



JOSE CORREDOR MATHEOS

Miró

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Joan Miró es una de las figuras verdaderamente claves del arte actual. Sus bien conocidos signos, la caligrafía de su mundo, sencillo y profundo, se nos presentan como símbolos evocadores de nuestra época. Su vocabulario, sorprendentemente nuevo, semeja el balbuceo de un hombre que tratara de comenzar la historia de nuevo, a un nivel más hondo, primigenio, librándose del peso de una cultura acaso ya agotada. Es el canto ingenuo y a la vez trascendente de la piedra, de las cosas aparentemente mínimas; de los astros tam-

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN**

14 NOV. 2018

**ENTRADA
DONATIVO**

Misó

JOSE CORREDOR MATHEOS

Escritor

*Miembro de la Asociación de Críticos
de Arte*



**DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL**

66958

Misó



12794204

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

SEGUNDA EDICION

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia. 1975

Imprime: Ind. Gráficas Castuera, San Blas, 4 - Burlada - Pamplona.

I. S. B. N. 84 - 369 - 0457 - 5

D. L. NA 1556 - 75

Printed in Spain.

EL ARTISTA

Referirse a Joan Miró no es fácil. Se ha escrito ya mucho sobre este gran artista, por más que él sea poco amigo de focos y alardes publicitarios, que su fama, en cambio, ha multiplicado en torno suyo. Su obra es hechura suya, y, como tal, de una gran discreción, al tiempo que de una fuerza, de una violencia, que terminan por producir el escándalo en torno suyo, cuando lo que en verdad busca Miró es la silenciosa y casi invisible piedra, el astro reflejado en el agua de Montroig, esas pequeñas y humildes realidades que va iluminando dentro de sí y que pueden encerrar todo el universo.

Su vida carece de gran relieve y peripecia exterior. Esta afirmación, sin duda demasiado tajante, tiene la ventaja de dar una imagen general válida, aunque ha de ser matizada. Su vida no ha sido al principio fácil. En París pasó sus

años duros, sin dinero, con ambiente hostil detrás, en Barcelona, con una total incomprensión, mientras su primera exposición en la capital internacional del arte le traía un nuevo fracaso. Pero una de las primeras virtudes de este artista es el tesón, un tesón tremendo. («A París hay que ir como "luchador" y no como "espectador de la lucha", si se quiere hacer algo», escribió a su amigo J. F. Ráfols.) Esto es sólo posible cuando el hombre posee una confianza que procede de un profundo conocimiento de sí mismo y de una atención a lo que ocurre en el propio interior. Existe, sí, en la vida de Miró una aventura incluso externa, visible, pero a escala de su talla, de su altura, y en comparación de otros artistas contemporáneos suyos, es una vida tranquila, medida, segura. Lo más importante ocurre dentro y en su obra. El va por el mundo fijando su atención en las cosas mínimas: la hormiga, la piedra, el astro enorme pero reducido al tamaño y el encanto de esas cosas minúsculas. Considera Miró que «todo aquello que sale de la tierra tiene un gran valor». Es preciso pisar con los pies bien hundidos en ella, para que nos entren por ellos su fuerza, su misterio. Y su mundo, geográficamente, no es París, ni Nueva York —adonde no ha ido por otra parte más que a «entregar trabajo»—, sino su campo de Tarragona, donde está arraigado desde niño, cuando iba a pasar los veranos con su familia. Allí tiene aún su viejo estudio, no lejos del mar, que da serenidad y medida a su obra de artista a contrapelo del ya gastado Occidente.

Su origen y su nacimiento son catalanes. Su padre, Miquel Miró, era orfebre, procedente del Campo de Tarragona, y su madre, Dolores Ferrá,

hija de un ebanista mallorquín. Doble origen también artesano, por lo tanto. Todo parecía indicar lo que sus padres supusieron: que el joven Joan entraría en cualquier profesión razonable, como el comercio. Resulta ahora chocante que llegara a empezar estudios comerciales y que entrara a trabajar como meritorio en la casa Dalmau Oliveres. Al parecer, su reacción debía arrancar de muy adentro, y se le manifestó como una enfermedad grave: el tifus, junto con depresión nerviosa, lo que le dio oportunidad de ir por una temporada a Montroig, donde se le revelaría definitivamente su vocación, allí, a solas, entre esos seres externamente mínimos, llenos de significación y que luego pasarían a sus cuadros.

En estos momentos, todo está decidido. Luego vendrá, lento, el desarrollo. Su paso por la Academia Galí, después de haber pasado por Lonja, donde demostraría escasa afición y facilidad por el dibujo realista. Sus primeros amigos: el grabador Ricart, el ceramista Llorens Artigas, y, más tarde, el amigo que dedicaría por entero su vida a Miró y al apoyo de los jóvenes artistas de vanguardia: Joan Prats, recientemente desaparecido. Asiste también por entonces al Círculo Artístico de «Sant Lluc», adonde acuden Prats, Llorens Artigas y J. F. Ráfols. Del seno de este grupo surge la Agrupación Courbet, que funda en 1918 Llorens Artigas, y en la cual figura Miró.

Desde el principio está despierto a las nuevas orientaciones del arte, que harán posible, junto con el desarrollo de su personalidad, el gran reconocimiento internacional. Cabe preguntarse cuál habría sido su papel en otra época, con sus intuiciones de un mundo misterioso,

con sus imágenes de la mayor simplicidad, la visión de un niño, de un gran artista cuya misión era la de contribuir de manera decisiva, con Klee y Mondrian, a la liquidación de un entendimiento del arte ligado a la cultura occidental. Pero, dejando ya atrás la cerrazón de Barcelona al nuevo arte —cuya víctima sería el marchante Dalmau—, París hacía posible el conocimiento de una personalidad tan revolucionaria como la suya.

¿Revolucionario, Miró? Este hombre discreto, ensimismado, tan pulcro en el trato... «apagado —escribe Sebastián Gasch, gran alentador de la vanguardia en aquellos años y compañero de Miró—, poco vivo, de temperamento sosegado y encogido, pacífico en apariencia, una violencia inaudita, en cambio, anida en lo más hondo de su alma, violencia que sólo se transparenta a través de sus pinturas».

Esta potencia de Miró no pasó inadvertida a Dalmau, que le presentó por primera vez, en sus famosas galerías, en 1918. El fracaso de esta exposición le llevaría a retirarse a Montroig, no a lamentarse y dolerse, sino a meditar y reconsiderar la estrategia futura. Lo mismo ocurrió después de su primera exposición parisina, organizada también por Dalmau, en la galería La Licorne (mayo de 1921). No vendió ni un solo cuadro y se habló poco, si bien críticos y artistas como Maurice Reynal —que había presentado el catálogo— y Pablo Picasso apostaban por el triunfo final del joven recién llegado de Barcelona. También esta vez se retira a Montroig, donde, al igual que en la ocasión anterior, se produciría una modificación sustancial en su arte.

Las cosas cambiaron para Miró poco después. Primero con los poetas, escritores, seguidores de cerca del arte, con quienes va trabando conocimiento. Encuentra la amistad de Hemingway, que le compraría su famoso cuadro «La masía», y de Ezra Pound. En 1924 surge el grupo surrealista. Miró es amigo de Breton, Eluard, Aragón, y lo será de los demás, aunque sabrá mantener su independencia. Vive el momento surrealista, participa de él, saca de esta tendencia lo que le va verdaderamente y le ayuda incluso a desvelar parte de su personalidad, pero no querrá mantenerse en una ciega ortodoxia; él seguirá su camino, lanzado, como desde el principio, con una fe ciega.

