

Aproximaciones a la relación de Miró con el arte prehistórico

César Calzada Fernández

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

La mayor parte de los estudios sobre la obra de Joan Miró hacen referencia, más o menos puntual, a conexiones con el arte prehistórico. Sin embargo no existe un análisis detallado que clarifique puntos tan importantes como de qué forma y cuándo Miró comienza a emplear estos referentes; en qué medida los utiliza, reelabora o transforma en su proceso creativo; hasta qué punto su tratamiento determina su evolución artística; en qué tipo de manifestaciones concretas se inspira y de qué manera tiene acceso a su conocimiento. El artículo está encaminado hacia la resolución de éstas y otras cuestiones para llegar a la conclusión de que el arte prehistórico no sólo es un referente ocasional en la obra de Miró, sino que constituye una constante, primero ideológica y luego formal y técnica, que determina su evolución estilística.

ABSTRACT

Most of the studies about Joan Miró's work are referential to connections with Prehistorical Art. However there is not any detailed study which clarifies aspects so important as what way and when Miró begins to use these referents, how he applies, re-elaborates or transforms them in his creative process, how his treatment determines his artistic evolution, what specific prehistoric works he is inspired in and how he accesses to their existence. This article is focused to the resolution of these and other questions to reach the conclusion that Prehistoric Art is not only a occasional referent in Miró's work but constitutes a fixed element, first ideological after formal and technical, which determines the evolution of his style throughout his work.

La eclosión y desarrollo del impresionismo había significado el punto de arranque hacia la búsqueda de nuevos caminos para la creación artística. Era como si la pintura, y las artes en general, hubieran estado deambulando por una habitación cerrada cuya puerta estaba ahora abierta a una selva virgen en la que cada nuevo artífice se tenía que adentrar para encontrar la inmensidad de posibilidades estéticas que esta selva les ofrecía.

Uno de los caminos inexplorados llevaba, sin duda, al interés por el arte o, mejor dicho, por los diferentes tipos de artes primitivos. Varios autores han recogido la utilización de estos recursos por parte de las tendencias artísti-

cas de los siglos XIX y XX, así como las particularidades de su uso por sus específicos creadores¹. Uno de estos últimos es Joan Miró. El tratamiento de sus primitivismos se suele articular en torno a dos supuestos. El primero versa sobre las alusiones que Miró hace acerca de su modo de entender la pintura dentro del contexto surrealista a partir de 1924 y que se extiende, según opinión generalizada, hasta 1933. Sus declaraciones sobre la necesidad de *asesinar la pintura*, sobre *el retorno a los orígenes*, sobre que *el arte se había ido contaminando desde la época de las cavernas*, estaban enmarcadas dentro de las meditaciones que compartían los surrealistas, sobre todo



Fig. 1. Joan Miró. "Personajes rítmicos". 1933. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

los amigos que debatían en el 45 de la Rue Blomet, algo desmarcados de la ortodoxia bretoniana. De ello dan fe las correspondencias y artículos entre ellos, recogidos por Victoria Combalá, especialmente los magníficos documentos que Michel Leiris dedica al artista catalán². Tratando precisamente el tema del *asesinato de la pintura*, Christopher Green examina en su artículo *Joan Miró: el último y el primer pintor*, tres publicaciones aparecidas en la revista *Documents* que le van a servir para analizar desde su punto de vista, la evolución estilística de Miró durante esta etapa, vinculándola a las citadas observaciones del pintor³. Miró ya había sido calificado peyorativamente de primitivo por parte de sus primeros críticos, y no será hasta el año 1929 cuando se haga una profunda valoración estética sobre el tema que nos ocupa. El primer artículo al respecto está firmado por Michel Leiris y aparece en el número 5 de 1929 en la revista *Documents*⁴. Leiris propone seguir los pasos de la meditación oriental eliminando de lo que se quiere representar todo lo superfluo, primero, y todo lo esencial, después, hasta llegar al vacío del que comenzar. «De este modo —deduce Green— la pérdida del conocimiento civilizado producirá un reencuen-



Fig. 2. "Escena de danza". Detalle del panel del Canchal de los Moros, Cogull, Lérida.

tro con la inocencia». Hablando de la obra de Miró, Leiris dice lo siguiente: «Veréis como el pintor ha debido realizar un vacío completo en sí mismo para encontrar una infancia como ésta». Este vacío es inherente tanto al prehistórico como al niño y lo que hace Miró al conseguirlo, es identificarse con la inocencia del arte, con sus primitivos comienzos.

El segundo escrito que recoge Green es el de Carl Einstein publicado en el número 4 de 1930 en la misma revista⁵. En él Einstein relaciona la sencillez de los signos de Miró con el arte de los niños y con el de los prehistóricos. «Simplicidad prehistórica», dice; y concluye su artículo con la reflexión de que «el fin enlaza con el principio». La conexión deja de concentrarse en el punto de partida para hacerlo en la ejecución, en la elaboración, por medio del recurso estilístico de la simplificación.

Pero los artículos con más relevancia en torno a estas cuestiones los publica George Bataille en *Documents* en 1930^{6,7}. Ese mismo año, Luquet había publicado su libro *El arte primitivo*⁸ y Bataille hace una reseña del mismo junto a su artículo sobre Miró, acompañado por siete reproducciones de otras tantas telas del artista, con un claro interés asociativo. Según Luquet el arte de la Prehistoria, como el de los niños, se origina de manera accidental, al aprovechar éstos trazos en el papel o al utilizar aquéllos los accidentes del muro que determinan similitudes formales con lo posteriormente representado. Las reflexiones de Bataille se encaminaban hacia la idea de que la determinación de elegir esos accidentes como punto de partida era pensada y premeditada en el hombre paleolítico y que, a diferencia de los niños, se trataba de una elección adulta. Pero lo que nos interesa es el vínculo que pueda haber entre el proceso de creación del paleolítico y el de Joan Miró. Ese punto de partida que señala Luquet, esa referencia accidental para el pintor de *Altamira* previa a la configuración de su bisonte es la que provoca Miró, de una forma consciente y premeditada,

