre un ataque al corazón, que se mantiene en secreto pues se habla públicamente sólo de un importante cansancio físico, y le obliga a un reposo completo, así que deja de bajar a su estudio; a partir de entonces acostumbra dibujar en una pequeña habitación situada cerca de su dormitorio. Esto frustra un viaje a EE

²²⁵³ Redacción. *Joan Miró declaró en un proceso de falsificación*. “Última Hora” (24-III-1979). FPJM H-4306. / Redacción. *Falsificación masiva de grabados de Miró, Dalí, Chagall y Calder*. “ABC” (27-III-1979) 46. / Redacción. *Joan Miró*. “El País” (27-III-1979). «El pintor prestará declaración ante un grupo de representantes del ministerio fiscal del condado de Nassau (Estados Unidos) que se han trasladado a Palma, residencia del pintor, en relación con una serie de falsificaciones tanto de sus cuadros como de Dalí, Chagall y Calder. Los falsificadores, ahora detenidos, lograron vender cerca de mil copias de los cuadros citados, que las hacían pasar por auténticas.»

²²⁵⁴ Prat, Consuelo. Declaraciones de Miró. “Siento la misma ilusión creadora de toda la vida”. “Última Hora” (26-IV-1979) 36.

²²⁵⁵ Redacción. *Ayer el Rey pasó la tarde con Miró*. “Mi viejo y joven amigo”. “Última Hora” (14-IX-1979) 1 y 36. FPJM H-4341. / Redacción. *El Rey visita el estudio de Joan Miró*. “ABC” (15-IX-1979) 26. / Redacción. *Els reis visiten Joan Miró al seu estudi*. “Avui” (15-IX-1979) 8. FPJM H-4344. / Redacción. *El Rey visitó en su estudio a Joan Miró*. “La Vanguardia” (15-IX-1979) 11. FPJM H-4345. Miró declara que el rey es un hombre encantador, que ha venido como un vecino más, en pantalones vaqueros y conduciendo un pequeño coche, y que no ha aceptado whisky sino un zumo de frutas. / Redacción. *Joan Miró: “El rey vino a verme como un vecino, en vaqueros”*. “ABC” Sevilla (16-IX-1979) 2.

²²⁵⁶ Martí Rom, J. M. Documental *D’un roig encés: Miró i Mont-roig*. 1979. / “L. V.”. *Montroig. El domingo, homenaje a Miró*. “La Vanguardia” (26-IV-1979) 34. / Boqueras, Francesc. *Mont-roig del Camp homenajeará a Miró*. “Diario Español”, Tarragona, sección *Diario de Reus* (27-IV-1979). FPJM H-4315. / “I. C.”. *Cálido homenaje a Miró en Mont-roig*. “Tele-Expres” (30-IV-1979). FPJM H-4316. / Serra, Miguel. *Ayer en Mont-roig. Homenaje a Miró*. “Última Hora” (30-IV-1979). FPJM H-4317. / Redacción. *Mont-roig: homenatge a Joan Miró*. “Avui” (1-V-1979) 10. FPJM H-4318. / Langelaan. *Mont-roig a Joan Miró*. “Diario Español”, Tarragona, sección *Diario de Reus* (1-V-1979) 15-18. FPJM H-4319. Con numerosas fotos de Miró en los festejos. / Redacción. *Homenaje a Miró en Montroig*. “La Vanguardia” (1-V-1979) 4, 25 y 36. / Redacción. *Mont-roig a Joan Miró*. “Avui” (5-V-1979) 25. FPJM H-4320.

UU que Miró y su esposa tenían previsto, con estancias en Washington y Nueva York, desde principios de año para asistir a varias inauguraciones.²²⁵⁷

Se le hacen varios homenajes por su 86 aniversario: El 10 de abril recibe un regalo de homenaje de la Casa Balear de Buenos Aires.²²⁵⁸ El Consejo de Europa entrega como premio en 1979 al museo de Bergen una copia de una escultura de Miró.²²⁵⁹ Miró, el escritor José Manuel Caballero Bonald, el cineasta Luis García Berlanga y otros intelectuales y periodistas, reciben en abril los premios Pablo Iglesias, instituidos por la Agrupación Socialista del Barrio de Chamartín.²²⁶⁰ Su creciente fama explica que incluyan en abril su figura en el Museo de Cera de Mallorca.²²⁶¹ El 2 de octubre, después de una espera de cuatro años, es investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona en un acto en el que se lee su discurso *La responsabilidad del artista*. En diciembre recibe, representado por Francesc Vicens, “La Clau de la Rambla”, un premio concedido por Radio España de Barcelona.²²⁶²

En Palma de Mallorca se suceden los actos. El 28 de marzo acepta, junto a Camilo José Cela, ser nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Palma de Mallorca, en un acto que se celebraría a finales del curso y que finalmente se confundió con el mismo doctorado por la Universidad de Barcelona el 2 de octubre.²²⁶³ En octubre el recién elegido alcalde socialista de Palma, Ramón Aguiló, retitula “Joan Miró” la calle Calvo Sotelo (un personaje histórico ligado a la derecha franquista), la más larga de la ciudad.²²⁶⁴

²²⁵⁷ Redacción. *La vitalidad de Miró sorprende a la crítica francesa*. “El País” (5-VIII-1979). Se refiere a las estancias, para ver sendos tapices, en Washington (National Gallery) y Nueva York (World Trade Center). / Rodríguez Hidalgo, J. A. *Palma de Mallorca dedicará una calle a Joan Miró*. “El País” (17-X-1979). Comenta que piensa asistir en Nueva York al vernissage de una exposición suya.

²²⁵⁸ Redacción. *Joan Miró agasajado por la Casa Balear de Buenos Aires*. “Última Hora” (11-IV-1979). FPJM H-4311.

²²⁵⁹ Redacción. *El presidente Suárez entregará los premios del Consejo de Europa*. “ABC” (25-I-1979) 26. La escultura es *La mujer de los bellos senos* (1969) y el premio es el específico de los museos.

²²⁶⁰ Redacción. *José Manuel Caballero Bonald...* “El País” (15-V-1979). / Redacción. *Joan Miró recibió el premio “Pablo Iglesias”*. “Diario de Mallorca” (17-V-1979). FPJM H-4321.

²²⁶¹ Redacción. *Joan Miró*. “El País” (22-IV-1979). FPJM H-4313. Hay varias noticias menores al respecto en la prensa mallorquina.

²²⁶² Redacción. “*La Clau de la Rambla*”, al pintor Joan Miró. “La Vanguardia” (20-XII-1979) 31.

²²⁶³ Redacción. *Joan Miró, doctor honoris causa por la Universidad de Baleares*. “La Vanguardia” (28-III-1979) 44. / Redacción. *Joan Miró y Camilo José Cela*. “El País” (29-III-1979). El ofrecimiento se lo hizo el doctor Cuevas, decano de la Facultad de Filosofía y Letras. / Redacción. *Joan Miró y Camilo José Cela*. “El País” (22-VII-1979). Se data la investidura el 2 de octubre.

²²⁶⁴ Redacción. *La calle Calvo Sotelo llevará el nombre de Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (14-IX-1979). FPJM H-4340. / Redacción. *La calle Calvo Sotelo llevará el nombre de “Carrer de Joan*

Se abre camino la fundación palmesana: se comunica el 20 de octubre de 1978 la creación de la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca, con la donación de los talleres de Miró en Son Abrines y Son Boter²²⁶⁵ y en junio de 1979 se negocia que el futuro Museo de Arte Contemporáneo mallorquín cuente con dos esculturas suyas y se nombran los miembros del Patronato de la FPJM.²²⁶⁶

Es un año de parón creativo, porque necesita reponerse de las consecuencias de la caída de septiembre del año anterior. El 8 de junio inaugura con Royo en Barcelona el gran tapiz de la FJM.²²⁶⁷ Prosigue su colaboración a distancia con Charles Marcq y se inaugura el 7 de julio un vitral de la Fondation Maeght (2 x 7,20 m) —probablemente por estas fechas dona una importante colección de sus dibujos tardíos a esta fundación— y el 22 de septiembre los tres vitrales para la Capilla Real de Saint-Frambourg-de-Senlis, encargados en 1973 por la Fondation Gyorgy Cziffra para su gran sala de actos culturales; los otros cinco se realizan en 1986-1987. Ilustra con aguafuertes y aguatinas el libro *Miranda, la Spirale y Passage de l'Égyptienne*, de André Pieyre de Mandiargues. Prepara el proyecto de una escultura monumental para el Parc de la Mar de Palma, de la que muestra los primeros dibujos al grupo Zócalo, los arquitectos encargados del proyecto.²²⁶⁸ Realiza el cartel del Salón de la Infancia y la Juventud, presentado en diciembre.²²⁶⁹

1.2. Las exposiciones y la crítica, 1976-1979.

Miró". "Última Hora" (14-IX-1979) 1 y 9. FPJM H-4342. / Rodríguez Hidalgo, J. A. *Palma de Mallorca dedicará una calle a Joan Miró*. "El País" (17-X-1979).

²²⁶⁵ Redacción. *El arte será hoy la noticia del día*. "Última Hora" (20-X-1978). FPJM H-4261. Se comenta la donación a la ciudad de Palma de los talleres de Miró. / Redacción. *El estudio/taller de Miró, regalo del artista a Palma*. "Baleares" (21-X-1978). FPJM H-4262. / Redacción. *Los estudios de Joan Miró, en So N'Abrines, cedidos a la ciudad*. "Diario de Mallorca" (21-X-1978). FPJM H-4263. / Rodríguez Hidalgo, J. A. *Miró dona su casa y taller a la isla [sic] de Palma*. "El País" (21-X-1978). / Serra, Pere A. *La historia de la donación Joan Miró para Palma*. "Última Hora" (24-X-1978). FPJM H-4264.

²²⁶⁶ Redacción. *Dos esculturas de Miró inagurarán el Museo de Art de Mallorca*. "El País" (26-VI-1979). Se pensaba comprar un ejemplar de *Pájaro solar*, expuesto en la Galerie Maeght, gracias a una donación del mecenas Bartolomé March, mientras que Miró donaría su *Personaje*.

²²⁶⁷ Redacción. *En la Fundación que lleva su nombre Miró donó un tapiz gigante*. "Tele-Exprés" (8-VI-1979). / Iglesias del Marquet, J. *Miró presentó un tapiz monumental y Cristòfol una muestra de escultura*. "Diario de Barcelona" (9-VI-1979). / Redacción. *Joan Miró*. "El País" (9-VI-1979). / Redacción. *Tapiz Miró*. "El País" (9-VI-1979). / Redacción. *La juventud creadora de Miró*. "La Vanguardia" (9-VI-1979) 1.

²²⁶⁸ Redacción. *La escultura de Joan Miró del Parque de Mar tendrá treinta metros de altura*. "Última Hora" (12-III-1979). FPJM H-4301-4302.

²²⁶⁹ Redacción. *Cartel de Miró para el Salón de la Infancia*. "La Vanguardia" (15-XII-1979) 24. / Redacción. *Diseñado por Miró. Presentación del cartel del Salón de la Infancia*. "La Vanguardia" (19-XII-1979) 33.

En esta época se hacen sólo unas pequeñas exposiciones debido a la escasez de obra original en los últimos años. Pero en cambio abundan las antológicas internacionales.

Francia ofrece algunas interesantes, la mayoría en París. La Galerie Maeght organiza una muestra de su reciente obra grabada de gran formato, <Miró. *Eaux-fortes et lithographies récentes de grand format*> (10 junio-31 julio 1976); <Miró> (22 noviembre 1978-19 enero 1979) de 51 pinturas, con un catálogo aparecido en “Derrière le Miroir”, 231 (XI-1978), con un texto de Marcelin Pleynet, *Miró et la culture moderne*. La Galerie Lucie Weill monta <La *mélodie acide: quatorze lithographies originales par Joan Miró*> (1979), cuyo catálogo lleva una caja de 2 vs. (I, texto; II, litografías), con un texto de Patrick Waldberg. El MNAM organiza <Dessins de Miró>. (20 septiembre 1978-22 enero 1979), con 509 dibujos (1901-78) del taller del artista —que donó 80 dibujos al museo al terminar la exposición— y la col. FJM, con un gran catálogo con textos de Pierre Georget, Isabelle Monod-Fontaine y Malet, y también se editan folletos menores²²⁷⁰; parte de este fondo pasará con cambios a <Miró: *Drawings*>. Londres. Hayward Gallery (10 abril-13 mayo 1979), traduciendo los textos anteriores y añadiendo un breve pero bastante interesante resumen de Jim Hilton. El MAMV organiza <Miró. *Cent sculptures 1962-1978*> (19 octubre-17 diciembre 1978), con obras de col. Fondation Maeght y un catálogo con textos de Jacques Lassaigue, Dupin y Dean Swanson.²²⁷¹ El crítico norteamericano Brenson (III-1979) comenta que delante de estas piezas: <<One has the sense of having stumbled into an underground shelter on another planet. These creatures (...) seem enchanted, alive, and despite the terror that inhabits a number of them, friendly.>>²²⁷² El Centre d’Etudes Catalanes organiza <Miró.

²²⁷⁰ Cachin, Françoise. *Joan Miró, en Cent oeuvres nouvelles, 1975-1976*. MNAM. París. 1977. Folleto. / Redacción. *París: Joan Miró, en el Festival de Otoño*. “La Vanguardia” (22-IX-1978) 26.

²²⁷¹ Schneider, P. *Miró redécouvert dans ses dessins*. “L’Express” (7-X-1978) 21. FPJM H-4353. / Redacción. *Cien esculturas de Joan Miró presentadas al público de París*. “ABC” (14-XI-1978) 43. / Marchesseau, D. *Interview de Joan Miró à Saint-Paul-de-Vence, 14 octobre 1978*. “L’Oeil”, 281 (XII-1978) 36-37. FPJM H-4285. Miró explica su dedicación a la escultura desde sus primeras experiencias con el volumen en la Academia Galí. / Marchesseau, Daniel. *Sur les pas de Miró sculpteur*. “L’Oeil”, 281 (XII-1978) 38-43. FPJM H-4286. Reseña la muestra, con 10 fotografías de obras, y se centra en su interés por el objeto. / Brenson, Michael. *Report from Paris: Two in Review: La Ruche, Miró sculptures*. “Art in America”, Nueva York, v. 67 (III-1979) 44-45. Es una reseña dos meses posterior.

²²⁷² Brenson, Michael. *Report from Paris: Two in Review: La Ruche, Miró sculptures*. “Art in America”, Nueva York, v. 67 (III-1979) 44-45. cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró’s Sculpture in The United States*. <The Shape of Color>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 80.

Eaux-fortes. Gravures pour des poèmes de Salvador Espriu> (3 octubre-10 noviembre 1978).

En Céret, muy cerca de la frontera española, el Musée d'Art Moderne organiza <Miró> (julio-septiembre 1977), con pinturas, esculturas y obra gráfica, cuyo catálogo lleva un texto de Madeleine Pétrasch y poemas de varios poetas; esta exposición es particularmente relevante porque el artista plantea el vernissage como una demostración de su compromiso político con el presidente de la Generalitat en el exilio, Josep Tarradellas, en medio de las negociaciones para su retorno a Cataluña.²²⁷³ En Saint-Paul-de-Vence, la Fondation Maeght organiza <Joan Miró. Peintures, sculptures, dessins, céramiques 1956-1979> (6 julio-30 septiembre 1979), una antológica de 378 obras: pinturas, esculturas, dibujos, cerámicas y un catálogo con textos de Jean-Louis Prat, André Balthazar, Jacques Dupin, André Pieyre de Mandiargues, David Sylvester, Marcelin Pleynet, Lluís Permanyer.²²⁷⁴

En Bélgica, en Lieja el Musée Saint-Georges presenta <Miró: Sculptures dans un jardin> (24 noviembre-30 diciembre 1979) cuyo catálogo lleva un texto de André Balthazar.²²⁷⁵

En Gran Bretaña, en Londres, en la Hayward Gallery se presenta <Miró. Drawings> (10 abril-13 mayo 1979), con 384 dibujos y un catálogo con textos de Jim Hilton, Pierre Georgel, Isabelle Monod-Fontaine y Rosa María Malet; es una continuación con variaciones importantes de la del MNAM de París (1978-1979).

En Alemania no hay exposiciones individuales.

²²⁷³ Miró explicó a Santiago Amón que Tarradellas estaba invitado al vernissage pero que no pudo asistir porque tuvo que viajar a España para hacerse cargo de la Generalitat. Probablemente se refería al viaje a Madrid, el 27 de junio de 1977, para negociar con el presidente Suárez la restauración de la Generalitat, que finalmente llegó el 29 de septiembre. [Amón. *Tres horas con Joan Miró*. "El País" Semanal, Madrid, 62 (18-VI-1978) 14-19.]

²²⁷⁴ Bertolino, Georges. *Joan Miró (86 ans) à la Fondation Maeght*. "Nice-Matin" (6-VI-1979). FPJM H-4331. Con breves declaraciones de Miró. / Moncassoli Tibone, Maria Luisa. *Un labirinto per il minotauro catalano. Alla Fondation Maeght di St. Paul de Vence*. "Borsa d'Arte", año 16, n° 7-9 (julio-septiembre 1979) 15. / Roux, Tristan. *Joan Miró à la Fondation Maeght: "L'inspiration? Mais ça tombe du ciel!"*. "Nice-Matin" (8-VII-1979). FPJM H-4331. Con breves declaraciones de Miró y fotografía de Miró con el ministro de Cultura francés, Jean-Philippe Lecat. / Gibson, M. *Maeght Foundation's Massive Tribute to Miró at 86*. "International Herald Tribune" (21-VII-1979). FPJM H-4334. Con amplia referencia a *Mori el Merma*. / Michel, Jacques. *À Saint-Paul-de-Vence. La poésie aérienne de Miró*. "Le Monde" (27-VII-1979) 1 y 15. FPJM H-4336. / Oliver, Georgina. *Miró: The Genius of Age*. "Paris Metro" (31-VII-1979) 11 y 16. FPJM H-4338. / Redacción. *Gran exposición de Joan Miró en la Fondation Maeght de París*. "ABC" (1-VIII-1979) 23. / López Sancho, Lorenzo. *Miró, en la Provenza*. "ABC" (2-VIII-1979) 3. / Redacción. *La vitalidad de Miró sorprende a la crítica francesa*. "El País" (5-VIII-1979).

²²⁷⁵ Fernández Miró; Ortega. *Miró Sculptures*. 2006: 372, la titulan <Joan Miró: Sculptures dans un jardin>.

En Suiza, en Zúrich la Galerie Maeght monta <Miró, *Stämpfli, Placards*> (abril-mayo 1979), con 62 obras sobre papel (1969-1978), cuyo catálogo se publica como <*Zeichnungen und Malerein auf Papier von Joan Miró*>, con un texto de Manuel Gasser. En Ginebra, el Centre Culturel Editart presenta <*Hommage à Miró*> (diciembre 1978) y la Galerie Patrick Cramer <*Joan Miró: 60 libres illustrés*>(17 mayo-28 julio 1979).

En Dinamarca, en Copenhague el Gentofte Kunstsforening muestra <*Joan Miró*> (24 noviembre-31 diciembre 1979).

En Italia, hay una triple antológica, que se divide en Florencia, en el Orsanmichele, <*Joan Miró: Pittura, 1914-1978*> (26 y 27 mayo-30 septiembre 1979), con un catálogo con textos de G. C. Argan, F. Vicens, Maurizio Calvesi y Filiberto Menna; en Siena, el Palazzo Pubblico en el Museo Cívico <*Joan Miró: Grafica, 1930-1978*> (26 mayo-30 septiembre 1979), que pasará a Aosta, en el Tour Fromage (6 octubre-24 noviembre), con un catálogo con textos de J. Teixidor y Aldo Cairola; y en Prato, en su Palazzo Pretorio <*Joan Miró: Scultura, 1931-1972*> (27 mayo-30 septiembre 1979), con un catálogo de Sergio Salvi y textos de Dupin y Vanni Bramanti.²²⁷⁶ Estas exposiciones se incluyeron en la programación cultural de *Omaggio alla Catalogna*, organizado por la Junta Regional de Toscana.²²⁷⁷

En España hay una ampliación espacial de los centros de exposiciones. En Barcelona, la FJM organiza una serie de magníficas antológicas con sus fondos donados por el artista, <*Miró, dibujos*> (desde 18 de junio 1976), coincidiendo con la inauguración oficial de la Fundación con 475 dibujos (1901-1975) seleccionados del fondo de cinco mil dibujos. Penrose visita la muestra y cuenta:

<<Lo que Miró le ha dado al arte en general es muy singular. Él ha trasplantado a su pintura su pasado en el campo, en Barcelona y sus contactos con los surrealistas. Yo creo que su contribución al surrealismo fue vital. Él tenía una virtud que sigue conservando: parece infantil y espontáneo, cuando en realidad es profundo y elaborado. (...) [Sobre los dibujos preparatorios de los cuadros de mediados de los años 20, expuestos en la FJM el verano de 1976] con que cuidado resolvía sus dibujos, cambiando líneas hasta que llegaba hasta lo que él debía considerar la “obra perfecta”, que a pesar de estar tan reelaborada seguía pareciendo espontánea.>>²²⁷⁸

²²⁷⁶ “I. P. S.”. *Grandes exposiciones en Florencia de Gaudí y Joan Miró*. “El País” (2-VIII-1979).

²²⁷⁷ Giralt-Miracle, Daniel. *Miscel·lània artística de l'estiu 79*. “Avui” (23-IX-1979) 20. FPJM H-4349.

²²⁷⁸ Cruz Ruiz, Juan. *Sir Roland Penrose, un crítico inglés a la búsqueda de la pintura española*. “El País” (26-VIII-1976). Penrose, en los años 70, era uno de los principales promotores de actividades sobre el arte del período de entreguerras, y se especializaba en Miró, Picasso y Tàpies, con frecuentes viajes a Barcelona, como en el verano de 1976. / Sobre el vernissage véase Redacción. *Los*

Sigue en la FJM <Pintura, escultura i sobreteixims de Miró a la Fundació> (1977); <Obra de Joan Miró: pintura, escultura i sobreteixims a la col·lecció de la Fundació> (1979). La Sala Gaspar promueve <Joan Miró. 5 gravats més 1 portada. Acompanyant el poema “El Pi de Formentor” de Miquel Costa i Llobera> (mayo 1976), que pasará a Palma de Mallorca, y también ofrece <Miró a Picasso> (abril-mayo 1978) y <Miró. 11 obras inéditas (pinturas y dibujos sobre papel)> (13 abril-15 mayo 1978)²²⁷⁹.

La Galeria Joan Prats se inaugura con la exposición *<Presencia de Joan Prats> (desde 23 marzo 1976), con aguafuertes y obra gráfica de Miró, con *La Bague d'Aurore* (1958) y la *Suite fusées* (1959), y de otros artistas, como Tàpies y el Prats adolescente²²⁸⁰; y dos años más tarde presenta <Tres Joans>, también llamada <Joan Miró. Obra original> (11 mayo-junio 1978) con el libro *Tres Joans* de Joan Brossa, con 11 gouaches de Miró.²²⁸¹ También en Madrid, la Galería Gavar ofrece <Joan Miró> (desde 16 mayo 1978), con pinturas y cinco grabados recientes sobre poemas de Espriu²²⁸²; y la Sala Celini muestra <Miró, obra gráfica> (desde 27 mayo-junio 1978).²²⁸³

En Barcelona la Galeria Dau al Set reúne obra gráfica en *<Miró, Tàpies> (¿julio-agosto? 1976).²²⁸⁴ La Galeria Maeght monta <Miró: Dibuxos, gouaches,

papeles de Joan Miró. “La Vanguardia” (18-VI-1976) 48. Se llama por error <Joan Miró. Pintures, escultures i dibuixos de les col·leccions de la Fundació> en Redacción. *La Fundació Miró, una de las instituciones culturales más importantes de Cataluña*. “La Vanguardia” (18-VI-1976) 31.

²²⁷⁹ El catálogo lo fecha sólo en abril, pero se prorrogó. Fue paralela a la anterior muestra. Hay un anuncio en “La Vanguardia” (8-IV-1978) 24.

²²⁸⁰ Serrano, María Dolores. *Galería Joan Prats: otra época acaba de abrirse*. “Gaceta Ilustrada”, nº 1018 (11-IV-1976) 57. Se trata del local que hasta 1970 fue la sombrerería de Prats, comprado los Muga, reformado por Sert con el consejo de Miró, y dirigido por Luis Maria Riera. Sobre la presencia de Miró en el vernissage puntualiza: “Miró tuvo que refugiarse en las oficinas de la planta baja mientras la gente se apiñaba en las aceras esperando su turno.” Asistieron muchos críticos, artistas y marchantes: Penrose, Torinelli, Dupin, Cramer, Krugier, Henry Moore, Hartung... En la carpeta PML, PMG B 21, 23 se guarda alguna documentación sobre la apertura, con la invitación a Matisse. [Carta de Manuel de Muga a Pierre Matisse. Barcelona (8-III-1976).]

²²⁸¹ Tarjeta de invitación en PML, PMG B 21, 16. Se precisa que el vernissage es el 11 de mayo y asistirán el poeta y el artista, y que junto a los poemas de Brossa hay “unes aiguades de Joan Miró fetes damunt capsos de cartó que pertanyien a la botiga de Joan Prats”. / Redacción. *Los libros de bibliófilo de Joan Brossa*. “La Vanguardia” (7-V-1978) 30. Sobre el vernissage. / Redacción. *Tarradellas, en la exposición de Miró*. “La Vanguardia” (11-V-1978) 84. Miró, Brossa, el modisto Pierre Cardin y Tarradellas estuvieron en el vernissage.

²²⁸² Anuncio en página entera de Galería Gavar en “ABC” (12-V-1978) 8.

²²⁸³ Hay anuncios de Sala Celini desde “ABC” (27-V-1978) 51. En varias fuentes se cita Galería Cellini.

²²⁸⁴ Moreno Galván, J. M^a. *Miró y Tàpies, dos catalanes hacia las cavernas*. “El País” (6-VIII-1976). Comenta la inspiración de ambos artistas en el mundo primitivo y sobre todo lo catalán, que ambos entienden como una condición primordial de sus vidas y obras.

monotips> (10 mayo-30 junio 1978), con 117 obras²²⁸⁵, que pasarán a la Sala Pelaires de Palma, con un catálogo con texto de Gimferrer; <*Joan Miró. Homenatge a Gaudí: 100 gravats i 4 escultures recents, 1978-1979*> (29 mayo-julio 1979), con un catálogo con texto de Lluís Permanyer.²²⁸⁶

En otras ciudades estrechamente dependientes del núcleo barcelonés se producen exposiciones. En Mataró el Museo Municipal organiza con la ayuda de la FJM una <*Exposición-homenaje a Joan Miró*> (octubre 1976), con 34 litografías recientes de Miró.²²⁸⁷ En Tarragona la Galería de Arte Gavos muestra <*Joan Miró*> (abril-mayo 1977) con seis pinturas y 17 litografías.²²⁸⁸ En Manresa, el Centre Artístic de Manresa, con la colaboración de la Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de Barcelona presenta <*Joan Miró: Escultures, litografies, gravats, aiguaforts i aiguatintes*> (17-29 diciembre 1977), con obra gráfica y esculturas, cuyo catálogo lleva un texto de Penrose.²²⁸⁹ En Reus, el Centro de Lectura de Reus muestra <*Joan Miró. Homenatge als poetes catalans*> (27 junio-30 julio 1977), con obra gráfica.

En Madrid, la Galería Juan Mas muestra <*Miró*> (desde 2 febrero 1976) con pequeñas esculturas y aguafuertes²²⁹⁰ y otra más <*Miró*> (octubre-noviembre 1977) con obra gráfica de 1935-1976²²⁹¹. La Galería Gavar presenta <*Homenaje Joan Miró. Pinturas inéditas y grabados originales*> (mayo-junio 1978), que se subdivide en dos muestras, con dos catálogos separados: <*Joan Miró. 11 obras inéditas*> y <*Joan Miró. Cinco grabados acompañados de poemas de Salvador Espriu*>. La Galería Theo muestra <*Joan Miró. Pinturas de 1916-1974*> (5-30 mayo 1978), con 36 pinturas y obras sobre papel.²²⁹² La Galería Mínima muestra obra original y gráfica en <*Joan Miró*> (1-17 julio 1979).²²⁹³

Lo más importante en Madrid es que las instituciones oficiales organizan una doble gran antológica en homenaje a Miró (que asistirá a los actos). Estas dos

²²⁸⁵ Gutiérrez, F. *Joan Miró, en Maeght*. "La Vanguardia" (10-VI-1978) 33.

²²⁸⁶ Redacción. *Joan Miró, homenaje a Gaudí*. "El País" (14-VI-1979). / Giralt-Miracle, Daniel. *Miró, Zóbel y Cristófol, en Barcelona*. "El País" (12-VII-1979). / Bosch, Pere. *Las últimas 100 obras de Miró expuestas en Barcelona*. "Última Hora" (15-VI-1979) 13. FPJM H-4328.

²²⁸⁷ Rigau, Pedro. *Exposición homenaje a Joan Miró, en Mataró*. "La Vanguardia" (16-X-1976) 28.

²²⁸⁸ Redacción. *Joan Miró, en Tarragona*. "La Vanguardia" (22-IV-1977) 20.

²²⁸⁹ Fernández Miró; Ortega. *Miró Sculptures*. 2006: 372, para las fechas en diciembre.

²²⁹⁰ Tarjeta de invitación en PML, PMG B 21, 16. Señala la Sala Celini y se llama <*Miró. Obra gráfica*>, por lo que pudo haber cambios en el proyecto de exposición. / Redacción. *Miró, en Madrid*. "La Vanguardia" (10-II-1976) 26.

²²⁹¹ "E. A.". *Joan Miró*. "Blanco y Negro" (16-XI-1977) 81. / Redacción. *Miró, en Madrid*. "La Vanguardia" (3-XII-1977) 24.

²²⁹² Invitación en PML, PMG B 21, 16.

²²⁹³ Redacción. *Noticiero de las artes. Noticias breves*. "ABC" (1-VII-1979) 103.

retrospectivas pasarán a Baleares, la primera a la Llotja de Palma y la segunda al MAC de Ibiza.

El Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), muestra <Joan Miró. Pintura> (4 mayo-23 julio 1978) con 108 pinturas (1914-1977) y un catálogo con textos de Julián Gállego, Dupin, Sweeney, Cirici, Penrose y Vicens; y en las mismas fechas las Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos organizan la antológica <Joan Miró. Obra Gráfica> (4 de mayo-23 julio 1978), con 240 obras, cuyo catálogo lleva un texto de Teixidor.²²⁹⁴ El vernissage es un acto multitudinario que vio al artista rodeado de Tarradellas, Pío Cabanillas, Pi i Sunyer (el conseller de Cultura), Sert... Las críticas de la exposición (que coincidía con una gran exposición de Tàpies) fueron muy elogiosas, y hubo consenso en que con ellas se estaban normalizando las relaciones culturales entre Madrid y Barcelona.²²⁹⁵ Martínez-Novillo, el director del MEAC, conseguía así realizar uno de sus viejos sueños, desde los años 60, cuando aquello parecía imposible. Miró (1978) declara en el vernissage madrileño:

<<Aquesta exposició representa l'entrada de Catalunya i la seva cultura a Madrid per la porta gran. / Estic molt emocionat i molt content, sobretot per aquesta rebuda a Madrid i per l'escalf humà que hi he trobat, significativament, entre la gent jove. [La presencia de Tarradellas] vol dir que tot Catalunya és aquí avui representada; naturalment, em satisfà molt que hagi estat així. [Su entrevista con el rey] fou molt emotiva i no vaig trobar-me gens cohibit. Vam parlar de molts temes i variats, però sobretot molt de Catalunya, i en aquest sentit, molt positivament>>. [Opina que el rey entiende a Cataluña] Sí, molt. Tant és així que crec que si sempre a Madrid hi hagués hagut aquesta comprensió, moltes coses que han passat no haurien succeït.>>²²⁹⁶

Miró (1978) se exhibe en otro medio sobre la importancia personal y política de esta muestra:

<<P. ¿Le impresiona de forma particular ésta de Madrid?

²²⁹⁴ Formó con la anterior una doble exposició antològica de homenaje a Miró. / Redacció. *Joan Miró*. "ABC" (21-V-1978) 128.