En 1925 expondrá en la Galería Pierre. Jacques Viot es ahora su marchante. El propio Miró lo ha contado: «Un día me propuso: Si Max Ernst puede vivir con 1.500 francos, creo que usted también. Este fue el primer contrato que firmé en mi vida». La exposición que celebra en 1928, en la Galería Georges Berheim, marca ya el pleno reconocimiento, y son vendidos todos los cuadros. Han surgido entretanto los entusiastas de su pintura, los comentarios, los artículos. Y seguirán las exposiciones en los Estados Unidos, la primera de ellas en 1930.

Miró no debió perder la cabeza, como no la había perdido en sus graves tropiezos anteriores. Minucioso, tímido, estaba y está en todo, en los pequeños detalles, sin poner en ello el corazón, el alma, que reserva para sí, o mejor para su obra. Todo, en su vida, revierte en ella. Y Miró mantiene el tipo siempre. Aunque parece azararse, y debe estarlo, aunque no le gusta, como él mismo ha dicho, ser un hombre de

mundo, ni acudir a grandes recepciones, Miró está siempre vigilante, sereno en el fondo de sí, sin perder ningún cabo.

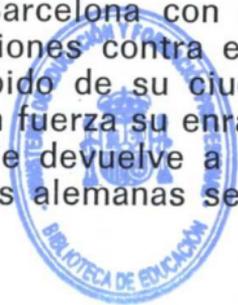
Es oportuno aludir aquí a su cierta o supuesta ingenuidad. Sobre esto, como bien nos ha alertado Jacques Dupin —autor de la mayor y más importante biografía y estudio sobre su obra—, es preciso desconfiar. Miró es muy consciente de lo que hace, y esto le separa absolutamente de un «naïf»; pero al mismo tiempo conserva una como inocencia primera, un acceso directo a las cosas que normalmente sólo está reservado a los niños, a los poetas y a algunos artistas como él, como Klee, que tienen en el fondo un entendimiento mágico del mundo. Una magia que no es la del mal llamado «primitivo», porque en Miró existe un gran bagaje occidental: resulta obvio decirlo. Es el suyo el mundo primigenio, el del alborar de las cosas; es el baluceo, la gracia de lo que no ha sido aprendido, la ignorancia que lo sabe todo.

Acaba la aventura de Montmartre, aquel París que había sido una fiesta, como escribiera Hemingway. Aquellos artistas que habían llevado una feliz vida de malditos son artistas reconocidos internacionalmente. Joan Miró es uno de ellos, uno de los que abre el camino.

Sí, acaba la peripecia del hambre, de la lucha contra la incomprensión, la conquista del marchante y del público, la lucha, sobre todo, por el descubrimiento del mundo propio. Miró se casa, en 1929, con Pilar Juncosa, prima suya por parte de madre, y dos años más tarde nace su hija Dolores. Está instalado en París, en el número 3 de la calle François Mouthon. Pero viene frecuentemente a Montroig, a Barcelona, y

mantiene contacto con sus amigos. Forma parte así del grupo ADLAN, que renovarí­a el arte en Cataluña y en general en la península, y muestra sus telas antes de que viajen a París. Entretanto se ha distanciado de los surrealistas, sobre todo a raíz del compromiso político de los más inquietos de éstos, y, en general, vive más aislado, concentrado en su obra. En 1933 pasa algunos meses en Barcelona, donde el año anterior ha presentado el ballet «Jocs d'infants», montado por Massine, con decorados y figurines suyos. Son varios los horizontes que se van cerrando. Internacionalmente, se contempla con alarma la ascensión de Hitler, y se sufren los efectos de la gran crisis económica. La República, que había despertado en España grandes esperanzas, especialmente entre el pueblo y los intelectuales, lleva una vida precaria, amenazada por tódas partes, coartada por compromisos que limitarán su acción. Miró se halla en España cuando estalla la guerra civil. En el otoño marcha a París, desde donde seguirá los acontecimientos. No está impasible a la tragedia. En 1937 colabora en el Pabellón español de la Exposición de París, y hace manifestaciones, a través de su arte, que son inequívocas. En realidad, aún contando con que no es hombre de aventura exterior, siempre ha adoptado una actitud pública muy clara, nunca desmentida. Quedará siempre también claro el amor a su tierra, a la cual no ha regateado nada. Si marchó de Barcelona con disgusto y llegó a hacer declaraciones contra el ambiente artísticamente corrompido de su ciudad, luego, ya en París, sentirá con fuerza su enraizamiento.

Una nueva guerra le devuelve a España. En 1940, cuando las tropas alemanas se acercan a



París, regresa, para repartir su residencia entre Palma de Mallorca, Montroig y Barcelona. Su obra no se detiene, sino que se mueve más que nunca. Su universo es más rico, denso, mágico. Y multiplica su actividad. En 1944 empieza su colaboración con Llorens Artigas, de la cual saldrán extraordinarias cerámicas, que expondrá por primera vez en la Galería Pierre Matisse, de Nueva York. En 1947 reside durante ocho meses en esta ciudad, preparando una gran pintura mural, para Cincinnati, actualmente en el museo de dicha ciudad.

Su vida sigue un orden estricto, como siempre, pero ahora posiblemente con mayor sosiego. Por dentro sigue atento a todo, trabaja sin pausa, madurándolo todo mucho, absorto durante horas antes de trazar una simple línea. Este universo simple y maravilloso, «como pintado por un niño», está realizado con gran conciencia vigilante. Nada deja al azar Miró, salvo a su intuición, que viaja mucho más que su cuerpo físico, siempre de aquí para allá. También sería interesante hablar del sentido de sus viajes, que sólo obedecen a razones de su trabajo.

Se solicita su colaboración para grandes murales, que lleva a cabo con Llorens Artigas, Recibe el gran premio de Grabado en la Bienal de Venecia (1954), el premio internacional de la Fundación Guggenheim (1959), y más recientemente el Carnegie de Pintura. Más nos dicen las grandes exposiciones retrospectivas, en cuanto a la enorme difusión que ha alcanzado su obra. Culminación de las mismas han sido las celebradas con ocasión de sus 75 años, en la Fundación Maeght y Barcelona (1968) y Museo Guggenheim de Nueva York (1969). Así como las

dos grandes exposiciones paralelas del Grand Palais y Museo de Arte Moderno, en 1974.

Reside habitualmente en Palma de Mallorca, y trabaja en el magnífico taller que construyó para él su amigo J. L. Sert, en 1956, y en el que acaba de instalar en una casa contigua a la suya, denominada Son Boters. Con frecuencia se traslada a Montroig y a Barcelona, y viaja continuamente con motivo de sus frecuentes exposiciones. Recientemente ha hecho a la ciudad de Barcelona una triple donación: el enorme mural cerámico, realizado como los anteriores con Llorens Artigas y con el hijo de éste, Joanet; una escultura de grandes dimensiones, que recibirá al visitante a la ciudad, en la entrada por la Diagonal, y el mosaico que se instalará en las Ramblas, que, a su vez, saludará al que arribe a Barcelona por mar. Pero, por encima de estas muestras de amor a su ciudad y a su tierra, está la creación de la Fundación Miró - Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, que tendrá, no sólo la misión de conservar la importantísima donación de obras suyas, «sino que —como se leen en el catálogo— intenta convertirse en un lugar de trabajo y un centro de actividades donde cualquier hecho que se relacione con el arte de nuestro tiempo pueda ser objeto de una atención que provoque su promoción y su resonancia».

Este es el breve balance de una vida intensísima, que felizmente prosigue y se diversifica en nuevos campos y técnicas, sin que abandone nunca su unidad esencial. Pueden servirnos para terminar estas palabras de Joan Miró, escritas con ocasión de la preparación del ballet «Jocs d'infants» y que muy bien podemos nosotros

aplicar al ánimo y la ambición de su obra entera: «El trabajo que estamos haciendo toma unas proporciones insospechadas y lo que hacemos será, o bien algo sensacional, o un fracaso absoluto. En todo caso, puedes estar seguro que no se trata de nada mediocre: «ser o no ser». Todos compartimos este criterio y estamos dispuestos a ir hasta el final, sin descuidar el más pequeño detalle, y a jugarnos la piel.»