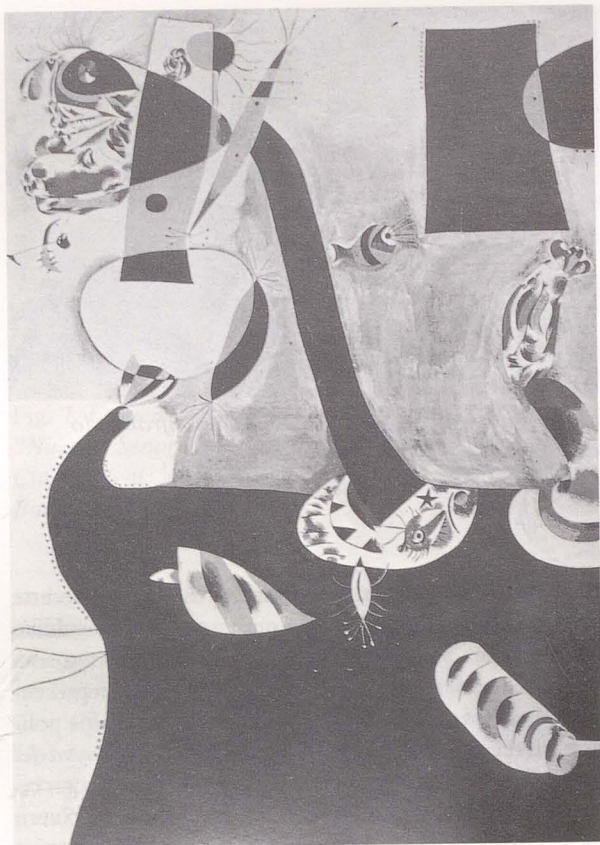


Fig. 3. Joan Miró. "Mujer sentada". 1938. Fundación Guggenheim, Venecia.

para empezar a crear. El artista hace referencia a ello en multitud de ocasiones; en 1951 conversa de esta manera con Charbonnier: «Nunca utilizo, así sin más, una tela recién salida de la tienda. Provoco algún accidente: una forma, una mancha de color. Cualquier accidente es válido».

Al principio es una cosa directa. La materia decide. Preparo un fondo limpiando, por ejemplo, mis pinceles en la tela. Resultaría igualmente efectivo derramar algo de gasolina. Si es un dibujo arrugo la hoja, la mojo, y el agua que cae traza una forma (...) Haga un garabato y para mí será un punto de partida, un impacto. Doy mucha importancia al impacto inicial»⁹.

Como podemos advertir, las correlaciones entre la concepción artística de Miró y el primer arte de la humanidad quedaban enmarcadas dentro de un contexto filosófico-estético, alimentadas por el propio Miró y elaboradas por los miembros más cercanos a él del ya heterodoxo grupo surrealista.

La segunda manera de acercarse a la cuestión son las similitudes formales que pudiera haber en algunas obras de Miró con respecto a las representaciones prehistóricas.

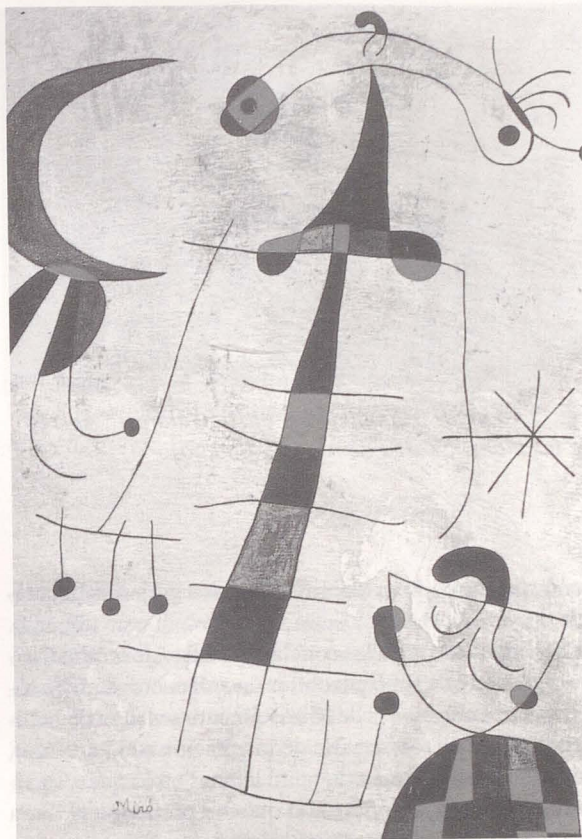


Fig. 4. Joan Miró. "El lamento de los amantes". 1953. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

No tengo la menor duda de que todos los planteamientos elaborados sobre ello se cimentan sobre las reflexiones de Alexandre Cirici recogidas en su libro *Miró y la imaginación*, de 1949¹⁰. Los extensos conocimientos del arte prehistórico que tenía Cirici, unidos al profundo estudio de la obra de Miró y a la amistad que se profesaban, ayudaron a plantear las primeras relaciones formales al respecto. En su libro, Cirici hace un particular estudio de la trayectoria artística y personal de Joan Miró hasta la fecha de su publicación y cita tres importantes referencias para otras tantas obras del artista catalán. Cirici describe así la figura del caballo que aparece en el lienzo de Miró *El caballito de circo*, de 1927: «El caballo (...) en la colección Chester Dale de Nueva York, contiene al mismo tiempo el recuerdo emblemático de un caballo de pintura rupestre, el balancín de un hombre esquema y la linealidad dinámica de una trayectoria (...)»¹¹. Del mismo modo relaciona la *Mujer sentada* de 1932 con respecto a las figuras femeninas del panel de *Cogull*, que luego estudiaremos, argumentando que existe un paralelismo ubicado en la estrechez de la cintura y en la hipertrofia de los senos¹². Por último alude a la serie de cantos rodados de 1933 argu-

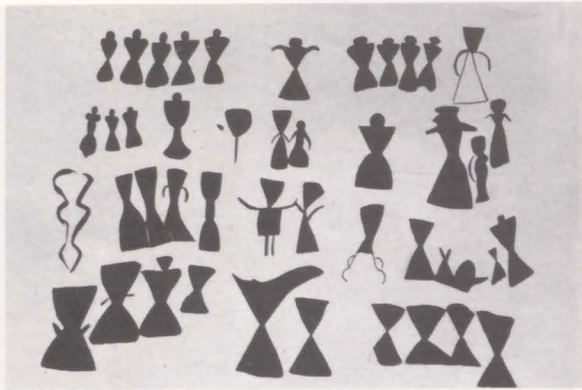


Fig. 5. Motivos triangulares y bitriangulares. "Abrigo de las viñas", Zarza de Alange, Badajoz.

yendo que se podrían identificar con los guijarros decorados tipo *Mas d'Azil*¹³.