²²⁹⁵ Redacció. *Suárez recibió a Josep Tarradellas*. "ABC" (6-V-1978) 27. Sobre la visita de Tarradellas. Entre las reseñas de la exposició de Madrid, destacan: Amón, S. *Las pinturas de Miró*. "El País" (11-V-1978). / Huici, Fernando. Crítica. "El País" (11-V-1978). / Redacció. *Gran éxito de público en las exposiciones de Miró*. "ABC" (11-V-1978) 57. / Campoy, A. M. *Los trabajos y los días de Joan Miró*. "ABC" (12-V-1978) 100-101. / Azcoaga, Enrique. *El alfabeto elemental de Joan Miró*. "Blanco y Negro" (17-V-1978) 74-75. / Campoy, A. M. *Joan Miró: una larga mañana inocente*. "ABC" (21-V-1978) 19-20, 24 (dos fotos). / Giralt-Miracle, Daniel. *Joan Miró als quatre vents*. "Avui" (21-V-1978). / Moreno Galván, José María. *Dos catalanes, Miró y Tàpies, conquistan Madrid*. "Triunfo" (27-V-1978). / Martínez-Novillo, Álvaro. *Miró en el Museo Español de Arte Contemporáneo*. "Bellas Artes" Madrid, 60 (abril-junio 1978). / Puente, Joaquín de la. *Joan Miró, niño grande del Gran Arte Universal*. "Bellas Artes" 60 (abril-junio 1978). / Redacció. *Cerca de cincuenta mil visitantes de la exposició Miró*. "ABC" (14-VII-1978) 33.

²²⁹⁶ Miró. Declaraciones. "Avui" (5-V-1978).

R. Apenas descendí del avión, el sábado pasado, acudí a verla, y puedo asegurarle que, contemplada con atención, me parece una de las más importantes de cuantas he colgado, que no han sido pocas. Desde el punto de vista biográfico, la verdad es que abarca la trayectoria de mi quehacer y me deja una buena conciencia de que algo he hecho en esta vida. Estoy seguro de que va a tener una gran resonancia internacional. Buena prueba de ello es que ninguno de los museos y colecciones de los que se han solicitado obras se han negado a proporcionarlas. Incluso los más reacios, los que en otras ocasiones se resistieron, se han volcado ahora. Hay que achacarlo, sin duda alguna, a nuestra actual situación política, en vía de desarrollo democrático. Yo estoy muy contento de haber aportado mi granito de arena, de hacer saber a los demás que algo ha cambiado en España. (...)

P. Apenas descendió usted, el sábado pasado, del avión, nos dijo: “Aquí vengo con mis últimos cuadros, calientes como bollos recién salidos del horno”. ¿Ha trabajado con particular intensidad de cara a esta exposición de Madrid?

R. He trabajado más que nunca, con mayor intensidad, energía y alegría que nunca. Me impuse la obligación de pintar una veintena de cuadros, y ahí están; me fijé un plazo y creo que lo he cumplido satisfactoriamente, en apenas medio año. El último cuadro lo acabé hace una semana.

P. ¿Para qué tanto esfuerzo?

R. Para que vean que vivo, que respiro, y que tengo una gran confianza en el porvenir.>>²²⁹⁷

La antológica de Madrid padeció una escasa asistencia del público, puesto que sólo 44.283 espectadores la visitaron en los dos primeros meses, a falta de una semana para el cierre. Tuvo, eso sí, repercusión en la prensa.²²⁹⁸ Pero se dividió favor y en contra, no faltando las puyas. El crítico español más famoso por entonces, José Camón Aznar, en “ABC” (5-V-1978) se debatió entre apreciar o atacar al artista, del que reivindicaba su naturaleza española —había apuntado en artículos anteriores su inspiración en las pinturas neolíticas en la Península ibérica—. De sus primeras obras dice que las caracterizaba un: «realismo infantilizado (...) En una simplicidad que por su misma ingenuidad puede volatizarse y quedar sólo su residuo en forma de algas estelares. (...) a veces nos embelesan y a veces provocan un agudo malestar por esa aurora que no acaba de iluminar ni el mundo de la realidad ni nuestro mundo mental.» De su evolución posterior: «Son raptos imaginativos, monótonos, sí, en la sucesión de sus cuadros, porque el pintor se ha estancado en su alma. Y hay una

²²⁹⁷ Amón. *Entrevista a Miró*. “El País” (4-V-1978). Una entrevista distinta de la que hizo para “El País Domingo” dos meses después. Se publicó el día del vernissage de la gran retrospectiva de Miró en Madrid, que presidió el presidente de la Generalitat, Tarradellas. / Redacción. *Accidentada inauguración de la exposición Joan Miró*. “Ya”, Madrid (5-V-1978) 43. PML, PMG B 21, 36. Miró tuvo que dejar la exposición al poco rato, después de ver las dos primeras salas, porque no podía permanecer de pie. Miró se quedó en una sala privada con Cañadas mientras el resto de los invitados proseguía la visita. / Cobos, Antonio. *Las obras antológicas de Joan Miró*. “Ya” (5-V-1978). PML, PMG B 21, 36. Dos pp. con texto, nueve ilus. y una foto del artista. En la portada del diario se publicó en el encuadre *Exposición antológica de Joan Miró* una gran foto de Miró y su esposa con el ministro Pío Cabanillas y Josep Tarradellas en la inauguración.

²²⁹⁸ Redacción. *Joan Miró*. “El País” (15-VII-1978).

cierta grandeza en esta monotonía, en este deliberado extasiarse en las propias visiones mentales. (...) lo cierto es que este trasdós intelectual no nos interesa. Nos quedamos en el embeleso de la pura creación pictórica (...).» Y concluye: «los títulos que el mismo Miró puso a sus cuadros de otra época más feliz: pájaros, siempre pájaros. Mujeres evadidas. Diamantes y estrellas. Pero todo ello ha evolucionado hacia unas formas cuya monumental opacidad no sabemos si es de génesis o de astros ya muertos.»²²⁹⁹

En Palma de Mallorca, su vindicación continúa con la exposición-homenaje <Joan Miró. 5 gravats més 1 portada. Acompanyant el poema “El Pi de Formentor” de Miquel Costa i Llobera> en la Galeria 4 Gats (desde 14 junio 1976), después de su paso por la Sala Gaspar de Barcelona; Miró vuelve de París a Palma para asistir al vernissage de esta exposición, a la que asisten también Daniel Giralt-Miracle, Joan Fuster, José Corredor-Mateos, Gaspar Viladecamp, Alfaro... Se formó una enorme cola al entrar al vernissage (algo menor también durante el día siguiente) y se celebró una cena-homenaje. El artista expresa entonces su alegría por la exposición:

«Muy bien presentada, muy viva. Estos “noiets” lo han hecho muy bien. Estoy muy contento.

[Sobre la conmemoración del *Pi de Formentor*] Me alegro de que me haga esta pregunta, porque quiero dejar constancia de que esto es algo más que una pura manifestación artística. Es —si se me permite— un mensaje, un grito que yo lanzo para que Mallorca despierte y reencuentre su personalidad, hoy en día adulterada y adormecida.

Yo entiendo que el pino es un símbolo de fuerza arraigada en la tierra, y con su imponente copa mirando al cielo. El poema de Costa i Llobera tiene una fuerza inmensa, una fuerza que admiro y que muy bien pudiera ser el canto y el lema de todo un pueblo. Es grandioso ¿verdad? Sí, hay que despertar a Mallorca. Por los caminos de la verdad y de la autenticidad.»²³⁰⁰

²²⁹⁹ Camón Aznar, J. *Miró, el pintor*. “ABC”, Madrid (5-V-1978) 37. PML, PMG B 21, 36.

²³⁰⁰ Pizà, Antonio. Declaraciones de Miró. “Balears” (15-VI-1976) 3. FPJM H-41146. Junto a declaraciones de Josep Alberti, Llorenç Moyà, Miquel Gaspar... Por su parte, en el mismo texto el galerista Miquel Gaspar comenta que la exposición ha sido un trabajo de 3 años y que Miró quiso que él viniera a Palma. Explica que Miró rinde homenaje a Mallorca en algunas de las obras; en las referencias a Costa i Llobera y su “Pi de Formentor”. Apunto mis dudas sobre si la presentación del libro de Costa i Llobera se hizo primero en Barcelona. La apertura se publicó ya en “A. M.”. *Exposició de Joan Miró sobre “Lo Pi de Formentor”*. “Diario de Mallorca” (8-VI-1976). FPJM H-4141. / Redacción. *Noticias en recuadro. Exposición Joan Miró, en Palma de Mallorca*. “ABC” (10-VI-1976) 63. / Sabater Vives, G. *Obra inédita de Miró en Palma*. “Diario de Mallorca” (12-VI-1976). FPJM H-4142. / Bauzá i Pizà, José. *Joan Miró presenta sus grabados sobre “Lo Pi de Formentor” y la obra poética de Salvador Espriu*. “Diario de Mallorca” (13-VI-1976). FPJM H-4144. / Fuster, Joan. *Visita a Joan Miró*. “La Vanguardia” (9-VII-1976) 13. El gran ensayista valenciano conversó por primera vez con Miró en el vernissage de Palma.

Habr  todavía en 4 Gats la muestra <Joan Miró. Darrers gravats fets a Son Boter> (16 octubre-noviembre 1979) con 21 grabados y un cartel anunciador.²³⁰¹ La palmesana Sala Pelaires ofrece en abril de 1978 la segunda exposición de la serie *Mallorca* (la primera, sin éxito, fue en 1973) con un gran  xito²³⁰² y monta después de su paso por la barcelonesa Galeria Maeght, <Miró: Dibuixos, gouaches, monotips> (15 noviembre-diciembre 1978). La Llotja ofrece su gran exposición de homenaje en Palma, la antológica de pintura <Miró> (4 septiembre-7 noviembre 1978), organizada por el Ajuntament de Palma e inaugurada por los Reyes y Miró, basada en buena parte de los fondos la exposición del MEAC (mayo-julio), y cuyo catálogo lleva textos de Penrose, Dupin, María Zambrano (*Homenaje a Joan Miró*) y Cirici.²³⁰³ Serra recoge las palabras del artista: «De todas formas hubiera ido; aunque hubiera tenido la total certeza de que me hubiera costado la vida. Mi obligación era asistir. No podía cometer tal descortesía para con los Reyes de España.»²³⁰⁴ Miró tenía motivos para atajar cualquier duda al respecto, pues era conocida su manía de evitar contactos con las autoridades franquistas y probablemente no quería que hacía lo mismo con los monarcas. La gran exposición supuso un enorme éxito de público para lo usual en Mallorca: unos ochenta mil visitantes, muchos de ellos alumnos. Desde ese día la consagración popular de Miró en la isla fue indudable y se disparó

²³⁰¹ Redacción. *Joan Miró y última Hora*. “ ltima Hora” (13-X-1979). FPJM H-4355. / Redacción. *Darrers gravats de Joan Miró fets a Son Boter*. “ ltima Hora” (16-X-1979). FPJM H-4259. Con foto de su asistencia. / Soler Summers, G. *Miró presentó lo último de su obra. Ayer tarde en “4 Gats”*. “Diario de Mallorca” (16-X-1979). FPJM H-4258. Con foto de Miró con el alcalde. / Rodríguez Hidalgo, J. A. *Palma de Mallorca dedicar  una calle a Joan Miró*. “El País” (17-X-1979).

²³⁰² La lista de asistentes fue muy amplia. Incluso se fletaron dos aviones desde EE UU. Comparecieron los críticos y *connaisseurs* Maria Llu sa Borr s, Moreno Galván, Carola Torres, Jacques Dupin, Cirici, Francesc Vicens... y los artistas Chillida, Guinovart, Mensa, Sempere... [Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 114].

²³⁰³ Rodríguez Hidalgo, J. A. *Exposición “Miró-85”: obras valoradas en dos mil millones de pesetas*. “El País” (31-VIII-1978). / Jaume, José. *Los reyes de España inauguraron la exposición homenaje a Joan Miró*. “El País” (5-IX-1978). / Redacción. *Mallorca: Inaugurada la Exposición-Homenaje a Miró*. “La Vanguardia” (5-IX-1978) 4. / Díaz-Plaja, G. *Miró en “sa Llotja”*. “La Vanguardia” (9-IX-1978) 6. El escritor recuerda que le conoció hacia 1926. / Ripoll, Lluís. *El nombre de Joan Miró invade la Isla*. “Destino” (26-X a 1-XI-1978) 24. FPJM H-4270. / Redacción. *P o Cabanillas clausuró la expo-Miró*. “Balears” (8-XI-1978) 1 e interior. FPJM H-4278 y 4280. / Rodríguez Hidalgo, J. A. *El ministro de Cultura clausura en Palma la exposición “Miró-78”*. “El País” (8-XI-1978).

Una parte de las 75 litografías donadas por el pintor en 1978 al Ayuntamiento de Palma (presidido entonces por Paulino Buchens) fueron vendidas por éste a la Sala Gaspar de Barcelona para costear la exposición. Miró regal  posteriormente otras litografías a los Reyes de España, al canciller austriaco Kreisky, al alcalde de Viena, a Cesáreo Rodríguez Aguilera (entonces presidente de la Audiencia Provincial), al alcalde Ramón Aguil  y a Joan Nadal (a quien Miró se la dedicó de su propia mano). Algunos coleccionistas mallorquines compraron por su parte litografías de la Sala Gaspar. [Nadal, Joan. *Declaraciones*. “La Vanguardia” (25-XII-1988)]. Nadal fue concejal socialista de Cultura de Palma durante los años 1979-1983.

²³⁰⁴ Serra. *Miró y Mallorca*. 1985: 113.

la venta de sus obra gráfica (el resto era demasiado caro para el nivel adquisitivo de las clases medias mallorquinas). Pero la oficialización de Miró despertaba reticencias entre los jóvenes vanguardistas, como muestra la protesta del grupo Taller Llnàtic: «La fredor amb què el capitalisme patrocinava la mostra teatral, ens deia com s'emprava l'oportunisme de neutralitzar tot el revulsiu que l'obra de Miró manté. L'exposició a La Llotja és la constatació de la mort que el museu produeix»²³⁰⁵ Miró volvió a visitar la Llotja con su esposa el 23 de octubre de 1978, sobre las cuatro de la tarde. En las fotos se le ve apoyado en un bastón, pues había desmejorado mucho debido a la caída de septiembre, que le había obligado a guardar reposo absoluto más de un mes. Prestó especial atención a sus cuadros *Paisaje de Montroig* (1916) y *Paisaje* (1916), que no había visto desde hacía más de medio siglo.²³⁰⁶ Miró también participó en la clausura, el 7 de noviembre, en la que intervinieron el ministro de Cultura, Pío Cabanillas —con el que al final del acto firmó el contrato para el mural cerámico del Palacio de Congresos de Madrid²³⁰⁷— y los escritores Guillem Colom y Camilo José Cela. El primero recordó su amistad de muchos años y leyó un poema, mientras que el segundo, entonces también senador, dijo: «Miró es el artista universal más importante que ha creado obra en Mallorca. Esta exposición y homenaje es el acontecimiento artístico más importante en la historia de Mallorca. Porque es conveniente recalcar como estos actos se proyectan a un plano de universalidad por la misma genialidad de Miró».²³⁰⁸ La exposición fue visitada por 64.800 personas con ticket y 16.025 escolares con entrada gratuita, para los que el Ayuntamiento editó un opúsculo, *Miró i els nins*, en catalán.²³⁰⁹

En Ibiza, el MAC presenta, casi al mismo tiempo que la muestra palmesana, <Joan Miró. Obra Gráfica> (1 septiembre-octubre 1978), tras su paso por

²³⁰⁵ Taller Llnàtic, formado por Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Jaume Sastre, Àngel Terrón, Andreu Vidal. “El Correu de Son Coc”, n° 1 (X-1978).

²³⁰⁶ Redacción. *Joan Miró visitó su exposición antológica*. “Diario de Mallorca” (24-X-1978). FPJM H-4267. / Redacción. *Los niños y Miró en sa Llotja*. “Última Hora” (24-X-1978). FPJM H-4265. Coincidió con una visita de los niños del Colegio Pedro Poveda.

²³⁰⁷ Redacción. *Pío Cabanillas clausuró ayer en Palma la exposición homenaje a Joan Miró*. “Diario de Mallorca” (8-XI-1978) 1 y 17. FPJM H-4260 y 4260.2. Foto del saludo de Miró y Cabanillas. / Redacción. *Palma de Mallorca: Finalizó la exposición homenaje a Joan Miró*. “La Vanguardia” (8-XI-1978) 13.

²³⁰⁸ Redacción. *Pío Cabanillas clausuró la expo-Miró*. “Baleares” (8-XI-1978) 1 e interior. FPJM H-4278 y 4280.

²³⁰⁹ Hay una copia del opúsculo en FPJM H-4254. Son cuatro páginas con un resumen de su vida y tres fotos en b/n de él y siete de sus obras. Se data en IX-X de 1978.

Madrid.²³¹⁰ Y volviendo a Palma, la Galería Jaime III ofrece <Miró. *Homenatge a Gaudí*> (desde 1 agosto 1979) con pinturas, litografías y grabados.²³¹¹

En Zaragoza la Galería Atenas muestra <Joan Miró> (desde 18 diciembre 1976), con grabados y cuatro gouaches, en conmemoración de quinto aniversario de la galería.²³¹² En Bilbao la Galería Recalde ofrece <Joan Miró> (diciembre 1976-enero 1977).²³¹³ En Valencia, la Galería Punto presenta <Miró> (1977), con gouaches y obra gráfica. En Murcia la Galería Chys muestra *<Homenaje a Joan Miró> (¿abril-mayo? 1978) y el Museo de Bellas Artes *<Homenaje a Miró> (quince días en noviembre-diciembre 1979) con obras de Miró (unos dibujos enviados por él) y los organizadores del “Grupo Puente” Ernesto Bailo Xerri, Antonio Martínez Mengual, Ángel Pina Ruiz.²³¹⁴ En Granada, por primera vez se contemplan obras suyas, cuando la Fundación Rodríguez-Acosta presenta en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada <Miró: pinturas, esculturas, dibujos, gouaches, grabados> (13 diciembre 1978-27 enero 1979) cuyo importante catálogo incluye textos de Vicente Aleixandre, Giulio Claudio Argan, Alexandre Cirici, Jacques Dupin, Pere Gimferrer, Jorge Guillén, Alain Jouffroy, Joan Miró, Roland Penrose, Alberto Sartoris, Eduardo Westerdahl.²³¹⁵ En Onteniente, la Caixa d’Estalvis d’Ontinyent monta <Joan Miró> (20 diciembre 1979-10 enero 1980), con un catálogo con texto de Teixidor.

En Israel, en Jerusalén la Arta Gallery presenta <Miró. *Ubú aux Baléares*> (1977).

²³¹⁰ Redacción. *Intensa actividad en el museo de Ibiza. A finales de mes se inaugurará una exposición de la obra gráfica de Joan Miró*. “ABC” (19-VIII-1978) 18. / Rodríguez Hidalgo, J. A. *Homenaje a Joan Miró en las islas Baleares*. “El País” (24-VIII-1978). / Redacción. *La obra gráfica de Miró, expuesta en Ibiza*. “La Vanguardia” (1-IX-1978) 11.

²³¹¹ Redacción. *Grandes exposiciones en Florencia de Gaudí y Joan Miró*. “El País” (2-VIII-1979). Hay un apartado final, *Homenaje de Miró a Gaudí*, con una información de Rodríguez Hidalgo sobre la exposición en Palma.

²³¹² “G. B”. *Exposiciones de la semana: Joan Miró en “Atenas”*. “El Heraldo de Aragón” (19-XII-1976). FPJM H-4152. / De la Iglesia, Antonio. *Joan Miró en la galería Atenas*. “El Noticiero” (19-XII-1976) 23. FPJM H-4153. / Lana, J. L. *Miró, siempre Miró*. “El Noticiero” (19-XII-1976) 23. FPJM H-4154.

²³¹³ Redacción. *Miró, en Bilbao*. “La Vanguardia” (24-XII-1976) 28.

²³¹⁴ Jover, Jaime. *Homenaje a Joan Miró en Murcia*. “La Vanguardia” (6-XII-1979) 15.

²³¹⁵ Al principio se anunció su cierre el 30 pero se anticipó al sábado 27. Acudieron 12.000 visitantes. / Redacción. *Noticiero de las artes. En provincias*. “ABC” (23-I-1979) 119. / Redacción. *Otros temas*. “Ideal” Granada (25-I-1979). FPJM H-4289. / Redacción. *Muy completa la conferencia de Francesc Vicens sobre Joan Miró*. “Ideal” Granada (26-I-1979). FPJM H-4291. / Redacción. *Declaraciones de Francesc Vicens. Origen y desarrollo de la obra de Joan Miró*. “Patria” (26-I-1979). FPJM H-4290.

En EE UU, las muestras más numerosas e importantes acaecen como siempre en Nueva York. La Pierre Matisse Gallery organiza <Miró. Sculpture> (13 abril-mayo 1976), con 26 esculturas y 3 grabados, cuyo catálogo lleva un texto de J. L. Sert, *Sculptures in Architecture*, que repasa la evolución de la escultura de Miró desde 1944 y se detiene en el esfuerzo para el Laberinto de Saint-Paul-de-Vence, entre Miró, Sert, Llorens Artigas y su hijo Joan Gardy, de aunar las tres dimensiones de la escultura con el espacio arquitectónico y el paisaje, probando lugares y posiciones hasta armonizarlo todo, como lo hacía Gaudí.²³¹⁶ La crítica se muestra muy receptiva a esta faceta mironiana, sobre todo Russell en “The New York Times” (17-IV-1976), que afirma que Miró a los 80 años es tan buen artista como lo fueron a esa edad Matisse y Braque y destaca, como en otros artículos, que lo más personal en Miró es su uso de elementos catalanes y que sigue haciendo obras subversivas y plenas de humor, destacando *Mêre Ubu* (1975) —que Russell sugiere está relacionada con la pintura de Max Ernst *After Us, Motherhood* (1927)— y *Monsieur et Madame* (1969) —en la que advierte el lejano eco de una esquemática *Couple* (1925) de Giacometti—. ²³¹⁷ Genauer en “New York Post Magazine” (1-V-1976) comenta admirada que «the new works exude such an incredible sense of youth and joy and strength that all who see them must unavoidably be irradiated by it», destacando *Mêre Ubu* (1975), *Constellation* (1972) y *Femme Oiseau* (1974-1975).²³¹⁸ Y un autor anónimo le sitúa en el contexto del surrealismo:

«Miró’s painted bronze and bronze sculptures which incorporate found objects recast in bronze are adding humour and zest to spring in New York. Especially delightful are the painted bronze works where bright, primary colours often contrast with black; here the witty transformation of objects into new, fresh metaphors are indeed apparent (...).

All these places his work firmly in the tradition of Surrealist sculpture, of familiar forms recombined with fresh imagination and amplified meaning. Many of the works here (...) seem to have

²³¹⁶ Sert. *Sculptures in Architecture*. Sert entregó su artículo en una carta a Pierre Matisse del 25-III-1976 y fue recortado a sugestión del propio Sert para dejarlo en cuatro páginas. Hago un comentario y citas más amplias en los apartados de escultura. El texto se reprod. en Juncosa. *Miró / Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. 2009: 624-639. Una relación de obras en <Miró in America>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 148. Foto de sala en *<Pierre Matisse and his Artists>. Nueva York. The Pierpont Morgan Library (2002): 280. Pierre Matisse encargó a Susse Fondeur que fundiera nueve obras (correspondencia en PML, PMG B 21, 32). / Zúñiga, Á. *Joan Miró expone sus esculturas en Nueva York*. “La Vanguardia” (16-IV-1976) 17.

²³¹⁷ Russell, J. *Recent Sculptures by Miró Are Larky and Subversive*. “The New York Times” (17-IV-1976) 12. PML, PMG B 21, 32.

²³¹⁸ Genauer, E. *Art & the Artist*. “New York Post Magazine” (1-V-1976) 34. PML, PMG B 21, 32.

been created in a spirit of inspired relaxation and it is in this playfully spontaneous aspect of Miró's creation which is so appealing.»²³¹⁹

La galería de Matisse también organiza una muestra de 18 obras gráficas de gran formato, que despierta un gran interés entre los jóvenes grabadores norteamericanos, <Joan Miró. Aquatints: Grands Formats, 1974-75> (16 noviembre-16 diciembre 1976).²³²⁰ Bastante después sigue <Joan Miró. Recent paintings, gouaches and drawings> (21 noviembre-16 diciembre 1978), con 62 obras: 25 pinturas, siete gouaches, 30 dibujos, cuyo catálogo incluye un texto de Louis Aragon.²³²¹

En Wichita, Kansas, acaece en el Edwin A. Ulrich Museum <Miró> (1 octubre-5 noviembre 1978), con 52 obras de col. particulares y de la Pierre Matisse Gallery, para celebrar la inauguración el 31 de octubre del mural cerámico del artista.²³²²

²³¹⁹ Redacción. *Miró. Pierre Matisse Gallery, New York: Exhibit*. "Arts Magazine" 50 (VI-1976) 20. [cit. Coyle. *The Monsters in America: The Presentation and Reception of Miró's Sculpture in The United States*. <The Shape of Color. Joan Miró's Painted Sculpture>. Washington. Corcoran Gallery (2002-2003): 83.] Considero posible que el autor anónimo sea Nicolas Calas (o lo haya leído), por la coincidencia argumental con su *Surrealist Heritage*. "Arts Magazine", Nueva York, v. 42, n° 5 (III-1968) 24-29. Otros artículos son: Russell, J. *Recent Sculptures by Miró Are Larky and Subversive*. "The New York Times" (17-IV-1976) 12. / Russell, J. *Anything Goes at the Galleries*. "The New York Times" (21-V-1976) 58.

²³²⁰ El catálogo es una hoja doblada con la lista de obras y sin texto. Hay varias noticias en la prensa neoyorquina pero la única reseña es Redacción. *Pierre Matisse Gallery, New York: Exhibit*. "Arts Magazine" 51 (II-1977) 26. PML, PMG B 21, 33. Destaca que «are bigger and bolder than ever. The whimsy as pronounced as always.», con sus fantásticos animales, y concluye: «these graphics are highly sophisticated both technically and in terms of multiple layers of imagery.» La carpeta contiene también un reportaje en la casa de Miles Fiterman relacionado con esta muestra, titulado *Art is big as life*, s/f ni publicación, y en las pp. 90 y 95 muestra respectivamente tres grandes grabados de los expuestos en la galería y además una escultura de Miró.

²³²¹ Relación de obras en <Miró in America>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 148-149. Foto de portada de catálogo en *<Pierre Matisse and his Artists>. Nueva York. The Pierpont Morgan Library (2002): 284. Una reseña tardía: Redacción. *Pierre Matisse Gallery, New York: Exhibit*. "Art International Magazine", Nueva York, v. 23 (III-1979) 42-43.

²³²² Redacción. *Miró to Wichita*. "The Kansas City Star" (1-X-1978). FPJM H-4259. Informa que la exposición, de 52 obras, comenzará ese mismo día a las 14 h. y durará hasta el 5 de noviembre. / Un folleto (PML, PMG B 20, 26) del museo data la muestra en 20 septiembre-5 noviembre 1978 e indica que habrá 50 obras. Hay fotos del mural con el cartel de la muestra que indica también la fecha de 20 septiembre, por lo que hay dudas. En cambio, en parte de la prensa se indica el 1 de octubre y parece razonable que se atrasara. Hay en la carpeta PML, PMG B 20, 26 cinco recortes de prensa local sin identificar ni datar sobre la exposición y el mosaico, que destacan la importancia de que llegue a Wichita la obra de un gran maestro moderno. Belden, Dorothy. *Miró Mural Going Up on WSU Campus*. "The Wichita Eagle" (15-IX-1978) 1B. Otro se titula *Prolific artist exhibits humor* y otro *WSU's Miró coup*. Hay otros artículos sobre la muestra o el mosaico en la carpeta siguiente: Wimmer, Kurt. *Dedication ceremonies set*. "The Sunflower", Wichita State University (30-X-1978) 5. PML, PMG B 20, 27. / Austin, Lisa. *Miró's art work officially unveiled*. "The Sunflower", Wichita State University (1-XI-1978) 1. PML, PMG B 20, 27. / Belden, Dorothy. *WSU Mural a Tribute to Spanish Artist*. "The Wichita Eagle" (1-XI-1978) 21. PML, PMG B 20, 27. FPJM H-4273. Declaraciones de Pierre Matisse y Robert Hughes sobre Miró. / Brown, Kevin. *WSU campus features great art*. "The Sunflower", Wichita State University (1-XI-1978) 4. PML, PMG B 20, 27. FPJM H-4272. / Kidder,

En Canadá, se efectúa en la Gallery Moos de Toronto <Miró> (1979).²³²³

En Ecuador la embajada de España auspicia en la capital, Quito, una exposición de homenaje, <Joan Miró> (desde 15 agosto 1978).²³²⁴

En Japón, hay una importante muestra itinerante, <Miró. Sculptures in Humor and Adventure 1944-1975>²³²⁵, que parte del Seibu Art Museum de Tokio (2 enero-25 febrero 1979) y pasa a Nagoya (febrero), al Art Museum de Fukui (19 marzo-1 abril) y Osaka (abril), con 70 esculturas y un catálogo con textos de Dupin, Shuzo Takiguchi y Makoto Ohka.

Las exposiciones colectivas son muy importantes en esta época, siendo en general las mejores las antológicas que representan una época.

En Francia, París es siempre el gran centro. El MNAM organiza *<Assemblage> (28 abril-20 mayo 1976); *<Musée national d'Art Moderne. Acquisition du Cabinet d'art graphique 1971-1976> (31 enero-28 marzo 1977); la impresionante *<Paris - New York 1908-1968> (1 junio-19 septiembre 1977), con obras de Cézanne, Maurice Denis, Gauguin; Matisse, Picasso, Léger, Chagall, Ernst, Masson, Miró, Matta, Mondrian, Dubuffet...; los norteamericanos Bruce, Dove, Schamberg, Pollock, Rothko...; más un gran catálogo dirigido por Pontus Hultén²³²⁶; el Cabinet d'Art Graphique del MNAM organiza *<Pérégrinations de Georges Hugnet> (11 julio-septiembre 1978). El MAMV presenta *<La collection Thyssen-Bornemisza: tableaux modernes> (21 febrero-20 mayo 1978), con obras de Miró, Matta, Picasso... y un catálogo con textos de J. Lassaigne y F. Daulte. El Grand Palais organiza *<Société des artistes indépendants. L'or des ans folles 1918-1930> (8 febrero-5 marzo 1979). En la Gare de la Bastille, el Partido Socialista francés (PSF) organiza *<1936-1976: luttés, création artistique, créativité populaire> (junio 1976), con obras de Miró, Fougeron, Gruber, Léger, Masson, Tal-Coat... cuyo catálogo aparece en el suplemento de "Militant de Paris" (VI-1976), con textos de J.-P. Rioux, P. Gaudibert, P. Ory; la Galerie Les Arts plastiques modernes presenta *<Grands maîtres du surréalisme: Dalí, Ernst, Magritte, Miró, Tanguy> (1977).

Rushworth M. *You can't miss it*. "The Christian Science Monitor", Boston (12-III-1979) 24. PML, PMG B 20, 27.

²³²³ Naylor. *Contemporary Artists*. 1996: 638.

²³²⁴ Redacción. *Exposición de Joan Miró en Quito*. "ABC" (13-VIII-1978) 23. / Redacción. *Exposición de Miró en Ecuador*. "La Vanguardia" (29-VIII-1978) 21.

²³²⁵ Fernández Miró; Ortega. *Miró Sculptures*. 2006: en 372 la titulan <Exposition Miró Sculpture>.

²³²⁶ Ferrier. *El arte del siglo XX*. IV. 1960-1979. 1993: 929.

En Saint-Etienne, el Musée d'Art et d'Industrie monta, organizada por J. Beuffet y B. Ceysson, **L'art des années 30 en France*> (marzo-mayo 1979), con obras de Miró, Balthus, Picasso... En Montauban, el Musée Ingres (que Miró había visitado el 11 de febrero de 1921 con su amigo Espinal) presenta, en un cierre del círculo, **La Tapisserie Aujourd'hui*> (1976), con obras de Miró, Sonia Delaunay, Kandinsky, Lurçat, Wogensky, y un catálogo con textos de René Berger (prefacio) y Pierre Barousse. En Tours, el Musée des Beaux Arts organiza **Proposition pour une définition d'un art fantastique contemporain*> (5 noviembre-2 diciembre 1977). En Avignon, el Palais des Papes presenta **Cinquante années de Lithographie*> (20 junio-10 septiembre 1978), con 53 obras de Miró, Braque, Chagall, Picasso...