SU OBRA

La obra de Miró es congruente consigo misma. Una lectura detenida de sus primeras telas y dibujos nos permitiría descubrir las mismas claves de etapas posteriores. Parte de un núcleo que va desarrollando a lo largo de los años, y nada hay en su evolución que no esté de acuerdo con esto que está dado desde el principio. Hacia 1916 se empieza a configurar su lenguaje, que en 1917 estalla de manera fulgurante. Es un color no tanto «fauve» como relacionado con algunos expresionistas, y por supuesto con Van Gogh. Entre 1915 y 1918 realiza una serie de cuadros en que la naturaleza, la tierra de Tarragona, vibra con un color encendido que sale como de dentro, con un apasionamiento que deja margen para la ironía. Son evidentes las iniciales influencias: Cézanne, Van Gogh, Matisse. Y esta ondulación

del paisaje es aún un tanto «art nouveau»; así en «Ermita de Horta» y «Camino de Ciurana». Llama la atención el apasionamiento del color, ese tono irreal de los verdes, la arrogancia de los amarillos y, en la segunda de dichas obras, la sorprendente delicadeza, no se sabe hasta qué punto ingenua y hasta cuál irónica, de los rosas, que asoman entre bandas de otros colores. Este «Camino de Ciurana» es como un arco iris con círculos procedentes de Delaunay, truncados, de ritmo intencionadamente roto. A pesar de la importancia del color, lo que ha permanecido y dado mayor peso en la obra entera de Miró tal vez sea el grafismo, como hace notar Umbro Opollonio. En aquellos momentos todavía se podían apreciar las huellas del cubismo, poco arraigado en Miró, aunque contribuyese a caracterizar también la obra de estos dos años.

La exposición de 1918, con el fracaso que supuso, produjo, como reacción, un cambio profundo en la manera de pintar. Lo que hasta entonces había sido violencia desatada, ceñida sólo por una estructura cubista sumamente débil, será sustituida por una composición y un dibujo muy elaborados, con un color frenado. Todo está descrito con minucioso detalle, como vemos en «La Masía» (1921-22), la pintura más famosa de este período.

Entretanto, Miró se ha instalado en París. Europa sale de las ruinas de una guerra que la había dejado arrasada y de la cual despertaría con unas frenéticas ganas de vivir. La imaginación se permite alzar el vuelo, con plena autonomía. La obra de estos años se complace en describirnoslo todo con pormenor, pero con un

entendimiento de lo que ha de ser la función del artista que todo resulta finalmente una invención, lejos del motivo real que lo ha inspirado. Miró permanece siempre muy cerca de la naturaleza, de las cosas concretas y sencillas, y al mismo tiempo el resultado es algo absolutamente artificial, en el mejor sentido en que lo es el arte, opuesto también a la naturaleza. Aquella visión conjunta del período anterior se fragmenta ahora, y cada parcela, cada punto del cuadro, reclama del espectador una lectura que podríamos llamar deletreada. Esta pintura miniaturista es sin ninguna duda muy oriental. Implica reverencia ante la naturaleza, y una necesidad, no de servirse de ella, sino de penetrar en su secreto. Con relación a los años 16 y 17 es ya muy clara aquí la transformación de los elementos naturales, con esta delicadeza tratados, en signos de un nuevo vocabulario, lo que tal vez constituye el principal empeño y el máximo logro de Miró.

El paso siguiente se produce en 1924. Es el año del nacimiento oficial del surrealismo. Por temperamento, por espíritu, Miró tenía que sentirse próximo a este grupo. Puede decirse que, en espíritu, Miró fue uno de los surrealistas, por más que sea siempre la suya una creación plástica que es siempre poesía sin ser literatura. El espíritu de independencia, el tesón en seguir su propio camino, tenían que apartarle necesariamente de las actividades del grupo.

En 1924 termina el cuadro «La tierra arada», comenzado el año anterior, último ejemplo de la etapa que concluye entonces. Al igual que «La Masía» relata una escena típicamente catalana, pintada además, como aquélla, en Montroig.

El cuadro siguiente que ha quedado como hito significativo de su trayectoria es el «Carnaval del Arlequín» (1924-25). Si bien su vinculación íntima a la propia tierra no se perderá en ningún momento, lo cierto es que a partir de 1924 su lenguaje se hace más abstracto, más desligado de motivaciones reales, más «símbolo» que «icono». Paralelamente, como puede apreciarse en el cuadro citado, se produce la dispersión de los distintos elementos formales por todo el ámbito del cuadro, aunque permanezca cierta atmósfera semejante. Hasta ahora, el proceso ha sido de progresiva abstracción y concreción del vocabulario. Este «Carnaval del Arlequín» es, por encima de todo, una danza. Una fiesta también. La mayor precisión en el lenguaje, tan enorme minuciosidad, no impiden que se siga dando sensación del misterio, de novedad, de una frescura original del mundo. La intención de Miró —como hace notar Georges Duthuit— es la de «redescubrir el sentido religioso y mágico de las cosas, el de los pueblos primitivos», y cada ser, por minúsculo que sea, cada cosa insignificante, posee un alma, forma parte de un todo misterioso, del cual no está excluido el hombre.

Sigue un período, más largo que los anteriores, en que desarrolla Miró las posibilidades con que está jugando ahora y que alcanza aproximadamente hasta 1934. Se va acentuando el carácter abstracto, aunque nunca deja de partir de un dato exterior. Se produce en general con una mayor libertad, rompiendo lo que aún quedaba de convención que no haya surgido espontáneamente de la propia obra. Vemos con frecuencia, entre sus temas, figuras de personajes,

muy esquemáticos y a la vez muy líricos, como pueden ser sus cabezas de campesinos catalanes. Son muy curiosas esas formas que parecen surgir de la atmósfera misma, como si se hubieran materializado en ellas, y en que pueden distinguirse dos figuras humanas, muy vagamente representativas, en un diálogo que el propio Miró llama «amoroso». Son, éstas, figuras que tendrán después, con el tiempo, continuidad en otros artistas de diversos países. Estamos, en estos años, en plena evocación mágica, con formas fuera de toda convención racional.

En 1928, y como consecuencia de un viaje a Holanda, se inicia la serie de «Interiores Holandeses», que pinta Miró partiendo de postales de los grandes pintores de aquel país adquiridas en sus museos. Puede decirse que retorna el tipo de composición que encontramos al principio de este período, con el «Carnaval del arlequín». El espacio, que en los últimos años aparecía como vacío, en contraposición a unas formas muy concretas y simples, vuelve a poblarse de figuras más evocadoramente realistas; muy representativo es el «Interior holandés I», pintado en el mismo año 1928. Al año siguiente vuelve a continuar la línea anterior a este interiorismo holandés, con una marcada evolución formal. Paralelamente se inicia una investigación técnica que desarrolla a lo largo de los años treinta y marca fuertemente el tema y el concepto. Crea «pinturas-objetos», utiliza el **collage** y pinta sobre madera, cobre, fibrocemento, papel vegetal, papel de embalar, Ingres o Velours y se sirve de objetos diversos encontrados en la playa y transformados por la acción del mar. El **collage** consiste a veces en postales y recortes de gra-