La importancia de las conclusiones de Alexandre Cirici estriba en que supo encontrar unos recuerdos prehistóricos en las creaciones de Miró, que intuyen algo de realidad y que pudieron servirle de inspiración (no lo refuto), pero que se me antojan un tanto lejanas en lo que a su similitud plástica se refiere. Lo que me propongo al dar a conocer el fruto de mis investigaciones es demostrar que existen unas conexiones ideológicas, compositivas, estilísticas, técnicas y formales que se aúnan en un todo y que no van a ser meras referencias ocasionales ni vagos recuerdos figurativos, sino que van a llegar, incluso, a determinar la evolución artística de Miró.

El conocimiento y la atracción que siente Miró hacia el arte prehistórico no es fruto de la moda surrealista sino que es totalmente intrínseca a la personalidad del artista. Miró siempre ha sentido una fuerza especial en las manifestaciones del «arte popular», en la forma de vida «primitiva» de los habitantes de Ciurana, en la confección de los útiles de labranza de los campesinos del Campo de Tarragona. Miró concebía sus impulsos primitivos como la forma más pura de ser hombre; se sentía verdaderamente un hombre al recuperar su esencia.

No es raro, por tanto, que Miró sintiera esa misma atracción hacia los prehistóricos, ya que eran el paradigma de ese estado sustancial del hombre. Tampoco lo es que se sintiera profundamente seducido por sus manifestaciones artísticas.

Son conocidas sus palabras al respecto: «Desde la edad de diez años iba al Museo de Arte Románico de Montjuich, donde también había una sala con reproducciones prehistóricas que no he olvidado»¹⁴. Las visitas a este museo se hacen reiteradas desde tan temprana edad y, como vamos a ver, algunas de ellas van a significar algo más que un gusto por lo primitivo.

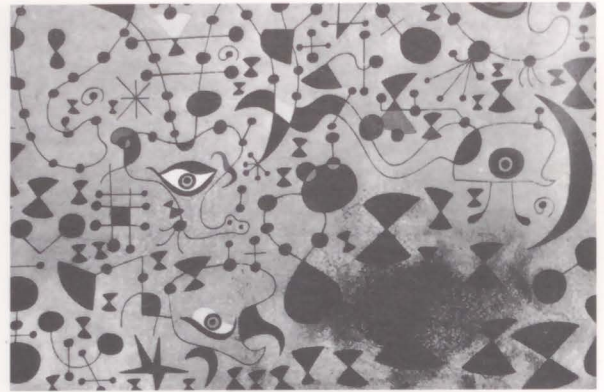


Fig. 6. Joan Miró. "El bello pájaro descifrando lo desconocido a la pareja de enamorados. Constelación". 1941. Moma, Nueva York.

Quiero empezar por nombrar las estaciones de arte prehistórico que había en este museo de Arte Románico de Montjuich y que Miró conocía de tan primera mano. En lo que al *Arte Paleolítico* se refiere estaban representados paneles de la cueva francesa de *Laxcaux*, los polícromos de *Altamira* y los grupos de la asturiana *Cueva del Pindal*. El *Arte Levantino* era el más reproducido con las escenas del *Canchal de Cogull*; los paneles de la *Cueva de la Vieja de Alpera*; los de *Minateda* y las reproducciones de los frescos de la *Cueva del Charco del Agua Amarga*. Todos ellos provocan la admiración de Miró, que va a escoger, y este es el argumento que me interesa recalcar, algunas figuras y escenas de los frescos levantinos como referentes plásticos a utilizar, adaptándolos o modificándolos en virtud de sus necesidades creativas. A partir de 1924 comienzan a aparecer en la obra de Miró algunas figuras que parecen tener correspondencia con representaciones prehistóricas; Cirici apunta algunas pero, como he indicado con anterioridad, no dejan de ser un recuerdo, a mi entender lejano, de las manifestaciones artísticas paleolíticas y postpaleolíticas. Sin embargo algo ocurre en el año 1933 en la obra de Joan Miró. Al crear sus composiciones partiendo de collages el pintor ha suprimido la referencia espacial del fondo del mismo modo que comienza a distribuir sus figuras por la tela de manera autónoma pero a su vez formando parte del conjunto; como si estuvieran plasmadas sobre un panel prehistórico. Esta aproximación de tipo compositivo va a ir acompañada de otra temática y sobre todo formal en su obra de ese año *Personajes Rítmicos* [1]. Alexandre Cirici ya había hablado del panel de *Cogull* [2] para analizar la *Mujer sentada* de 1932 pero, es en este cuadro escasamente posterior, donde verdaderamente las semejanzas formales son relevantes. La escena más reproducida del *Canchal de los Moros de Cogull* es la que H. Breuil llama «de danza». En ella cinco mujeres con prominentes pechos acompañan a

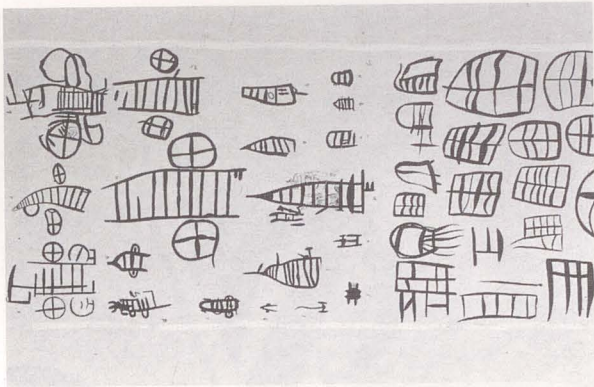


Fig. 7. Esquematisaciones de carros y otros motivos de "Nuestra Señora del Castillo y Vistalegre", Almadén, Ciudad Real; y "Posada de los buitres", Peñalsordo, Badajoz.

un hombre con un desproporcionado falo. También en el cuadro de Miró aparecen estas cinco mujeres, alguna de ellas ataviada incluso con un faldellín similar al que cubre las figuras del abrigo y tocada con un peinado de parecidas características al de las mujeres del fresco levantino. Dos de ellas tienen también destacados senos y todas van acompañadas por una figura masculina, situada en un segundo plano con respecto a la representación femenina principal, que tiene su sexo hipertrofiado. No quiero dejar de señalar, además, la consonancia del título con la atribución temática de la escena propuesta por el arqueólogo francés. Esta versión mironiana de la escena del Canchal de Cogull se me antoja como un tributo de Miró al arte rupestre; no ya desde un punto de vista teórico-estético, ni tampoco como una aproximación plástica a la esencia del arte levantino sino como una verdadera conexión real de Miró con este tipo de realizaciones prehistóricas.