En Bélgica, en Bruselas el MRBA organiza **Surrealism. From the Collection of the Museum of Modern Art, New York*> (16 junio-30 julio 1978), con obras de Miró, Ernst, Masson...

En Gran Bretaña, en Londres, la Hayward Gallery presenta una gran exposición, **Dada and Surrealism Reviewed*> (11 enero-27 marzo 1978), cuyo amplio catálogo (500 pp.), de gran trascendencia crítica en estos años²³²⁷, lleva textos de especialistas tan reputados como Dawn Ades, David Sylvester y Elizabeth Cowling. Miró aporta un *cadavre exquis* (nº 9.7, reprod. p. 208). Menor interés tiene la presentación en The Redfern Gallery de **Lithographes. Ediciones Polígrafa*> (posterior a 23 octubre 1979), con obras gráficas de Miró, Bird, Camacho, Castillo, Christo, Guinovart, Hernández Pijuán, Lam, Matta, Joan Ponç, Ràfols-Casamada, Sutherland, Tamayo, Tàpies, Télémaque, Velickovic, Vieira da Silva, Zao Wou-Ki; la portada del catálogo-libro, editado por Polígrafa en Barcelona, tiene una litografía de Miró.

En Alemania, la **Documenta VI*> de Kassel (desde junio 1977) que dirige Manfred Schneckenburger, el sucesor de Harald Szeemann, no le selecciona para una sala de la organización, como sí había disfrutado en las tres primeras ediciones de 1955, 1959 y 1964, a pesar de que sí muestra setecientas obras de doscientos artistas como Picasso, Moore y otros vanguardistas, así como los jóvenes Miralda, Muntadas y Zush. Miró deberá conformarse con las galerías comerciales, como Arroyo,

²³²⁷ Reseña de Westerdahl, E. *Dos grandes movimientos artísticos: Dada y surrealismo, expuestos en Londres*. "El País", Madrid (2-IV-1978), reprod. Westerdahl, E. *Dar a ver*. 2003: 333-341.

Chillida, Tàpies...²³²⁸ En Berlín, la Grosse Orangerie im Schloss Charlottenburg organiza la XV Exposición de Arte Europeo, este año consagrada a los movimientos artísticos de los años 20, **Tendenzen der zwanziger Jahre: 15. europäische Kunstausstellung, Berlin 1977*> (14 agosto-16 octubre 1977), con obras de Miró — dos pinturas—, Dalí, Gris, José Gutiérrez Solana, Daniel Vázquez Díaz y Picasso; Beckmann, Duchamp, Max Ernst, Grosz, Kandinsky, Kirschner, Klee, Malevich, Man Ray, Mondrian, Picabia...; la representación española —menos Gris y Picasso— fue organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.²³²⁹ En la Semana Catalana de Berlín, organizada por la Generalitat como una de las primeras salidas de la nueva Cataluña autonómica, se muestra **Art i modernitat als Països Catalans*> (junio 1978), con obras de pintura, escultura y arquitectura de Miró, Alfaro, Carmen Calvo, Leandre Cristòfol, Torres García, Julio González, Miquel Navarro, Pericot, Renau, Sempere, Tàpies, el grupo GATCPAC... más un catálogo con textos de Alexandre Cirici, Francesc Fontbona, Enric Jardí, Tomàs Llorens, Francesc Roca, Alicia Suárez y Rafael Tous.²³³⁰ En Colonia, la Galerie Dreiseitel presenta **Surrealismus: Arbeiten auf Papier: Zeichnungen, Radierungen, Lithographien, Photographien. 1928-1960*> (3 noviembre-diciembre 1978). En Hamburgo la Galerie Binhold muestra <*Joan Miró. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Gouachen, Radierungen, Lithografien, Bücher und Plakate*> (3-29 octubre 1979); hubo una conferencia en el vernissage de Hanns Theodor Flemming.²³³¹

En Suiza, en Zúrich, la sucursal de la Galerie Maeght presenta **Chillida, Gardy-Artigas, Miró, Tàpies*> (junio-julio 1976); **Gravures inédites. Alechinsky, Miró, Titus-Carmel*> (noviembre 1978-enero 1979); **Maeght éditeur. Braque, Chagall, Miró, Giacomettis*> (mayo-septiembre 1979); **Lindner, Heidi Bucher, Miró, Tàpies. Livres*> (noviembre 1979-enero 1980). En Basilea, la Galerie Beyeler monta **Petits formats*>. Basilea. Galerie Beyeler (mayo-julio 1978, con 166 obras de 58 artistas: Miró —7 obras, nº 194-110: 6 pinturas reprod.; y dibujo *Personnage*

²³²⁸ Amón, S. *Precaria presencia española en la VI Documenta de Kassel*. “El País” (21-VII-1977).

²³²⁹ Redacción. *Exposición de arte europeo sobre las tendencias de los años veinte*. “ABC” (6-VIII-1977) 34. / Redacción. *Joan Miró y Salvador Dalí*. “El País” (6-VIII-1977). / Amón, S. *Seis españoles en la XV Exposición Internacional de Berlín*. “El País” (18-VIII-1977). / Redacción. *Participación española en la Exposición de Arte Europeo*. “ABC” Sevilla (18-IX-1977) 51.

²³³⁰ Redacción. *La cultura catalana en Berlín*. “La Vanguardia” (23-II-1978) 39. / Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 961. / Calvo Serraller. *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. 1991-1992. II. *Contexto*: 33.

²³³¹ Invitación en PML, PMG B 21, 16.

(1970), no reprod.—, Abt, Agam, Albers, Horst Antes, Arp, Auberjonois... y un catálogo; y **<Jean Arp, Joan Miró>* (mayo-julio o junio-septiembre 1979)²³³². En Ginebra, el Marie-Louise Jeanneret Art Moderne organiza **<Hommage à James Thrall Soby>* (20 diciembre 1979-1 marzo 1980), con un catálogo con textos de Marzio Pinottini, Sergio Ruffino y Marguerite Arp.

En Italia, la Bienal de Venecia presenta una exposición de extraordinaria importancia para el arte español de su tiempo, **<XXXVII Biennale internazionale d'arte (Spagna. Avanguardia artistica e realtà sociale)>* (14 julio-10 octubre 1976), comisariada por una comisión de 10 miembros, integrada por Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Alberto Corazón, los dos miembros del Equipo Crónica, Manuel Valdés y Rafael Solbes, Agustín Ibarrola, Tomàs Llorens, Antonio Saura, Antoni Tàpies, y Manuel García de secretario; además hubo una decena larga de colaboradores, como Eduardo Arroyo, Inmaculada Julián, Simón Marchán Fiz, Ludolfo Paramio, Josep Renau...²³³³ El Pabellón español en Venecia no se había abierto en 1974 por una crisis estatutaria y permaneció cerrado en 1976, aunque el director del Consejo de la Bienal, Carlo Ripa de Meana, encargó en 1974 a Bozal y Llorens que extraoficialmente, en oposición al régimen franquista que agonizaba, prepararan una muestra revolucionaria sobre el arte español durante el franquismo... En el intervalo el dictador murió, pero la muestra todavía se presentó en el edificio central de los Giardini al estar cerrado el pabellón español, después de muchos dimes y diretes sobre la concurrida selección de artistas, e incluso de soportar que Ripa de Meana encargase paralelamente otro proyecto, más ecléctico y abierto a unos doscientos artistas, de la exposición a José María Moreno Galván, Vicente Aguilera Cerni y Rafael Alberti, un grupo más comunista, que no se fundieron finalmente el

²³³² La invitación (PML, PMG B 21, 16) señala mayo-junio y reprod. *L'Oiseau-comète et l'ombrelle fleurée* (1947); pero un catálogo con la lista de obras indica julio-septiembre, por lo que hay dudas sobre las fechas.

²³³³ Amón, Santiago. *La representación "no oficial" de España en la Bienal de Venecia. "El País"* (8-V-1976). / Torrent. *Un siglo de Arte Español en el Exterior. España en la Bienal de Venecia 1895-2003*. 2003: 65-86, 142-143 sobre la exposición; y Llorens. Declaraciones a Enriqueta Antolí. *La Bienal roja. Conversaciones con Tomàs Llorens*, en op.cit. 158-163.

La carpeta PML, PMG B 21, 34 contiene tres reseñas de la prensa extranjera sobre la Bienal que apenas citan a los artistas (y a Miró), pero destacan el hito de recuperar el arte comprometido con la República en este momento de cambio histórico en España: Breerette, Geneviève. *Tourisme en Biennale. L'Espagne à Venise, aussi*. "Le Monde" (¿verano 1976?). / Gibson, Michael. *Venice Biennale. From "Pure Hell" to Acceptable Ideology*. "¿Art News?" (¿verano 1976?). / Michel, Jacques. *Expositions. Le retour de la Biennale de Venise*. "Le Monde" (18 a 19-VII-1976) 28. No cita a Miró.

primer grupo, más radical. La propuesta teórica de Llorens y Bozal respondía a una dialéctica abiertamente marxista:

<<Nuestro proyecto trataba de hacer una teoría del arte contemporáneo en España bajo Franco. El punto de partida era: hay un régimen dictatorial durante cuarenta años y, a pesar de la represión, lo cierto es que hay movimientos de vanguardia. Y la cuestión era determinar qué carácter histórico tienen estos movimientos de vanguardia, dónde los situamos. Yo creo que el argumento que nosotros proponíamos era bastante sencillo: la vanguardia es un proyecto que tiene siempre una vocación de cambio social, y la vanguardia artística tiene de una manera u de otra una vocación de cambio político. Y entonces ¿cómo puede aceptarse que esta vanguardia surja en un movimiento inmovilista, dictatorial? Y respondíamos: Pues porque la idea de novedad es tolerada por el Régimen hasta un punto concreto en que se produce la absorción de la vanguardia y su integración, con lo cual surge una segunda oleada de vanguardia hasta que ese segundo nivel vuelve a ser integrado y así sucesivamente. Entonces, al final, ocurre que la idea de vanguardia termina por evaporarse.>>²³³⁴

El espacio de la llamada “Bienal Roja” fue acondicionado por los arquitectos Oriol Bohigas, Josep Martorell y David Mackay. El catálogo incluía textos de los dos comisarios principales, Valeriano Bozal y Tomàs Llorens, y de otros autores. Reunía obras desde 1936 a 1976, desde las vinculadas a la Exposición Universal de París de 1937 y el primer exilio, como Miró —*Aidez l’Espagne* (1937)—, Calder —*la Fuente de Mercurio* (1937)—, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Julio González, Picasso, Josep Renau, Alberto Sánchez... hasta las que se realizaron en la posguerra hasta las más actuales que solicitaban una amnistía para los presos políticos: Alfaro, Arroyo, Equipo 57, Ferrant, Genovés, Gordillo, Grupo “Estampa”, Guinovart, Millares, Lucio Muñoz, Ràfols-Casamada, Saura, Sempere, Tàpies, Teixidor... que en su mayoría pasaron a la FJM de Barcelona, **<España: Vanguardia artística y realidad social, 1936-1975>* (18 diciembre 1976-13 febrero 1977).

En Polonia, en Varsovia el Muzeum Narodowe organiza **<Wybitni Przedstawiciele Współczesnej Zstuki Hiszpańskiej>* (19 abril-13 mayo 1979), con obras de 17 artistas españoles: Miró, Berrocal, Canogar, Tàpies...

En Checoslovaquia, en Praga la Galeria Uluv presenta **<Gráfica española contemporánea>* (1979), con 121 obras (dos de Miró), en una exposición itinerante organiza por el Ministerio español de Asuntos Exteriores. Sigue el mismo año, en la

²³³⁴ Llorens. Declaraciones a Enriqueta Antolín. *La Bienal roja. Conversaciones con Tomàs Llorens*, en Torrent. *Un siglo de Arte Español en el Exterior. España en la Bienal de Venecia 1895-2003*. 2003: 159.

Galería Nacional de Praga **<Arte Español Contemporáneo>* (7 julio-30 septiembre 1979) con obras de Miró, Clavé, Labra, Verdes...²³³⁵

Una importante itinerante europea es **<Surrealism from the Collection of The Museum of Modern Art>* o **<Surrealismus aus der Sammlung The Museum of Modern Art, New York>*. Comienza en el Museum des 20. Jahrhunderts de Viena (8 febrero-9 abril 1978) y continúa por Kunsthalle de Düsseldorf (28 abril-4 junio), Musée Royale de Beaux-Arts de Bruselas (16 junio-30 julio 1978), Kunsthaus de Zúrich (17 agosto-1 octubre), Henie-Onstad Art Center de Oslo (22 octubre-3 diciembre). Louisiana Museum de Humlebaek, Dinamarca (19 diciembre 1978-11 febrero 1979). Son 62 obras seleccionadas por Lanchner: pinturas, esculturas, objetos, collages, grabados, dibujos, fotos de Miró —4 pinturas y un ensamblaje—, Arp, Bellmer, Brauner, Breton, Chirico, Cornell, Dalí, Delvaux, Domínguez, Duchamp, Ernst, Giacometti, Gorky, Höch, Lam, Magritte, Man Ray, Masson, Matta, Picasso, Schwitters, Tanguy. El catálogo incluye textos de Carolyn Lanchner, *Preface* (1 p.) y *Le surréalisme et l'expérience américaine de l'art moderne européen* (9 pp.); A. Schmeller, A. Breton (fragmento de *Manifeste du Surréalisme*).

En España, destacan los dos centros de Barcelona y Madrid.

En la capital catalana, la FJM alberga varias exposiciones importantes. Comienza al presentar la mayor parte de las obras de la Bienal de Venecia, en **<España: Vanguardia artística y realidad social, 1936-1975>* (18 diciembre 1976-13 febrero 1977), con un catálogo con textos de Valeriano Bozal, Tomàs Llorens...²³³⁶; **<Homenatge a Carles Rahola, 1881-1936>* (15-24 septiembre 1976), con obras de Miró, Abad, Argimón, Jordi Benito, Xavier Grau, Ràfols-Casamada, Tharrats, Viladecans... Miró participa (le dedica *Pintura*, 1974) en los actos y la exposición en el homenaje de **<Sebastià Gasch, cinquanta anys d'avantguarda>* (junio-julio 1976) organizado por el Fomento de Artes Decorativas (FAD) en Barcelona en la misma FJM.²³³⁷ En esta le sucede **<Els Drets Humans, l'Amnistia i l'Art>* (27 septiembre-24 octubre 1976), organizada por Amigos de la ONU, Club de Amigos de la UNESCO, Congrés de Cultura Catalana, Federación de Asociación de Vecinos, Òmnium Cultural, Pax Christi y asociaciones profesionales, que reúne 86

²³³⁵ Redacción. *Arte contemporáneo español en Praga*. "ABC" (12-VII-1979) 30. / Redacción. *Exposición de arte español en Praga*. "El País" (12-VII-1979).

²³³⁶ Permanyer, L. *Arte a debate*. "La Vanguardia" (23-XII-1976) 92.

²³³⁷ Redacción. *Homenaje a don Sebastián Gasch*. "La Vanguardia" (24-VI-1976) 44. Miró asiste al homenaje a Gasch celebrado en el hotel Oriente el 22 de junio, junto al presidente del FAD, Antonio de Moragas.

obras de 75 artistas, donadas a los familiares de los presos políticos: Miró, Aguadé, Sergi Aguilar, Alfaro, Argimón, Benet, Roser Bru, J. Cruspinera, Equipo Crónica, Will Faber, F. Farreras, Guinovart, Hernández Pijuan, Monjó, Niebla, J. Pericot, Subirachs, Tàpies, Viladecans, Vilagrasa... ; se pronuncian conferencias o parlamentos inagurales de Cirici, Inmaculada Julián, Corredor-Matheos, Guillem Sánchez y Agustín de Semir.²³³⁸ La sucederá también en la FJM, **<Artistes per l'amnistia>* (10 diciembre 1976-9 enero 1977), con el objetivo de conmemorar el XXVIII aniversario de la Declaración de Derechos Humanos y se inauguró al mismo tiempo en 28 países; contó con 14 carteles para *Amnesty Internacional* de Miró, Max Bill, Botero, Calder, Dibbets, Hockney, Pistoletto, Topor... más al parecer obras de Guinovart y Tàpies²³³⁹ Y sigue con **<Amnistía para Uruguay>* (13 septiembre-7 octubre 1979) en pro de los presos políticos en Uruguay, con obras de pintores uruguayos (Barradas y Torres García) y de Miró, Jorge Castillo, Clavé, Fontecilla, Guinovart, Hernández Pijuan, Ràfols, Tàpies. Cartel de Tàpies.²³⁴⁰ Poco después se expone en el Colegio de Arquitectos **<Amnistía Internacional>* (29 noviembre-10

²³³⁸ Redacción. *El arte en la política. Exposición pictórica pro-amnistía en la Fundación Miró. "La Vanguardia"* (29-IX-1976) 29. / Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 895.

²³³⁹ La documentación sobre el cartel *Amnesty Internacional* (1976) se encuentra en la carpeta PML, PMG B 20, 29. El cartel (90 x 61) se basa en una litografía realizada en 1975. Ed. Amnesty International, Nueva York. Impresor: Arte Adrien Maeght, París. 3.000 carteles más 80 (5 eran *hors de commerce*) ejemplares sobre Notre Chiffon d'arches. [CP 93. / Cramer. *Joan Miró, litógrafo V*. 1992: 111.]

La documentación comienza con una carta de Edith Gross a Joan Miró a través de Pierre Matisse. (26-IV-1975), en la que le explica que Alexander Liberman ha sugerido que Miró querría participar en un proyecto de Amnesty International de realizar exposiciones de carteles dedicados a la institución por grandes artistas en relevantes museos y fundaciones (incluida la FJM) de todo el mundo. Pierre Matisse le confirmó por teléfono a Gross que Miró daría una litografía —carta de agradecimiento de Edith Gross a Pierre Matisse (18-VI-1975) y a Miró el mismo día—. Los 3.000 carteles basados en la litografía de Miró fueron realizados en París por Maeght Editeur y entregados a Claude Weill para su expedición a Nueva York y otros lugares —carta de Gross a Mignon Smith, de la PMG (17-II-1976)—. Una carta de Edith Gross a Pierre Matisse (17-III-1976) le comunica que en principio los participantes en el proyecto son, además de Miró, Arman, Max Bill, Alexander Calder, Roman Cieslewicz, Jan Dibbets, Piero Dorazio, David Hockney, Alexander Liberman, Michelangelo Pistoletto, Jack Youngerman y es posible (así ocurrió) que se añadan Fernando Botero, Wifredo Lam, Francisco Toledo, Roland Topor y Tadanori Yokoo, y que las exposiciones comenzarán en octubre. Entre otras misivas sobre la cantidad de ejemplares, hay una carta de Michèle Vénard a Pierre Matisse. (5-IV-1976) que especifica los números y el olvido de Miró al firmar los cinco ejemplares *hors de commerce* (lo mismo sucedió con los cinco de Martha Graham) mientras que sí había firmados los otros 75. Una carta de Francesc Vicens a Edith Gross. FJM, Barcelona (7-IX-1976) manifiesta su entusiasmo por poder realizar en la FJM la exposición de Amnesty International. Otra carta de Vicens a Andrew Lane, en Nueva York comunica que se abrirá en la FJM del 10 de diciembre de 1976 al 6 de enero de 1977 (se prorrogó al 9 de enero). Los carteles se vendían por 20-25 \$, con la firma de Miró por 125-175 \$ y los ejemplares numerados por 1.200 \$. La prensa se hizo eco: Redacción. *1977, año del prisionero de conciencia*. "El País" (10-XII-1976). / Redacción. *Exposición "Artistas por la Amnistía"*. "El País" (11-XII-1977).

²³⁴⁰ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 989.

diciembre 1979) en pro de los Derechos Humanos, con obras de Miró, Guinovart, Tàpies.. y la participación de Xavier Monsalvatge, Raimon...²³⁴¹

En el mismo contexto de pasión democrática y nacionalista surge en la Sala Gaspar **<Setze artistes i una bandera>* (enero 1978) sobre el tema de la bandera catalana con obras de Miró, Andreu Alfaro, Arranz Bravo, Bartolozzi, Clavé, Gudiol, Ibarz, Llovet, Picasso, Tàpies, Tharrats, Torralba, Vilacasas, Viladecans y Villèlia.²³⁴² La barcelonesa Galeria Manuel Barbie muestra **<Grandes artistas del siglo XX>* (1976), con obras de Miró, Chillida, Clavé, Julio González... La Galeria Joan Prats celebra con **<Presència de Joan Prats>* (23 marzo-mayo 1976) su exposición inaugural, promovida por Manuel de Muga y su hijo Joan, de Ediciones Polígrafa, en el local de la sombrerería de Prats, con el apoyo de Miró, Sert...: aguafuertes y obra gráfica de Miró —*La Bague d’Aurore* (1958) y la *Suite fusées* (1959)— y de otros artistas, como Tàpies y el Prats adolescente; se presentan *Fotoscops* de Prats, Gomis y Miró.²³⁴³ Una exposición de indudable compromiso político es **<Homenaje a Rafael Alberti>* en seis galerías barcelonesas, entre ellas la Maeght y la Eude (mediados septiembre-octubre 1976), con obras de Miró, Canogar, Genovés, Tàpies... La censura obligó a retirar el término “homenaje”, probablemente porque Alberti era un notorio comunista y su partido era ilegal en aquel momento.²³⁴⁴ Y La Caixa d’Estalvis i Mont de Pietat de Barcelona presenta una muestra asimismo de gran importancia política, **<Fidelitat a un poble. Exposició d’artistes catalans. Homenatge a l’abat Escarré>* (2-22 junio 1978), con 245 obras de Miró (1), Guinovart, Tàpies...

En Madrid, la Galería Ponce presenta **<Homenaje a Llorens Artigas: Llorens Artigas, Miró-Artigas, Elena Colmeiro, Cumella, Mestre, Pascual, Elisenda Sala, Vigreyos>* (mayo 1976). La Galería Theo es la más activa, primero con **<Gran formato>* (enero-febrero 1976) que reúne obras de gran formato de Miró —*Mujer y pájaro*—, Francis Bacon, André Beaudin, Fernando Botero, Alfonso Fraile, Juan Genovés, Albert Gleizes, John Kacere, Manuel Mampaso, Roberto S. Matta, Joaquín Michavila, Fernando Mignoni, Josep Navarro Vives, Mark Rothko, Antoni Tàpies,

²³⁴¹ Redacción. *Artistas catalanes en apoyo de Amnesty International Cataluña*. “La Vanguardia” (28-XI-1979) 12.

²³⁴² Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 951.

²³⁴³ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 876.

²³⁴⁴ Redacción. *Barcelona: se prohíbe el carácter de homenaje en la exposición dedicada a Rafael Alberti*. “La Vanguardia” (25-IX-1976) 62.

Victor Vasarely, y un catálogo prologado por Antonio Bonet Correa²³⁴⁵; sigue con una celebración, **<Diez años de Galería Theo>* (12 diciembre 1976-enero 1977) con 35 obras de Miró (una), Joseph Albers, Francis Bacon, André Beaudin, Juan Manuel Caneja, Cárdenas, Chagall, Chillida, Guillermo Delgado, Alfonso Fraile, Juan Gris, Gómez Perales, Iglesias, Kandinsky, Léger, Lobo, Magritte, Cristino Mallo, Manuel Mampaso, César Manrique, Mathieu, Roberto S. Matta, Joaquín Michavila, Fernando Mignoni, Henry Moore, Morandi, Navarro Vives, Palazuelo, Penalba, Picasso, Sempere, Antoni Tàpies, Valdivieso, X. Valls, Victor Vasarely y Viñes²³⁴⁶; **<Vanguardia española 1900-1977>* (octubre-noviembre 1977), con obras de Miró —*Mujer II* (1969)—, Barradas, Bores, Caneja, Chillida, Cossío, Equipo Crónica, Ferrant, Alfonso Fraile, Gargallo, Genovés, Julio González, Gordillo, Juan Gris, Guerrero, Hernández Mompó, Maruja Mallo, Mampaso, Millares, Oteiza, Palazuelo, Palencia, Picasso, Quirós, Alberto Sánchez, Sempere, Tàpies y Vázquez Díaz²³⁴⁷; **<Tres homenajes a Pablo Picasso, a Juan Gris, a Joan Miró>* (1978). También en Madrid, la Galería Rayuela ofrece **<Exposición homenaje a Tiziano>* (desde 28 octubre 1976), con obras de Miró, Cuixart, Guinovart, Peinado, Saura...²³⁴⁸ La Galería Juana Mordó muestra **<Topor, Lieberman, Miró, Botero y Calder>* (desde 26 junio 1978), para colaborar con Amnistía Internacional.²³⁴⁹ Las Salas de Exposiciones de la Biblioteca Nacional organizan **<De Bonnard a Miró (Homenaje a Tériade)>* (2-12 junio 1977), con libros ilustrados de Miró (*Ubu Roi, Ubu aux Balears*), Chagall, Matisse, Picasso...²³⁵⁰ La sucursal madrileña de la barcelonesa Galería Manuel Barbie ofrece una **<Exposición>* (verano 1977) con obras de Miró, Chirico, Léger, Millares, Palazuelo, Rivera, Saura, Tàpies... y estatuaria romana. La Fundación Juan March monta, con la colaboración de la galería Beyeler, **<Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta>* (18 abril-31 mayo 1979) con 81 obras de 33 artistas: Miró —un *objet trouvé*—, Arp, Bissier, Bonnard, Braque, Chagall, Dubuffet, Ernst, Giacometti, Gris, Klee, Kokoschka, Le Corbusier, Léger,

²³⁴⁵ Rubio, Javier. *Pintores en "gran formato"*. "Blanco y Negro" (7-II-1976) 95. / Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 872.

²³⁴⁶ Redacción. *Diez años de Galería Theo*. "El País" (27-I-1977). / Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 906. Se fecha el vernissage el 21-XII.

²³⁴⁷ Campoy, A. M. *Crítica de exposiciones: Vanguardia española, 1900-1977*. "ABC" (30-X-1977) 97 y 99.

²³⁴⁸ Redacción. *Homenaje a Tiziano en la Galería Rayuela*. "ABC" (29-X-1976) 57.

²³⁴⁹ Redacción. *Topor, Lieberman, Miró, Botero y Calder*. "El País" (27-VI-1978).

²³⁵⁰ Redacción. *Exposición de grabados <De Bonnard a Miró>*. "El País" (28-V-1977). / Redacción. *También esta semana*. "El País" (9-VI-1977). / Campoy, A. M. *De Bonnard a Miró (Homenaje a Tériade)*. "ABC" (12-VI-1977) 111 y 113.

Lichtenstein, Magritte, Matisse, Monticelli, Nicholson, Oldenburg, Picasso, Redon, Schwitters, Soutine, De Staël, Tàpies, Tinguely, Warhol...²³⁵¹ La Galería Biosca organiza **<Un salón de los once>* (octubre 1979) en homenaje al 25 aniversario de la muerte de Eugeni d'Ors, con una selección de 11 artistas participantes en los Salones de los Once: Miró, Blanchard, Dalí, Gutiérrez Solana, Hugué, Millares, Nonell, Palencia, Joaquim Sunyer, Tàpies y Zabaleta.²³⁵² La Fundación Juan March organiza con sus fondos una itinerante **<Arte Español Contemporáneo>* iniciada en su sede en Madrid (desde 20 marzo 1979) y que pasa a Zamora en la Iglesia de San Cipriano (desde 17 mayo), La Bisbal, Salou, Girona, Lleida (hasta 22 octubre)... con obras de Miró, Clavé, Cuixart, Chirino, Farreras, Feito, Gabino, Genovés, Julio González, Guerrero, Hernández Mompó, Laffón, Antonio López, Julio López Hernández, Millares, Palazuelo, Ponç, Rivera, Rueda, Saura, Sempere, Serrano, Tàpies, Torner y Zóbel.²³⁵³ Otra itinerante es **<Cerámica española contemporánea>* (1979), también conocida como **<12 ceramistas españoles>*, que comienza en Valencia, en el Museo Nacional de Cerámica (verano 1979), pasa a Madrid, en el Pabellón de Cristal del Retiro y en el Museo Nacional de Cerámica González Martí (desde 12 septiembre 1979) y acaba el mismo año en Barcelona, en el Museu de la Ceràmica (1979), con 171 obras de Miró, Angelina Alós, Arcadio Blasco, Lluís Castaldo, Elena Colmeiro, Antoni Cumella, Josep Llorens Artigas, Madola, Magda Martí-Coll, Enrique Mestre, Picasso, Vigreyos.²³⁵⁴

En Cataluña tenemos en Olot la Galeria Sant Lluç muestra **<Miró, Millares y Tàpies>* (febrero 1976), con pinturas y obra gráfica.²³⁵⁵ En La Garriga la Biblioteca de La Caixa presenta **<Les cent cares del cavall>* (febrero-marzo 1977) con pinturas e ilustraciones aparecidas en la revista "Cavall Fort".²³⁵⁶ En Es Vendrell la Galería Ur ofrece **<París vist pels artistes catalans d'avui>* (diciembre 1977) con obras de

²³⁵¹ Redacción. *Gente*. "El País" (4-IV-1979). / "R. M. P.". *Inauguración de la muestra "Maestros del siglo XX"*. "El País" (18-IV-1979).

²³⁵² Berasategui, Blanca. *Un nuevo "Salón de los Once"*. "ABC" (5-X-1979) 28. / Martínez Ruiz, Florencio. *La amplia Academia Breve de don Eugenio*. "ABC" (5-X-1979) 29. Más unas notas biográficas de los once artistas: *Los once nombres elegidos* (29). / Campoy, A. M. *Crítica de exposiciones: Eugenio d'Ors y su Salón de los Once*. "ABC" (21-X-1979) 105 y 107.

²³⁵³ Calvo Serraller, F. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 988. / Giralt-Miracle, Daniel. *Miró, Zóbel y Cristófol, en Barcelona*. "El País" (12-VII-1979). / Gutiérrez, F. *La exposición itinerante de arte español contemporáneo*. "La Vanguardia" (9-IX-1979) 3. Con motivo de la llegada a Cataluña.

²³⁵⁴ Redacción. *Doce ceramistas españoles*. "El País" (13-IX-1979).

²³⁵⁵ Redacción. *Millares, Miró y Tàpies en Olot*. "La Vanguardia" (14-II-1976) 30.

²³⁵⁶ Martínez, F. *"Les cent cares del cavall"*, en *La Garriga*. "La Vanguardia" (25-II-1977) 20.

Miró, Tàpies...²³⁵⁷ En Mataró la Caixa Laietana muestra <Joan Miró> (noviembre 1978) con obra gráfica.²³⁵⁸

En Arrecife (Lanzarote), el Museo de Arte Contemporáneo ocupa el Castillo de San José y con el patrocinio del Cabildo insular más el empuje de César Manrique y el comisariado de Eusebio Sempere se celebra el *<Primer Certamen Internacional de Artes Plásticas> (diciembre 1976-enero 1977) con obras de Miró —pintura *Mujer y pájaros* (1968), litografía *La meneuse de lune*—, Albers, Bacon, Bartolozzi, Caballero, Chagall, Chillida, Picasso, Sempere, Tàpies...²³⁵⁹ En Santander, la Galería Sur muestra *<25 años de Galería Sur: 1952-1977> (1977), con obras de Miró, Braque, Chagall, Chillida, Cossío, Gargallo, González, Gris, Léger, Lobo, Mallo, Picasso, Tàpies, Vasarely, Vázquez Díaz, y un catálogo con texto de Antonio Bonet.²³⁶⁰ En Alicante, la Galería Italia-2 presenta *<10 Pintores de Vanguardia: Joan Miró, Antoni Tàpies, Manuel Millares, Antoni Clavé, Eusebio Sempere, Manuel H. Mompó, Joan Ponç, Antonio Saura, Josep Guinovart, Albert Ràfols Casamada> (2 noviembre-diciembre 1977). En Sevilla la Galería Melchor presenta una amplia *<Obra gráfica internacional> (diciembre 1978) con obras de Miró (litografías), Christo, Max Ernst, Wifredo Lam, Marino Marini, Henry Moore (aguafuertes), Joan Ponç, Conrad Marca-Relli, George Segal, Vieira da Silva, Zao Wou-ki.²³⁶¹

Una itinerante europea muy interesante es *<L'aventure de Pierre Loeb: La galerie Pierre, Paris, 1924-1964>, con obras de Miró, Calder, Picasso... cuyo catálogo lleva textos, entre otros, de B. Contensou, que se inicia en París, en el MAMV (7 junio-16 septiembre 1979) y pasa a Bruselas, en el Musée d'Ixelles (4 octubre-23 diciembre 1979).