bados con damas de principio de siglo, niños, imágenes que pueden ser cursis, tiernamente cursis en todo caso, y con frecuencia lo combina con el dibujo. Se marca así una contraposición entre la densidad formal del **collage** y la simplicidad de la línea, finamente trazada. En general, se mantiene el antropomorfismo típico de la obra mironiana. Siempre, o casi siempre, sus formas evocan la figura humana, liberada, eso sí, de su apariencia cotidiana. Es siempre un juego de ironía, de deformación entre cruel y amorosa. Esta sensación de libertad a que me refería se da paralelamente a una voluntad manifestada por Miró de «asesinar la pintura». Por aquí podemos encontrar algunas de las grandes diferencias que separan a este artista de los pintores típicamente surrealistas. Estos, en su afán de huir del mundo exterior y refugiarse en el sueño, en el subconsciente, terminan por pintar de una manera con frecuencia **pompier** estas **visiones**, de modo que no rompen con una convención de la pintura que arranca del Renacimiento, sino que lo llevan a sus últimas consecuencias. Miró, en cambio, trata continuamente de romper el lenguaje, de destruir un entero entendimiento del arte, llevando la tentativa dadaísta mucho más allá de lo que consiguieron e incluso se propusieron los practicantes de aquella tendencia. Como expresa Jacques Dupin, estos malos tratos infringidos a su medio de expresión no hicieron sino purificarlo y sentar las bases de un estilo de mayor amplitud, que quedaría plasmado en dibujos purísimos e inspirados dibujos-collage y en los decorados y figurines para el ballet «Jocs d'infants». Esta destrucción del lenguaje, seguida del alumbrado

miento de estos purísimos dibujos, parece sugerir, sin pretenderlo, la ritual destrucción, muerte, seguida de resurrección, de las iniciaciones chamánicas, lo cual no es del todo descabellado en el caso de una pintura tan relacionada con un entendimiento mágico del mundo.

En 1934 realiza una serie de pasteles, antropomórficos todos. Sigue muy apegado en general a la figura humana, que se complace de nuevo en torturar. Pinta ahora a veces sobre papel de lija, lo que confiere a la obra una insospechada agresividad. Miró se halla en un momento, no sólo de gran actividad, sino de constante experimentación. Dentro de un mismo año se aprecian líneas diversas. Una de particular interés, desarrollada entre 1935-36, registra una sorprendente mutación en el color, con un verde predominante y llameantes amarillos y rojos; se hará aún más evidente en 1937, con «Bodegón del zapato viejo», en que las posibilidades del surrealismo parecen cobrar un nuevo impulso. Es curiosa la pintura y collage sobre contraplacado realizada el 19 de octubre de 1936, que anticipa algunas de las conquistas más características del informalismo. Rompe también con frecuencia con el propio concepto del cuadro, pegándole un objeto que lo continúa o dándole una forma particular, como en la pintura sobre fibrocemento que posee J. L. Sert. Sus cuadros se pueblan de monstruos —cuya mayor monstruosidad reside, naturalmente, en partir de un modelo humano—, aparecen manchas blancas que envuelven la línea o las formas en una especie de halo. Esta deformación desaparece en ocasiones, para dejar aflorar de nuevo la pura emoción lírica: así en «El Circo», de 1937, año a

que pertenece también un curioso «gouache» en que ensaya de manera propiamente informalista con diversos colores, en este caso sin alusión real alguna. Caracteriza, sin embargo, a todos estos años una torturada imaginación que inducirá al propio Miró a aplicar a buena parte de estas obras la denominación de «pinturas salvajes».

Esta violencia se está dando también fuera del mundo de Miró, en el que para entendernos llamaremos real. Escribe Dupin que entonces «una vez más busca un punto de apoyo en la realidad y dibuja desnudos en la Grande-Chaumière como simple estudiante». Acaso no de una manera inmediata, la circunstancia de la guerra puede haber influido, junto a una dinámica interna de la propia obra, en una transición hacia la liberación imaginativa, como será ya manifiesta en la serie de las «Constelaciones», que pintará entre 1940 y 1941. Esta necesidad de refugiarse en sí mismo, en la seguridad del mundo íntimo, no excluye en Miró una atención a los hechos exteriores y una preocupación por situaciones de tan extrema gravedad.

En 1939 pinta la serie de óleos, sobre fondo rojo, que son conocidos como la serie «Varengeville I», por haber sido realizados en dicho lugar de la costa normanda. Aquí, donde se ha refugiado, y en las circunstancias que parecen más desfavorables, pinta Miró unas telas y gouaches que son generalmente considerados como una cima de su obra. Sigue la «Varengeville II», ejecutada por entero sobre tela de saco, con una composición trabada, de color muy vivo y puro, que contrasta violentamente contra los fondos

crudos. También en Varengeville, y en enero de 1940, da comienzo a la serie que acaso caracteriza mejor a la obra de Miró en su conjunto, la que nos da una más depurada poesía y una más decantada plástica: la titulada «Constelaciones», que terminará en septiembre del año siguiente en Palma de Mallorca y en Montroig. En estas pinturas, todo el espacio se llena de un sinfín de manchas de color, tiernamente geométricas, unidas por una fina trama, como ensartadas por un hilo tenue. Manchas de diversos tamaños, que dan una extraña sensación de profundidad a un espacio que ha resultado multiplicado por la presencia misma de estos minúsculos seres: estrellas, círculos, otras mil variadas formas, que se cortan, intercambian colores, que parecen danzar, una danza sagrada sin duda. Miró, como confesará más tarde, vive encerrado en sí mismo. Esta soledad, este silencio, han abierto un universo poblado de pájaros, estrellas y de figuras de mujer transfiguradas en cuerpos de este sorprendente firmamento. Es la culminación de la magia, el momento del trance, de la revelación. El resultado: un gran poema épico del cosmos. Esta época, decisiva, dejará una huella muy clara en las posteriores, en que seguiremos viendo aparecer, en situaciones distintas, estos mismos cuerpos astrales que en la serie de las «Constelaciones» latían con fulgor instantáneo, de una belleza y un encanto raros en la historia del arte occidental.

A continuación va seleccionando parcelas de este cosmos recién descubierto y las destaca; profundiza, personifica figuras, pone en evidencia relaciones. Usa diversas técnicas: óleo, gouache, acuarela, pastel; varía el formato, se per-

mite toda clase de libertades, con enorme seguridad. Esta época mantiene el mismo carácter mágico de la anterior, y, fruto de esa parcelación a que me refería, resulta una gran proximidad. Si antes el espectador, ante las «Constelaciones», se hallaba como inmerso en un espacio infinito que vibraba musicalmente, se encuentra, de pronto, ante personajes solitarios. En 1942 deja de pintar al óleo, que no volverá a practicar hasta 1944, y ensaya sobre papel, con acuarela, gouache, pastel o dibujo, recogido de nuevo en sí mismo. Se trata de obras muy espontáneas, cuya delicadeza se resume en algunos de los pasteles realizados en 1942. Se aprecia una lucha, resuelta, por alcanzar la libertad expresiva, que ha dado paso a estas criaturas personificadas. En 1944, en que vuelve al óleo, sigue dando mucha importancia a gouaches y pasteles, que participan de la misma calidad y ambición que estos nuevos lienzos, ahora de pequeño formato. Y no cesa de investigar. En 1944 produce bastantes obras sobre tamaños irregulares, generalmente muy alargados. Al año siguiente los formatos son de nuevo grandes, aunque la temática sea la misma. Estas telas suelen llevar el fondo blanco y es mayor el número de signos que parecen rodear las figuras. Se van éstos destacando y adquieren un valor fuertemente simbólico. Es todo un vocabulario que ya está establecido, en el cual se nos está diciendo algo, y que al mismo tiempo el artista rompe continuamente, evitando que se vacíe en absoluto de contenido.