Pero es a partir de 1940 cuando Miró se identifica de manera más acusada con las manifestaciones que nos ocupan, especialmente con las correspondientes al denominado *Arte Rupestre Esquemático*. Su forma de pintar tiende a la esquematización, intuida en el año 38 y hecha realidad a partir de la serie de las *Constelaciones* de 1940. Es entonces cuando Miró crea verdaderamente un vocabulario propio con el que se le puede identificar y que se caracteriza por el empleo de la línea como elemento dinamizador, por la esquematización de los elementos convertidos en signos y por el valor simbólico, cargado de energía y significado, que proporciona a estos signos. El propio Miró habla así de su cambio en la concepción de su pintura: «En 1935, en mis cuadros el espacio y las formas aún aparecían modelados. Todavía había claroscuro en mi pintura. Pero, poco a poco, todo esto ha desaparecido. En torno a 1940, el modelado y el claroscuro fueron enteramente suprimidos. Una forma modelada es menos sorprendente que una forma sin modelar. El modelado impi-

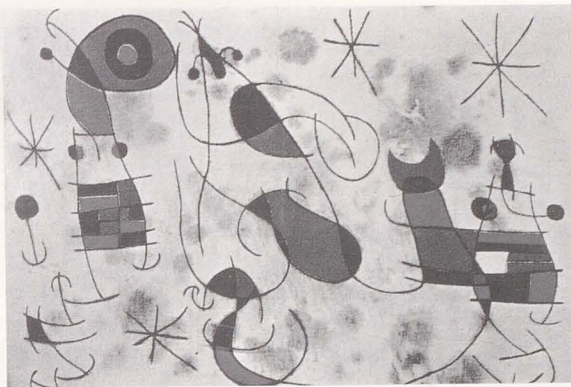


Fig. 8. Joan Miró. "Derriere le Miroir". 1952. Galerie Maegh, París.

de el choque y limita el movimiento a la profundidad visual. Sin modelado ni claroscuro, la profundidad no tiene límite: el movimiento puede extenderse hasta el infinito. Poco a poco, he llegado a no emplear sino un pequeño número de formas y colores. Mis personajes han experimentado la misma simplificación que los colores. Simplificados como están, resultan más humanos y vivos que si estuvieran representados con todos los detalles. Representados con todos los detalles les faltaría esa vida imaginaria que lo agranda todo»¹⁵. Y también explica de esta forma la finalidad que ha de tener este lenguaje: «Considerar esta serie de cuadros como signos esquemáticos, conmovedores, de pura poesía, grito del espíritu, como los futuros aguafuertes. Que estos signos esquemáticos tengan un enorme poder sugestivo, de otro modo serían una cosa abstracta y, por tanto, muerta»¹⁶.

Este lenguaje personal al que Miró llega hacia 1940 había sido perseguido a lo largo de su trayectoria de una forma un tanto titubeante, como buscando un vocabulario intuido pero todavía no confirmado. Al fijarnos en una pintura anterior a este año, *Mujer sentada* de 1938 [3], y comparándola con cualquiera posterior a esta importante fecha, *El lamento de los amantes* por ejemplo, de 1953 [4], nos damos cuenta del cambio en el tratamiento de los elementos simbólicos, del empleo de la línea y del punto, del dinamismo descubierto y, sobre todo, de un nuevo lenguaje plástico dominado por la esquematización, que va a ser como un modo de escritura simbólica y que determina el vocabulario del «Miró maduro»¹⁷.

Pero, ¿cómo llega el artista a esta nueva concepción de la pintura, al descubrimiento de estos grafismos? Miró hace unas observaciones con respecto a la serie de las *Constelaciones* de 1940: «(...) que sean después realizadas con la máxima espontaneidad, como las pinturas populares y los silbatos de Mallorca, que sean como las telas de 120 p. azul y blanco pero con más elementos hu-



Fig. 9. Esquematisaciones humanas del "Risco de San Blas", Alburquerque, Badajoz.

manos, caras, ojos, etc, pura espontaneidad y poesía. Hay demasiados elementos abstractos como en Sonia Arp, suprimir muchos y humanizar los demás. Sobre todo, pensar siempre en las pinturas prehistóricas ibéricas y en las de las Batuecas, cuyas reproducciones se encuentran en la Historia de España que tiene Alexandre Cirici y la Historia de España que menciona es la única que circulaba esos años con ese genérico nombre; la de Luis Pericot García, publicada en 1934¹⁹. Existen pues tres elementos perfectamente correlacionados: el conocimiento de Miró del libro de Cirici; las declaraciones que hace sobre su nueva forma de crear vinculándola a las pinturas de dicho libro; y su cambio plástico perfectamente reconocible siguiendo los dictados de estas declaraciones. Todo ello en 1940.

Analizando en profundidad los textos y, sobre todo, las ilustraciones de esta obra, he llegado a la conclusión de que una base importantísima de la nueva forma de pintar del catalán está en estas pinturas, especialmente en lo que se refiere a las representaciones de *Arte Esquemático*, cuyo ejemplo paradigmático son las encontradas en los canchales de *Las Batuecas*. De esta suerte voy a comenzar un recorrido por estas reproducciones para ir desgranando, uno a uno, los caracteres que pudieron servir a Miró como punto de partida estilístico y formal para confeccionar su nueva concepción artística.

Paralelo a este proceso de esquematización se produce en la evolución creativa mironiana, otro de descontextualización de los elementos. Esta forma de trabajar los motivos pictóricos se refleja en obras anteriores a 1940, pero sin la clarividencia y la profusión con las que se va a desarrollar a partir de este año. Ahora, cada signo va a tener un significado autónomo y, a su vez, va a cumplir un papel compositivo dentro del conjunto de la obra. Centra la importancia de lo representado en cada símbo-