En EE UU, Nueva York es el gran centro. La Pierre Matisse Gallery organiza *<Group Exhibition> (15 junio-13 noviembre 1976) con obras de Miró, Butler, Chagall, Francis, Hantaï, MacYver, Masson, Millares, Riopelle, Rivera, Rouan y Saura; *<Group Exhibition> (18 diciembre 1976-31 marzo 1977) con obras de Miró, Butler, Hantaï, Ipousteguy, MacYver, Marini, Masson, Riopelle, Rouan y Viallat; *<Spring Showing> (1-30 abril 1978) con obras de Miró, Balthus, Chagall, Dubuffet,

²³⁵⁷ Aloy Anell, Pedro. *Actividades artísticas en el Vendrell*. "La Vanguardia" (28-XII-1977) 22.

²³⁵⁸ Redacción. *Exposición homenaje a Joan Miró en Mataró*. "La Vanguardia" (3-XI-1978) 20.

²³⁵⁹ Trenas, Julio. *El Primer Certamen Internacional de Artes Plásticas*. "La Vanguardia" (14-I-1977) 34. / Redacción. *Certamen Internacional de Artes Plásticas*. "ABC" (3-VII-1977) 119.

²³⁶⁰ Huici, Fernando. *Conversación con Manuel Arce*. "El País" (28-VII-1977). Repasa la evolución de la galería Sur, desde su inauguración en 1952, del novelista y galerista Manuel Arce, que fue anfitrión de Miró en su viaje a Altamira en marzo de 1957.

²³⁶¹ Redacción. *Obra gráfica internacional*. "ABC" Sevilla (27-XII-1978) 69.

Francis, Hantaï, MacYver, Mathieu, Millares, Riopelle, Rivera, Rouan y Saura. Acaba con la aislada en 1979 —Pierre Matisse, enfermo, sólo presenta en este año una individual en mayo de Chagall—, **Group Exhibition*> (18 junio-20 noviembre 1979) con obras de Miró, Butler, Dubuffet, Hantaï, MacYver, Marini, Riopelle y Rouan.

El MOMA organiza **European Master Paintings from Swiss Collections: Post-Impressionism to World War II*> (17 diciembre 1976-1 marzo 1977), con obras de Miró, Bonnard, Braque, Cézanne, Degas, Gauguin, Gris, Hodler, Klimt, Matisse, Monet, Munch, Picasso, Rouault, Henri Rousseau, Vallotton, Van Gogh...; el catálogo lleva textos de W. Rubin y John Elderfield; **Art of the Twenties*> (17 noviembre 1979-22 enero 1980) con un catálogo de W. S. Lieberman. El Guggenheim Museum organiza **The Planar Dimension: Europe, 1912-1932*> (9 marzo-6 mayo 1979), con un catálogo de Margit Rowell. La Wildenstein Gallery monta **Modern Portraits: The Self and Others*> (20 octubre-28 noviembre 1976), con un catálogo de Kirk Varnedoe. Las Perls Galleries organizan **40 Years Masterworks*> (18 octubre-26 noviembre 1977), con 40 obras de Miró (dos), Calder, Dalí, Dufy, Picasso... Las Acquavella Galleries organizan su regular **Nineteenth and Twentieth-Century Master Paintings Fall 1979*> (1-30 noviembre 1979) con obras de Miró, Bonnard, Braque, Cézanne, Chagall, Dubuffet, Ernst, Van Gogh, Willem de Kooning, Modigliani, Monet, Picasso, Pissarro, Redon, Sisley, Toulouse-Lautrec.

En Cincinnati, The Taft Museum organiza **Best of Fifty*> (24 marzo-8 mayo 1977). En Los Angeles hay una **Exhibition*> en el Franklin D. Murphy Sculpture Garden, de la University of California (1978), con obras de Miró (escultura) y otros.²³⁶² En Harvard hay dos exposiciones coetáneas que muestran la estrecha relación entre Sert y Miró; en el Carpenter Center for Visual Arts que había construido Le Corbusier en 1961-1964 por encargo del propio Sert se ofrece **Josep Lluís Sert: Architect to the Arts*> (2 diciembre 1978-1 febrero 1979) con obras de Sert y Miró (carteles), Calder, Giacometti..., cuyo cartel es diseñado por Miró; mientras que en el edificio vecino del Fogg Art Museum se organiza **Sert - Miró*> (diciembre 1978-enero 1979) con obras de Sert, y su colección de obras de Miró —la serie *Mallorca* que se había recién comprado— y también Calder, Giacometti,

²³⁶² Fernández Miró; Ortega. *Miró Sculptures*. 2006: 372.

Léger...²³⁶³ En Cleveland, el Museum of Art organiza **<The Spirit of Surrealism>* (3 octubre-25 noviembre 1979), cuyo catálogo es de E. B. Henning.

En México, el Museo de Arte Moderno organiza **<Pintura española del siglo XX>* (octubre-diciembre 1978), con obras de Miró, Millares, Picasso, Saura, Tàpies...

En Irán el Centro Cultural Niavaran de Teherán organiza **<Arte español contemporáneo>* (otoño 1978) con obras de Miró, Dalí, Canogar, Chillida, Equipo Realidad, Guinovart, Millares...; las obras no retornaron enseguida debido a las dificultades políticas derivadas de la revolución de Jomeini en enero de 1979 y permanecieron en el país hasta mediados de año.²³⁶⁴

1.3. La historiografía y la crítica, 1976-1979.

En esta época, se multiplica la atención de los historiadores y críticos hacia Miró, al tiempo que sus marchantes siguen la publicación de los catálogos razonados, en 1976 con el tercer tomo, con prefacio de Joan Teixidor, de las litografías estudiadas por Mourlot.²³⁶⁵ El año más importante es 1978, por su 85 aniversario y las exposiciones antológicas que se le dedican, y entre los números especiales en la prensa, destaca el Especial *Miró a los 85*, del “Daily Bulletin” de Palma de Mallorca, en el que numerosos y relevantes escritores, artistas, críticos y amigos escriben sobre al artista. Entre ellos están Italo Fiore, Giulio Carlo Argan, Corredor-Matheos, Gillo Dorfles, Jean Bazaine, Robert Motherwell, Bernáldez, Alejo Carpentier, Caride, Daniel Moyano, Aleixandre, Evtuchenko²³⁶⁶

Los documentales abundan en el 85 aniversario y la sucesión de actos y exposiciones. *Mori el Merma* (1978) presenta la realización por Miró en marzo de 1977 de los objetos y los decorados de la obra teatral homónima, los ensayos de la compañía Claca y finalmente la representación en el Liceo de Barcelona en junio de

²³⁶³ Juncosa, Patricia. *Cronologia comparada*. **<Miró - Sert: La construcció d'una amistat>*. Palma de Mallorca. FPJM (2006- 2007): 217-218.

²³⁶⁴ “F. B.”. *Obras de arte españolas podrán ser repatriadas*. “El País” (2-V-1979).

²³⁶⁵ Teixidor, Joan; Mourlot, Fernand. *Joan Miró, lithographe III, 1964-1969*. Ed. Maeght. París. 1976. 210 pp. *Joan Miró, litógrafo III, 1964-1969*. Polígrafa. Barcelona. 1977. 210 pp. catálogo y notas de Mourlot. Prefacio de Teixidor. Ilustrado por Miró. Edición ordinaria encuadernada en francés, inglés, español y alemán sin numerar. Su aparición se reseña en Permanyer, L. *Todas las litografías de Joan Miró*. “La Vanguardia” (22-IV-1976) 59.

²³⁶⁶ Se reproduce em Evtuchenko, Eugene. *Dedicato a Miró*. “Arte Nuova Oggi” (1 semestre 1979) 2 pp. FPJM H-4339.

1978.²³⁶⁷ *Miró* es un documental presentado por Paloma Chamorro, una periodista especializada en arte, que lo grabó a partir del verano de 1976 para la serie “La realidad inventada” sobre seis artistas, emitido en Televisión Española en tres capítulos semanales a partir del 20 abril de 1978 y que en sus tres horas de duración plantea un recorrido por la vida y obra de Miró, con una larga y muy instructiva entrevista al pintor y a muchos de sus amigos y colaboradores.²³⁶⁸ Otro documental titulado *Miró*, también para su emisión por la televisión española ese mismo año, fue dirigido por Soledad Gomis (que también escribió el guión) y repasa su vida y obra.²³⁶⁹

Miró. Theatre of Dreams es otro documental de 1978 de gran calidad, en producción conjunta de la BBC Television y la RM Arts Productions de Múnich, escrito y narrado por su amigo Roland Penrose, un artista surrealista y ensayista inglés, que le entrevista en francés en un largo diálogo en el que Miró, con un leve acento catalán, recorre todo su itinerario artístico, con unas pocas referencias biográficas.²³⁷⁰ El cineasta Luis Revenga proyecta por esta época hacer una película documental sobre Miró, finalmente frustrada.²³⁷¹ Miró es también estudiado para un documental realizado por Robert Hugues para la BBC, estructurado en una serie de nueve episodios, *The Shock of the New*, sobre el arte y la arquitectura del siglo XX.²³⁷² Hay

²³⁶⁷ *Mori el Merma* o *Miró - Claca*. Francesc Català-Roca. 1978. 35”. Producido por Maeght. Documental, en color. Sonido real. Música. Sin locución.

²³⁶⁸ *Miró*. Documental de Paloma Chamorro. 1978. 3 horas. Programa *Trazos*. *Revista de Arte*, en la serie “La realidad inventada”, de seis artistas con 15 horas en total. Emitido en TV2 el primero (nº 53 de 56” de duración) el 20 de abril, el segundo (nº 54 de 54’) el 27 y el tercero (nº 55 de 60’) el 4 de mayo de 1978, y reproducido en 1988. Intercedieron para conseguir el permiso de Miró los directores de la FJM y de la galería Maeght de Barcelona, Francesc Vicens y Francesc Ferreras. Chamorro estuvo cuatro días entrevistando al artista. Recordaba años después una magnífica experiencia: la última noche en Palma fue a despedirse y encontró a Miró trabajando en su taller. Desde lejos le escuchó hablar consigo mismo en una conversación imaginaria, pero cuando entró, en vez de quedarse estupefacto, al anciano artista no le importó que le encontrara así, pues carecía de la falsa inhibición que es tan común al resto de las personas. [Chamorro, Paloma. Declaraciones. Especial *Joan Miró*. “El País” (1993) 19]. La transcripción de la parte de la entrevista a Pierre Matisse emitida el 27-IV está en versión española en dos hojas de PML, PMG B 21, 15.

²³⁶⁹ *Miró*. Dirección y guión de Soledad Gomis. 1978. TVE. Realización de Jaume Serra, producción de Joan Guasch, cámara Ramón Marín.

²³⁷⁰ *Miró. Theatre of Dreams*. Robin Lough. 1978. Escrita y narrada por Roland Penrose (entrevista a Miró en francés). Producida por BBC Television y RM Arts Productions Múnich. Productor, Christopher Martin; cámara, John Hooper.

²³⁷¹ Revenga, Luis. *Los ojos abiertos*. “El País” (31-XII-1983).

²³⁷² Austin, Lisa. *Miró’s art work officially unveiled*. “The Sunflower”, Wichita State University (1-XI-1978) 1. PML, PMG B 20, 27. FPJM H-4271. A este documental debe referirse Hugues: «He was charming, very open, very sweet. I was there only one day, but a friend of mine, Robin Loug, did the filming and was there for a week. Miró naturally doesn’t wish to be disturbed at his work, but he put up with all the disturbance of cameras and paraphernalia». [Hughes, Robert. Declaraciones en Belden, Dorothy. *WSU Mural a Tribute to Spanish Artist*. “The Wichita Eagle” (1-XI-1978) 21. PML,

todavía otros documentales menores, que tratan temas concretos, exposiciones menores de Miró o lo relacionan con otros artistas.²³⁷³

En España las publicaciones abundan. Alexandre Cirici publica en 1976 el *Fotoscop Presència de Joan Prats*, en el que con un excelente acompañamiento fotográfico repasa la fértil promoción cultural de Prats y se concentra especialmente en su privilegiada relación con Miró.²³⁷⁴ Y al año siguiente, en 1977, Cirici publica su último libro sobre el artista, *Miró mirall*, en el que reflexiona sobre su evolución desde una perspectiva sociologista, muy influida por el marxismo —aunque sigue fundamentalmente las ideas marxistas, Cirici no cita en este libro ni una vez a los historiadores del arte marxistas Arnold Hauser y Frederik Antal, entonces en el apogeo de su influencia y que acababan de ser traducidos al castellano— y con claras connotaciones de catalanismo militante, presentando a Miró como un “espejo de su tiempo”.²³⁷⁵ Gaspar Sabater publica en 1978 un pequeño libro, *Joan Miró y Mallorca*, que se plantea como un repaso de los homenajes de Mallorca al pintor, y una recopilación de los recuerdos de éste aparecidos en fuentes secundarias.²³⁷⁶ Bernáldez (1978) escribe que Miró ha aportado a la pintura española del siglo XX un compromiso con la innovación formal y los valores democráticos:

<<aporta a la pintura española de su época un deseo de ruptura y de conexión con una tradición que siempre ha negado el pasado. Miró se enraiza en su tiempo y crea su propia estética que nada tiene que ver con lo que pictóricamente se había hecho hasta su entrada en un mundo tan difícil y complejo como el que el catalán frecuenta. (...) lleva al cuadro un infantilismo y una ingenuidad que no es una huida de la realidad que le rodea. Es, por el contrario, una vía de conocimiento, un acceso o un camino que resulta muy complejo y delicado para quien quiere dar testimonio de su tiempo, de la sociedad, de la gente, del paisaje. (...) Miró es revolucionario, sin que la palabra haya perdido su

PMG B 20, 27. Hughes, por entonces ya famoso crítico en “Time Magazine” dio un discurso de 20 minutos, según el programa de la inauguración, en carpeta PML, PMG B 20, 26.

²³⁷³ *Trazos. Revista de Arte*. Documental de Paloma Chamorro, nº 60, I parte. TVE. 1978. Una exposición de Miró en Galería Theo; y exposición de J. L. Sert en el MEAC de Madrid, entrevistado por Chamorro (ref. a Miró).

Trazos. Revista de Arte. Documental de Paloma Chamorro, nº 60, II parte. TVE. 1978. Valeriano Bozal entrevista a Josep Renau (ref. a Miró y la exposición de París, 1937).

Catalans universals. 1979. Documental, producido por No-Do y promovido por el diario “La Vanguardia”. Color, 1 hora, 21”. Sobre 13 catalanes: Miró, Dalí, Tàpies, Sert, Espriu, Casals... Emitido en TVE (8-VI-1979).

D'un roig encés: Miró i Mont-roig. Realización y producción, J.M. Martí Rom. 1979. 16 mm. Ed. FJM.

²³⁷⁴ Cirici, A. *Presència de Joan Prats*. Fotoscop. Galeria Joan Prats. Barcelona. 1976. 100 pp. 54 fotografías.

²³⁷⁵ Cirici, A. *Miró mirall*. Polígrafa. Barcelona. 1977 (español, catalán; reed. 1985). 245 pp. *Miró et son temps*. Société française du Livre. París. 1977. Reseña de Permanyer, L. *Miró, espejo de su tiempo*. “La Vanguardia” (26-I-1978) 33.

²³⁷⁶ Sabater, Gaspar. *Joan Miró y Mallorca*. Cort. Palma de Mallorca. 1978. 78 pp.

sentido primario y primero. Miró hace de su arte la vida, la muerte, el sexo, la violencia. Miró da una lección diaria de qué debe ser la función sociológica de un intelectual en una sociedad que quiere ser libre, democrática, responsable y sin ataduras represivas. Miró es la libertad y la plenitud de la pintura, de la cultura. De la vida.»²³⁷⁷

Pere Gimferrer publica en 1978 un libro importantísimo, *Miró y su mundo* (*Miró, colpir sense nafrar* en catalán), producto de varios años de pacientes estudios, sobre la relación entre los dibujos preparatorios y la pintura mironiana.²³⁷⁸ Tiene un objetivo ensayístico más que de historia del arte, y destaca su triunfo como gran artista catalán del siglo: «(...) El desig juvenil de Miró, expressat en una coneguda lletra a Ricart, d'esdevenir un “català tradicional” ha estat realitzat fins a una dimensió que abans d'ell no havia assolit cap altre artista del nostre país. (...)»²³⁷⁹ y propone más abajo su visión poética (tanto más cuanto le considera un poeta artista) de Miró:

«L'art contemporani es mou entre dos centres d'atracció: d'un costat, la recerca plàstica constantment abocada a noves negacions i nous desmentiments, que són noves afirmacions i descobertes; de l'altre, la crítica de l'art, el retir, el silenci, la suprema contenció. El capteniment de Picasso i el de Duchamp. La lliçó més gran de Miró rau en el fet que conté i engloba totes dues actituds. Ha proclamat que calia assassinar la pintura i n'ha exalçat la puixança en la seva obra; ens ha donat escultures en bronze, d'una monumentalitat única, i també insinuacions lleus, materials frèvols, signes, indicis d'escultura. Ha bastit un món de referències autònomes —ulls, peus, sexes, insectes, ocells—, però, quan n'ha sentit la necessitat, ha incorporat la matèria bruta, l'accident extern, la corda, la ploma, el paraigües. Ha estat un dels màxims coloristes de la història de l'art i alhora ha sabut cenyir-se a una sobrietat gairebé monocromàtica sorprenent quan li ha calgut. Ningú com Miró no ha lluitat contra la fixació d'una imatge estable de Miró, contra qualsevol possibilitat de nou academicisme. (...)»²³⁸⁰

A continuación, a lo largo del libro, Gimferrer destaca entre las características del arte mironiano: la “rebelión del cuerpo” (la lucha por liberar los impulsos naturales del ser humano), el compromiso con la vanguardia artística, la libertad estilística y la simplificación formal, la soledad de quien rechaza integrarse en un grupo organizado, el interés por el mundo de la naturaleza rural, etc.

²³⁷⁷ Bernáldez, José María. *Juan Miró o la plenitud*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (1978) 26. Bernáldez (Alcántara, Cáceres, 1948-Sevilla, 2008), ha sido crítico de arte y literatura en “Informaciones”, “Cuadernos para el Diálogo”, “Gaceta Ilustrada”...

²³⁷⁸ Gimferrer, Pere. *Miró y su mundo*. Polígrafa. Barcelona. 1978. 235 pp. Eds. *Miró, colpir sense nafrar*. Polígrafa. Barcelona. 1978. *Miró, Catalan universel*. Hier et Demain. 1978. / Reseña de Calvo Serraller, F. *Miró y su mundo*. “El País” (18-II-1979). FPJM H-4294.

²³⁷⁹ Gimferrer. *Miró, colpir sense nafrar*. 1978: 6.

²³⁸⁰ Gimferrer. *Miró, colpir sense nafrar*. Polígrafa. Barcelona. 1978: 6-8. cit. Minguet. *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. 2000: 140-141.

Gimferrer, posteriormente (1979), proclama que Miró engloba los dos centros de atención del arte contemporáneo, la innovación formal y la callada meditación introspectiva:

«la búsqueda plástica constantemente abocada a nuevas negaciones y refutaciones, que son nuevas afirmaciones y descubrimientos (...) [y] la crítica de arte, el retiro y el silencio. (...) ha proclamado la necesidad de asesinar la pintura y ha exaltado con obras su pujanza; nos ha dado esculturas de bronce, de una monumentalidad única, y también leves indicaciones, materiales efímeros, signos, indicios de escultura. Ha construido un mundo de referencias autónomas —ojos, pies, sexos, insectos, aves—, pero, cuando le ha resultado íntimamente necesario, ha incorporado la materia bruta, el accidente externo, la cuerda, la pluma, el paraguas. Ha sido uno de los mayores coloristas de la historia del arte y ha sabido, a la vez, ceñirse a una sorprendente sobriedad casi monocromática...».²³⁸¹

Y Fernández Martínez (1979) resume las excelencias de Miró, aun situándole en segundo lugar detrás de Dalí dentro del grupo surrealista:

«Joan Miró (n. 1893) es un caso muy diferente [a Dalí]. Individualista y subjetivo, evolucionó desde un fauvismo emparentado con las soluciones constructivas de Cézanne hasta un lenguaje muy personal, de metáforas y signos plásticos de acentuado lirismo. Creador de todo un universo de objetos, su poderosa intuición se hace eco con el gusto por el color en uno de los conjuntos más originales y coherentes para crear un nuevo lenguaje formal que devolviera a la pintura su primitiva originalidad (el otro gran ejemplo sería Klee), así como uno de los contenidos expresivo-poéticos más depurados de todo el siglo XX. (...)».²³⁸²

Francia se mantiene como el país más interesado por el artista. Gaëtan Picon, poco antes de su prematuro fallecimiento, publica en 1976 en la editorial Skira el libro *Joan Miró. Carnets catalans* (que será traducido en 1980 como *Joan Miró. Cuadernos catalanes*).²³⁸³ Es un hito en el conocimiento de la ardua metodología creativa y de los dibujos y apuntes del artista, y un antecedente fundamental de la inmediata monografía de Gimferrer sobre los esbozos mironianos. Picon, tras una provechosa entrevista al artista —en la que repasa su procedimiento pictórico desde el esbozo al cuadro, un diálogo entreverado de citas (a veces las de Sweeney no son entrecomilladas) que denotan una exhaustiva preparación previa por el autor—

²³⁸¹ Gimferrer. *Miró y su mundo*. 1979: introd.

²³⁸² Fernández Martínez, P. J., en Pascual, C. (ed.). *Grandes de la pintura*. 1979. v. X. *Futurismo, dadá y surrealismo*: 15.

²³⁸³ Picon, Gaëtan (ed.). *Joan Miró, carnets catalans*. Polígrafa. Barcelona. 1980 (1ª 1976). 160 pp. Eds. *Joan Miró. Carnets catalans*. Skira. Ginebra. 1976. 2 vs; *Catalan notebooks*. Rizzoli. Nueva York. 1977. *Joan Miró. Los cuadernos catalanes*. Con textos de José López Albaladejo. *Presentación* (9-12) y Enrique Juncosa. *Disciplina y mística en el arte de Joan Miró* (13-17). Col. de Arquitectura. IVAM / Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Valencia / Murcia. 2002. 213 pp.

reproduce una preciosa selección de cuadernos inéditos de dibujos y apuntes del artista: el cuaderno de dibujos de 1930, *Corrida de toros* (1930), *Souvenir d'un poème* (1940-1941), *Gran cuaderno de Palma* (1940-1941), *Dafnis y Cloe* (1940), *Palma de Mallorca* (1940), Cuaderno *Une femme* (1940-1941), Cuaderno *naranja* (1940-1941) y *Del asesinato de la pintura a la cerámica* (h. 1943-1944) escrito en francés e ilustrado por Miró. Hay, empero, que señalar que la mayor parte de estas dataciones son dudosas pues se basan en recuerdos de Miró y en varias fechas de las portadas y de algunas páginas interiores de los cuadernos, y que una buena parte de los contenidos parecen corresponder a anotaciones fechables en 1942-1943, pues se relacionan demasiado estrechamente con un cuaderno de estos años, y además hay continuas referencias a 1940 y 1941 en tiempo pasado

En 1977 Nade Favreau presenta una pequeña memoria de investigación, *De la Fonction des jeux plastiques dans "Barcelona"*, que estudia la serie de grabados *Barcelona* (1939-1944).²³⁸⁴ Georges Raillard publica en 1977 *Ceci est la couleur de mes rêves / Entretiens avec Georges Raillard*, una fuente primaria esencial para estudiar la trayectoria entera del artista.²³⁸⁵ En 1978 P. A. Benoit publica *Les Livres de Miró réalisés par PAB*, que repasa la faceta de Miró como ilustrador de libros para su pequeña editorial.²³⁸⁶ Pleynet (1978) destaca de Miró su condición de pintor sobre todo:

«... Peintre sans doute, au moins si ce n'est plus que tout autre, Miró à travers l'expérience qu'il n'a cessé de faire de l'art moderne, et de l'art d'avant-garde (il dira combien après avoir été en 1919 impressionné par ce qui se passait à Paris, sa visite à New York en 1947 fut pour lui comme "un coup dans la poitrine"), après avoir vécu et fait l'expérience de ce que l'art moderne a produit de plus fort et de plus vivant, et ce jusque dans sa façon de le vivre, est certainement aujourd'hui l'artiste le plus représentatif de ce qui qualifie spécifiquement l'art et la culture de ce siècle ("coup", "choc"...) accuse la façon dont il a ressenti les oeuvres et les faits d'un caractère, disons de lutte sportive, c'est là une indication qu'il faut suivre. La personnalité de Miró, on l'aura compris, prend très tôt très au sérieux, ce qu'il en est de l'art, ce qu'il en est du peu de sérieux l'art pour ceux qui ignorent et

²³⁸⁴ Favreau, Nade. *De la Fonction des jeux plastiques dans "Barcelona"*. Université de Provence. 1977. 34 pp. Memoria de investigación. Consulta FJM.

²³⁸⁵ Raillard, Georges. *Conversaciones con Miró*. Gedisa. Barcelona. 1993 (1977 francés). 291 pp. Eds. *Ceci est la couleur de mes rêves / Entretiens avec Georges Raillard*. Seuil. París. 1977 (reed. 2004). 218 pp. Ilustrado por Miró; *Conversaciones con Joan Miró*. Granica. Barcelona. 1978; *Il colore dei miei sogni / Conversazione con Georges Raillard*. Emme Ediz. Milán. 1979. Raillard presentó la versión española en Madrid presentado por el autor y Santiago Amón el 7 de marzo de 1978 en un homenaje a Miró [Redacción. *Presentación del libro "Conversaciones con Miró"*. "El País" (7-III-1978)] y en Barcelona en una conferencia sobre Miró y Breton. [Redacción. *La obra de Joan Miró en un libro del profesor Raillard*. "La Vanguardia" (12-III-1978) 27.]

²³⁸⁶ Benoit, P. A. *Les Livres de Miró réalisés par PAB*. Ed. Rivières (PAB). París. 1978. s/p.

ignoreront toujours ce que peut être l'art. Et dans ce débat, dans cette prise de conscience, Miró découvre, à travers sa fréquentation de l'art moderne et d'avant-garde, que la vraie qualité de l'art moderne c'est d'être un jeu, c'est d'être, au-delà des illusions positives, le jeu fou et sérieux de la vie. Qu'il explique la façon dont il travaille, qu'il mette en évidence ce qui le séduit dans les particularités des matériaux qu'il utilise, ou dans ce qui fixe brusquement son attention et ses capacités de création, Miró ne cesse d'indiquer ce qu'il entend mettre en évidence du jeu dur, sérieux, ironique, tragique pourquoi pas, de ce rapport, de cet amour magnifique et fou que tout véritable artiste entretient avec l'absurdité des choses de la vie. Je dirais que la leçon de Miró, ce qu'il propose à ceux qui consentiront à "encaisser le coup", que ne peut pas ne pas produire sans exception l'ensemble de son oeuvre, c'est une intelligence sensible tout à fait particulière et spécifique (musicale, dansée, picturale enfin) sans laquelle quelque chose reste fondamentalement incompris de ce qui donne sa réelle dimension à l'art moderne. Pour Miró, à l'évidence rien d'autre n'est vrai que l'art, non pas les objets d'art, non pas même les propres objets d'art qu'il produit, mais à travers eux la mise en jeu de la vie de l'art, la mise en jeu de la vie de l'art qui est l'art de la vie. On comprend combien les débats sur les thèmes et sur l'iconographie de cette oeuvre frisent le plus souvent le ridicule. (...) rien n'est vrai et tout est vrai de ce tout qui se fait de rien. On sait que les enfants ont de ces jeux litaniques où les noms et les formes prennent vertu et places de leur infinie capacité d'auto-engendrement (un soleil vaut une pomme de terre, *comme* un mouchoir vaut un fleuve et *comme* la nuit vaut le jour) sans vie ni mort. Et c'est pourquoi seul un adulte peut décider qu'un dessin d'enfant est une oeuvre. L'art moderne, tel que l'oeuvre de Miró lui donne dimension, nous enseigne, comme tout grand art, que l'art, la vie et la mort sont des jeux sérieux (fous, risibles, désespérants et sans conséquence) qui font oeuvre.>>²³⁸⁷

El dramaturgo Eugène Ionesco (1978) celebra las cuatro exposiciones que se hacen a la vez en París en 1978, por el 85 aniversario de Miró, reconocido como el más famoso pintor vivo junto a Chagall y Dalí. Ionesco había prologado el libro de Miró *Quelques fleurs pour des amis* y en este artículo reconoce en su amigo la multiplicidad de lenguajes y técnicas:

<<Peintures, sculptures, céramiques: l'oeuvre de Miró es trop nombreuse, trop vaste pour qu'on puisse en parler en quelques mots. Il faudrait plusieurs livres pour pouvoir en rendre compte. Elle est trop diverse. En somme, on ne devrait pas en parler du tout; en effet, la peinture, la sculpture, la céramique sont, comme la musique, des langages autonomes qui se suffisent à eux-mêmes, en parler c'est comme si on essayait d'expliquer ou de traduire la poésie dans une autre langue. Ce qu'on pourrait faire, ce serait de la décrire, ce qui est presque impossible. Ou de dire "comment il fait". Mais là encore, il faudrait analyser sa technique ce qui n'est guère facile non plus. D'abord parce que je ne suis pas un spécialiste de la technique, ensuite parce que la technique ne révèle pas son secret, la qualité de la technique est une condition nécessaire mais non suffisante pour expliquer une oeuvre, son

²³⁸⁷ Pleynet, Marcelin. *Miró et la culture moderne*. <Joan Miró. *Peintures, sculptures, dessins, céramiques 1956-1979*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1979): 49-51; y en "Derrière le Miroir", 231 (XI-1978), que sirve de catálogo para <Miró>. París. Galerie Maeght (1978-1979). Reprod. parcial en <Joan Miró. *Rétrospective de l'oeuvre peint*>. Fondation Maeght (1990): 128.

oeuvre. C'est après ou par delà la technique que se manifeste la personnalité, l'âme d'une oeuvre. Faire la numération, établir le catalogue des oeuvres, c'est le maximum que l'on puisse faire: "incitation" à regarder l'oeuvre. Pour dire ce que l'on a compris, il vaudrait mieux faire le tableau d'un tableau par exemple. Même si le tableau du tableau est très maladroit, il a l'avantage, d'une part, d'être silencieux et d'exprimer dans son silence ce que l'on a compris ou cru comprendre. Le reste est bavardage. Je pense au silence de la peinture. Mais dans ce silence, il y a pantomime, ballet, chant et forme, bien entendu. Chez Miró, ce sont à des événements que l'on assiste. La peinture qui "bouge" est plus rare qu'on ne le pense. Cela est caractéristique de la qualité picturale de Miró. Ce que nous montre Miró, dans ses sculptures notamment puisqu'il expose actuellement des sculptures, c'est la face cachée des choses, on se dit en les regardant: c'est vrai, les choses sont comme cela, je ne m'en étais pas aperçu, ce que j'avais pris pour de l'incongru c'est du naturel. (...)>>

Se detiene luego en su sentido de "lo fantástico":

<<(...) Je dirai que Miró est un sculpteur et un peintre du fantastique. L'aspect fantastique de la réalité, chez d'autres peintres, ou chez d'autres écrivains ou chez des compositeurs de musique est le plus souvent du cauchemar. Chez Miró, le fantastique est humoristique. Les cauchemars sont lourds, Miró est léger, je veux dire aérien. Il entre dans le monde de Dieu. Il nous fait croire ou comprendre que la création a été et continue d'être un jeu pour Dieu. Miró entre dans ce jeu, l'accepte et il joue avec les objets qui sont les jouets du Créateur. Il n'y a pas trace de pessimisme chez Miró. Il y a de l'humour, il y a de l'ironie. (...)>>

Y acaba con una mirada sobre su sentido de "lo real":

<<(...) Il souligne l'in vraisemblance ou l'irréalité de la réalité. Je dirai que Miró est un peintre du réel. Heureusement, il ne s'agit pas du "réalisme" socialiste et autre ou naturaliste car le réalisme (la réalité n'est pas réaliste) est une école et une convention, le réalisme n'est pas vrai. C'est ce qui est sous-jacent ou derrière le réalisme qui est vrai. Miró ferait plutôt une caricature, bienveillante de la Création, en même temps qu'il a l'air d'en tenter une autre. Qu'il soit influencé par le surréalisme, cela est peut-être possible. Mais il est allé bien au-delà du surréalisme qui est devenu banal, dramatique ou académique tout comme le réalisme. Le surréalisme n'est pas libre, il a son style et ses recettes tandis que Miró est la liberté même. Le jeu, comme je l'ai dit, voilà l'art de Miró, mais c'est un jeu métaphysique. Pourquoi un oeuf sur un tabouret, pourquoi une fourche surgissant d'un table, pourquoi une tache bleue soulignée d'un demi cercle noir et de quelque chose qui me semble un robinet ne seraient-ils pas plus vrais que nature, que nature naturaliste? Miró nous découvre un champ illimité des possibles, c'est pour cela aussi qu'il nous entraîne dans un monde où les rapports des objets et des formes nous semblent tout aussi vraisemblables ou plus vraisemblables que la nature naturaliste, la réalité réaliste, le symbolisme lourdement et logiquement symbolique, le mystère expliqué et puisqué expliqué, devenu inexplicable. C'est l'inexplicable de Miró qui nous paraît le mieux "expliquer" le monde, ou plutôt qui nous semble plus juste et plus normal dans l'anormalité universelle. Miró nous fait comprendre que le normal n'est pas normal, que le monde aurait pu être tout autrement. Oui, c'est bien cela, d'autres manifestations de la Force créatrice sont possibles. Leur nombre est illimité. Miró nous invite à en concevoir d'autres, à nous préparer et à en accepter d'autres.