Conviene referirse ahora a una de las actividades de Miró que con el tiempo ha ido adquiriendo más importancia. Me refiero a la cerá-

mica, que comienza a practicar en 1944, en colaboración con el gran ceramista José Llorens Artigas. Algunas de las piezas, decoradas, son en realidad verdaderas esculturas y constituyen el punto de partida de toda una población de seres mironianos que andan ahora por el mundo fundidos en hierro. Juntos realizaron numerosas vasijas y otras piezas que fueron presentadas en 1945, en la galería Pierre Matisse, donde han vuelto a exponer en varias ocasiones. El gran renombre de Joan Miró atrajo la atención de diversas instituciones internacionales y prestigiosas universidades, que le encargaron grandes murales cerámicos, que realizaría también con Llorens Artigas: Universidad de Harvard (1950), UNESCO de París (dos paneles, 1958), Universidad de Harvard de nuevo (1960); han seguido otros importantes encargos, que han contribuido mucho a caracterizar la imagen que de Miró tiene un vasto público curioso del arte: Museo Guggenheim, St. Gallen, Fundación Maeght, Feria Internacional de Osaka, Aeropuerto de Barcelona. Tanto en estos murales como en las vasijas y formas escultóricas realizadas en cerámica nos es posible descubrir la gran libertad alcanzada por Miró, su enorme fuerza explosiva.

Su escultura arranca de aquellas primeras cerámicas. Lo cierto es que antes ya había demostrado interés por el volumen, y algunas de las formas que iremos encontrando están anticipadas en los objetos que incorporara años atrás a sus obras pictóricas. Miró necesita también de esta vertiente plástica para expresarse, por una necesidad de hacerlo al margen de cualquier consideración previa y sin traba algu-

na en cuanto a límites reconocidos. La escultura de Miró está dotada de una fuerza y una grandiosidad que radica precisamente en la manera directa como está percibida la realidad a través de elementos suyos, naturales, de objetos en apariencia insignificantes, que el artista encuentra en su camino y que le sirven de punto de partida. Estas obras, con el arranque en formas casi mínimas, están vistas, concebidas con una capacidad para ser agrandadas hasta el infinito. Ultimamente ha desarrollado Miró una creciente actividad en este terreno, y así, en 1970, ha presentado grandes exposiciones de escultura, en la galería Maeght de París y en la Pierre Matisse de Nueva York, que han puesto de relieve el esfuerzo que está dedicando a este aspecto de su obra. De diversos talleres de fundición de Barcelona y París, han salido innumerables piezas en bronce, con formas que nos resultan familiares, por pertenecer a la misma atmósfera —la «atmósfera Miró»— de su obra pictórica y gráfica.

Por estos años vuelve a practicar, con una intensidad creciente, el grabado, que ocupará a partir de ahora una gran parte de su producción total. Hasta entonces su obra gráfica se había limitado prácticamente a la realizada para ilustrar libros, principalmente de poesía, de sus amigos. En 1944, en momento de intensa creación pictórica, graba una importantísima serie de litografías llamada «Barcelona». Desde entonces ha alternado esta técnica con el grabado sobre cobre y sobre madera, produciendo intermitentemente grandes series y numerosos libros ilustrados. En el grabado encontramos los personajes y formas, los signos, de su obra pictórica,

con la prueba de las facultades de este artista para las diversas técnicas.

La obra más reciente de Miró parte de todos estos medios que ha ido conquistando para profundizar en su mundo íntimo, que ha hecho explícito. Sin embargo todavía sigue Miró reservándonos sorpresas. Las formas y signos mirobianos, que parten de minúsculas referencias naturales, han demostrado su capacidad para crecer de manera insospechada. Por otra parte, incorporados en ocasiones al muro, ponen en evidencia públicamente su valor de signos de nuestra época. Hoy, junto a su bien conocida sensibilidad poética, hallamos la culminación de una violencia que ya se había dado a conocer en sus comienzos. Puede así haber dicho Ragnar Hoppe que «un cuadro de Miró estalla como un obús sobre el muro de un museo».

De esta violencia tenemos una reciente muestra en las pinturas que realizó en los muros de cristal del edificio del Colegio de Arquitectos de Barcelona y que después destruyó él mismo, de acuerdo con el propósito inicial. Esta destrucción, que contrarió a algunos, es en realidad muy consecuente con esa misma violencia con que pinta, reflejo de la necesidad de destrucción del propio arte, para devolverlo a sus fuentes, necesidad que encontramos en lo más auténtico y valioso del arte actual. De acuerdo con este ímpetu, cambió su estilo minucioso por otro de rasgos de un vigor más visible, más directo, que han ido alternándose desde entonces con el precioso que tan bien se había definido a partir de las «Constelaciones». Trabaja con frecuencia en series, contrapuestas incluso de concepto, y sigue utilizando toda suerte de materiales.

Los últimos años parece que Miró haya acentuado su rebeldía, aquel carácter salvaje que ya se aplicó a ciertas pinturas suyas. El color mismo, que puede afinarse y adelgazarse increíblemente, haciendo vibrar una nota muy aguda, es capaz otras 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. Esta misma necesidad le lleva a usar mucho el cartón, especialmente a partir de 1960, y el papel, aunque sus estudios estén repletos de enormes telas en las que trabaja simultáneamente, a veces con grandes intervalos. Y es de destacar los «sobreteixims» (sobretejidos) y tapices, nuevo campo para su actividad incansable, a cuya renovación ha colaborado, con su rebelde ansia de libertad. Sigue siendo, en todo caso, el Miró de siempre. Existe también aquella conciliación de la realidad y el sueño que, al decir de Eduardo Westerdahl, es una de las principales características en su obra.

Joan Miró camina con pies ligeros. Se ha librado de un agobiante peso cultural. Está muy atento a lo que la intuición adivina. Y todas las cosas tienen un sentido. Basta aprender a leer. La brizna de hierba, la piedra, el trozo de madera comida por el mar, la estrella aparentemente diminuta, el animal de mirada humilde y sabia. Miró se va deteniendo ante cada cosa, la contempla detenidamente. Ya no se olvidará nunca de ella: aparecerá en algún cuadro, tendrá un sitio en sus meditaciones, saldrá a flote en ese silencio y ese vacío que permiten recobrar lo que parecía perdido. Bajo la mirada de Joan Miró, todo cobra la misma importancia y altura.

El mismo ha escrito: «Al atardecer, en la playa de Montroig, adonde no va nadie, las pisadas de los hombres y de las ovejas son como constelaciones.»



MIRO ANTE LA CRITICA

ROBERT DESNOS

Fuera de todo simbolismo me complace saludar en Joan Miró a aquel que supo dar a su pintura un tono y una luz comunes, a un tiempo, a los encantadores cuentos de Mde. Aulnoy y a los trágicos relatos del conde de Lautréamont.

Soplos de otros planetas, almas de las profundidades de la tierra y de los abismos de la creación, sombríos avatares conocidos por las células de nuestra sangre, dédalos de nuestros sueños, él es vuestro cartógrafo y el minucioso relator de vuestras maravillas.

Desde el fondo de los infinitos multiplicados, una luz de sonido inmenso y regular velocidad se dirige hacia nosotros con estrellados mensajes.

La pintura de Miró es Maravillosa (1).

«Cahiers de Belgique», Bruselas, 1929.

(1) Mirobolante, en el original francés: maravilloso.

CHRISTIAN ZERVOS

Pascal escribió en alguna parte que, cuando todo se mueve igual, nada se mueve en apariencia, como un buque.

Así el espíritu de Miró no cesa de agitarse, pero todas sus curiosidades evolucionan tan de igual modo, que a fin de cuentas se pierde de vista la agitación para no retener más que las constantes según las cuales la obra se desarrolla.

Este movimiento continuo le viene de la necesidad imperiosa de incitar sin cesar a las cosas, de profundizar en el misterio, de penetrar en la esencia, de extraer toda la poesía. Le es imposible detenerse ante un hallazgo, que le mueve siempre a considerar lo que el esfuerzo realizado tiene de fragmentario.