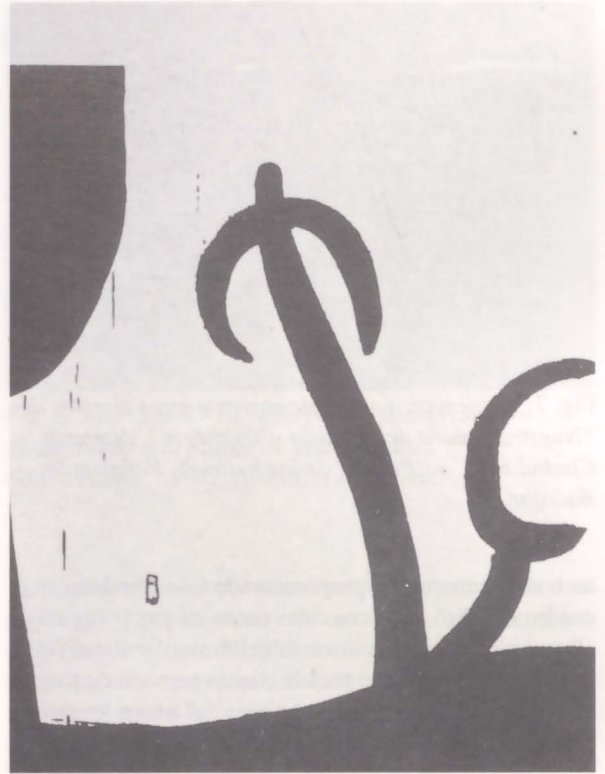


Fig. 10. Joan Miró. "Femme devant la lune" (detalle). 1974. Fundación Joan Miró, Barcelona.

lo creando así una estructura fragmentada y polifocal. Esto es relevante dentro de las similitudes formales que voy a analizar, ya que lo que utiliza Miró para componer sus cuadros, sus aguafuertes y sus litografías, son estos grafismos llenos de valor simbólico y de significado pleno.

Pilar Acosta, en su libro *La pintura rupestre esquemática en España*, hace una recopilación de los esquemas prehistóricos, a los que proporciona una nomenclatura, aceptada y utilizada por la comunidad científica, y que yo también pretendo seguir a la hora de nombrar los distintos caracteres que quiero relacionar²⁰.

En la página 98 del libro citado por Miró como fuente de inspiración para la elaboración de sus trabajos aparecen unas representaciones de *triangulares* y *bitriangulares* pertenecientes al *Abrigo de las Viñas* [5]. En el pie de la ilustración consta como título «*Estilizaciones humanas*», y en su párrafo explicativo se hace referencia a la denominación que les da H. Breuil, llamándolas «*mujeres almerienses*». Estos signos *triangulares* y *bitriangulares* también han sido identificados como representaciones descontextualizadas del sexo a lo largo de su estudio por los especialistas en el tema²¹.



Fig. 11. "Ídolo de Peña Tú", Vidiago, Asturias.

Sin duda cualquiera de los dos significados resultaba tremendamente atrayente para Miró; tanto la representación de uno de sus temas predilectos, como es el de la mujer con un nuevo tratamiento plástico (recordemos sus palabras «esquematar» y «humanizar» los elementos); como la plasmación de lo sexual, tema casi omnipresente en su obra. De esta manera Miró va a incorporar estos motivos con relevante similitud, con casi desmesurada abundancia y con variedad de proporciones. Como ejemplo significativo quiero mostrar *El bello pájaro descifrando lo desconocido a la pareja de enamorados* [6], donde la proliferación de estos signos es constante, actuando como elementos equilibradores y, al mismo tiempo, dinamizadores de la composición. La representación de este elemento no va a ser tan reiterativa en su obra posterior como lo había sido en casi toda la serie de *Constelaciones*, aunque siempre va a seguir apareciendo tendiendo, según los casos, a una mayor antropomorfización o a una mayor esquematización.

Un segundo motivo-tipo que Miró va a utilizar con cierta asiduidad a partir del conocimiento de estas ilustraciones va a ser el de las *composiciones en retícula*. Para hacer más fácil la comprensión de estos esquematismos, voy a incluir dentro de este término genérico las representaciones de carros, los tectiformes y los escaleriformes. Son motivos de base rectangular donde se produce una compartimentación del interior por medio de líneas paralelas y perpendiculares. En el caso de los carros se añaden

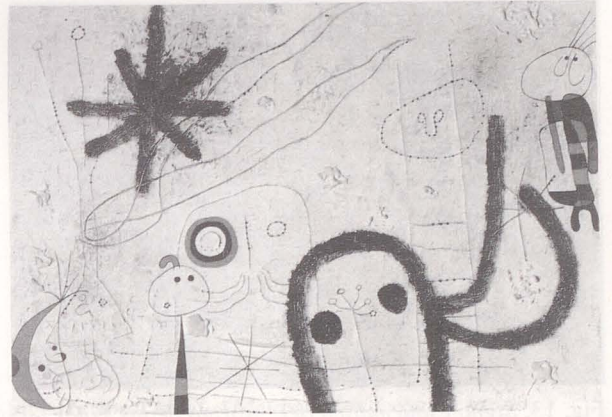


Fig. 12. Joan Miró. "El brillo del sol hiere a la estrella tardía". 1951. Col. Gustav Zumsteg.

circunferencias a los lados de la composición central a modo de ruedas. Estos reticulados ilustran el gráfico de la página 98 del libro de Pericot, bajo la denominación de *pinturas esquemáticas, representaciones de carros de Nuestra Señora del Castillo, Vistalegre y Posada de Los Buitres* [7]. Miró parte de estos grafismos y los dota de la viveza extraordinaria que les proporciona el color. Cada una de las retículas está coloreada de un color puro que se combina con otras pintadas en negro. De esta forma podemos encontrar estos signos en multitud de cuadros; baste como ejemplo la obra *Derriere le Miroir* [8], en donde estos reticulados constituyen dos elementos de máxima importancia dentro del cuadro, dispuestos con el maravilloso dinamismo plástico que Miró otorga a sus composiciones. Pero además de colorear las retículas, el artista barcelonés va a someter a estos grafismos a un proceso aún mayor de esquematización, sobre todo en lo que se refiere a las composiciones de carros. Así en cuadros como *El puerto*, reduce la retícula a su mínima expresión, y convierte las *ruedas* anexas a la composición central en círculos negros, logrando una mayor estilización, creando el signo puro por medio de simplificar los propios esquematismos rupestres.