Il rivalise avec Dieu, dans l'invention, ou, plutôt, il l'invite à créer de nouvelles formes, de nouveaux rapports entre de nouvelles choses, à employer d'autres éléments ou d'autres univers. Tout cela toujours dans la plus grande liberté. Il y a dans l'oeuvre de Miró un mélange d'humour, de malice, d'espièglerie, de grâce. A l'image de Dieu, Miró crée par plaisir, pour son plaisir, et pour notre plaisir. C'est à nous qu'il fait la leçon, mais davantage à Dieu. Miró c'est le seul peintre qui ose démontrer à Dieu qu'il s'est trompé.>>²³⁸⁸

En esta época, coincidiendo con dos grandes exposiciones retrospectivas en 1978-1979 de sus dibujos en París y Londres, se revaloriza la importancia de esta faceta particularmente libre y espontánea de su obra. Pierre Georgel (1978-1979 resume:

<<Miró, c'est avant tout un dessin. Pour le public, ce nom évoque des signes enfantins, enlevés sur un fond clair ou sombre. Une promenade à travers l'oeuvre confirme le rôle primordial du graphisme. Tour à tour sommaire et raffiné, intermittent et continu, instinctif et prémédité, il intervient à toutes les étapes, dans toutes les techniques, peinture, céramique, estampes, dessin "pur"... Ce dernier n'est qu'un cas particulier, la pointe extrême d'une immense création graphique.

Jamais le terme de "graphisme", désignant à la fois l'écriture proprement dite et l'aspect général des signes tracés, ne s'est plus heureusement appliqué. Miró passe sans heurt de l'écriture au dessin, du dessin à l'écriture. Ils ont le même caractère personnel, constant et irréductible, aussi prononcé quand Miró dessine un objet que lorsqu'il en écrit le nom. Cela est vrai de beaucoup d'artistes, mais Miró illustre ce phénomène avec une netteté et une autorité dont l'histoire offre peu d'exemples.>>²³⁸⁹

Aparece en 1979 en Francia el primer libro infantil dedicado a la didáctica de los personajes, los colores y las formas del mundo mironiano, de Jean-Claude Lapp, *Miró. Le Carnaval d'Arlequin raconté aux enfants*.²³⁹⁰

En Italia hay cada vez más interés por Miró. Carlo Munari (1977) reconoce en la obra de Miró (sólo junto a la de Picasso y Chagall) el carácter profético de los trágicos acontecimientos de los años 30:

<<su obra se entrega a inquietantes visiones, si el soplo de la pesadilla aletea por encima del encantamiento —lo cual sucede especialmente durante los años treinta— es para señalar que la psiquis de Miró se ve turbada por los acontecimientos que están precipitando Europa a la catástrofe. A partir de la posguerra su obra retornará a su "Stimmung" primitiva, traducción de un sueño alto y libre, metáfora de la nostalgia de una pérdida Edad de Oro.>>²³⁹¹

²³⁸⁸ Ionesco, Eugène. Artículo sobre Miró. "Paris-Match" (2-XI-1978). Escrito en IX-1978. Fotocopia en FPJM, dentro de una carta del MAAEE.

²³⁸⁹ Georgel. *Les dessins de Miró*. <*Dessins de Miró*>. París. MNAM (1978-1979): 5.

²³⁹⁰ Lapp, Jean-Claude. *Miró. Le Carnaval d'Arlequin raconté aux enfants*. Duculot. París/Gembloux. 1979. s/p. (Didáctica).

²³⁹¹ Munari. *Arte del mundo moderno. Del neoclásico al pop art*. 1977: 344.

Trimarco (1977) avanza hacia una interpretación semiótica:

«La pintura de Miró se plantea, evidentemente, como una máquina lingüística, como una interrogación incesante de la producción escritural: una escritura que no se reduce nunca a su presencia, a las relaciones que la constituyen. Pero se ofrece como negación de sí misma y de su ser estructuralmente limitado, como tensión, hasta el infinito, hacia una alteridad que la funda y la anima. El espacio del inconsciente —pero no es ni un espacio ni un lugar— es precisamente esta alteridad; una alteridad que no se expresa ni se representa, sino que hace las veces de imposibilidad. La imposibilidad, en la historia de Miró, de reducir el objeto a su análisis, el código de la pintura a sus articulaciones. Es al mismo tiempo la posibilidad de hacer emerger lo discontinuo y lo vacío, el deseo.»²³⁹²

El ensayista Gillo Dorfles (1978), que conoció la obra de Miró con motivo de reseñar una exposición suya en la posguerra, escribe que su obra representa al pueblo catalán:

«no puede ni debe ser incluido en ninguna corriente pictórica precisa porque, sin duda, su posición es única, fuerte en sí misma: la más libre de esquemas, las menos sometida al mercado, la más desvinculada de las modas y estilos de una época.

Su arte es una ininterrumpida alegría fantástica que se alimenta de colores y de formas sugeridas por la naturaleza o los sueños, los molinetes de los niños o las alquimias esotéricas, las rigurosas sintaxis abstractas o los arabescos ornamentales. Por ejemplo: un perro es también isla; un sol, una luna son juguetes con los que divertirse, pero también astros de un universo metafísico; una mancha puede convertirse en el cuerpo de un hombre, y un perfil humano puede tener el valor de un signo autónomo. Creo que esta multiplicidad —¿o preferiremos llamarla polisemia?— de sus imágenes es una de las razones de su perpetua adolescencia que le permite ser creativo sin ser nunca repetitivo.

[Miró], el Gran Catalán puede ser considerado, incluso hoy, como el símbolo más constante de un pueblo que ha vuelto a encontrar su identidad nacional (que por otra parte nunca había perdido) y que puede expresarla no solamente con la seriedad de los propósitos, sino también a través de la sonrisa sagaz e irónica de un altísimo juego fantástico.»²³⁹³

Giulio Carlo Argan (1978) opina que la pintura de Miró está entre la de Mondrian y la de Picasso:

«Lo mismo que cada época tiene su lógica y su moral, tiene su imaginación; y esta no es sueño o divagación sino pensamiento. La pintura de Miró ha realizado la imaginación de nuestra época en su estado puro, naciente. Y, en definitiva, hecha de signos generadores de imágenes o, si se prefiere, que toma el signo en el momento de su metamorfosis en imagen.

No está, de hecho, en una felicidad sin memoria. Es consciente de la condición difícil y comprometida de la imaginación en el cuadro psíquico de nuestros contemporáneos, especialistas en

²³⁹² A. Trimarco. *J. Miró*, en *Studi sul Surrealismo*, Roma, 1977. cit. Romano, Eileen (dir.); et al. *Miró*. 2005: 184.

²³⁹³ Dorfles, Gillo. *Homenaje a Joan Miró*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (XII-1978) 56.

la producción industrial y en el consumo artificial de las imágenes. Miró ha convertido su polémica a partir de una lejanía puramente aparente. Sus puntos de referencia son dos artistas antitéticos entre sí y respecto a los cuales Miró es igualmente antitético: Mondrian y Picasso.

Para Mondrian la imagen no era más que que la proyección de un concepto y su demostración por el absurdo: fenomenizándolo lo demostraba y, a un tiempo, lo contestaba, puesto que un concepto no es visualizable más que bajo especie alegórica. La alegoría geométrica realiza una proporción áurea de cantidad y cualidad, equilibra los dos términos contradictorios y así elimina como ilógico y no fenomenizable lo “trágico cotidiano”.

Con Picasso la imaginación carga sobre sí los pecados de la razón y los de la moral. No hay pintura más cargada de hechos y más refractaria al proyecto. La imaginación es la fábrica del mito, donde residen mitos benévolos y mitos feroces; esta es la antítesis que no se reduce sino que se exaspera en toda la obra de Picasso. Sus imágenes pesan y algunas veces se aligeran: ya para Tasso, en el Cinquecento, la imaginación podía perder o salvar.

Miró rechaza el papel secundario que Mondrian asigna a la imaginación aunque no la sobrevalora en el plano de la historia y de la moral, como hace Picasso. La cultiva como un invernadero de flores tropicales. Sabe que la imagen es un producto raro, delicado, perdurable. Intenta conservar incontaminada su extraordinaria flora icónica porque el invernadero no es la mente sino el lienzo blanco, y en la dimensión aséptica los signos conservan su vitalidad intacta: de hecho no son productos de la imaginación, sino la misma imaginación en su estado puro y naciente. Y no se pregunta para qué sirven las imágenes, si dan felicidad o desesperación a los hombres, si dan algo sin lo cual no es posible vivir. Si desde un punto de vista muy unilateral, Picasso es Tasso y Mondrian es Descartes, Miró es el Ariosto de la pintura contemporánea. (...)»²³⁹⁴

En EE UU continúa el interés por sus aspectos más poéticos y transgresores. Margit Rowell reedita en 1976 *Joan Miró. Peinture = poésie*, que reúne dos textos anteriores de difícil consulta en Europa, *Peinture* (1970) y *Poesie* (aparecido en el catálogo de <*Joan Miró. Magnetic Fields*> en el Guggenheim Museum (1972), en los que difunde la tesis de Rosalind Krauss y ella misma sobre la estrechísima relación entre el imaginario mironiano y la poesía vanguardista.²³⁹⁵ El artista y ensayista norteamericano Robert Motherwell (1978) destaca en la obra de Miró tres etapas en el desarrollo de la obra, desde la primera basada en la inspiración en la sexualidad y la metamorfosis (de ahí la simplificación) de su rico mundo onírico,:

<<Sus dos temas esenciales son la sexualidad y la metamorfosis, esta última como identidad en las diferencias y diferencias de identidad a las que, como todo gran poeta, es especialmente sensible. Como decía Picasso, la pintura es un tipo de rima. Miró está lleno de sexualidad; tiernos abandonados, limpios, hermosos, y sobre todo intensos, sus cuadros respiran erotismo, pero con la li-

²³⁹⁴ Argan, G. C. *Dedicado a Miró*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (1978) 13.

²³⁹⁵ Rowell, Margit. *Joan Miró. Peinture = poésie*. Ed. de la Différence. París. 1976. 215 pp. Dos textos: *Peinture* (1970) y *Poesie* [Reprod. catálogo <*Magnetic Fields*>. Guggenheim Museum (1972)].

bertad y el encanto de los manuales indios de amor. Su grandeza como hombre está en una auténtica liberación sexual y en una auténtica heterosexualidad; no tiene sentido de culpa, ni vergüenza, ni temor al sexo; nada que sea sexual está reprimido o descrito con circunspección: los penes son grandes como porras o pequeños como guisantes, los dientes son como los de la hoja de una sierra, colmillos, huesos, leche, los pechos son grandes y redondos, pequeños y en forma de peras, ausentes, dobles, cuadruplicados, montañosos o pródigos, colgantes o volando, llenos o vacíos, proliferan las vaginas de cualquier tamaño y forma ¡y el pelo!: pelo por todos lados, pelo en el pubis, pelo en las axilas, pelo en los pezones, pelo en torno a la boca, pelo en la cabeza, en la barbilla, en las orejas, cabellera hecha de pelos separados y en la que cada pelo flota al viento sensible al roce como las antenas de un insecto, pelos en cada poro donde puedan crecer, pelos que quieren ser acariciados, besados hasta la erección, bailar hasta el éxtasis. Tiene una vida propia como aquel pelo Divino que, en Lautréamont, Dios dejó en el vómito del prostíbulo. Los torsos de Miró son esencialmente formas simplificadas, cubiertas de aberturas y protuberancias: nunca criatura alguna tuvo tantos agujeros en los que penetrar, o tantos órganos con los que penetrar. Es un arte de acoplamiento, un arte de parejas contempladas por soles diversos, lunas, estrellas, cielos, mares y terrenos, en continuo cambio y desplazamiento, como los fondos de tiras cómicas de *Krazy Kat* de Herriman. Pero en Miró no hay diálogos. Es simplemente la energía prístina de un universo en que cada cosa se siente atraída por las demás. En Picasso lo erótico suele ser idílico, raramente hay violaciones, y en su última etapa son viejos que miran con lascivia distante a muchachas desnudas. En Miró hay comunicación constante. Incluso sus figuras solitarias están magnetizadas, atraídas por el fondo, fascinadas de ser cuerpos que se mueven.>>

Pasa luego al dominio del automatismo:

<<Miró no es solamente un gran artista por derecho propio; en su automatismo es predecesor y vínculo directo con la pintura más vital de hoy en día. La resistencia a utilizar el término “automatismo” parece que procede de interpretar su significado como “inconsciente” en el sentido de estar totalmente borracho o dormido, sin saber lo que uno está haciendo. Lo cierto es que el inconsciente es, por definición, inaccesible a la voluntad; lo que sí se alcanza son las libres y fluidas “márgenes de la mente”, llamadas “preconsciente”, y el consciente interviene constantemente en el proceso. Lo que es esencial no es que no haya un consciente, sino que no haya prejuicios “*a priori* ni morales ni estéticos” (para citar la definición oficial que del Surrealismo da André Breton), por razones obvias para el que quiera sumergirse en las profundidades del ser. Los métodos para alcanzar el automatismo en la literatura y en el arte (que ya de por sí son genéricamente formas de libre asociación: James Joyce es un maestro del automatismo) son innumerables, la versión plástica que domina en el arte de Miró (como ocurrió en el de Klee, en el de Masson en su mejor momento, en el de Pollock y en el de muchos de nosotros ahora, *aun cuando las líneas automáticas originarias están ocultadas bajo amplias zonas de color*, se reconoce mucho más fácil e inmediatamente si llamamos al método “garabateo”, si uno comprende desde el principio que el “garabateo” en manos de Miró tiene tan poco que ver con los garabatos que hacemos mientras hablamos por teléfono como las “representaciones” de un Durero o un Leonardo tienen que ver con las “representaciones” de un catálogo de unos Grandes Almacenes.

Cuando Miró encuentra un terreno satisfactorio, “garabatea” en él con gracia y seguridad incomparables, y es así que el cuadro encuentra su identidad y su significado en el acto mismo de ser pintado, que es lo que me parece quiso decir Harold Rosenberg con “*Action Painting*”. Una vez que se ha completado el laberinto de los “garabatos”, se suprime lo que uno no quiere, se añade y se interpreta lo que uno prefiere, y se “termina” el cuadro de acuerdo a la ética y a la estética de cada uno: Klee, Miró, Pollock y Tanguy, por ejemplo, han dibujado por medio de “garabatos”, pero es difícil nombrar a cuatro artistas tan distintos en su peso y efectos finales.>>

Y, finalmente, el regreso consciente a la obra, y justamente es ese imperio de la consciencia lo que acrecienta el desgarramiento existencial de sus últimas obras:

<<La tercera y última etapa de interpretación y autocrítica es consciente. Hace ya treinta años Miró le explicaba a J. J. Sweeney: “Lo que más me interesa en este momento es el material con el que trabajo. Me provoca el impacto que sugiere la forma de la misma manera que las grietas de una pared sugerían formas a Leonardo. Es por este motivo que he trabajado siempre en varias telas al mismo tiempo. Empiezo una tela sin saber qué va a salir. La dejo a un lado una vez apagado el primer impulso. Puedo pasar meses sin mirarla. Entonces vuelvo a ella y la trabajo fríamente, como un artesano, guiándome estrictamente por las reglas de composición una vez que el primer impacto de sugerencia se ha enfriado... primero la sugerencia, que generalmente me la ofrece el material; luego la organización consciente de estas formas; y por último, el enriquecimiento de la composición”. Pero esto depende de la persona.

El último Miró se ha vuelto más brutal, más negro, más desgarrado, de una sustancia más pesada, como si dejando atrás las primeras comedias hubiese pasado por el *Rey Lear*, más duro, más frío, más irónico, más definitivo. Dios gasta una broma de la que nadie puede escapar: la conciencia de la muerte...>>.²³⁹⁶

1.4. El discurso del doctorado honoris causa en Barcelona, 1979.

El 2 de octubre, después de una espera de cuatro años, Miró es investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona, junto al compositor catalán Frederic Mompou y el historiador francés Pierre Vilar, en el Acto Inaugural del Curso 1979-1980. El evento fue interrumpido por un grupo de jóvenes lanzaron proclamas independentistas y protestaron contra las autoridades, hasta que entró Miró y se le recibió con una ovación.

En este gran momento Miró revela la profunda relación entre su pensamiento político y estético, con un importante discurso de compromiso político-cultural, *Lliçó introductòria sobre la concepció cívica de l'artista*, más conocido como *La*

²³⁹⁶ Motherwell, Robert. *La significación de Miró*. Especial *Miró a los 85*. “Daily Bulletin” (1978) 119-121. Es una versión corregida, con algunos interesantes cambios conceptuales, de un artículo más corto de Motherwell. *The Significance of Miró*. “Art News”, v. 58, n° 4 (V-1959) 32-33, 65-67. Reprod. <*Miró in America*>. Houston. Museum of Fine Arts (1982): 121-123.

*responsabilidad del artista.*²³⁹⁷ Como Miró estaba visiblemente enfermo y agotado, después de la introducción de Alexandre Cirici el texto fue leído por Santiago Alcolea, director del Departamento de Historia del Arte. Es su declaración de principios más armónica, consecuente y realista, pues pudo huir de la facilidad, rapidez y superficialidad en la que a menudo se cae en las entrevistas. En estas páginas pudo meditar el alcance de sus palabras y plasmar teóricamente sus fundamentos ideológicos de compromiso como hombre y como artista. El texto es de una gran intensidad conceptual y su retórica es directa, breve y exacta. Es un estilo muy distinto al del resto de sus textos y como escribe esto a los 86 años, en un momento en que su agilidad mental decaía a ojos vista, todo invita a pensar que fue fruto de sus conversaciones con Cirici y Tàpies entre otros, pero es seguro que este es su pensamiento personal, como jamás había podido transmitirnos.

Miró, según Malet, pretendía poner en relieve la actitud que ha de mantener el artista para formar parte de la cultura internacional sin desvincularse de sus orígenes, para expresarse de forma personal sin hacer concesiones, para mantener un estado permanente de atenta curiosidad que habrá de saber transmitir.²³⁹⁸ «No hay duda que el esfuerzo de síntesis comportó un repaso de las experiencias vividas»²³⁹⁹ y por ello

²³⁹⁷ Redacción. *Joan Miró, probable "doctor honoris causa".* "Balears" (16-IV-1975). FPJM H-4116. / Redacción. *Probablemente Joan Miró, "doctor honoris causa".* "Última Hora" (16-IV-1975). FPJM H-4115. / Redacción. *El acto de investidura de Francesc de B. Moll como doctor "honoris causa" se celebrará en noviembre.* "La Vanguardia" (11-X-1975) 23. Miró acepta su doctorado. / Redacción. *Joan Miró no ha renunciado a la investidura como doctor "honoris causa" de la Universidad de Barcelona.* "La Vanguardia" (12-III-1976) 5. Se desmiente la noticia difundida en la prensa el 11-III de que Miró renunciaba al doctorado en protesta por la supresión de la Historia del Arte en los estudios de BUP y COU. / Redacción. *Reivindicaciones de los sectores del mundo artístico.* "La Vanguardia" (13-III-1976) 34. Miró y otros artistas se adhieren a un manifiesto de instituciones artísticas que solicitan participar en la reforma de la enseñanza de arte, y por el momento suspende su investidura como doctor "honoris causa". / Redacción. *Joan Miró, doctor "honoris causa" de la Universidad de Barcelona.* "ABC" (21-IX-1979) 29. / Redacción. *Próxima investidura de doctores "honoris causa" de Miró, Mompou y Vilar.* "El País" (21-IX-1979). / Redacción. *La chocolatada de Miró.* "La Vanguardia" (2-X-1979) 39. Miró ya estaba en Barcelona el sábado 29 de septiembre, cuando asistió al primer aniversario de la galería 4 Gats, donde tomó un chocolate en homenaje al antiguo local y regaló un gouache. / Cirici, A. *Discurs de contestació.* A discurso de Miró, Joan. *Lliçó introductòria sobre la concepció cívica de l'artista.* Acto Inaugural del Curso 1979-1980, 2 de octubre de 1979, Miró, Mompou, Vilar, Doctors Honoris Causa de la Universitat de Barcelona. Opúsculo de la Universitat de Barcelona. Reprod. parcial en Serra d'Or, any XXI, nº 242, Montserrat, 1 noviembre 1979, p. 683). Consulta FPJM. / Ruiz Tarazona, Andrés. *Miró, Mompou y Pierre Vilar será hoy investidos "honoris causa" en Barcelona.* "El País" (2-X-1979). / Redacción. *Miró, Mompou y Pierre Vilar investidos "honoris causa" por la Universidad de Barcelona.* "El País" (3-X-1979). Destaca la defensa de la catalanidad de su discurso y las ovaciones. / Redacción. *Miró, Mompou y Vilar, doctores "honoris causa".* "La Vanguardia" (3-X-1979) 1, 21 y 31. / Redacción (editorial). *El uso de la libertad.* "La Vanguardia" (3-X-1979) 5. Sobre el doctorado "honoris causa". / Permanyer, L. *Miró, de birrete y toga.* "La Vanguardia" (3-X-1979) 58.

²³⁹⁸ Malet. *Joan Miró.* 1992: 7.

²³⁹⁹ Malet. *Joan Miró.* 1992: 8.

Malet aprovechará el *Discurso* como apasionado *introito* a su biografía más popular de Miró.

Midió muy bien el sentido de las palabras que le habían de vincular definitivamente a la máxima institución académica de Barcelona. Estaba acostumbrado a expresarse con el arte y no con la palabra y eso comportaba una dificultad y a la vez un reto, justo lo que él tanto valoraba. Su opción fue clara: no se trataba de hablar de las dificultades de sus inicios, ni de las incomprendiones, tanto familiares como sociales, ni de las limitaciones impuestas por las dos guerras vividas. Al contrario, quiso transmitir a las generaciones posteriores un testamento espiritual, en el cual revelaba el secreto de su creación: el doble compromiso tácito contraído con su obra y con su tiempo, esto es con el arte y con la sociedad:

«En adreçar-me a aquesta Universitat de Barcelona que em confereix l'alt honor d'acollir-me avui entre els seus mestres, em pertoca en primer lloc de donar-vos a tots les gràcies, expressar-vos la més sincera gratitud per haver-me donat un lloc dintre d'aquesta institució en la qual homes tan diversos i en èpoques tan diferents, des d'un Milà i Fontanals fins a un Pere Bosch Gimpera, han fet tant per a construir i enaltir la vida cultural de Catalunya.

Tothom sap que no és la meva especialitat expressar-me amb el llenguatge verbal. El meu llenguatge és el visual, de la pintura, i és amb ell que he intentat de dir, tot al llarg de la meva vida, allò que pensava i sentia, allò que em semblava que calia que digués.

Per això, més que presentar-vos avui una lliçó feta de paraules, voldria que amb la vostra memòria recordéssiu la meva obra pictòrica i poguéssiu trobar en ella tot allò que no sabia dir-vos d'una altra manera.

Malgrat tot, potser valdria la pena d'aprofitar aquesta ocasió solemne per a precisar alguna cosa, si no ja per intentar d'explicar l'obra, que no és feina meva, per a intentar d'explicar algunes de les raons profundes de la meva actitud humana, perquè és dintre de les actituds humanes que tota obra d'art té les arrels.

Allò a què voldria fer referència és a la meva concepció de l'artista, com a persona amb una especial responsabilitat cívica.

En aquest sentit, entenc que un artista és algú que, entre el silenci dels altres, fa servir la seva veu per a dir alguna cosa, i que té obligació que aquesta cosa no sigui quelcom d'inútil sinó quelcom que faci servei als homes.

Que el fet de poder dir alguna cosa, quan la major part de la gent no té opció per a expressar-se, l'obliga que aquesta veu sigui en certa manera profètica, Que sigui, en certa manera, la veu de la seva comunitat.

Que quan un artista parla des d'un país com el nostre, cruelment marginat per una història adversa, cal que faci sentir la seva veu pel món, per afirmar, contra totes les ignoràncies, tots els malentesos i totes les males fes, que Catalunya existeix, que és original i és viva.

Que quan un artista parla voltat d'una cultura internacional i d'uns refinaments elitistes, no vulgui deixar-se tancar dintre el clos de la cultura ni de les èlites, i que vulgui comunicar directament, per a aprendre coses i per a expressar-les, amb la saviesa profunda del poble, origen i destinatari final de tota empresa realment humana, sense que cap barrera classista ho pugui impedir.

Que quan un artista parli en un entorn on la llibertat és difícil, converteixi cada una de les seves obres en una negació de les negacions, en un deslligament de totes les opressions, tots els prejudicis i totes les falses valors establertes.

Que quan els altres, al seu volt, treballen positivament en tota mena d'empreses al servei dels homes en general i particularment del seu poble i de la realització completa de la seva història, cal que l'artista no se senti gens apartat de totes aquestes iniciatives ni de tots aquests esforços i doni a uns i altres el seu suport, el de la seva presència personal i el de l'eficàcia que la seva obra pugui tenir.

Estic content de poder tenir l'ocasió de fer ressonar en aquesta sala, carregada ja d'un segle d'història del nostre país, aquestes paraules de solidaritat humana, de fidelitat a la terra, de diàleg directe fora de les fronteres de la societat dividida en classes, i de lliurament a l'empresa de la llibertat.

M'atreveixo a pensar que, si em feu l'alt honor que avui em feu d'acollir-me en aquesta Universitat, és perquè aquesta Universitat està disposada també a fer seus aquests propòsits i perquè, per a vosaltres como per a mi, els propòsits van vitalment units a l'esperança. Moltes gràcies.»²⁴⁰⁰

1.5. Los problemas de la FJM, 1976-1977.

La FJM era la máxima realización de su compromiso público, pero él pensaba en un ente autónomo, que una vez lanzado tendría vida propia y no le restaría tiempo ni energía para dedicarse a su obra artística. La realidad fue que los iniciales problemas de la institución durante estos años le exigirán gran parte de su tiempo, lo que le preocupará sobremanera y acarreará incluso que intente desentenderse de sus problemas cotidianos.

Durante los años 1976-1978 a Miró le preocupaba comprobar que el público no visitaba la Fundación en la cantidad deseada. La explicación era compleja: eran años de crisis económica, de indefinición política y cultural, faltaba el dinero para la promoción de actividades de arte contemporáneo realmente motivadoras y el transporte a lo alto de la montaña donde estaba la sede era arduo y difícil. Una vez pasado el *boom* inicial de visitar el nuevo espacio cultural, y privada de nuevas ofertas de interés, la gente, tanto los barceloneses como los turistas, prefería los espacios culturales del centro de la ciudad. Miró había proclamado: «La Fundació no es un

²⁴⁰⁰ *Lliçó introductòria sobre la concepció cívica de l'artista*, en Acto Inaugural del Curso 1979-1980 Universidad de Barcelona (2-X-1979), en *Miró, Mompou, Vilar, Doctors Honoris Causa de la Universitat de Barcelona*. "Serra d'Or", any XXI, nº 242 (XI-1979) 8-11.

museo. Yo no quería una cosa fría, fija, muerta»²⁴⁰¹. Pero lo cierto es que estaba comatosa: casi nadie subía a la Fundación, como comentaba Gimferrer y se difundía el rumor de que las cifras de visitantes eran hinchadas.

1975 había acabado con sólo 42.0123 visitantes y la impresión de que el proyecto no arrancaba con la fuerza debida ante el público. Y en los años siguientes siguió mal, con leves aumentos (el crecimiento de 1976 se explica porque en 1975 sólo estuvo abierta medio año) e incluso un fuerte retrocesos, por el descenso en el ritmo y la calidad de las exposiciones, para sufrir un estancamiento con una suave curva descendente desde 1979, hasta la muerte de Miró. La mejor fuente documental es la serie estadística de visitantes, y recuérdese que se criticaba que la dirección la hinchaba con datos falsos.²⁴⁰² Sólo la muerte del artista y la consiguiente reactivación del apoyo institucional a su obra y de su prestigio ante el público explican el fuerte crecimiento de 1984, seguido de un desplome dramático en 1985 cuando la actualidad de su nombre vuelve a caer. No obstante, a partir de entonces una correcta política de exposiciones y actos culturales y la confirmación internacional de la gloria de Miró empujarán una poderosa subida de los visitantes, con puntas en años especiales (como el centenario de 1993). Pero siempre será un público más extranjero o de fuera de la ciudad que barcelonés.

La estadística de visitantes según la FJM muestra los grandes altibajos pero la clara tendencia ascendente: 1975: 42.0123. / 1976: 75.341. / 1977: 101.858. / 1978: 134.239. / 1979: 97.642. / 1980: 83.434. / 1981: 88.724. / 1982: 82.921. / 1983: 75.103. / 1984: 149.569. / 1985: 85.077. / 1986: 125.563. / 1987: 132.696. / 1988: 176.553. / 1989: 190.502. / 1990: 204.552. / 1991: 198.311. / 1992: 195.338. / 1993: 340.125. / 1994: 274.288. / 1995: 279.672. / 1996: 378.307. / 1997: 385.023. / 1998: 439.911. / 1999: 474.810. / 2000: 501.928. / 2001: 492.497. / 2002: 493.343. / 2003: 524.261. / 2004: 546.594. / 2005: 522.321. / 2006: 579.926. / 2007: 316.000 entre enero y junio.²⁴⁰³

²⁴⁰¹ Miró, en Ibarz. *Miró se confiesa*. “Tele-Exprés” (14-VI-1975).

²⁴⁰² El director Francesc Vicens explicaba el 25 de enero de 1979 en una conferencia que en 1978 habían acudido 160.000 visitantes, el doble que los otros 22 museos de Barcelona. [Redacción. Declaraciones de Francesc Vicens. *Origen y desarrollo de la obra de Joan Miró*. “Patria” (26-I-1979). FPJM H-4290.] Pero lo cierto es que sólo el Museu Picasso ya multiplicaba a la FJM y la cantidad oficial de visitantes de ésta en 1978 era de 134.239. Y las fuentes orales ya referidas incluso la reducen a cerca de la mitad, aduciendo que se contaban a *grosso modo* todos los asistentes a actos culturales, incluyendo los gratuitos, así como los niños de visitas educativas de centros escolares.

²⁴⁰³ Las estadísticas son las ofrecidas por la FJM en sus memorias oficiales. El Ayuntamiento de Barcelona ofrece otras distintas, pero adolece de que sus diversos organismos (Cultura, Turismo) se contradicen. Así, en 2003: 488.000 y 518.869, y en 2006: 540.000 y 986.977 (lo que parece un grave

Pese a todos los contratiempos, al principio Miró continuaba su tarea de aumentar la colección permanente de la FJM y de subvencionar su presupuesto con donaciones, incluso a riesgo de enfrentarse con su propia familia.²⁴⁰⁴ Por ejemplo, le escribe a Calder para invitarle a la inauguración oficial de la fundación en junio de 1976 y de paso recuerda que Calder había depositado su escultura “stabile” *Cuatro alas* en Barcelona y el permiso de exportación estaba a punto de expirar, así que le solicita su donación, y a cambio le ofrece su obra *Personaje con tres cabellos, pájaros y constelaciones* (1976):

<<La Fundación abre sus puertas oficialmente en junio. Recibirás, oportunamente, una invitación. Ya te puedes imaginar la alegría que tendríamos tus amigos si estuvieses con nosotros en esa ocasión. (...) El plazo de exportación de tu magnífica escultura [*Cuatro alas*] expuesta en Barcelona está a punto de finalizar y debemos enviártela a casa, lo cual nos parece dramático.