El tiempo no le dura apenas. Se precipita sin cesar en lo desconocido, intenta conocer los principios que están ante los ojos de todo el mundo, pero que nadie está acostumbrado a ver. Es necesario, para ello, la vista, pero es necesario también que esta vista sea extraordinaria, para no dejar escapar estos principios tan sutiles y tan poco accesibles que sería vano quererlos asir de otro modo que por la adivinación y la gracia.

Estas son, naturalmente, empresas peligrosas, donde el peligro siempre es inminente, pero ¿acaso el hombre no debe, en el momento de su pleno desarrollo, atravesar el precipicio sobre una tabla más estrecha que la necesaria para andar ordinariamente?

«Joan Miró», Cahiers d'Art, 1-4, 1934.

EDUARDO WESTERDAHL

Las obras de Joan Miró son unidades donde los colores se contrapesan en su violencia y las formas claramente delimitadas se compensan en la regulación de sus fragmentaciones y anarquías. El cuadro siempre tiene sus límites y es una captación minúscula de los países infinitos de la subconsciencia. Cada cuadro de Miró nos devuelve o nos descubre lo que late soterrado en el fondo de nuestro ser y dejando a un lado nuestro edificio racional cada hombre se dará cuenta al fin que por los ojos entra, sin remedio, sin posible evitación, una atmósfera, llena de cosas reales, que descubre que existe en el fondo de sí mismo unos infinitos mares semejantes, sin una precisa forma, sin una torneada consciencia, pero que están allí, en lo bajo de nosotros, bañando miembros y cosas que existen dentro y fuera del edificio humano.

Joan Miró y la polémica de las realidades, «Gaceta de Arte»,
Tenerife, junio 1936.

SEBASTIAN GASCH

Joan Miró ha descubierto las más puras y elementales posibilidades expresivas de la línea, del punto, de los colores, del significado figurativo. Pintura de ideogramas la suya, libre yuxtaposición de hechos que no está justificada por ningún enlace lógico, pintura-poesía. Un lienzo de Miró nos brinda la clave o el esquema de una visión interior. Resulta sumamente difícil definir el arte de Joan Miró, conciso y sobrio, purísimo, desprovisto de adornos hasta la desnudez. De todas maneras, hay que intentarlo.

Joan Miró, «Cobalto», Barcelona, 1948. Vol. 2, cuaderno 1.

EUGENIO D'ORS

Lo primero, señor mío, tener un cosmos propio. ¿Quién lo disfruta, dentro del arte contemporáneo, en las proporciones de Joan Miró? Este, no cura del parecido: ¿a qué? Ni tampoco ejercita la alusión, ¿sobre cuáles estribos de referencia? Ni la expresión: ¿qué sustantivo sustentaría formas semejantes? Ni la deformación: ¿en qué sentido? Ni se lanza a la evasión: ¿qué paisaje de ensueño podría visitarse más singular que su retina?

Catálogo del **VII Salón de los Once**, Madrid, 1950.

GUY WEELEN

Necesitará Miró la explosión del surrealismo para decantar sus medios de expresión hacia lo imaginario y lo fantástico. Muy rápidamente, liberado al fin, encontrará su mundo y su mitología. Miró se conduce como un jardinero atento, cultivando con ternura sus macizos de flores. Por la ingeniosidad de sus cuidados, consigue extraer de algunos asfodelos, espuelas de caballero, campánulas, especies extrañas, obras de un verdadero taumaturgo. Jugando al tres en raya —tierra y cielo— con la línea y la mancha, Miró vuela, con una audacia nueva e infantil, persiguiendo sus ensueños. Miró se muestra tan pintor y tan poeta que nunca sentirá la tentación de establecer la diferencia entre la pintura y la poesía. Para él, ambas están íntima e intensamente unidas.

Miró, Ed. Fernando Hazan, París, 1961. Edición española: Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1960.

JUAN PERUCHO

La vida tiene una expresión bella pero terrible, y todo lo que toca la mano del hombre nace muerto. Joan Miró observa al insecto, la culebra que se desliza entre los abrojos, la corteza rugosa de un algarrobo. Lo tienen como fascinado. Nunca sigue una pista falsa. Va a la vida directamente, la recoge del suelo con cuidado y la pone sobre la cabecera de su lecho.

Miró y el amor a Tarragona, «La Vanguardia Española»,
Barcelona, 17 de febrero de 1963.

JACQUES DUPIN

Uno de los rasgos esenciales del arte moderno ¿no es cierto que es este esfuerzo para profundizar y clarificar el acto creador, por vías diversas y a menudo contradictorias, que la tradición recubría y amenazaba con ahogar? Desde este punto de vista, la obra de Miró es ejemplar y hace gala de una libertad, de una riqueza y de una perfección en la audacia que lo sitúan en la primera fila de los pintores de nuestro tiempo. Pero la radiante sencillez de sus obras más conocidas, que son las de su madurez, la vitalidad de los colores, la ingenuidad de las figuras y de los signos, han puesto en circulación la leyenda de un Miró dotado como por milagro del poder de conservar intacto el frescor de la infancia. Esta opinión descansa en una parte de su obra y en su lectura superficial, haciendo caso omiso de todos los desarrollos que la precedieron, o sea de treinta años de luchas y de conquistas, un caminar obstinado, jalonado por rupturas y saltos, por interrogaciones angustiosas y por decisiones arriesgadas.

Lo que puede conducir a semejante contrasentido y finalmente a un grave desconocimiento de su arte, en razón misma de su popularidad y su difusión, es la facilidad desconcertante con que Miró ha sabido ir hasta el límite de su quehacer, para evadirse con tal naturalidad de la visión clásica y de la tradición occidental. Por lo tanto, en el caso de Miró es necesario abordar su obra siguiendo las etapas de su desarrollo, que no son solamente los momentos de una aventura pictórica, sino más bien las fases de la elaboración y del crecimiento orgánico de un nuevo lenguaje, que sólo el análisis histórico permite descifrar y considerar en toda su amplitud. Idioma nuevo, pero también naturalísimo a pesar de su singularidad, porque no cesa de referirse a la realidad de la naturaleza a la que Miró permanecerá fiel incluso cuando se aleja de la representación de las apariencias, y acaso más entonces.

Miró, Editorial Hermes, S. A., en colaboración con la UNESCO, México-Buenos Aires, 1967.

ROLAND PENROSE

De los muchos epítetos que convienen a Miró, aventuro uno, señor de la noche, porque es lo suficientemente vasto y posee un especial significado y encanto. La noche de Miró comienza para mí con una pequeña pintura, «Mujer ante el crepúsculo»; en ella se me invita a seguir un sendero negro en forma de obelisco. Por él penetró en el mundo del sueño, a cuya puerta vigila una mujer alta que crece de la tierra como la planta.

Con aquellas series de telas encantadas, lla-

madras pinturas de sueño, Miró introdujo un nuevo elemento, azul y profundo, sin límites ni fronteras. En cuanto franqueamos la dura realidad del marco, nos hallamos en compañía de estrellas, de seres espectrales: todo flota en el aire, suelto y libre de las restricciones de la tierra. Las tensiones que atraen o repelen a esos seres emanan de su propio magnetismo individual, no de la fuerza de gravedad, porque se han visto liberados de ella.

Miró, señor de la noche, «Destino», Barcelona,
23 de noviembre de 1968.

JOAN TEIXIDOR

Dentro del panorama del arte de nuestro siglo, la obra de Miró tiene algo de insospechado. En cierto modo es la más agresiva. Picasso mantiene siempre su circunspecta relación con fórmulas tradicionales sean éstas románicas o renacentistas. Hay una ironía en su tratamiento, pero también una constante admiración, un cierto asentimiento. Miró, en cambio, imagina que se ha perdido desde muchísimos siglos la raíz más auténtica. Quiere volver a encontrarla. Su admiración por las formas biológicas, su gusto por las artes primitivas o populares, responden a este afán.