Ya he hecho alusión al interés de Miró por *antropomorfizar* su pintura. En 1941 hace las siguientes declaraciones: «Humanizarlas más. (...) Crear unos seres humanos y darles vida y crear un mundo para ellos»²². Tras la serie de *Constelaciones*, el pintor va a otorgar una importancia sobresaliente al tratamiento de la *figura humana*. Y lo va a hacer desde el supuesto técnico de la esquematización. Así traduce su representación a meros esquemas lineales, siguiendo los parámetros que le dicta su nueva manera de pintar, y cuyas referencias siguen siendo las ilustraciones del libro de Pericot. Por supuesto no todas las representaciones de esta índole van a tener como refe-



Fig. 13. Signo esquemático del "Abrigo de las Viñas", Zarza de Alange, Badajoz.

rencia directa estas reproducciones, pero sí multitud de ellas cuya semejanza se va a aproximar a la exactitud. Esto es apreciable al comparar las *esquematisaciones humanas del Risco de San Blas* [9], de la página 99 de la *Historia de España* que Miró estudió, con multitud de reconocibles creaciones en donde la figura humana se reduce a una línea vertical cruzada por una o más líneas curvas horizontales, y en donde también se pone de manifiesto la absoluta arbitrariedad con la que Miró dispone a su gusto estos esquemas humanos como elementos poéticos compositivos. Quiero reproducir intencionadamente un detalle de *Femme devant la lune* [10] de 1974, donde la conexión es evidente, para argumentar que estos grafismos no determinaron un periodo concreto de la evolución creativa de Miró, sino que, a partir de su descubrimiento, se convierten en una constante que el artista no va a abandonar en el transcurso de su carrera; por el contrario van a pasar a formar parte de su vocabulario plástico y los va a seguir utilizando hasta el final de su fértil vida creativa.

Otra de las devociones temáticas de Miró es la representación de *oculados*. He de decir, y las declaraciones del artista así lo especifican, que la inspiración fundamental al respecto la constituyen los frescos románicos del Museo de Montjuich, donde aparecen ojos descontextualizados en gran número de figuras. Pero, conforme avanza su obra, adopta una forma distinta de representar estos motivos, que consiste en ubicar los ojos dentro de una cabeza esquematizada en la que estos órganos visuales ocupan un papel de especial relevancia, de tal modo que en algunos casos son éstos los únicos elementos del rostro que aparecen representados. La referencia la toma el catalán de la ilustración del llamado *Idolo de Peña Tú* [11], que aparece en la página 178 del libro de Pericot, cuya figura mayor de la derecha le va a servir como modelo en obras como *El brillo del sol hiere a la estrella tardía* [12], en la que aparece esta representación por partida doble; una figura de trazo fino con un ojo remarcado con dos cir-

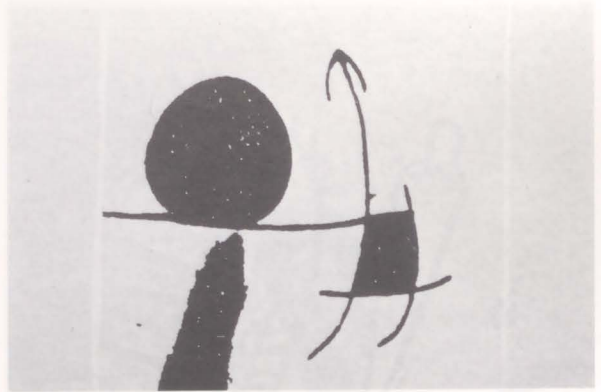


Fig. 14. Joan Miró. "El oro del azul" (detalle). 1967. Fundación Joan Miró, Barcelona.

cunferencias de color (una roja y una negra), y otra similar de trazo negro grueso que se superpone a la anterior. En ambas figuras, al igual que en la del grabado asturiano la importancia formal y simbólica reside en la plasmación de los ojos como elementos de máximo interés dentro del conjunto. Esta representación la va a repetir Miró en numerosos trabajos, sobre todo en lo que a su obra gráfica se refiere, quizá siguiendo su pensamiento de que estos signos esquemáticos «*conmovedores, de pura poesía, grito del espíritu*» encajarían y potenciarían sus aguafuertes y litografías dado su enorme «*poder sugestivo*».

No quisiera pasar por el apartado temático sin hacer alusión a la representación de *esteliformes*. Las estrellas y los soles habían aparecido en la obra del barcelonés anterior a 1940. Pero, a partir de este año, estos grafismos se van a convertir en una constante —basta repasar las creaciones y los títulos mencionados para percibir su importancia—. Con la contemplación de los motivos de la *Historia de España*, estos signos van a salir reforzados como elementos poéticos. Es como si cobraran una significación aún mayor para el pintor; como fortalecedores de una forma de expresión que alcanza la verdadera pintura-poesía pura. Por ello me parecen relevantes las representaciones de *La Cueva del Cristo de las Batuecas*, ya que estos motivos soliformes y esteliformes se distribuyen ocupando la mayor parte del panel; como un canto al Sol. Estas pinturas están acompañadas por signos de puntos y por un escaleriforme. No hay que olvidar, además, que Miró propone fijarse en las pinturas de *Las Batuecas* como referencia específica, para abordar la nueva forma de pintar que propone en 1940.

Quiero cerrar este apartado referente a los temas y a los grafismos esquemáticos que aparecen en el libro-referencia de Pericot, con algunos motivos gráficos que considero de fundamental importancia. Son simplemente signos reducidos a líneas, que recupera Miró como elementos poéticos y compositivos. Los recoge del tan mencionado



Fig. 15. Panel con figuras de animales, manos en negativo y otros signos de la "Cueva de El Castillo", Puente Viego, Santander.

compendio, concretamente de la fotografía correspondiente al *Abrigo de las Viñas* [13] y de la reproducción del *Abrigo de los Buitres*, y los va a emplear de forma más que considerable en numerosas composiciones, llenándolas de vida y cargándolas de ese espíritu de lo espontáneo que tanto perseguía. Como muestra de esto reproduzco el detalle de *El oro del azul* [14]. En él podemos apreciar como Miró adapta este signo a sus necesidades creativas; en este caso estiliza aún más el grafismo, prolongando la línea vertical. En otros casos la hace salir del centro o la remata con una flecha, o con una curva que asemeja una esquematización humana como en el caso del signo de la esquina inferior izquierda de *Derriere le Miroir* [8]. Pero en todas ellas la referencia sigue siendo ese pequeño motivo que surge, diminuto, en una esquina de la reproducción del abrigo. Por estos motivos quiero ilustrar mi observación con el signo tal y como se conserva en la actualidad en el abrigo extremeño y recalcar que, al fijarse en un elemento tan minúsculo, Miró hizo un exhaustivo estudio del libro que nos ocupa, advirtiendo en él hasta el más ínfimo detalle.