Me atrevo a pedirte que la dones a la Fundación. Eso sería sensacional. Yo, a cambio, te daré una gran tela que haré pensando en ti, en nuestra vieja y profunda amistad. / Envíame unas líneas para preparar los trámites burocráticos.>>²⁴⁰⁵

En junio de 1976, un año después de la apertura provisional, se hicieron los actos oficiales de inauguración, al mismo tiempo que el I Aniversario de su funcionamiento práctico.²⁴⁰⁶ Pero desde el verano de 1976 las críticas al director de la FJM se hacen insistentes y se rumorea su cese. El problema fundamental es el económico. Al respecto, Huertas Clavería describió la problemática oculta tras las buenas palabras.²⁴⁰⁷ La FJM no tenía otros ingresos previstos que los dispuestos por el pintor al hacerle entrega de un tercio de su obra gráfica, que correspondería a la parte que siempre se había reservado Miró en cualquier tiraje. El sistema de abono consistía en que los marchantes liquidaban periódicamente sus derechos a la FJM. Los de España, concretamente Muga, Gili, Gaspar en Barcelona, y Pinya en Palma,

error). Algunos años toma las ofrecidas por la FJM, pero en general disminuye la cantidad, pues por ejemplo contabilizaba en 1990: 157.892, en 1992: 168.722, en 1998: 439.981, en 1999: 474.810, en 2000: 497.295, en 2001: 492.457, y en 2002: 493.343.

²⁴⁰⁴ Serrano, M^a D. (texto); Català Roca, F. (fotos). *Infatigable Miró. Regala 5.000 dibujos a su Fundación*. “Gaceta Ilustrada” 1030 (4-VII-1976) 50-52. Menciona en p. 51 que Miró tiene problemas familiares por apoyar con dinero a la FJM.

²⁴⁰⁵ Carta de Miró a Calder. Palma (19-IV-1976) ALCF. cit. Punyet. <Calder>. Barcelona. FJM (20 noviembre 1997-15 febrero 1998): 147. Calder asistió a la inauguración en junio y regresó a Nueva York, donde falleció el 11 de noviembre de 1976.

²⁴⁰⁶ La prensa se contradijo sobre la significación de los actos, pues si algunos diarios informaban que la apertura oficial era ahora, otro decían que era el primer aniversario. En parte la confusión se debe al propio Miró, que creía la segunda versión. [*Hoy: apertura oficial de la Fundació Joan Miró*. “Diario de Barcelona” (18-VI-1976)].

²⁴⁰⁷ Huertas Clavería, J. M^a. *La Fundació Miró, a medio gas*. “Tele-Exprés” (16-VII-1976). Es la fuente de casi todos los datos críticos que siguen. El periodista era famoso por ser uno de los más atrevidos de Barcelona, hasta el punto de haber sido encarcelado por un artículo.

abonaban sus cuentas con regularidad. Pero surgió un grave problema en el extranjero, pues el marchante con más ingresos por la obra gráfica, con enorme diferencia (200 millones de pesetas en 1974-1975), era Maeght, que en 1973 se había comprometido a realizar sus pagos. Pero Maeght estaba muy descontento con el equipo directivo.

La penuria económica se dobló con la aparente mala organización. La FJM era el más activo centro cultural-artístico de arte contemporáneo de Barcelona, pero muchas actividades no funcionaban bien: varios de los actos culturales se anunciaban con fechas erróneas o se anulaban sin avisar al público, la asistencia de público con pago era mínima (las salas estaban vacías durante muchas horas, salvo las puntas de las exposiciones más publicitadas, como la de **<España: Vanguardia artística y realidad social, 1936-1975>*, venida de la prestigiosa Bienal veneciana, con 1.500 visitantes los días festivos), apenas acudía público a las proyecciones de la filmoteca, algunas conferencias tenían incluso menos asistentes que conferenciantes (como una sobre el centenario de la muerte del urbanista Cerdà, por lo que fue suspendida²⁴⁰⁸), no estaba escriturada la donación de las obras de Miró (pese a los ruegos del notario Noguera, por lo que se temía que Miró retirase de improviso sus obras), se anulaban exposiciones programadas (como ocurrió con las de Dubuffet, Giacometti o Millares).

Tal vez lo que más dolió a Miró fue que los jóvenes artistas del Àmbit de Recerca de la Fundació (formado por 70 artistas, críticos y profesionales de las artes) protestaran en enero de 1977 por la falta de medios y de oportunidades para exponer. Combalía, uno de sus miembros, criticó que no se les apoyase más mientras que se gastaban millones en una exposición monográfica de Tàpies.²⁴⁰⁹ Meses después, Blanch argumentó que el problema era que Miró y Sert habían dispuesto en medio de la FJM un espacio para exposiciones gratuitas de jóvenes artistas, pero su uso había sido reducido a exposiciones simultáneas que no tenían tal sentido, aunque cree que se han encontrado la solución en la nueva Junta de Actividades, con Joan Baixas, Joan Brossa, Josep M^a Mestres Quadreny, Jordi Pablo, Albert Ràfols Casamada y Francesc Vicens, una Junta complementaria de la Comisión Delegada.²⁴¹⁰

²⁴⁰⁸ El centenario de Cerdà se celebró con la *<Exposición Centenario Cerdà 1876-1976>*. Barcelona. Universidad Central (marzo-abril 1976). La FJM colaboró con un ciclo de conferencias.

²⁴⁰⁹ Combalía, V. *Fundación Joan Miró ¿dónde vas?* "El Viejo Topo" (I-1977) 66.

²⁴¹⁰ Blanch, M. T. *Les noves opcions i la Fundació Miró*. "Avui" (2-X-1977).

A principios de 1977 los problemas de la FJM, tanto económicos como de organización, eran tan evidentes que Miró debe responder a la prensa, en tono obligadamente optimista, desentendiéndose de toda responsabilidad en los problemas y asumiendo la posición de los críticos: «Mira, por encima de los problemas que pueda haber, en el CEAC se ha creado ya “un caliu humà”. Para mí es emocionante el calor humano que he encontrado allí. La programación la hace el Patronato, pero yo siempre digo que pongan a gente joven. Creo que hay que renovar esto, y hacer más caso a lo que dicen estos “nois”. (...)» Expresa su confianza en que las autoridades apoyarán económicamente el proyecto, pero repite su compromiso al respecto: «(...) Los problemas económicos ya se resolverán. En los momentos más difíciles nunca me ha faltado una mano invisible que me ha ayudado. Personalmente tengo mucha confianza en la Fundación. La obra gráfica está en depósito en su totalidad, y los derechos de venta de la obra gráfica que está en curso revierten en favor de la Fundació.» Finalmente, comenta que ha aceptado que se dé más representación a su obra, a fin de atraer a más público, descontento por no ver un panorama amplio de la obra mironiana: «Esto creo que se va a resolver. Me han convencido para que permanentemente haya una selección más representativa de mi obra. La próxima etapa de la Fundació es la que vendrá ahora. Hasta este momento se puede decir que ha sido una etapa de rodaje.»²⁴¹¹ Y su deseo se cumplirá poco a poco.

El equipo directivo de la FJM sufrió además la polémica despertada por la llegada a Barcelona de la exposición **<España: Vanguardia artística y realidad social, 1936-1975>*, que había representado a España en la Bienal de Venecia (17 julio-octubre 1976), con críticas desiguales.²⁴¹² El conflicto había comenzado ya antes de

²⁴¹¹ Ibarz, J. *Joan Miró, fiel a Catalunya y a la dignidad humana*. Declaraciones de Miró. “Tele-Exprés” (15-I-1977) 7.

²⁴¹² Sobre la Bienal de Venecia de 1976 y la exposición *<Spagna -Avanguardia Artistica e Realtà Sociale 1936-1976>*. Venecia. Pabellón Central y Giardini di Castello (18 julio-10 octubre 1976). Comisario Marcel García y García, colaboradores Josep Martorell, Oriol Bohigas y David Mackay. Véase AA.VV. *La Biennale. Anuario 1977. Eventi del 1976*. Venecia. 1979. 1365 pp. Sobre las exposiciones dedicadas a España: 132-135 y 150-193. En el ambiente de crisis política de la Transición, el arte tiene un papel destacado y posiblemente la polémica más importante es la destapada cuando Tomàs Llorens presenta en la Bienal de Venecia su proyecto *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. A propuesta del Comité de Artes Visuales, del que forma parte Eduardo Arroyo, se encarga la realización al comité formado por Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Manuel García, Agustín Ibarrola, Tomàs Llorens, Antonio Saura, Rafael Solbes, Antoni Tàpies y Manuel Valdés. El proyecto levantó una fuerte polémica en la crítica española. Vicente Aguilera Cerni y José M^a Moreno-Galván (desde las páginas de “Triunfo”) se oponen con fuerza a lo que consideran una exposición vulgar. Manifiestos y contramanifiestos se publican en Italia, con Rafael Alberti, Giulio Carlo Argan y Emilio Vedova, que también se declaran contrarios. La razón de la oposición era que el proyecto era únicamente de izquierdas y se pedía una mayor plu-

Venecia y había crecido durante el verano, por la selección de los artistas, con críticas tanto a la inclusión de algunos artistas que en los años 40 habían sido franquistas como a la exclusión de conocidos artistas figurativos. A sugerencia de Tàpies, la FJM la albergó (18 diciembre 1976-13 febrero 1977), pero con un planteamiento expositivo bastante diferente, impuesto por Vicens, lo que despertó las iras de otros dos organizadores, Alberto Corazón y Valeriano Bozal, y muchos de los artistas.²⁴¹³ Los ánimos se calentaron, además, por el secuestro legal por la autoridad judicial del libro/catálogo de la exposición, bajo la acusación de propaganda ilegal, en un momento en que la Transición democrática padecía dificultades. En suma, arreciaron las críticas a la FJM por falta de democracia interna, de ayuda a los artistas jóvenes, etc. Al hilo del escándalo, Borrás, que a principios de los años 70 había sido la máxima candidata a la dirección de la FJM y obviando que el director y responsable era su propio esposo, Francesc Vicens, acusa a la Comisión Delegada del Patronato (dirigida por Teixidor y Vicens entre los vocales), de ser dictatorial, opaca, ajena a las iniciativas de los jóvenes artistas... y sólo salva a Tàpies, que ha sido quien ha pedido que se traiga la exposición.²⁴¹⁴

En medio de este desbarajuste, empero, la Fundación recibía parabienes de la prensa española y extranjera, y premios: primero Sert gana por el edificio, sin duda una de sus mejores obras tardías, el Primer Premio Internacional de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Boston en 1977²⁴¹⁵ y el Primer Premio del Instituto Norteamericano de Arquitectos en junio de 1979²⁴¹⁶; mientras que la FJM obtiene el

ralidad, fuesen los artistas de izquierdas o no, vanguardistas o no. Véase también: Ibarz, Mercè. *Equip Crònica, el llarg viatge cap a la identitat*. “Diari de Barcelona” (21-V-1989) 8 pp. En especial 4-5.

²⁴¹³ La polémica se puede seguir en la prensa de entonces, con muchos y conocidos participantes (Amón, Calvo Serraller, Corazón, Fernández Alba, Angel González, Santos Torroella, Vicens). Destaquemos “El País”, con varias noticias y artículos de opinión, como (1-XII-1976), (14-XII-1976), (18-XII-1976) y (19-XII-1976); sobre todo la *Carta abierta a la Fundación Miró* (26-XII-1976) de Llorens, Bozal, el Equipo Crónica e Inmaculada Julià en la que exponían sus reparos a cómo se hacía la muestra, el mismo día de un artículo, *Venecia en Barcelona / 2. Continúa la controversia*, de Santiago Amón, que volvió a insistir el tema una semana después, en *Venecia en Barcelona / 3. La exposición* (2-I-1977), coetáneo del artículo de Antonio Fernández Alba, *Las dos vanguardias*. También son relevantes las noticias de redacción de “El Correo Catalán”, Suplement nº 98 (16-XII-1976) y “El Noticiero Universal” (18-I-1977), y el artículo de Canals, Enric. “*Vanguardia artística y realidad social en el Estado español, 1936-1976*”. *El proyecto español de la Biennale de Venecia, en la Fundación “Joan Miró”*. “Athena” (11-I-1977) 41-46. Un resumen por Bozal en Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 885-891.

²⁴¹⁴ Borrás, M^a L. *La Biennial de Venècia a la Fundació Miró*. “Avui” (14-IX-1976).

²⁴¹⁵ Redacción. *Jose Luís Sert*. “El País” (14-V-1977).

²⁴¹⁶ Redacción. *Premio internacional para el edificio de la Fundación Joan Miró*. “La Vanguardia” (6-VI-1979) 4. / Redacción. *Premio del Instituto Norteamericano de Arquitectos*. “Tele-Exprés” (6-VI-1979). / Redacción. *La Fundació Miró, premiada por su diseño*. “MundoDiario” (8-VI-1979). FPJM H-4323.

Premio Especial del Consejo de Europa de 1977 (concedido en 1978) por “Por los éxitos obtenidos por la Fundación Joan Miró al aplicar sus objetivos fundacionales y por su contribución a crear un nuevo modelo de Museo como centro cultural.”²⁴¹⁷ ¿Cómo es posible? se preguntaban algunos de los miembros del Patronato. La respuesta radicaba en la calidad del edificio y de la colección de Miró, pero esto no bastaba para mantener con vida la institución si no se solucionaba perentoriamente el caos económico y la errática política museística, interrelacionadas entre sí, pues se alegaban las dificultades económicas para no subvencionar todos los programas de actividades solicitados. La confianza se resquebrajaba y Miró, sin llegar nunca a la descortesía o a interrumpir los contactos, sugirió su desacuerdo con el equipo ejecutivo de la Fundación y se desentendió gradualmente, aunque nunca por completo. Malet (1992), futura directora de la institución, lo consideraba mera prudencia: «Miró pren una actitud sumament prudent respecte a la Fundació. Com a artista que és, considera que no ha d'intervenir en les decisions de les activitats que es portin a terme. Això ho deixa en mans d'aquells en qui ha fet confiança.»²⁴¹⁸

1.6. El compromiso institucional de la FJM, 1976-1977.

La FJM, al mismo tiempo, se iba convirtiendo en una avanzadilla del arte más unido a la restauración de la democracia y de la nación catalana.

Entre las actividades²⁴¹⁹ de la FJM destacan en 1976 una ya citada de dibujos de Miró, para la inauguración oficial, y varias exposiciones más. Unas son de menor impacto público, pero significativas de su compromiso con los nuevos lenguajes artísticos: *<Art amb nous mitjans (1966-1976)> (17 febrero-14 marzo 1976), con artistas conceptuales catalanes como Abad, “Grup de Treball”, Muntadas, Pazos, Pujol, Ribé, Torres...; *<Objecte. Primera antologia catalana de l'art i l'objecte> (25 mayo-13 junio 1976), con obras de Brossa, Guinovart, Miralda, Pazos, Ràfols-Casamada...²⁴²⁰; *<Pintura I> (noviembre 1976), con obras de Borrell, Broto, Chanco, Grau, Lootz... Otras se relacionan con la sociedad catalana, como *<“Avui”

²⁴¹⁷ Amón, S. *El Premio del Consejo de Europa, para la Fundación Joan Miró*. “El País” (14-II-1978). / Permanyer, L. *Fundación Miró: ¡Bravo!* “La Vanguardia” (15-II-1978) 58.

²⁴¹⁸ Malet. *Joan Miró*. 1992: 122.

²⁴¹⁹ Sobre las actividades de la FJM en estos años véase un resumen en Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: 20-21.

²⁴²⁰ Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. 1985. v. II: 890-891. En marzo-julio según Malet. *Obra de Joan Miró*. 1988: 20-21.

un poble es fa el seu diari> (25 enero-15 febrero 1976), con numerosas obras donadas por artistas catalanes para promover el diario en catalán “Avui”.

Las antológicas, destacando sobremanera <*Antoni Tàpies. Obra 1955-1976*> (22 octubre-5 diciembre 1976), con 113 obras, que antes estuvo en Saint-Paul-de-Vence, en la Fondation Maeght (10 julio-30 septiembre 1976) y supone la consagración de Tàpies en Barcelona y supone también una apuesta de contenido político progresista y catalanista; el catálogo lleva un texto de Tomás Llorens, *Notas sobre la pintura de Antoni Tàpies*. De menor calado es un homenaje a un escritor catalán contemporáneo suyo, *<*Homenatge a Carles Rahola, 1881-1936*> (15-24 septiembre 1976), con obras de Miró, Abad, Argimón, Jordi Benito, Xavier Grau, Ràfols-Casamada, Tharrats, Viladecans...

Las exposiciones más importantes políticamente fueron: *<*Drets Humans, Amnistia i Art*> (27 septiembre-24 octubre 1976), que para ayudar a los familiares de los presos políticos, reúne 86 obras de 75 artistas, la gran mayoría catalanes (Miró, Argimón, Guinovart, Tàpies...), más el “Equipo Crónica”, etc., en un momento de enorme pasión política. Relacionada con ésta siguió *<*Artistes per l’amnistia*> (10 diciembre 1976-9 enero 1977), con obras de Miró, Guinovart, Tàpies y otros.²⁴²¹ Y sobre todo la polémica y ya comentada *<*España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*> (18 diciembre 1976-15 febrero 1977).

En 1977 destacan las exposiciones: *<*América Latina 76*> (22 febrero-27 marzo 1977); *<*Festival Internacional de Video*> (20-27 febrero 1977), con 240 obras de artistas españoles y extranjeros, junto a un coloquio internacional; *<*América, América (Pintura norteamericana 1945-1975)*> (14 abril-12 junio 1977), también conocida como *<*Arte USA*> a su paso por la Fundación Juan March en Madrid (febrero-abril), con 36 obras de 18 artistas: Josef Albers, Alexander Calder, Willem de Kooning, Sam Francis, Jasper Johns, Francis Kline, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Barnett Newman, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Jules Olitski, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Frank Stella, Mark Tobey, Andy Warhol, que permite intuir la fructífera relación entre Miró y la pintura norteamericana, con un texto de Harold Rosenberg; *<*Richard Hamilton, Dieter Rot*> (23 septiembre-30 octubre 1977); <*Concha Jerez*> (junio 1977);

²⁴²¹ Redacción. *Exposición “Artistas por la Amnistía”*. “La Vanguardia” (8-XII-1976) 32.

*<Arquitectura para después de una guerra 1939-1949> (28 septiembre-6 octubre 1976).

Especial, por su fuerte conciencia política es la *<Exposición en solidaridad con Chile> (15 julio-15 agosto 1977), también conocida en su itinerario por varias ciudades como *<Museo Salvador Allende> o *<Exposición Internacional de la Resistencia de Chile. Salvador Allende> con obras de Miró, Alfaro, Brossa, Canogar, Cuixart, Heras, Ibarrola, Joan Ponç, Saura, Tàpies, Villalba... para la que más tarde, Miró donó una obra suya.²⁴²² Pasó luego a galerías privadas de Madrid, como la Galería Nieves Fernández (octubre 1978)²⁴²³, y al Palau Solleric de Palma de Mallorca (junio-julio 1980), con el título de *<Museu de la resistència Salvador Allende> en el Palau Solleric de Palma (junio-julio 1980). Hubo otra exposición en la FJM, de libros y revistas en homenaje a Allende y Chile, en septiembre de 1983. Cuando Chile recuperó la democracia, el cuadro fue enviado al Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago de Chile, donde ha sido mostrado, por ejemplo, en *<Traed semillas blancas> (desde 8 julio 2005), junto a otras obras de artistas catalanes: Tàpies, Ponç, Muntadas, Miralda, Viladecans... y chilenos de origen catalán, Roser Bru, José Balmes... también donadas al museo.²⁴²⁴

Destaca sobre todo *<Qué es y qué ha sido la cultura catalana> (26 noviembre 1977-8 enero 1978), una exposición de toda la historia del arte y cultura, organizada por el Congrés de Cultura Catalana, del que al artista era vicepresidente de honor. Miró recibió a Tarradellas en el centro en su visita del 29 de noviembre, en un acto cargado de simbología política.²⁴²⁵ El presidente veía esta exposición como el gran acto cultural del catalanismo desde la restauración del gobierno autónomo y la enmarcó dentro de un programa muy completo de actividades políticas. Dos meses antes, el 11 de septiembre de 1977 (aniversario de la caída de Barcelona en manos de Felipe V en 1714), se había celebrado la Diada de Catalunya, en la que un millón y

²⁴²² Guardia, María Asunción. *El museo internacional de la Resistencia Salvador Allende*. "La Vanguardia" (9-VIII-1977) 55. / Pereda, R. M. *El museo itinerante "Salvador Allende" se inaugurará en Barcelona*. "El País" (13-VII-1977). Especifica que el comité catalán lo componen José María Carandell, Alexandre Cirici, Josep M^a Castellet, José Agustín Goytisolo, Guinovart, Pere Portabella, Tàpies y Francesc Vicens. / Amón, Santiago. *Inaugurado el museo Salvador Allende*. "El País" (16-VII-1977).

²⁴²³ Luzán, Julia. *Año de Nieves*. "El País" Semanal 1.601 (3-VI-2007) 27-30. En p. 30 una foto de Miró y Nieves Fernández en octubre de 1978.

²⁴²⁴ Redacción (EFE). *Caterina Mieras inaugura en Chile una exposición de artistas catalanes. "Traed semillas blancas" se presente en el Museo Salvador Allende*. "El País" (9-VII-2005) 43.

²⁴²⁵ Redacción. *Actividades del presidente Tarradellas*. "La Vanguardia" (30-XI-1977). FPJM H-4179. / Redacción. *Tarradellas y Miró: Dos grandes figuras en la exposición del "Congrés"*. "La Vanguardia" (3-XII-1977) 10. FPJM H-4182.

medio de catalanes pidieron la recuperación de la Generalitat en las calles de Barcelona, en la mayor manifestación en la historia catalana.²⁴²⁶ El Gobierno central, presidido por Suárez la concede y el 5 de diciembre Tarradellas preside el primer Govern.

1.7. La recuperación de la FJM, 1978-1979.

Súbitamente mejora la financiación: primero, desde finales de 1977, gracias a la política cultural de la reinstaurada Generalitat, más abierta y generosa, gracias a la voluntad política de Tarradellas y los partidos políticos catalanes de apoyar a Miró como máxima manifestación del arte catalán de vanguardia, y segundo, desde mediados de 1979, debido a la victoria electoral en el Ayuntamiento de Barcelona, con equipo socialista formado por Narcís Serra y Pasqual Maragall, que libera a la Fundació de su rígido corsé, de modo que la situación mejora notablemente, con mayores fondos y una política de promoción más intensa, lo que sin embargo, no repercutirá hasta después de 1983 en una mayor asistencia de público.

Miró comprueba estos positivos cambios y desde finales de 1977 vuelve a participar asiduamente en las actividades de la FJM, con una actitud que ya no será displicente ni pasiva, aunque su devaluada salud le permitirá sólo unas escasas y espaciadas visitas a Barcelona. Ciertamente, no quiere intervenir demasiado. En abril de 1978 manifiesta: «Vull que sigui com aquesta llibreta, en la qual jo només ompliré amb la meva obra la primera pàgina.»²⁴²⁷ Y un mes después, en mayo de 1978 proclama su impresión positiva en general sobre la FJM y repite su idea inicial de una institución que supere la tradición del museo unipersonal:

«P. “Hace 45 años —declaraba usted recientemente— que trabajo para la cultura catalana”
¿Recibe ahora, en la fundación (la Fundación Miró) que usted creó generosamente en Barcelona, el fruto de tantos desvelos?

R. Me complace haber creado un ámbito abierto en todos sus alcances, un lugar por el que la gente pueda pasear y en el que pueda aprender. No un museo. Un museo tiene algo de cementerio. La Fundació, por el contrario, es algo diáfano abierto tanto a la cultura como a la vida. Su propia arquitectura, debida al talento de Sert, es abierta, radiante, centrada en la visión del arte y en la contemplación de la naturaleza: un jardín para todos.

P. ¿Le satisfizo el premio con que el Consejo de Europa la distinguió este mismo año?

²⁴²⁶ Sólo comparable con la inmensa manifestación del lunes 14 de julio de 1997 en el Passeig de Gràcia, en ocasión del trágico asesinato de Miguel Ángel Blanco por ETA.

²⁴²⁷ Permanyer. *Revelaciones de Joan Miró sobre su obra. El gran artista catalán que cumple 85 años*. “Gaceta ilustrada” 1124 (23-IV-1978) 45. Reprod. “La Vanguardia” (17-IV-1983).

R. Fue una gran alegría. Suponía ni más ni menos que el reconocimiento internacional a una nueva concepción museística y humanista, nacida y asentada en Cataluña.»²⁴²⁸

Pero, si se sigue atentamente, las nuevas exposiciones a partir de 1978 parecen menos provocativas que las de los años anteriores, como si el éxito de la institucionalización catalana frenase la voluntad transgresora de la FJM y de las demás instituciones propulsoras de las vanguardias, que habían sido mucho más avanzadas en los últimos años del franquismo.²⁴²⁹ El arte de vanguardia ya no era una punta de lanza del cambio político y se asistía a una nueva “llamada al orden”, fagocitando las propuestas menos radicales y, por el contrario, marginando a quienes no se sometían.

De las exposiciones de la FJM en 1978 destacan las colectivas **<Fotografía fantástica en Europa y los Estados Unidos>*; **<Bauhaus>* (marzo-mayo 1978), antes de su paso a la Fundación Juan March de Madrid hasta julio; **<Pintura cubana contemporánea>*, **<Sugestiones olfativas>*, montada por Xavier Olivé y Alicia Núñez, con contenidos del artista conceptual Jordi Pablo, 100 olores, y catálogo con textos de F. Vicens y del artista, pasará al Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1979²⁴³⁰; **<Arte contemporáneo en Yugoslavia>* (o *Arte yugoslavo contemporáneo*, diciembre 1978-enero 1979). Además, tres muestras individuales de *<Julio le Parc>* (4-27 mayo 1978), *<Francis Bacon>* e *<Imatges de Calder>*. El año anterior, en noviembre de 1977, se había creado el Espai 10 (en 1988 se rebautizará Espai 13), dedicado a exponer a los jóvenes artistas con lenguajes innovadores y comienza su programación: *<Maria Teresa Codina>* (26 enero-19 febrero 1978), las sorprendentes esculturas hinchables, presentadas por Cirici, de *<Josep Ponsatí>* (24 febrero-12 marzo 1978), *<Xavier Franquesa>* (abril-mayo 1978), *<Ángels Ribé>* (14 junio-12 julio 1978) y *<Alfons Borrell>* (14 diciembre 1978-7 enero 1979).

En 1979 la Associació d'Amics de la FJM tenía ya 1.185 miembros. Siguieron las mismas pautas de exposiciones, y junto a las muestras de obras del propio Miró, destacan *<Wolf Vostell>* (4 enero-4 febrero 1979); *<Josep Lluís Sert. Arquitectura i disseny urbà. Treball d'equip>* (1 marzo-1 abril 1979), que había pasado en 1978 por el MEAC de Madrid; *<Josep Guinovart>* (21 marzo-15 abril

²⁴²⁸ Amón. *Entrevista a Miró*. “El País” (4-V-1978).

²⁴²⁹ Por ejemplo, el Colegio de Arquitectos casi no promovía actividades innovadoras desde 1976, salvo las “Sèries Informatives sobre vídeo”, hasta que en 1980 presentó la exposición *<Catalunya i els drets humans>*, organizada por Amnistía Internacional.

²⁴³⁰ Combalía, V. *La Fundació Miró “en olor de multitud”*. “El País” (7-XII-1978).

1979), con el montaje en la FJM de *Materia – suport - estructura*, a la que siguen en abril muestras en las barcelonesas Galeria Joan Prats y Galería Trece; <Pic Adrián> (3 mayo-3 junio 1979), del pintor y teórico abstracto Pic Adrián (1910); <Basterrechea> (verano 1979), obras escultóricas, dibujos y collages del escultor vasco, al mismo tiempo que una muestra suya en la Sala Gaspar; *<Amnistía para Uruguay> (13 septiembre-7 octubre 1979) en pro de los presos políticos en Uruguay, con obras de pintores uruguayos (Barradas y Torres García) y de Miró, Jorge Castillo, Clavé, Fontecilla, Guinovart, Hernández Pijuan, Ràfols, Tàpies (que también realiza un cartel anunciador); *<Art Nouveau, Modernismo, Jugendstil, Modern Style> (10 octubre-18 noviembre 1979), montada por Hermann Vogel, con catálogo de Gabriele Sterner; *<Exposición Internacional de 1929> (13 diciembre 1979-20 enero 1980), sobre la Exposición celebrada en Barcelona, especialmente respecto al pabellón alemán de Mies van der Rohe y los otros edificios del entorno de Montjuïc. El Espai 10 ofrece <Josefina Miralles> (10-28 enero 1979), con catálogo del artista Jordi Pablo; <Jordi Cerdà> (31 enero-18 febrero 1979), <Carles Pujol> (21 febrero-11 marzo 1979); <Ernesto Fontecilla> (14 marzo-1 abril 1979); (23 mayo-10 junio 1979); <Pep Duràn Esteva> (24 octubre-18 noviembre 1979).

Al final, pese a todos los problemas, la FJM podía ofrecer un buen balance oficial.²⁴³¹

²⁴³¹ Francesc Vicens dio el 25 de enero de 1979 una conferencia con 70 diapositivas [Redacción. Declaraciones de Francesc Vicens. *Origen y desarrollo de la obra de Joan Miró*. “Patria” (26-I-1979). FPJM H-4290.]. Resumió la actividad de la Fundación: entre octubre de 1978 y junio de 1979 se habían programado 46 exposiciones, más innumerables conferencias y debates sobre temas varios. En la sala de cine se habían proyectado más de 100 películas de gran calidad artística. Cada mes había uno o dos conciertos de música de vanguardia. Asimismo había representaciones teatrales. En 1978 hubo 160.000 visitantes, el doble que los otros 22 museos de Barcelona, y el Consejo de Europa le había dado un Premio Especial a la FJM Vicens explicó que seguían el modelo de museo vivo, comenzado por la transformación del MOMA de Nueva York en 1945, que había tenido imitadores en Europa, como el Centro Georges Pompidou de París.

2. LA OBRA ARTÍSTICA, 1976-1979.

2.1. Las pinturas individuales y los grupos de 1976.

Después de un año 1975 de escasa producción, Miró recupera el brío en el primer semestre de 1976, aunque a partir del 8 de agosto sólo acaba tres pinturas, otra caída brusca que se prolonga hasta el 20 de abril de 1977. Destaca la profusión de obras con el motivo de la cabeza.

Las primeras tres obras [DL 1683-1685] son experimentos menores en tamaño que sirven como gimnasia mental para la importante serie de tema nocturno que le absorbe la mayor parte de los meses iniciales del año.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo, lápiz y cera sobre cartulina (52 x 35) (5-I-1976) de col. Harold y Phyllis N.Teplitz [DL 1683]. El peso de la cabeza gravita sobre la sección izquierda gracias a la descompensación del negro hacia este lado, y la aligera con maestría al introducir un alfanje lunar pintada de un naranja pálido, que dirige nuestra mirada hacia la parte superior.

Mujeres (1976) o *Femmes* es una tinta china y óleo sobre madera (panel de embalaje) (25 x 34) (6-I-1976) [DL 1684]. La simultaneidad de estas dos mujeres revela mejor que en otras obras más minuciosas la dualidad de estilos de la madurez del pintor, que compone alrededor de cuatro puntos de color en el centro una figura muy espontánea en la derecha y otra algo más naturalista en la izquierda.

Plato de sopa para la cubierta de la revista "Du" (1976) es un óleo sobre plato de sopa (24 de diámetro) (9-I-1976), realizado a petición de dos entrevistadores de la revista, Manuel Gasser y Franco Cianetti de col. particular [DL 1685]. Sobre este marco ovalado de fondo negro el artista caligrafía con letras gruesas en rojo su nombre "MIRÓ" y completa el resto de la superficie con las letras blancas "DU" y un reguero de tres astros abajo en azul, verde y amarillo.

Comienza a mediados de enero un conjunto de pinturas en los que predominan los temas nocturnos de colorido muy oscuro, con dos grupos muy definidos, uno dedicado al tema de la mujer con pájaros y otro a las cabezas, que interrumpe con un grupo de ocasionales experiencias más luminosas.

El grupo con el tema de mujer y pájaro [DL 1686-1687] se caracteriza por el dominio del negro para la estructura figurativa y la espontaneidad en el trazo de los pájaros que sobrevuelan a las protagonistas.