Miró entre nosotros, «Destino», Barcelona,
23 de noviembre de 1968.

UMBRO APOLLONIO

...Miró se remonta siempre a fuentes primigenias, escucha aquello que palpita en el fondo del hombre y, para cualquier dato allí inter-

ceptado, encuentra el signo adecuado: será precisamente en este camino donde encontrará las decisiones plásticas más elevadas de su itinerario a partir de los años treinta, cuando en sus cuadros sólo vagarán, al fin, astros, cometas y constelaciones. Sus siglas morfológicas nacen gradualmente y absorben cada vez mejor su investidura simbólica.

Miró, Sadea Editore, Florencia, 1970. Edición española: Ediciones Toray, S. A., Barcelona, 1970.

ALEXANDRE CIRICI PELLICER

Si hacemos un balance veremos que existe aquí una voluntad de seguridad en la elección de la energía táctil y en el hecho de no recibir las irradiaciones del mundo intangible, a pesar de aceptarlo como ideal. Una demanda de solidez, de energía, de fuerza. Confianza en la tierra. Una renuncia a nutrirse de las cosas inmateriales. Voluntad de dar energía y fuerza. Una falta de demanda que hace inútil, y exasperada, la oferta. Existe aquí, por fin, una amenaza de destrucción.

Alguien buscaría una explicación freudiana, a nivel personal, de esta estructura. A nosotros nos parece más legítima una interpretación de orden colectivo, teniendo en cuenta que hemos admitido que la pintura de Miró es la aceptación de un sistema de signos originados por su contexto. Por tanto buscaremos en la vida social la estructura que determina la que ahora estudiamos. No es difícil, por este camino, darse cuenta de que la pintura de Miró es la imagen de una cultura que desconfía de los inmateralismos, que tiene necesidad de fuerza y quiere saciarse

a partir de la propia tierra, energía nutricia que nos permite enriquecernos a condición de establecer el máximo contacto, la máxima adherencia a las realidades telúricas.

«L'art Catalá Contemporani», Edicions 62, Barcelona, 1970.



ESQUEMA BIOGRAFICO

1893

- Nace en Barcelona, en el Pasaje del Crédito n.º 4, el 20 de abril. Sus padres son el orfebre Miquel Miró y Dolores Ferrá, hija de un ebanista de Mallorca.

1900

- Estudios en un colegio de la calle Regomir, n.º 13, de Barcelona.

1901

- Primeros dibujos conservados.

1905

- Cuadernos de dibujos al natural, realizados en Mallorca y Tarragona.

1907

- Estudia en la Escuela de Comercio de Barcelona (1907-1910). Asiste también a la Escuela de Artes y Oficios de la Lonja, donde tiene como profesores a Modesto Urgell y José Pascó.

1910

- Trabaja como meritorio en la droguería Dalmau-Oliveras de Barcelona.

1911

- Depresión nerviosa, seguida de tifus. Convalecencia en Montroig.

1912

- Estudia en la Escuela de Arte de Francesc Galí. Amistad con el pintor y grabador Enric C. Ricart y el ceramista J. Llorens Artigas. Primeras pinturas al óleo.

1915

- Abandona la Escuela Galí y asiste a las clases de dibujo del Círculo Artístico de «Sant Lluc». Amistad con Joan Prats y J. F. Ráfols. Alquila con Ricart un taller en la calle Baja de San Pedro. Inicia su período «fauve», que durará hasta 1918.

1916

- Muestra sus pinturas al marchante José Dalmau.

1917

- Conoce a Picabia.

1918

- Forma parte de la «Agrupació Courbet», fundada por Llorens Artigas. Primera exposición individual, en las Galerías Dalmau. Realiza sus primeros paisajes «detallistas».

1919

- Participa con cinco obras en la Exposición municipal de Barcelona. Primer viaje a París.

Hace amistad con Picasso. Segundo «Auto-retrato», «Viñas y olivares», «Desnudo ante el espejo», «La mesa». Verano en Montroig.

1920

- A partir de este año, Miró pasa los inviernos en París y los veranos en Montroig. Instala su taller en el número 45 de la calle Blomet. Asiste a las reuniones dadaístas. Conoce a Reverdy, Tzara, Max Jacob.

1921

- Exposición individual en la Galería «La Licorne», de París, organizada por J. Dalmau. Inicia «La Masía».

1922

- Se forma el «grupo de la calle Blomet», con Miró, André Masson, Leiris, Limbour, Artaud, Salacrou y Tial.

1923

- Amistad con Hemingway, Ezra Pound y Henry Miller. Expone en el Salón de Otoño de París, con otros pintores catalanes. En Montroig pinta «La tierra labrada». Cambio radical en su obra, próxima ahora al surrealismo. Exposición en la Galería Bernheim de grandes pinturas-collage.

1924

- Amistad con Breton, Eluard, Aragón. «Retrato de Madame K» y «El Carnaval de Arlequín».

1925

- Exposición en la Galería Pierre. Participa en la exposición surrealista.

1926

- Colabora con Max Ernst en los decorados de «Romeo y Julieta» para los Ballets Rusos, con la oposición del grupo surrealista.

1927

- Traslada su taller a la calle Tourlaque, de Montmartre.

1928

- Viaje a Holanda. «Interiores holandeses». Exposición en la Galería Georges Bernheim: primeros «papiers collés» y «collages».

1929

- El 12 de octubre contrae matrimonio con Pilar Juncosa, en Palma de Mallorca. Se instala en París, en el n.º 3 de la calle François Mouthon.

1930

- Primeras litografías para «L'arbre des voyageurs», de Tristan Tzara y primeras esculturas «joguines». Exposición de «collages» en la Galería Pierre de París y Galería Goemans de Bruselas. Primera exposición en Estados Unidos («Valentine Gallery», de Nueva York).

1931

- Nace su hija Dolores, el 17 de julio, en Barcelona. Exposición de esculturas-objetos en la Galería Pierre.

1932

- Estreno del ballet «Jeux d'enfants», por el ballet de Montecarlo, con decorados y vestuarios de Miró. Pinturas sobre madera. Exposiciones en la Galería Pierre de París, Pierre Matisse de Nueva York y, con el grupo surrealista, en el «Salon des Surindépendants».

1933

- Estreno en el Teatro del Liceo de Barcelona de «Jeux d'enfants» (3 de mayo). Primeros aguafuertes para «Enfances» de G. Hugnet. Dibujos-collage.

1934

Inicia el «período salvaje», con grandes obras al pastel y sobre papel de vidrio.

1935

- Participa en la exposición surrealista organizada en Santa Cruz de Tenerife por «Gaceta de Arte».

1936

- Residencia en Barcelona. De regreso en París participa en la exposición «L'art contemporain», en el Museo «Jeu de Paume». Pinturas sobre cobre y al temple.

1937

- Dibujos de desnudos femeninos, «Autorretrato», «Bodegón del zapato viejo». Figura en el Pabellón de la España republicana en la Exposición Universal de París. Cartel «Aidez l'Espagne».

1939

- Graba aguafuertes y puntas secas en el taller de Marcoussis. Se instala en Varengueville-sur-mer (Normandía). Pinturas sobre saco.

1940

- Serie de las «Constelaciones». Regresa a España y se instala en Palma de Mallorca.

1941

- Primera gran retrospectiva, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

1942

- Se instala en Barcelona, Pasaje del Crédito n.º 4.

1944

- Primeras cerámicas, en colaboración con Llorens Artigas. Litografías de la «Serie Barcelona».

1945

- Exposición de «Cerámicas y Constelaciones» en la Galería Pierre Matisse de Nueva York. Esculturas en cerámica.

1947

- Primer viaje a Estados Unidos.