Pero ¿qué sucede con las representaciones de *Arte Paleolítico*?, ¿ha perdido interés Miró por el *primer arte de la humanidad*? Es evidente que en el *Arte Esquemático* había encontrado lo que siempre buscó desde el punto de vista técnico y simbólico. Los signos esquemáticos guardaban en sí una trascendencia mágica verdaderamente atrayente, y a su vez estaban tratados desde supuestos técnicos apartados de lo que significaba una representación fidedigna de la realidad, pero que partían de la realidad misma; eran intrínsecamente reales; eran la realidad pura. De esta forma Miró se desligaba de las representaciones faunísticas del Paleolítico Superior, pero no así de un elemento que para él tenía una fuerza extraordinaria. Me estoy refiriendo a las manos de la *Cueva del Castillo* [15], recogidas por Pericot en su libro. Miró habla en multitud

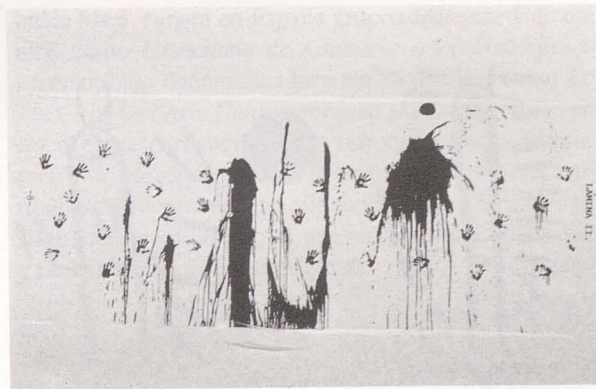


Fig. 16. Joan Miró. "Manos volando hacia las constelaciones". 1974. Fundación Joan Miró. Barcelona.

de ocasiones de la fuerza expresiva que tiene el hecho de plasmar las manos en las superficies trabajadas, e incluso de pintar con ellas. Para él las manos trascienden la energía que pasa por el cuerpo. Según el propio pintor «*plasmear las manos más que un gesto es una explosión*»²³. Esta transmisión de energía consistente en superponer en sus obras la marca de su mano en positivo (al contrario que nuestros antepasados paleolíticos) se manifiesta plásticamente en algunas realizaciones a lo largo de su dilatada obra. En *Manos volando hacia las constelaciones* [16] Miró parece fabricar su propio panel prehistórico, conservando las manos y sustituyendo los bisontes por manchas de color, reteniendo lo que para él tiene verdadero poder expresivo, lo que guarda una energía que trasciende su valor plástico y prescindiendo de lo que carece de ella.

Al referirme al tratamiento de la figura humana he significado que existen paralelismos claros entre los trabajos de Miró y representaciones esquemáticas que no aparecen en el libro que cita en 1940 como fuente de inspiración. Basándome en ello y dada la importancia que tenían estos signos para él, creo que Miró siguió indagando en el conocimiento de este *Arte Esquemático*. Las fuentes más accesibles que tenía eran los compendios generales de Historia del Arte que aparecieron durante las décadas de los 30, 40 y 50. De entre ellos destacan por su importancia y difusión el primer volumen de *Ars Hispaniae*, de 1947²⁴; el primer volumen de *Historia del Arte Hispánico*, de 1931²⁵; y el cuarto volumen de *Summa Artis*, cuya primera edición data de 1934²⁶. Para afianzar la hipótesis de que Miró siguió interesado en la captación de nuevos signos esquemáticos para reutilizarlos en su obra, quiero mostrar, a modo de ejemplo clarificador, unas figuras que aparecen en la página 151 del último libro mencionado pertenecientes al abrigo de *El Rebozo del Chorrillo* [17]. Son dos figuras esquemáticas, que algunos autores han identificado con enterramientos humanos, separadas por

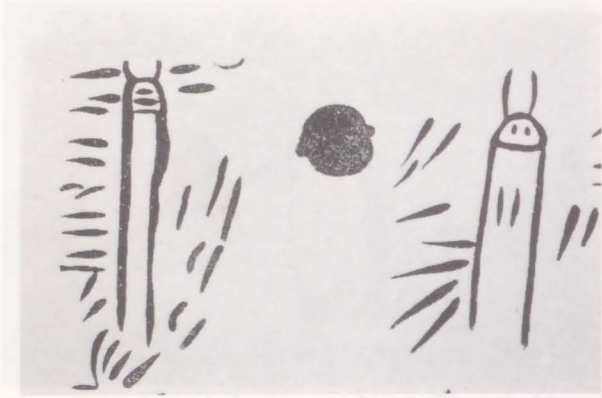


Fig. 17. Signos esquemáticos de "El Reboso del Chorrillo", Hoz del Guadiana, Badajoz.

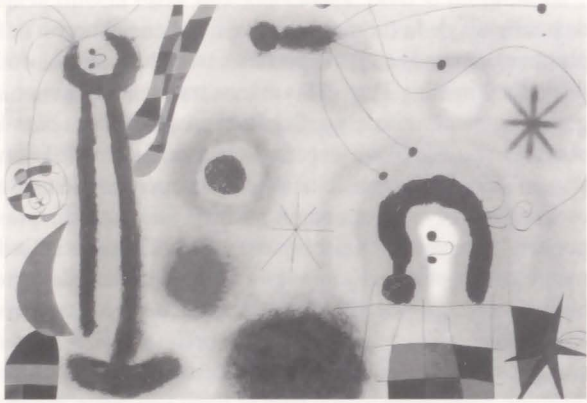


Fig. 18. Joan Miró. "Libélula de elitros rojos persiguiendo a una serpiente que se agita en espiral hacia la estrella cometa". 1951. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

un punto que podría ser un soliforme. Miró utiliza estos tres elementos en su cuadro *Libélula de elitros rojos persiguiendo a una serpiente que se agita en espiral hacia la estrella cometa* [18], el de la derecha con evidente fidelidad y el de la izquierda de la representación un tanto modificado. Sigue manteniendo el punto como soliforme y acompaña a estos esquematismos de un universo de signos que acentúan su valor poético y que hacen de este cuadro uno de los conjuntos más bellos de la producción mironiana.

El último apartado que quiero dejar abierto es el de la influencia del arte prehistórico en la obra escultórica de Miró. He significado anteriormente como ciertos esquematismos son empleados profusamente en su obra gráfica y no quiero dejar pasar por alto las conexiones que pudiera haber en su trabajo como escultor. Simplemente



Fig. 19. Joan Miró. "Femme". 1949. Fundación Joan Miró, Barcelona.

hacer alusión a un tema frecuente en las esculturas de Miró; la representación tridimensional de la mujer. Estas mujeres son presentadas como esculturas exentas, claramente individualizadas, que descansan sobre un basamento a modo de ídolos prehistóricos. En ellas tienen un marcado interés los atributos sexuales femeninos, perfectamente reconocibles en obras como *Femme* [19]. Miró habla a Raillard sobre esta cuestión argumentando que, para él, el sexo femenino en algunos casos, representa la fecundidad²⁷. Esto tiene mucho que ver con las *venus paleolíticas* y con las *diosas neolíticas de la fecundidad*. En ambos casos los símbolos sexuales están profusamente marcados y se mantiene la opinión generalizada de que representarían esa misma idea. Además Miró va a añadir un elemento simbólico para acentuar este significado; graba una línea ondulada en el basamento representando el agua, como símbolo inequívoco de esa fertilidad aludida.