Mujeres, pájaros (1976) o *Femmes, oiseaux* es una tinta china, óleo, lápiz cera, cordel de plástico y papel *kraft* sobre contraplacado (123,5 x 83,5) (15-I-1976) de col. FJM (7792) [DL 1686]. Miró concilia el recuadro interior más luminoso, dominado por una mujer elaborada con un estilo muy espontáneo y agresivo, con los rebordes de un negro abierto por pinceladas blancas y grafismos de otros colores que representan pájaros.

Mujer, pájaro (1976) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (35 x 24) (5-II-1976) [DL 1687]. Miró compone un fondo muy abstracto, de planos que son retazos de colores puros rodeando la cabeza de la mujer, simplificada en una vaga forma semicircular y los dos ojos más tres pelos que parecen indicios de movimiento. El pájaro en la parte superior es sugerido con la representación de una pluma.

El grupo dedicado al tema de la cabeza [DL 1688-1690, 1693-1694, 1696-1701] tiene más contraste de colores, a veces con fondos muy ricos, y en otras ocasiones con un predominio de campos de color negro en los que estiliza los pocos rasgos humanos escogidos, lo que contrasta mejor con la combinación de retazos de colores vivos, como si pintase un collage o experimentara con las ideas para la composición de *sobreteixims*.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo sobre tela (130 x 97) (12-II-1976) [DL 1688]. Reduce la cabeza a unos esquemas muy simples: regueros de puntos negros para la boca y los agujeros de la nariz, círculos para los ojos, unas pinceladas en zigzag para los pendientes de las orejas...

Cabeza de mujer, pájaro (1976) o *Tête de femme, oiseau* es un óleo sobre tela (116 x 89) (12-II-1976) de col. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile [DL 1689]. El cuerpo de la mujer es una masa informe de negro en la que descuella sólo el ojo aureolado de rojo. Un pájaro vuela libre en el ángulo superior izquierdo, como huyendo del pico de la mujer.

Cabeza de mujer (1976) o *Tête de femme* es un óleo sobre tela (92 x 73) (13-II-1976) [DL 1690]. El cuerpo de la mujer evoca un árbol terrorífico cuyas ramas se extienden como trampas para atrapar los pájaros (que han huido fuera del cuadro).

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo sobre tela (61 x 50) (16-II-1976) [DL 1693]. La informe cabeza ocupa casi todo el plano y sus rasgos se reducen a un ojo amarillo y una boca entreabierto pintada de rojo. El ángulo superior izquierdo se pinta de azul

lo que nos remite a una fácil asociación con los fondos azules de las pinturas oníricas.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo sobre tela (92 x 73) (16-II-1976) de col. Musée des Beaux-Arts, Montreal, donación en memoria de Barry Seymour Boyd [DL 1694]. Un fondo negro alberga tres retazos de colores vivos: un enorme ojo-almendra anaranjado y dos piezas vagamente geométricas, roja la del rincón superior derecho y amarilla la de la parte inferior, una ventana sin más ilusión de profundidad que la aparición del signo lunar.

Cabeza, pájaro, estrella (1976) o *Tête, oiseau, étoile* es un óleo sobre tela (92 x 73) (17-II-1976) [DL 1696]. La dualidad espacial entre el fondo blancuzco que domina en la izquierda y la gran masa negra de la cabeza que extiende sus deformidades por el centro origina una gran tensión en nuestra mirada, apenas atenuada por las tonalidades azules y rojas de parte del cielo.

Cabeza, pájaros (1976) o *Tête, oiseaux* es un óleo sobre tela (92 x 65) (18-II-1976) [DL 1697]. Un fondo negro es atravesado por unas largas y sueltas pinceladas rojas que se entrecruzan hasta evocar una cabeza con un ojo-lágrima. Los delicados trazos blancos de los pájaros sugieren un movimiento ligero y nervioso.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo sobre tela (81 x 54) (18-II-1976) [DL 1698]. La masa informe de la cabeza negra es atravesada por una gruesa línea roja y los finos trazos de dos criaturas innominadas.

Cabeza, pájaro (1976) o *Tête, oiseau* es un óleo sobre tela (65 x 54) (18-II-1976) [DL 1699]. La cabeza negra se abre en un gran campo amarillo a guisa de ventana de luz en la que podemos divisar el vuelo del pájaro. El colorido en mosaico del resto del cuadro revisita un viejo recurso técnico que el pintor había abandonado en los últimos tiempos.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo sobre tela (46 x 55) (18-II-1976) [DL 1700]. Sobre el fondo negro dispone dos ojos, uno ovalado y otro almendrado, rodeados por un gran trazo en arabesco que sugiere la cabeza.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo sobre tela (54 x 73) (18-II-1976) [DL 1701]. Es la obra más espontánea del grupo en cuanto a la composición, ciertamente compleja, con un campo negro atravesado por gruesas pinceladas rojas para definir la cabeza, más rasgos identificativos como los tres pelos blancos, un ojo orlado de verde, o los puntos y pájaros blancos de los márgenes.

Hay también un trío de pinturas en los que representa el cuerpo de una mujer o unos personajes con violentas pinceladas de un negro puro y abrumador [DL 1691, 1702-1703]

Mujer (1976) o *Femme* es un óleo y lápiz de cera sobre tela rasgada (100 x 81) (13-II-1976) [DL 1691]. Es una obra de estilo espontáneo, con un personaje arácnido de grandes trazos negros sombreados para graduar la transición a las negras manchas centrípetas que sugieren una extrema agresividad, más algunos leves toques de colores más suaves (rojo, verde, amarillo) que alivian la tensión anterior.

Mujer con la cabellera deshecha por el vuelo de un pájaro al levantarse el sol (1976) o *Femme à la chevelure défaits par le vol d'un oiseau au lever du soleil* es un óleo y lápiz de cera sobre tela (100 x 81) (18-II-1976) [DL 1702]. Los salpicados son menos agresivos y la experiencia del sol rojo orlado con un puntillado no mejora el resultado, pero el artista introduce un poderoso remedio: la amenaza del cuerpo de la mujer evoca una arpía presta a apoderarse del pájaro.

Personajes, pájaros (1976) o *Personnages, oiseaux* es un óleo sobre tela (116 x 89) (19-II-1976) [DL 1703]. Su fondo es más expresivo y dramático que en la obra anterior, con los grises brochazos sueltos e inacabados sugiriendo la tormenta de la naturaleza abatiéndose sobre los personajes (de sexo indeterminado) y los pájaros, aquí apenas unos trazos en el aire.

Sigue un dúo de pinturas [DL 1692, 1695] poéticas de fondos monocromos, uno neutro y otro vivo, con los que Miró rompe la monotonía de su larga serie de dramáticos cuadros nocturnos, de colorido negro y tonalidades oscuras.

Paisaje (1976) o *Paysage* es un cuadro con técnica mixta de acrílico y cera sobre tela preparada (130 x 195) (16-II-1976) de col. MNCARS, Madrid [DL 1692]. En medio de la serie de tema nocturno Miró acaba un cuadro completamente ajeno, sucesor de las series de fondos desnudos y habitados por unos pocos seres y elementos, aquí una estrella y tres astros, uno rojo aislado en la izquierda y dos azul y negro separados por una línea (¿pértiga de equilibrista como signo del equilibrio cosmológico? ¿O una línea de horizonte simplificada?), trazando un paisaje emocional más que representativo. Este paisaje natural es una ficción, ya que no hay elementos minerales, vegetales o animales, tanto como una denuncia, pues el ser humano, opresor y destructor de la naturaleza, es sistemáticamente borrado de las pinturas tituladas “paisajes”, en un pacífico ajuste de cuentas con los que han

plantado enormes edificios alrededor de su casa y taller. Lubar (2004) toma esta obra como un ejemplo más de la espontaneidad y simplificación de sus últimas pinturas:

<<Hay, sin duda, una mayor sensación de espontaneidad e incluso de impaciencia en las pinturas tardías, puesto que Miró reaccionó contra su propia maestría técnica. De la figuración reductora de (...) *Paysage* del 16 de febrero de 1976 (...) todos los cuales recuerdan los “cuadros oníricos” de mediados de los años 20 en su dual sugerencia de campos abiertos y vacíos estructurados (...) En *Paysage* unos pocos signos rudimentarios marcan los límites de un vasto y luminoso campo de pintura para formar un horizonte, el signo de una estrella y los contornos de su firma. (...) En estas majestuosas variaciones sobre un único tema, la caligrafía de Miró, su *écriture*, conserva toda su poesía y el lirismo de sus tempranas exploraciones del vacío pero con una inmediatez y una fuerza totalmente nuevas.>>²⁴³²

Pájaros frente al horizonte (1976) o *Oiseaux en face de l'horizon* es un óleo sobre tela (100 x 81) (17-II-1976) [DL 1695]. Muestra una escena típica de esta época, con un fondo de un horizonte amarillo en el que un pájaro de formas negras zigzagueantes se levanta hacia el cielo, reducido aquí a una pequeña forma azul como una ventana. Una gota roja cae de su ala, el precio de la libertad.

La serie de siete *Pintura* de 2-III-1976 [DL 1704-1710] se caracteriza por el pequeño formato, el fondo monocromo (blanco en cuatro, negro en una, con un horizonte que separa el blanco del negro en los otros dos), la experimentación con el goteo espontáneo de los colores principales en una combinatoria muy austera, el uso de puntos en negro y de otros colores (menos frecuentes) para sugerir astros con función de puntillado que ordena y asienta la mirada en el espacio.

Pintura I (1976) o *Peinture I* es un óleo sobre tela (55 x 33) (2-III-1976) [DL 1704]. Una gruesa gota negra se desliza por el centro, evocando un personaje. Tres pequeños discos (dos negros y uno rojo) representan una secuencia de astros que dirigen nuestra mirada hacia la firma muy estilizada del artista.

Pintura II (1976) o *Peinture II* es un óleo sobre tela (55 x 38) (2-III-1976) [DL 1705]. El fondo negro es surcado por un goteo blanco y un punto blanco.

Pintura III (1976) o *Peinture III* es un óleo sobre tela (41 x 33) (2-III-1976) [DL 1706]. La gota roja se extiende como un largo cuello. Tres gotas negras bien definidas como discos proyectan la mirada hacia la derecha.

²⁴³² Lubar. *El último Miró. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 21-23.

Pintura IV (1976) o *Peinture IV* es un óleo sobre tela (41 x 33) (2-III-1976) [DL 1707]. Una amplia gota azul muy líquida se proyecta con un audaz salpicado en el centro y recorre su camino aparentemente espontáneo. Miró luego equilibra la composición con tres discos negros.

Pintura V (1976) o *Peinture V* es un óleo sobre tela (41 x 33) (2-III-1976) [DL 1708]. Las dos grandes gotas verdes requieren más gotas negras (hasta siete) para aposentar nuestra mirada.

Pintura VI (1976) o *Peinture VI* es un óleo sobre tela (41 x 33) (2-III-1976) [DL 1709]. Miró divide el espacio en dos niveles, la tierra negra en la parte inferior y el cielo límpido en la superior, sólo manchado por una gota amarilla suspendida en un halo de un suave añil casi translúcido, y rodeada por tres minúsculos astros.

Pintura VII (1976) o *Peinture VII* es un óleo sobre tela (46 x 27) (2-III-1976) [DL 1710]. Miró vuelve a dividir el espacio en dos niveles, negro y blanco, en el que la gota amarilla (también mecida con tres minúsculos astros) es ahora mucho mayor y su luz es compensada por Miró como hace tantas veces, con un campo de color verde, que sitúa ahora por debajo del nivel negro.

Sigue un grupo de cinco pinturas [DL 1711-1716] de pequeño y mediano tamaño con una temática figurativa trabajada con un estilo espontáneo, fechadas sobre todo el 4 y 5 de marzo.

Mujer, pájaro (c. 1976) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (41 x 33) [DL 1711]. Miró no la fechó pero se puede datar en 1976 por su relación estilística con este grupo. La mujer destaca por la acusada estilización de su conjunto de amplios trazos en negro que se disuelven en puntas abiertas. Un pájaro simplificado con tres trazos parece acompañarla en su movimiento de baile entre un cúmulo de una decena de astros multicolores.

Pintura (1976) o *Peinture* es un óleo lavado y lápiz de cera sobre cuatro capas de gasa (86 x 90,5) (4-III-1976) [DL 1712]. La espontaneidad de los trazos de pintura y del lápiz se corresponde con el difuminado de este rostro enigmático, que nos observa e inquieta.

Mujer (1976) o *Femme* es un óleo y lápiz de cera sobre cartulina ondulada (97 x 79) (4-III-1976) [DL 1713]. La mujer se condensa en una cabeza amorfa en la que destacan los ojos y en un pecho enorme que cuelga en la derecha. El corazón es un gran ovillo rojo.

Mujer con mantilla (1976) o *Femme à la mantille* es un óleo y lápiz de cera sobre tela rasgada (35 x 24) (5-III-1976) [DL 1714]. Es la más decorativa del grupo, con sus amplios campos de colores vivos bien delimitados alrededor de la mujer de cuerpo negro, y coronada con una mantilla verde.

Mujer (1976) o *Femme* es un óleo y lápiz de cera sobre tela rasgada de pequeño formato (35,5 x 24,5) (5-III-1976) de col. particular, antes 1989, Galerie Lelong, París [DL 1715]. En esta pintura de estilo espontáneo nuevamente aparece un personaje de grandes trazos rellenos de negro y algunos leves toques de colores suaves.

Mujer, pájaro (1976) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre tela (33 x 24) (5-III-1976) [DL 1716]. La atmósfera vaporosa se corresponde con un tema misterioso, tal vez un rito o ceremonia que une la mujer con el pájaro que surge de su cabeza.

Prosigue un grupo de cuatro pinturas [DL 1717-1720] muy simples en su estructura, que deben entenderse como experimentos de preparación del siguiente grupo, más complejo. El tema común es un paisaje despojado, un espacio de contemplación con un personaje y/o un pájaro muy estilizados y unos pocos retazos de colores puros.

Personaje, luna, pájaro (1976) o *Personnage, lune, oiseau* es un óleo sobre tela (24 x 35) (5-III-1976) [DL 1717]. Podría considerarse un dibujo por su escaso tamaño y notable despojamiento: un personaje estilizado con dos piernas y un torso construido con dos curvas, una luna negra muy ancha y un pájaro estilizado en un línea horizontal y dos curvas que hacen las veces de alas.

Paisaje (1976) o *Paysage* es un óleo sobre tela (24 x 35) (5-III-1976) [DL 1718]. En la misma posición del cuadro anterior reaparece el pájaro estilizado en un línea horizontal y dos curvas, aunque Miró le añade dos pequeños puntos que podrían ser su cabeza, y, sobre todo, crea dos campos de color en azul y negro que podrían tener como referente las experiencias de Rothko y que representan la capacidad humana de transformación de la naturaleza.

Paisaje (1976) o *Paysage* es un óleo sobre tela (27 x 46) (5-III-1976) [DL 1719]. Aparecen tres líneas horizontales análogas a pájaros simplificados porque la superior tiene un grafismo análogo a las alas, y dos de ellas penetran una rueda verde, mientras que más arriba subsiste aislado un punto bermellón.

Personaje en un paisaje (1976) o *Personnage dans un paysage* es un óleo sobre tela (35 x 24) (5-III-1976) [DL 1720]. Nuevamente aparece un experimento de abstracción, en este caso muy próximo a propuestas anteriores de Millares y de Gorky. Miró crea una división espacial muy jerárquica: abajo un delgado campo negro y arriba otro añil con cenefa negra, y en medio queda un amplio terreno de color blanco en el que dispone sus elementos, aquí dos rectángulos verticales en naranja y amarillo, un astro negro con halo, el personaje principal de largas piernas y una cabeza azul, un sol rojo rodeado de una aureola blanca y verde, y un signo oriental que podría ser un pájaro.

El grupo que viene a continuación, con tres pinturas [DL 1721-1723] deriva del anterior y supone la consumación de un experimento caracterizado por el *horror vacui*, el fondo monocromo con un colorido vivo aunque en ocasiones es neutro, y la estilización de los personajes.

Personaje con tres cabellos, pájaros, constelaciones (1976) o *Personnage avec trois cheveux, oiseaux, constellations* es un óleo sobre tela (195 x 130) (7-III-1976) de col. particular, Nueva York, donación del artista, 1978 [DL 1721]. Se refiere a esta pintura en su declaración a Raillard el año anterior, al comentar que el primer gesto puede ser muy rápido:

«Sí, muy rápido, pero con esta tela... (...) que comencé hace dos o tres años, me di cuenta de que no marchaba. Me atormentaba. Y de pronto vi que faltaban estos tres trazos: llegué hasta aquí y añadí el rojo que está al lado. Ahora está bien. (...) Los tres cabellos están allí, a la izquierda. Los puse después. Son lo que da el personaje. (...) La palabra *constellations*, que había descartado hace tiempo, vuelve.»²⁴³³

Personaje, pájaros, constelación (1976) o *Personnage, oiseau, constellation* es un óleo sobre tela (100 x 81) (7-III-1976) [DL 1722]. Vemos un fondo amarillo luminoso poblado de signos de graffiti, sobre todo arabescos negros y rojos, algunos envueltos en un contorno blanco que amplía su sensación de movimiento irrestricto.

Paisaje (1976) o *Paysage* es un óleo sobre tela (130 x 97) (7-III-1976), de col. MNCARS, Madrid [DL 1723]. Un fondo de un rojo vivísimo, un campo de color como no lo hacía desde varios años antes, sirve de escenario para una representación cósmica: una montaña negra en el margen inferior derecho, con tres árboles (o tal vez signos de personajes); y un cielo plagado de signos estelares en negro con auras

²⁴³³ Raillard. *Conversaciones con Miró*. 1993: 123-124.

blancas, como un sol negro con un minúsculo ojo amarillo y circundado de puntos negros, una estrella filamentosa, un planeta, un par de puntos, una línea en arabesco que semeja el vuelo de un pájaro, unos cometas... Prat (1990) explica:

«Le paysage vu par Miró irradie sa dominante rouge, chaleureuse comme les journées d'été en Tarragone. On y retrouve le filament signalant la trajectoire du vol d'un oiseau, les branches décentrées d'une étoile, les astres noirs tournoyant dans un cercle blanc, parfois emperlés de points qui les ceignent d'une couronne.

Mais la partie la plus parlante, qui fait du tableau le paysage qui revendique pour lui son titre, c'est bien entendu la forme noire qui résume toute l'ambiguïté de l'espace créé par Miró pour y faire évoluer des habitants de sa peinture: une zone noire donc, qui commence sa course sur le bord inférieur du châssis, système plastique fréquemment utilisé par Miró pour signaler un tout premier plan. Elle s'enfle ensuite pour diminuer dans le premier tiers du tableau, entourée d'un cerne blanc, et plantée en son sommet de trois traits terminés par des points noirs qui peuvent être arbres ou personnages, à l'envi. Mais quelle qu'en soit l'interprétation, on ne peut que constater leur apparent éloignement. Et c'est bien là la ressource ultime du peintre que de nous faire croire à une profondeur par la simple application d'un aplat noir, un peu ventru, qui n'a d'équivalent dans aucun système perspectif, à part peut-être quelques vagues réminiscences des constructions curvilignes depuis longtemps abandonnées. Et pourtant, ce noir s'enfonce dans le rouge, et petit à petit fixe le regard. Matisse l'avait, avec sa *Porte-fenêtre à Collioure*, érigé en héros de sa peinture, mais en lui conservant le centre du tableau. Avec Miró, il devient l'espace et le monde à lui seul.»²⁴³⁴

Una pareja de pinturas [DL 1724-1725] sobre soportes poco frecuentes atestiguan su voluntad de experimentación en esta época.

Mujer (1976) o *Femme* es un óleo y lápiz de cera sobre tela rasgada (35 x 24) (8-III-1976) [DL 1724]. La mujer se define con una larga pincelada blanca y unos rasgos más finos en el interior, sobre un fondo oscuro entreverado de astros multicolores.

El pájaro anunciador (1976) o *L'Oiseau annonciateur* es un óleo sobre madera (panel de embalaje) (71 x 54,5) (10-III-1976) [DL 1725]. Sobre la amplia estructura negra del personaje se abre paso una segunda estructura interior en rojo, como la lava de un volcán que atraviesa su chimenea y surge finalmente de la cima de la cabeza.

²⁴³⁴ Prat. <Joan Miró. *Rétrospective de l'oeuvre peint*>. Saint-Paul-de-Vence. Fondation Maeght (1990): 178.

Prosigue un grupo de cuatro paisajes [DL 1726-1729] de fondo monocromo y trazo espontáneo, con una primera pareja de tamaño mediano y fondo monocromo, y una segunda pareja de tamaño más monumental y fondo trabajado en un entrelazado de líneas y salpicados.

Paisaje (1976) o *Paysage* es un óleo sobre tela (130 x 193,5) (10-III-1976) de col. MNCARS, Madrid [DL 1726]. El fondo monocromo blanco sirve de escenario cósmico en el que se despliegan unos pájaros estilizados a la izquierda y unos astros a la derecha, destacando el gran sol rojo.

Personajes, pájaros, constelaciones (1976) o *Personnages, oiseaux, constellations* es un óleo sobre tela (130 x 193,5) (11-III-1976) de col. MNCARS, Madrid [DL 1727]. Tiene un fondo blanco y plano, con tres personajes de gruesos grafismo negros, pájaros que surgen de sus cuerpos y unas minúsculas manchas de colores (rojo, verde, azul, amarillo, negro) que sugieren las constelaciones del título. Josefina Alix (1992) comenta que en esta obra:

«abandona Miró la abstracción y retorna a una representación de carácter poético con los clásicos temas recurrentes en toda su carrera. Es un recrearse en sus antiguos asuntos con una libertad quizás mucho mayor, la de quien se sabe dueño absoluto de la pintura, del color, de las formas, dueño, en definitiva, de su propio universo al que mueve y transforma a su capricho o según su estado de ánimo.

La utilización del negro, como color dominante, contrasta con la poesía serena de su anterior mancha azul [de *Pintura III* (1973), de col. MNCARS], hay algo semejante a una especie de frenesí, de danza demoníaca, algo como un negro presagio, cosa que tampoco era extraña a Miró como atestiguan sus pinturas de los años 32 y 34. No obstante, como haciendo una burla al negro/muerte, hace danzar caprichosamente a esos personajes y pájaros rodeándolos con una constelación de sus claros y vitales colores, puntos amarillo, rojo y azul que se mueven mágicamente en torno al negro esqueleto.»²⁴³⁵

Pintura (1976) o *Peinture* es un óleo sobre tela (150 x 240) (28-III-1976) [DL 1728]. El enorme personaje en negro abre su amenazante boca dentada a punto de tragarse el pájaro que aletea en la izquierda. Una estrella negra arriba y un personaje menor en el ángulo inferior derecho son testigos de la amenaza. Los violentos salpicados de la cabeza son dulcificados por un puntillado amarillo. Probablemente Miró meditó esta obra monumental como un esbozo de un mural, atendiendo a la composición de los colores en mosaico, pero lo descartaría finalmente debido al desequilibrio de las masas a derecha e izquierda.

²⁴³⁵ Josefina Alix, en AA.VV. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. 1992: 142.

Personajes, pájaros (1976) o *Personnages, oiseaux* es un óleo sobre tela (162 x 316) (28-III-1976) [DL 1729]. Esta pintura fue el motivo elegido para el mosaico de la fachada del Wichita Museum de Kansas, el único que consigue acabar en esta época, en el que intenta fundir el estilo meditado de la composición de los personajes en damero, con colores muy vivos en agudo contraste, con el estilo espontáneo que aflora en los salpicados y regueros en varias direcciones que llenan el fondo al modo de un Pollock, accidentes sobre los cuales Miró desarrolla su juego de curvas y contracurvas en un doble sentido horizontal (los pájaros) y vertical (los personajes), hasta fundir ambos grupos de protagonistas en una unidad atrapada y fundida en una metamorfosis.

Viene a continuación un quinteto de pinturas [DL 1730-1734], fechado el 13-IV-1976 y caracterizado por el inusual soporte de madera, el formato vertical de tamaño mediano y la espontaneidad de los trazos de las criaturas. Imponiéndose estas limitaciones, Miró se siente a sus anchas para articular aquí algunas de las cuestiones siempre irresueltas del arte contemporáneo: la oposición de presencia y ausencia, la planitud de los seres en un mundo sin profundidad, la representación del movimiento en el tiempo sin alusión espacial, la delimitación y disposición del objeto secundario en el vacío en relación a la noción de expansión —ya Cézanne se había propuesto resolver en sus bodegones la demarcación de los límites de los objetos, y los cubistas habían ido un paso más allá fragmentando esos límites, pero quedaba irresuelto el problema de la delimitación del objeto que se expande, que Miró y el expresionismo abstracto intentarán solucionar con sucesivos experimentos con regueros, líneas de puntos y discos...—, el adiestramiento de la mirada del espectador en el “hacerse a sí mismo” del cuadro, la voluntaria restricción de recursos del artista como un medio de evitar la intromisión en la vida de sus personajes...

Cabeza, pájaro (1976) o *Tête, oiseau* es un óleo, lápiz de cera y lápiz sobre embalaje alquitranado de papel cosido sobre madera (panel de embalaje) (76,5 x 51) (13-IV-1976) [DL 1730]. La cabeza está definida con unos pocos trazos y la rodea con grumos y manchas sueltas multicolores, pero nos interesa más el gesto de inusitada confianza de simplificar el pájaro con un minúsculo trazo en medio de una nubecilla blanca, que crea una sensación de mínimo dinamismo que contrasta con el poderoso grafismo románico de la cabeza.

Personaje, pájaro (1976) o *Personnage, oiseau* es un óleo sobre madera (panel de embalaje) (77 x 50) (13-IV-1976) [DL 1731]. Dudo si la intención de Miró era aprovechar el efecto de herida de los tablonos verticales pero produce una sensación de corte del cuerpo que remite a las experiencias de Lucio Fontana.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo, lápiz de cera y lápiz sobre embalaje alquitranado de papel cosido sobre madera (panel de embalaje) (76,5 x 51) (13-IV-1976) [DL 1732]. La cabeza parece abrirse como un melón, tal como la visión cubista nos ofrecería una visión interior y exterior a la vez, ocupando y expandiéndose en el espacio con un dinamismo vibrante, como si el espectador captara el ser en un instante de fantasmal movimiento.

Personaje, pájaros (1976) o *Personnage, oiseaux* es un óleo, lápiz de cera y lápiz sobre embalaje alquitranado de papel cosido sobre madera (panel de embalaje) (77 x 50) (13-IV-1976) [DL 1733]. El personaje se yergue sobre sus dos largas patas y parece cazar un pájaro que cae derribado al suelo. El reguero de pigmento y los rayados de ceras denotan la voluntad de preservar el automatismo de los accidentes iniciales.

Cabeza, pájaro (1976) o *Tête, oiseau* es un óleo, lápiz de cera y lápiz sobre embalaje alquitranado de papel cosido sobre madera (panel de embalaje) (77 x 50) (13-IV-1976) [DL 1734]. La cabeza de este ser monstruoso, casi arácnido, parece en trance de deglutir el pájaro capturado, ocupando el espacio hasta nutrirse del vacío mismo, en un contraste de presencia/ausencia que puede ser el motivo central del cuadro.

Prosigue un trío de pinturas [DL 1735-1737], fechado el 20-IV-1976, con un fondo negro atravesado por un sinfín de garabatos blancos y rojos, más algunas pinceladas de amarillo, verde, azul... Parece latir aquí el ejemplo de los rayogramas de Man Ray y de otras experiencias formales de la fotografía surrealista, mientras que la temática es recurrente en esta época: la mujer rodeada de pájaros que se asemeja a una araña cuyas patas ocupan el espacio al igual que una telaraña de colores.

Mujer, pájaros (1976) o *Femme, oiseaux* es un óleo, gouache y barra de óleo sobre cartón rasgado (50 x 65) (20-IV-1976) de col. MNAM, París [DL 1735]. El formato horizontal permite ensanchar el cuerpo de la mujer, que parece parir estos pájaros que la rodean como un ovillo.

Mujer, pájaros (1976) o *Femme, oiseaux* es un óleo, gouache y barra de óleo sobre cartón rasgado (65 x 50) (20-IV-1976) de col. FJM, Barcelona [DL 1736]. El formato vertical fuerza al pintor a elevar el cuerpo femenino y aligerar el vuelo de los pájaros, creando un eje de movimiento desde el amarillo inferior al verde superior.

Mujer, pájaros (1976) o *Femme, oiseaux* es un óleo, gouache y barra de óleo sobre cartón rasgado (65 x 50) (20-IV-1976) [DL 1737]. Es la mejor obra del grupo. Introduce unos cambios significativos: un campo de color blanco en el ángulo inferior derecho sobre el que destaca mejor su firma, una estructura (en rojo) corporal más clara, una esencialización del movimiento más clara con una doble línea arqueada en rojo y amarillo...

Sigue un grupo de nueve obras [DL 1738-1746], fechadas entre el 27 y 29-IV-1976, de pequeño y mediano tamaño, en las que experimenta con unos pocos motivos y un colorido muy reducido, con la distinción interna de unas pinturas luminosas y otras oscuras, de unas bastante figurativas y de otras en las que la simplificación linda con la abstracción plena. Subvierte normas y convenciones, busca opuestos formales y temáticos en un juego de oposiciones que resulta, a la postre, tan dialéctico como fructífero. Se puede establecer una subdivisión en cuatro subgrupos, atendiendo a criterios de temática y colorido del fondo.

El primer subgrupo lo componen tres telas [DL 1738, 1739 y 1741], de notable colorido y una tendencia abstracta casi “ornamental”.

Pintura (1976) o *Peinture* es un óleo sobre tela (33 x 19) (27-IV-1976) [DL 1738]. Miró usa su dominio de los espacios flotantes, los salpicados (negros) y las manchas (amarilla, azul, verde) para presentarnos un inventario de estos recursos y añadirles unos signos y garabatos propios de sus obras de los años 40 y 50.

La humareda del paisaje espera las constelaciones (1976) o *La Fumée du paysage atteint les constellations* es un óleo sobre tela (35 x 24) (27-IV-1976) [DL 1739]. Establece aquí una rígida división espacial con la gruesa línea negra del horizonte que separa: en la parte superior un paisaje cósmico, con la nube azul y los discos negros; y en la parte inferior otro más terrenal, con una nube verde, una montaña negra, un mar amarillo y dos pájaros en forma de lazos de arabesco.

Paisaje (1976) o *Paysage* es un óleo sobre tela (33 x 19) (28-IV-1976) [DL 1741]. De nuevo reaparece la composición de una parte inferior negra y un cielo azul atravesado por el aleteo de los pájaros, representado por las manchas verde, roja y

amarilla. Pero más que objetos insinuados en colores y formas simples, aquí nos presenta conceptos de colores que se asocian a lo que el espectador imagine.

Un segundo subgrupo lo componen dos cuadros [DL 1740 y 1742] definidos por sus cabezas centrales trazadas en negro y el puntillado marginal.

Cabeza, pájaros, constelaciones (1976) o *Tête, oiseaux, constellations* es un óleo sobre tela (35 x 24) (27-IV-1976) [DL 1740]. La cabeza figura un gran huevo negro en cuyo interior asoma un rostro simplicísimo.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo sobre tela (33 x 19) (28-IV-1976) [DL 1742]. La cabeza está contorneada por los gruesos trazos negros del pincel y destaca una gran nariz con la punta roja de un payaso y un reguero de dientes rojos.

Un tercer subgrupo es una pareja [DL 1743-1744] de fondos oscuros.

Personaje, pájaro (1976) o *Personnage, oiseau* es un óleo y lápiz de cera sobre tela rasgada (35 x 19) (28-IV-1976) [DL 1743]. El oscuro personaje fantasmal parece elevarse como un magma hacia el sol de la parte superior donde vuela un pájaro con forma de saltamontes. La oposición de ámbitos de luz podría referirse al desacuerdo entre las esferas racional y emocional de la existencia.

Mujer, pájaro (1976) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre cartón-madera (90 x 63) (28-IV-1976) [DL 1744]. La mujer sugiere una deforme ave acuática que descansa sobre una pata. Una ristra de cinco gotas (tres negras, una roja y otra azul) sugieren una lluvia, y las dos líneas diagonales en verde y amarillo de la derecha evocan el vuelo del pájaro.

Un cuarto subgrupo es otra pareja [DL 1745-1746], de fondos negros y cuerpos en blanco y rojo, que parecen inspirados en los monigotes de Ubú para *Mori el Merma*, y guarda relación con el trío coetáneo de DL 1735-1737.