Quiero incidir en el hecho de que todas estas conexiones de Miró con el arte prehistórico peninsular no pasarán

desapercibidas para un grupo de artistas y teóricos españoles que van a desarrollar sus creaciones a partir de la consecución de la Guerra Civil, y que tendrán en Miró un padre casi espiritual. Miró es, sin duda, la referencia para estos artistas de vanguardia y sus postulados sobre el arte prehistórico calarán tan hondo en esas generaciones que durante algunos años se van a convertir en una especie de moda estética en torno a la cual girará la obra de muchos de ellos. De este modo, y siempre con el reconocimiento

hacia Miró, surgen en España grupos artísticos y de opinión como *La escuela de Altamira*; o los creadores se agrupan bajo denominaciones tan sugerentes como *Los Arqueros Del Arte Contemporáneo (LADAC)*, *El Parpalló* o *Cogull*, resucitando y reinventando la estética prehistórica ibérica y dando fe de que las tendencias artísticas de Miró vinculadas a ella suponían una fuente de posibilidades creativas en el nuevo panorama de las vanguardias artísticas en nuestro país.

NOTAS

- ¹ Los estudios sobre la utilización de las referencias primitivas en los siglos XIX y XX son recogidas en dos obras de significativa importancia: Rubin, W. (ed.): *«Primitivism» in 20th Century Art*. Moma, Nueva York, 1984; Goldwater, R.: *Primitivism in Modern Art*. Harvard University Press, Cambridge, 1966.
- ² COMBALÍA, V., *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos*. Destino, Barcelona, 1990. La investigadora recoge dos artículos de M. Leiris; Leiris, M.: *Joan Miró*, en «Little Review», Nueva York, primavera-verano, 1926; y *Joan Miró* en «Documents», 1 año, n.º 5, 1929.
- ³ GREEN, C., *Joan Miró: el último y el primer pintor*, en Malet, R. M. (y otros): *Joan Miró, 1893-1993*. Fundación Joan Miró, Barcelona, 1993, pp. 49-82.
- ⁴ LEIRIS, M., *Joan Miró*, en «Documents», 1 año, n.º 5, 1929, pp. 263-269.
- ⁵ EINSTEIN, C., *Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre)*, en «Documents», 2.º año, n.º 4, 1930, pp. 263-269.
- ⁶ BATAILLE, G., *Joan Miró: Peintures récentes*, en «Documents», 2.º año, n.º 7, 1930, p. 399.
- ⁷ BATAILLE, G., *L'Art Primitif*, en «Documents», 2.º año, n.º 7, 1930, pp. 389-397.
- ⁸ Véase LUQUET, G. H., *L'Art Primitif*, París, 1930.
- ⁹ CHARBONIER, *Le monologue du peintre*. René Juillard, París, 1959, p. 121. La entrevista es del 19 enero de 1951, pero no es publicada hasta 1959.
- ¹⁰ CIRICI, A., *Miró y la imaginación*. Omega, Barcelona 1949.
- ¹¹ CIRICI, A., *ob. cit.*, p. 27.
- ¹² CIRICI, A., *ob. cit.*, p. 30.
- ¹³ CIRICI, A., *ob. cit.*, p. 31.
- ¹⁴ RAILLARD, G.: *Conversaciones con Miró*. Granica, Barcelona, 1978, p. 25.
- ¹⁵ MIRÓ, J. y TAILLANDIER, I., *Je travaille comme un jardinier*. XXe Siècle, París, 1963.
- ¹⁶ MIRÓ, 1940, F.J.M. 1906b-1918b (cuaderno F.J.M. 1889-1919).
- ¹⁷ Una de las teorías con más peso dentro de las investigaciones sobre el arte esquemático es la que se refiere a que este tipo de representaciones reproducen un incipiente modo de escritura ideográfica, a partir del estudio de la repetición de signos en los diferentes paneles; como una manera de escritura pictográfica de claro valor simbólico. Del mismo modo Miró va a hablar de la importancia de lo que él llama grafismos. Así, por ejemplo, en la página 87 del citado libro de Raillard alude a ello significando: «Un ideograma más que una idea».
- ¹⁸ MIRÓ, 1940, F.J.M. 1775a-1774-1840b-1841, (cuaderno F.J.M. 1774-1841).
- ¹⁹ PERICOT, L., *Historia de España. Épocas primitiva y romana*. Vol. I, Gallach, Barcelona, 1934.
- ²⁰ ACOSTA, P., *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca, 1968.
- ²¹ SIRET, por ejemplo, partiendo del triángulo grabado en el ídolo de Almizaraque (Herrerías, Almería), intenta explicar toda su teoría de significado y derivaciones de estos signos; dicho triángulo aparece lleno de puntos, y por su posición dentro de la figura, no puede representar otra cosa que el sexo femenino. Admite también que dicho esquema con el vértice hacia arriba (los casos son mucho menos numerosos) represente la virilidad. A partir de esto llega a la conclusión de que los motivos bitriangulares representarían la unión de los dos sexos, y su significado sería entonces el del acto sexual cuyo fin último sería la fecundidad. Siret, L.: *Religions néolithiques de l'Ibérie*. París, 1808, pp. 30-34.
- ²² MIRÓ, 1941, F.J.M. 1357-1369, (cuaderno F.J.M. 1323-1411).
- ²³ RAILLARD, *ob. cit.*, pág. 148. Miró también se refiere, en la página 52 de este mismo libro, al significado poético de estas marcas de sus manos como «huellas en la oscuridad».
- ²⁴ ALMAGRO BASCH, M., *Arte prehistórico*, en «Ars Hispaniae», vol I. Madrid, 1947.
- ²⁵ MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico (tomo I)*. Barcelona, 1931.
- ²⁶ PIJOÁN, J., *El Arte Prehistórico Europeo*, en «Summa Artis», vol IV. Madrid, 1934.
- ²⁷ Véase RAILLARD, *ob. cit.*, pág. 171.