Mujer, pájaros, constelaciones (1976) o *Femme, oiseaux, constellations* es un óleo sobre tela (73 x 50) (29-IV-1976) [DL 1745]. El cuerpo tiene similitudes con el demonio de las fiestas populares mallorquinas.

Mujer, pájaros (1976) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre tela (92 x 73) (29-IV-1976) [DL 1746]. Sobre el fondo negro se recortan en blanco una inmensa figura de mujer, con el sexo rojo y abierto como un ojo, y unos pájaros.

Viene ahora un grupo de cinco obras [DL 1747-1751] que comienza el 29 de abril, justo cuando termina el subgrupo anteriormente citado, y que, tras una larga interrupción, se cierra el 14-16 de julio. Se caracteriza por usar una paleta

austera sobre piezas de cartón provenientes de cajas de sombreros, que se despliegan como los retablos flamencos tardomedievales.

Pintura sobre una caja de sombreros (1976) o *Peinture* es un óleo y lápiz cera sobre tapa de cartón de caja de sombreros, pintada en dos caras (71 x 37) (29-IV-1976) de col. FJM (7719) [DL 1747]. Interpreto esta obra en clave irónica: Miró juega con unos conocidos iconos de la figuración y la abstracción. Por el frente vemos una ventana con retrato tradicional: una cabeza de trazos espontáneos rodeada de un fondo misterioso. ¿Acaso se atreve con la iconografía de la Mona Lisa de Leonardo, como ya había hecho Duchamp? La sonrisa misteriosa es aquí una amenazante exhibición de dos colmillos negros, la mirada serena es ahora un par de ojos llameantes de deseo, la mano reposada se metamorfosea en una simple línea que acaba en un dedo... Y en la pintura del reverso, el homenajeado puede ser Kandinsky, debido a la repetición de elementos recurrentes en sus pinturas de madurez como los círculos concéntricos de colores (rojo, amarillo) y los discos negros, elementos que transforma también según la gramática mironiana: la cabeza, la guadaña cortando los círculos, los dos “5” a modo de referencia dadaísta, el reguero de manchas negras, el rayado de un verde turquesa, el pájaro en el ángulo superior derecho...

Personaje, pájaro (1976) o *Personnage, oiseau* o *Pintura sobre una caja de sombreros* es un óleo sobre cartón de caja de sombreros (42 x 35,5) (14-VII-1976) de col. FJM (7720) [DL 1748]. Parece una pieza separada, que no tuvo continuidad en una composición más compleja como si la tuvieron las otras obras del grupo, o puedo ser el panel desgajado de la obra DL 1750. No son novedosos la temática de personaje y pájaro, la composición cerrada y el colorido oscuro con predominio del negro, pero sí llama la atención el juego de proyecciones de las criaturas representadas con los rebordes de la caja, como si Miró quisiera experimentar con la utilización del marco como una presencia figurativa más y con la ausencia de un punto de enfoque central en el que canalizar la mirada, sustituido aquí por un accidente (un reguero con estallido) que corta como un sexo femenino el centro del cuadro y que simboliza el nacimiento del cosmos a partir de una fémica tan esquemática y mínima que es tanto caos como ausencia.

Mujer y pájaro delante del sol (1976) o *Femme et oiseau devant le soleil* o *Pintura sobre una caja de sombreros* es un óleo sobre cartón de caja de sombreros (106 x 115,5) (16-VII-1976) de col. FJM (7717) [DL 1749]. Es un retablo abstracto

en el que lo divino se funde con lo cósmico. La mujer se simplifica en una cabeza redonda en el panel derecho y el pájaro aparece como una intrusión amarilla en el panel superior, mientras que en el panel inferior aparece un pedestal negro a guisa de volcán del que surgen unos salpicados y regueros que alimentan a las dos criaturas. En oposición, el sol rojo aparece en la izquierda, aislado y triunfal, con una analogía formal respecto a la cabeza femenina.

Mujer delante la luna (1976) o *Femme devant la lune* o *Pintura sobre una caja de sombreros* es un óleo sobre cartón de caja de sombreros (79 x 105) (16-VII-1976) de col. FJM (7718) [DL 1750]. Más que ante un retablo esta es una pintura única, pues Miró utiliza la superficie triangular para representar un solo espacio sobre un fondo infinito, realzado por la no-presencia de los paneles que faltan. La mujer se define con unos trazos muy simples en negro y su mano en la izquierda con cuatro dedos y dos retazos de color parece un homenaje a la mujer que da vida con una mano, mientras que la otra mano se proyecta como una flecha rematada en un arco convexo hacia el disco lunar en azul y blanco.

Pintura (1976) o *Peinture* es un óleo y lápiz de cera sobre cartón de caja de sombreros (103 x 108) [DL 1751]. Esta composición como de retablo es la más compleja de las cuatro obras, porque conjuga hasta cinco espacios distintos, como un mecanismo de partes interrelacionadas, prolongando las figuras sobre varios paneles que intentan superar los cortes en los niveles terrenales y celestes de la calle central y al mismo tiempo procurando que cada espacio tenga una visualidad independiente, lo que requiere una paleta apagada para que no se desarmonice el impacto visual de cada panel respecto al conjunto. Pero, en definitiva, armonizar estas masas negras con los espacios vacíos e infinitos era un propósito demasiado ambicioso para las fuerzas de un pintor octogenario y así la obra puede leerse como un resultado forzado, tal vez inconcluso y abandonado, pudiendo servir algunos de sus paneles de esbozo para otras obras, como se comprueba al comparar la pieza superior (el frontón) con la pareja DL 1776-1777. Pero cabe otra lectura más transgresora: Miró rompe con el énfasis en la trama organizada de los retablos, en horizontal y vertical como en la cruz de DL 1749 o en horizontal como en DL 1750 y nos propone una secuencia fragmentada, al igual que el arte contemporáneo que ha perdido irreversiblemente la unidad.

Sigue una pareja de pinturas [DL 1753-1754] de junio de 1976, en las que vuelve el colorido intenso del mosaico.

Personaje delante la luna (1976) o *Personnage devant la lune* es un óleo sobre tela (146 x 97) (VI-1976) de col. particular, regalado por el pintor a su nieto Joan Punyet Miró (20-IV-1977) [DL 1752]. Esta obra es muy diferente a sus pinturas de esta época porque Miró parece haberla pensado y acabado con una pura intención decorativa, al modo de un vitral medieval. El personaje, trazado muy esquemáticamente en negro, tiene el cuerpo ajedrezado en amplias zonas de colores planos muy contrastados (rojo y azul) y de la parte superior de su cabeza surge una luna que semeja un femenino sombrero azul que ondea al viento.

Personaje y pájaros ante el sol (1976) o *Personnage et oiseaux devant le soleil* es un óleo sobre tela (146 x 97) (VI-1976) [DL 1753]. Muestra a un personaje femenino, cuyos dos globos almendrados aparentan ser sus ojos vueltos hacia el cielo a la vez que dos pechos, y dos pájaros multicolores que observan un inmenso y vivo sol rojo.

Sigue un grupo de siete pinturas [DL 1754-1759] realizadas entre el 4 y el 13 de julio, que se subdividen en tres parejas sobre cartulina y en un caso aislado sobre madera.

El primer subgrupo es una pareja [DL 1754-1755] de paisajes con fondos de colores planos y tan escasos elementos que resalta la intención del artista de representar el vacío, o como dice Verdú, la “ausencia” característica de las sociedades contemporáneas.²⁴³⁶

Paisaje (1976) o *Paysage* es un óleo y lápiz de cera sobre cartulina (29,5 x 20,5) (4-VII-1976) [DL 1754]. Miró divide el espacio en tres bandas creando arriba un falso horizonte que desafía las convenciones y nos impulsa a interrogarnos sobre el destino final de las criaturas aéreas. Usa el negro en la mitad inferior y el rojo en el tope superior, y en medio el marrón blanquecino del cartón en la mayor parte de la mitad superior, albergando unos pocos elementos: un sol amarillo atravesado por dos líneas en referencia a unos pájaros, una ristra de tres discos negros que podría leerse como un reguero de planetas o como una escala de evasión, y un signo “L” del que penden dos rayas negras y que podría entenderse como otro pájaro.

²⁴³⁶ Verdú, Vicente. *El actual imperio de la ausencia*. “El País” (26-XI-2007) 33.

Pájaro en un paisaje (1976) o *Oiseau dans un paysage* es un óleo y lápiz sobre cartulina perforada y ondulada (43 x 61,5) (4-VII-1976) [DL 1755]. El fondo monocromo marrón del paisaje cuenta con cuatro elementos: un astro en forma de ovillo azul a la derecha y otro negro con un halo blanco a la izquierda, y en el nivel inferior una raya roja y en el superior una negra que actúan como representaciones del vuelo de unos pájaros (no se discierne a cuál se refiere el título) y que confluyen en una procesión paralela que homenajea al cosmos.

La pareja siguiente [DL 1756-1757] representa unos personajes en los que destacan sobremanera las cabezas delineadas en negro, rellenas de colores vivos y rodeadas de halos marrones sobre un fondo de vivo colorido.

Personaje (1976) o *Personnage* es un óleo y gouache sobre cartulina rasgada (82 x 58,5) (4-VII-1976) [DL 1756]. El fondo monocromo azul se limita a los márgenes a la derecha y abajo porque el personaje expande su cabeza hasta ocupar casi toda la superficie. Unos pocos y simples incidentes en los cuatro ángulos crean un dinamismo visual insospechado en una primera visión, pero lo cierto es que manifiestan una sólida analogía formal y colorista: las nubes negra y azul situados en los extremos de una diagonal, y los toques de gouache en negro y los dos discos verdes con segmentos negros colocados en los extremos de la otra diagonal.

Personaje (1976) o *Personnage* es un óleo y gouache sobre cartulina (82 x 58,5) (4-VII-1976) [DL 1757]. El fondo es una aureola espiritual repartida en tres colores: verde luminoso a la izquierda, verde oscuro casi negro a la derecha y un conato de rojo intenso abajo a la derecha. El personaje está delineado con una serie de recios óvalos rellenos de coloridos vivos, que nos remiten a la pintura religiosa moderna y en concreto a algunos de los retratos de Rouault. En 1978 Miró ofreció (y fue rechazado) donar tres vitrales a la Catedral de Palma de Mallorca, y este cuadro hubiera podido ser un excelente punto de partida.

Prosigue el grupo con una pareja de pinturas [DL 1758-1759] que conjuga el colorido marrón neutro de la cartulina, con sus trazas verticales y horizontales, con unas manchas negras predominantes y otras de varios colores en las que se apoya Miró para definir los personajes.

Personaje (1976) o *Personnage* es un acrílico, lápiz de cera y lápiz sobre cartulina ondulada (31 x 31) (13-VII-1976) [DL 1758]. El personaje expande su cuerpo negruzco como una araña, dejando espacios rellenos con manchas de colores vivaces.

Pareja de personajes, pájaro (1976) o *Couple de personnages, oiseau* es un óleo, lápiz y lápiz de cera y lápiz sobre cartulina ondulada (61 x 42) (13-VII-1976) [DL 1759]. El personaje principal se yergue vertical y táctil como una escultura, reforzada su estructura con unas pinceladas rojas. Otro personaje, mucho más pequeño y estilizado, parece flotar en la derecha como admirando de cerca al gigante. La textura rugosa del material de base favorece una sensación de reflejo empañado e irrealidad que casa bien con el misterio de la interpretación de la relación entre los personajes.

Finalmente, hay una pintura aislada, ciertamente relacionada por su colorido con la pareja anterior. *Personaje, pájaros* (1976) o *Personnages, oiseaux* es un óleo sobre madera (37 x 31,5) (13-VII-1976) [DL 1760]. El personaje se define con unos trazos espontáneos en naranja y los pájaros se representan con dos recursos ya conocidos: a la derecha una línea diagonal blanca que gira en una flecha naranja, a la izquierda una nube blanca en la que flota la línea quebrada y estilizada del ave.

Sigue un cuarteto de paisajes [DL 1761-1764] de fondos monocromos y escasos elementos pintados con colores intensos.

Paisaje (1976) o *Paysage* es un óleo sobre tela (130 x 195) (16-VII-1976) de col. MNCARS, Madrid [DL 1761]. Miró compone geoméricamente el espacio en cuatro partes: la mancha negra regular del rincón superior izquierdo equilibra la masa del personaje del rincón inferior opuesto, que expande sus brazos para atrapar dos pájaros (los segmentos rojos). La mancha azul del rincón superior derecho parece salpicar con sus gotas el personaje del rincón opuesto, trazado en verde y negro más unas notas de rojo y amarillo. Un simple astro rosáceo preside el centro.

Pájaro en el espacio (1976) o *Oiseau dans l'espace* es un óleo sobre tela preparada (130 x 193,5) (17-VII-1976) de col. MNCARS, Madrid [DL 1762]. El pájaro es simplificado hasta devenir en la punta de una flecha y su vuelo es representado por una línea discontinua y de puntos que Miró sitúa en diagonal desde el margen superior derecho hasta el inferior izquierdo, como si volviera a la tierra. Dos puntos más gruesos, arriba y abajo, lo enmarcan en un espacio infinito. Miró firma junto al inicio del vuelo, simulando otro elemento astral o un pájaro. Lubar (2004) lo escoge como otro ejemplo de la energía, espontaneidad y simplificación de sus últimas pinturas:

<<Hay, sin duda, una mayor sensación de espontaneidad e incluso de impaciencia en las pinturas tardías, puesto que Miró reaccionó contra su propia maestría técnica. De la figuración reductora de (...) *Oiseau dans l'espace* del 17 de julio del mismo año, todos los cuales recuerdan los "cuadros oníricos" de mediados de los años 20 en su dual sugerencia de campos abiertos y vacíos estructurados (...), la imaginería de Miró resulta simultáneamente familiar e inquietante. Unos pocos signos reductores configuran el paso de una ave migratoria en *Oiseau dans l'espace*: una mancha de pigmento azul y rojo que sugiere una imaginería astral y solar, una flecha direccional formada por una serie de puntos rotos, que significa el movimiento, y un fondo moteado que sugiere la atmósfera, elementos de una cosmogonía que Miró desarrolló por primera vez en obras como *Un oiseau poursuit une abeille et la baissei* de 1927 y a la que regresó en 1975 en la magnífica serie de grabados que ilustran el *Càntic del sol* de San Francisco. (...) En estas majestuosas variaciones sobre un único tema, la caligrafía de Miró, su *écriture*, conserva toda su poesía y el lirismo de sus tempranas exploraciones del vacío pero con una inmediatez y una fuerza totalmente nuevas.>>²⁴³⁷

Paisaje (1976) o *Paysage* es un óleo y carboncillo sobre tela (195 x 130) (17-VII-1976) de col. MNCARS, Madrid [DL 1763]. Por su despojamiento se relaciona con los fondos desnudos de los trípticos de principios del decenio. Compone el espacio con dos líneas horizontales (el horizonte y el vuelo de un pájaro) que parten el espacio en tres niveles: el más inferior y terrenal está relleno con unos trazos y un sombreado, mientras que los dos niveles del cielo están separados por la proyección del vuelo del pájaro del que surge un cuello y una cabeza minúsculos en negro. En el nivel celeste inferior aparece un segmento azul y un astro añil, y en el nivel celeste superior hasta tres segmentos (verde, amarillo y rojo) que parecen confluir en la cabeza del pájaro.

Personaje y pájaro rodeados de ruiseñores (1976) o *Personnage et oiseau entourés de rossignols* es un óleo, pastel y lápiz de cera sobre cartulina (79 x 59) (17-VII-1976) [DL 1764]. Miró recupera la cartulina para conseguir un fondo monocolor marrón, que exige una paleta apagada: el personaje en negro expande sus brazos y sus fauces para atrapar el pájaro, rodeados de signos que el artista bautiza como ruiseñores en referencia a su forma musical.

La serie de óleos sobre masonita *Después de las constelaciones* de 1976, tiene una cantidad dudosa, porque Miró numeró 12 pero sólo hay 11 catalogados [DL 1765-1775]. No se sabe si nos falta uno por conocer o si lo proyectó pero lo desestimó al final. Comparten su formato de friso narrativo en horizontal, el fondo

²⁴³⁷ Lubar. *El último Miró. <Miró: Traspasando los límites>*. Granada. Centro José Guerrero (2004): 21-23.

multicolor, el esquematismo de los elementos y la temática poética. Se emparentan por su fecha de planteamiento inicial, soporte y técnica agresiva con una primera serie de nueve pinturas sobre masonita (conglomerado) [DL 1607-1615], iniciada en 1941 y reelaborada en diciembre 1973 de modo que en la antológica del Grand Palais de 1974 se ficha como acabada en esa fecha, aunque en realidad la terminó en marzo de 1974.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (14 x 78) (7-IX-1940 a 19-VII-1976) [DL 1765]. Los cinco elementos negros estructuran la narración hacia la izquierda, en un recorrido en el que parecen apoyarse en los astros multicolores.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (14 x 79) (19-VII-1976) [DL 1766]. El único elemento que representa una figura es un retazo rojo que apenas destaca entre los vibrantes astros multicolores.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (14 x 54) (27-XI-1941 a 19-VII-1976) [DL 1767]. Aquí llama la atención el cartucho finamente delineado en negro y relleno de blanco que estructura el centro del cuadro. No hay nombre de faraón ni signo alguno en el interior del cartucho: sólo la evocación de la blanca neblina original, inundada de luz, que conformaba el caos del que procede el cosmos entero y así el tema podría leerse como la alegoría evocadora del Huevo original del que surgió la Creación. Lo ínfimo es, en potencia, el todo.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (14 x 54) (20-XI-1941 a 19-VII-1976) [DL 1768]. El cartucho anterior reaparece, pero menguado y perdido en el reguero de astros y puntillados que recorre el cuadro como un anillo de asteroides.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (13 x 77,5) (19-VII-1976) [DL 1769]. Unos pocos segmentos: rojo, blanco, negro... se pierden entre los astros.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (14 x 54) (18-XI-1941 a 19-VII-1976) [DL 1770]. En el centro preside un único grafismo en forma de “n”, con dos vivaces grupos de astros a los lados.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (14 x 76) (19-VII-1976) [DL 1771]. Un reguero de signos negros y segmentos en rojo, azul y amarillo tiene como epicentro un astro negro con halo, a guisa de agujero negro que los atenaza.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (14 x 78) (19-VII-1976) [DL 1772]. Un reguero de signos negros se entremezcla con un cúmulo de astros multicolores y entre ellos destacan dos pájaros estilizados y liliputienses. Apartados a la derecha dos signos de aparente origen matemático: una escalera con un ocho invertido y un ínfimo segmento con dos bolas.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (14 x 79) (19-VII-1976) [DL 1773]. Reaparecen los elementos de la primera pieza de la serie [DL 1765], pero alterando su orden y enfatizando la atmósfera neblinosa blanca.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo sobre masonita (14 x 54) [DL 1774]. La atmósfera neblinosa se expande aun más, casi absorbiendo los astros salvo el rojo de la derecha, aunque Miró realza el personaje negro del centro.

Después de las constelaciones (1976) o *Après les constellarions* es un óleo y lápiz sobre masonita (14 x 79) (29-X-1941 a 19-VII-1976) [DL 1775]. Miró la numeró como 12, por lo que parece faltar una pintura de la serie. Comienza la obra con una mancha roja casi en el centro y un astro negro en la izquierda, que Miró compensa con unos segmentos amarillo y azul en la derecha. Hilvana ambos lados con un largo segmento negro que podría representar el vuelo de un pájaro.

Sigue una pareja de cabezas [DL 1776-1777], con una presencia sofocante del negro, que absorbe el espacio y la vitalidad de los personajes, salvo por los ojos almendrados.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo sobre tela (130 x 81) (20-VII-1976) [DL 1776]. El ojo rojizo guarda analogía por su punta y colorido con los dos pequeños espacios vacíos de la izquierda. Y en medio de la negritud de la cabeza Miró se atreve contra todas las convenciones a situar tres minúsculos puntos de luz y color azul, verde y amarillo (los dos últimos juntos, como casi siempre).

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo sobre tela (100 x 81) (20-VII-1976) [DL 1777]. En esta obra deja más espacio para el fondo, pero el ojo sigue guardando

analogía por su forma y color gris con los espacios libres. Las pequeñas notas de color guardan una cuidada simetría, como la mancha amarilla ámbar de la izquierda con el segmento amarillo de la nuca.

Miró vuelve en tres pinturas de 1976 [DL 1778-1780] a las “mamarrachadas” después de las cuatro pinturas sobre obras estilo pompier de 1965 [DL 1221-1224], las dos de 1973 [DL 1472 y 1537] y la única de 1974 [DL 1586], y vuelve a interesarse por la división espacial del paisaje, especialmente la definición del horizonte en relación con el agua.

Caballos puestos en fuga por un pájaro (1976) o *Chevaux mis en fuite par un oiseau* es un óleo sobre un cuadro pompier de cartón-madera (50 x 74) (20-VII-1976) [DL 1778]. El tema del cuadro seleccionado es muy simple: un paisaje dividido en dos espacios, oscuro abajo y azulón arriba, con tres caballos que galopan y rompen con sus masas y su movimiento la quietud del horizonte difuminado, casi acuoso. Miró acaba de romper la estabilidad introduciendo tres grafismos rojos que representan el trípode de las patas y el cuello de un pájaro, y rellenando los espacios vacíos con manchas de rojo, azul, verde y amarillo.

Caballos en fuga por el vuelo de un pájaro-terror (1976) o *Chevaux en fuite par le vol d'un oiseau-terreur* es un óleo sobre un cuadro pompier de cartón-madera (50 x 74) (20-VII-1976) [DL 1779]. Vuelve a tomar como tema una variación del cuadro anterior, con toda seguridad del mismo pintor por la factura de los caballos y el colorido del fondo inferior, nuevamente dotado de tonalidades acuosas, y del aire opaco y neblinoso. Y esta vez introduce como factor de cambio un pájaro más agresivo si cabe, porque se expande no sólo por el suelo sino también por el cielo, y le acompaña esta vez un segundo pájaro (mucho más pequeño y estilizado, a la izquierda). El *horror vacui* de esta pieza se remarca con cuatro masas de colores (azul, amarillo, verde y rojo) y hasta tres estrellas negras, como si cada caballo tuviera asignada una.

Personajes y pájaros en un paisaje (1976) o *Personnages et oiseaux dans un paysage* es un óleo sobre un cuadro pompier de cartón-madera (91 x 166,5) (7-VIII-1976) [DL 1780]. Miró retorna a los primeros cuadros pompier que había seleccionado en 1965, esto es, un paisaje neorromántico inspirado en el Barroco: un bosque con claroscuros, una corriente de agua cristalina que conduce la mirada, una radical ausencia de personas, e introduce dos elementos distorsionadores: una red de

araña negra sobre el agua y el cielo, y dos personajes y dos pájaros definidos en rojo situados sobre la red y la mayor parte del paisaje restante, que obviamente están destinados a ser atrapados en la malla, que incluso se expande por fuera del soporte, por el marco, como si su sed de caza fuera insaciable. Un referente poético podría ser uno de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo: el prado es el paraíso (lo mismo que en los dos cuadros anteriores), las fuentes simbolizan los Evangelios (el río es la buena nueva que articula el movimiento en diagonal y que nos introduce en los misterios de la profundidad, y que en los dos cuadros anteriores es la delgada superficie de agua en la que chapotean los caballos), las flores representan los nombres de la Virgen (esto es, los árboles-personajes que contemplan la escena a los lados y que toman su energía de la tierra) y las aves son los santos (los personajes que han alcanzado la gloria de abandonar su cuerpo terrenal y surcan el cielo).

Sigue un cuarteto de pinturas [DL 1781-1784] datadas el 20 a 21 de julio, de tamaño mediano, estilo espontáneo en sus trazos negros y rojos, con una subdivisión en dos parejas. La primera pareja se caracteriza por el masivo colorido rojo y la segunda por la creciente contención colorista, como si advirtiera los peligros del efectismo. En otras obras de esta época volverá a intentar dominar grandes espacios pintados o manchados de rojo (como en DL 1847-1848, 1889, 1890 o 1912), pero parece que nunca lo logró a su plena satisfacción.

Dos mujeres, pájaros (1976) o *Deux femmes, oiseaux* es un óleo sobre tela (81 x 60) (20-VII-1976) [DL 1781]. Las dos mujeres delineadas en negro parecen apoyarse en un gran ovillo negro a la derecha y sus cuerpos se nutren de una misma sangre roja. Los puntillados verde, azul y rojo de la derecha crean un efecto de movimiento visual ascendente progresivamente frío.

Mujer, pájaros (1976) o *Femme, oiseaux* es un óleo sobre tela (81 x 54) (20-VII-1976) [DL 1782]. La mujer se expande de derecha a izquierda como si estuviera a punto de explotar y de hecho su sangre parece inundar sin remisión todo el cuadro.

Mujer y pájaros en un paisaje (1976) o *Femme et oiseaux dans un paysage* es un óleo sobre tela (81 x 65) (20-VII-1976) [DL 1783]. En contraste con la obra anterior aquí la mujer parece contemplar embelesada un gran espectáculo de la naturaleza: los pájaros revolotean libres por todo el cielo, entre manchas y puntillados.

Dos personajes rondados por un pájaro (1976) o *Deux personnages hantés par un oiseau* es un óleo sobre tela (92 x 73) (21-VII-1976) [DL 1784]. Los dos

personajes parecen amorosamente entrelazados, sumidos en una beatífica mutua contemplación y tal vez un beso bajo los auspicios del pájaro (¿un amorcillo?).

La serie de cinco *Pintura* [DL 1785-1789] datada el 21-VII-1976 se caracterizan por el extremo despojamiento de recursos, color y elementos: sólo una gota negra aunque abundante y líquida que el pintor hace correr en distintas direcciones hasta crear una malla (similar a la red de DL 1780), conformando insinuaciones de figuras (perro, pájaro, araña...), y como mínima aportación extravagante la firma del artista en finos trazos anaranjados. Cabe acotar una relación parcial con la pintura datada el mismo día, *Mujer en la noche* (1976) [DL 1790].

Pintura I (1976) o *Peinture I* es un óleo sobre tela (19 x 33) (21-VII-1976) [DL 1785]. Miró probablemente intenta representar un animal con su cuello, cola y patas, pero el curso azaroso de la pintura corre en revueltas insospechadas.

Pintura II (1976) o *Peinture II* es un óleo sobre tela (19 x 33) (21-VII-1976) [DL 1786]. Es la más simple de las cinco: un arabesco con dos regueros que semejan un animal con un largo cuello, cola y dos patas.

Pintura III (1976) o *Peinture III* es un óleo sobre tela (19 x 33) (21-VII-1976) [DL 1787]. La pieza más masiva porque la pintura corre en arroyuelos como una amplia red.

Pintura IV (1976) o *Peinture IV* es un óleo sobre tela (19 x 33) (21-VII-1976) [DL 1788]. La pintura corre semejando un insecto o ave (¿una cigüeña con la cabeza vuelta?) de largas patas.

Pintura V (1976) o *Peinture V* es un óleo sobre tela (19 x 33) (21-VII-1976) [DL 1789]. Probablemente es la más cercana a una figuración humana, aunque sólo sea por el óvalo de la cabeza y los tres cabellos.

Mujer en la noche (1976) o *Femme dans la nuit* es un óleo y lápiz de cera sobre madera prensada (panel de embalaje) (48,5 x 38) (21-VII-1976) [DL 1790]. El mismo día de la serie anterior Miró pinta un cuadro con una importante semejanza: el aprovechamiento del recorrido libre por el soporte de una gota muy líquida de pintura negra que ayuda a construir una mujer, como esa evanescente pero carnal Reina de la Noche de la *Flauta mágica* de Mozart. Pero todo el resto es diferente: el fondo marrón; los incontables puntazos negros del pincel; los rayados blancos, verdes y rojos a lápiz de cera; los finos signos (círculos, puntillados y hasta una estrella) y garabatos más espontáneos que completan la escena...

Sigue una serie muy amplia de 26 pinturas [DL 1791-1816] que comparten el tema nocturno o el predominio del negro, con una notable contención en el número de personajes y elementos, como si el artista procurara concentrarse en lo menos para conseguir lo más. La serie se compartimenta en varios grupos, algunos unidos a su vez entre sí, como los dos primeros por los agujeros.

La primera pareja [DL 1791-1792], datada el 25 y 26 de julio, se caracteriza por el fondo blanquecino con astros y el poderoso y único personaje principal estructurado en negro con un ojo (con predominio del rojo) en el que comparte el recurso de hacer agujeros con la siguiente pareja.

Cabeza de pájaro (1976) o *Tête d'oiseau* es un óleo sobre cartulina con agujero (49,5 x 45) (25-VII-1976) [DL 1791]. El fondo blanquecino se divide sólo en la parte superior, con una mancha azul en el rincón superior derecho y otra amarilla en el rincón inferior opuesto, un amarillo que congenia con la combinación de bandas en rojo y verde por debajo del azul. El personaje central, que Miró bautiza “pájaro” igual que hubiera podido titularlo “mujer”, se decanta a la izquierda, comprimiendo el espacio en el que despliega un ala que bien podría ser también un pájaro posado sobre su cabeza. El ojo blanco orlado de rojo crea un vivo efecto de resalte hacia el espectador; un pequeño agujero en el borde interior parece hecho con alfiler y a Miró le gustará tanto esta transgresión que la repetirá en las tres obras siguientes, con un tamaño creciente.

Personaje (1976) o *Personnage* es un óleo sobre cartulina con agujero (65 x 50) (26-VII-1976) [DL 1792]. El fondo blanquecino rodea ahora todo el personaje principal, cuyas formas redondeadas se expanden hacia los lados a derecha e izquierda, mientras las puntiagudas se extienden hacia en los cuatro ángulos. El ojo es el centro vital de la cabeza, con un centro amarillo (agujereado a su vez en el centro) orlado de negro y el resto primorosamente relleno de rojo.

La pareja siguiente [DL 1793-1794] se data el 26 de julio y comparte el tema de la mujer y el pájaro, el fondo negro y el cuerpo estructurado en blanco con manchas verdes y rojas.

Mujer, pájaro (1976) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre cartulina con agujero (50 x 42,5) (26-VII-1976) [DL 1793]. Sobre el fondo negro la silueta de la mujer se define muy bien con los tres cabellos y la peineta blanca a la derecha y parece

mirarnos inquisitiva con un único ojo y la pose de los brazos en jarras. Un astro ovillado azul en la izquierda y un pequeño astro amarillo en la derecha equilibran los segmentos verde y rojo de la parte inferior. Ahora hay dos agujeros, uno en el ojo y otro como boca.

Mujer, pájaro (1976) o *Femme, oiseau* es un óleo sobre cartulina con agujero (59 x 47) (26-VII-1976) [DL 1794]. La silueta femenina es aquí ameboide, muy similar a la de sus últimas esculturas femeninas. La simplificación expresiva es mayor en esta obra por cuanto el brazo verde es sólo un trazo verde, el pájaro blanco un signo de “n” acompañado de un astro amarillo, y el ojo almendrado de significado místico se estructura con máxima sencillez: un agujero, un disco negro y un contorno rojo.

Sigue un par de cabezas [DL 1795-1796] datadas también el 26 de julio y con el mismo formato horizontal (19 x 33), con fondos negros entreverados de campos de color alternativos (rojo y azul cian) y una cabeza a lápiz que asoma su único ojo por encima de la gran masa del cuerpo negro, que enlaza esta pareja con la primera obra del trío siguiente, que bien podría haberse incluido en este grupo.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo y lápiz sobre tela (19 x 33) (26-VII-1976) [DL 1795]. El negro (salvo por la firma roja y tres minúsculos segmentos amarillos) se extiende hasta casi anegar toda la superficie del cuadro, salvo una parte convexa que Miró divide en dos mitades: la derecha en rojo y la izquierda despejada para que asome una cabeza (casi seguro de un pájaro) definida a lápiz y con unas notas amarillas.

Cabeza (1976) o *Tête* es un óleo y lápiz sobre tela (19 x 33) (26-VII-1976) [DL 1796]. La composición es más compleja en este caso, por una doble división espacial: vertical a la derecha en donde hay una banda azul cian (parece que este azul claro verdoso domina en esta época sobre las otras modalidades de azul) en la que flotan cuatro pequeños discos negros y la firma de Miró, y otra en el centro, donde el artista abre una ventana más irregular en la negritud para que asome la cabeza garabateada a lápiz y manchada de un amarillo ligeramente verdoso.

El trío de pinturas titulado *Mujer en la noche* [DL 1797-1799] se data asimismo el 26-VII-1976 y se caracteriza por la combinación de negro y rojo con espacios blancos.