1948

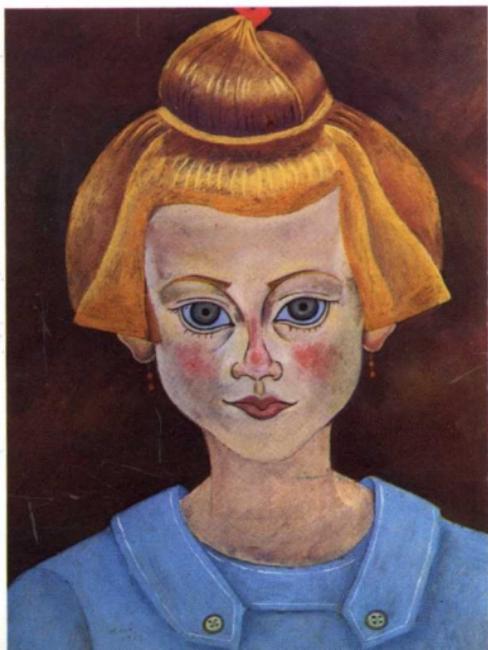
- Regresa a París. Nuevos grabados, realizados en el taller de Mourlot. Exposición en la Galería Maeght de París.

1949

- Exposición (con obras de coleccionistas) en

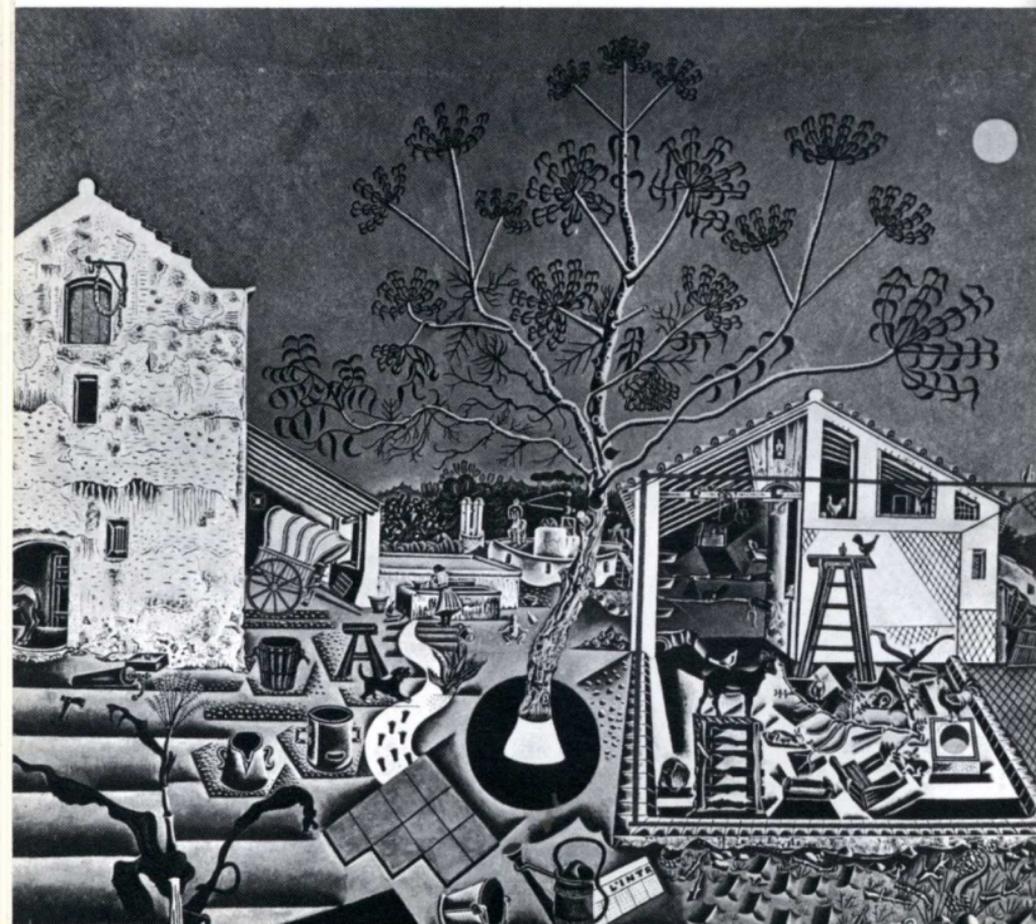


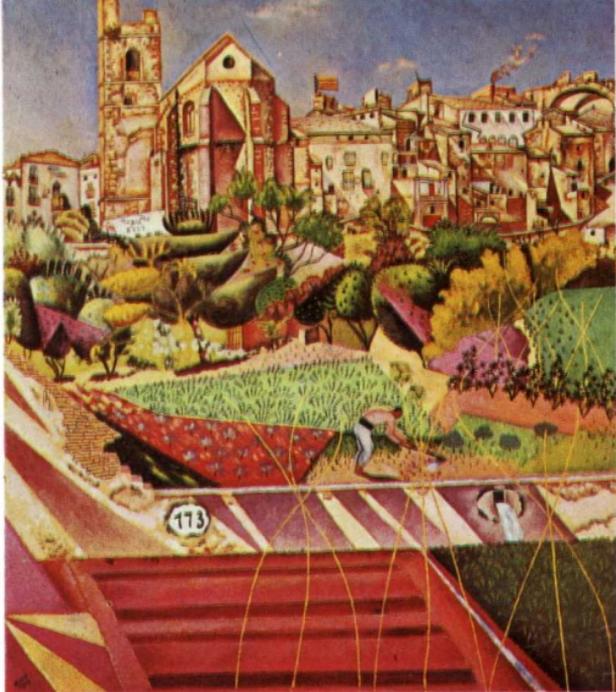
Ermita de San Juan de Horta, 1917.
Col. Joan Prats.



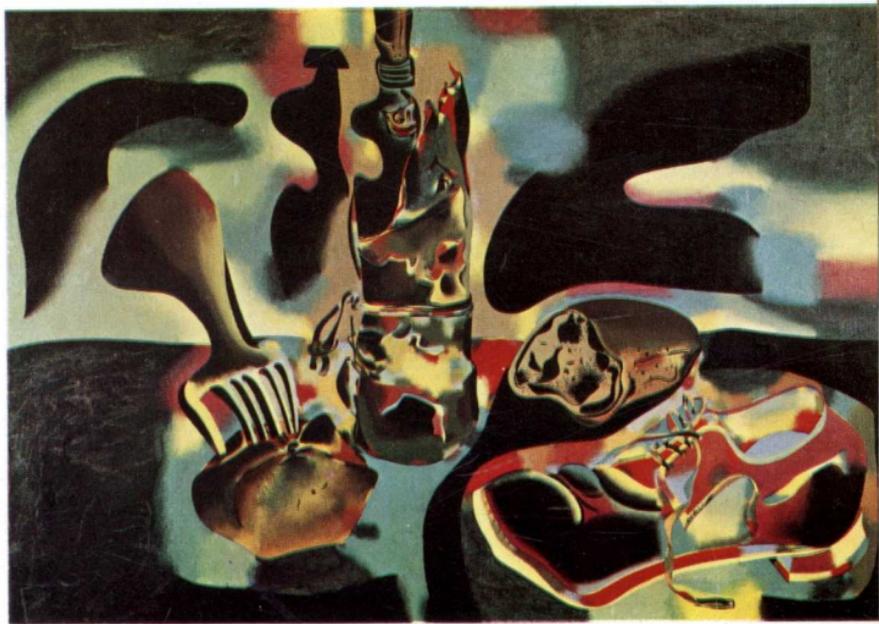
Retrato de una niña, 1918.
Col. Joan Prats.

Montrouig: Viñas y olivares. 1919.
Col. Mr. y Mrs. Leigh B. Bloch.



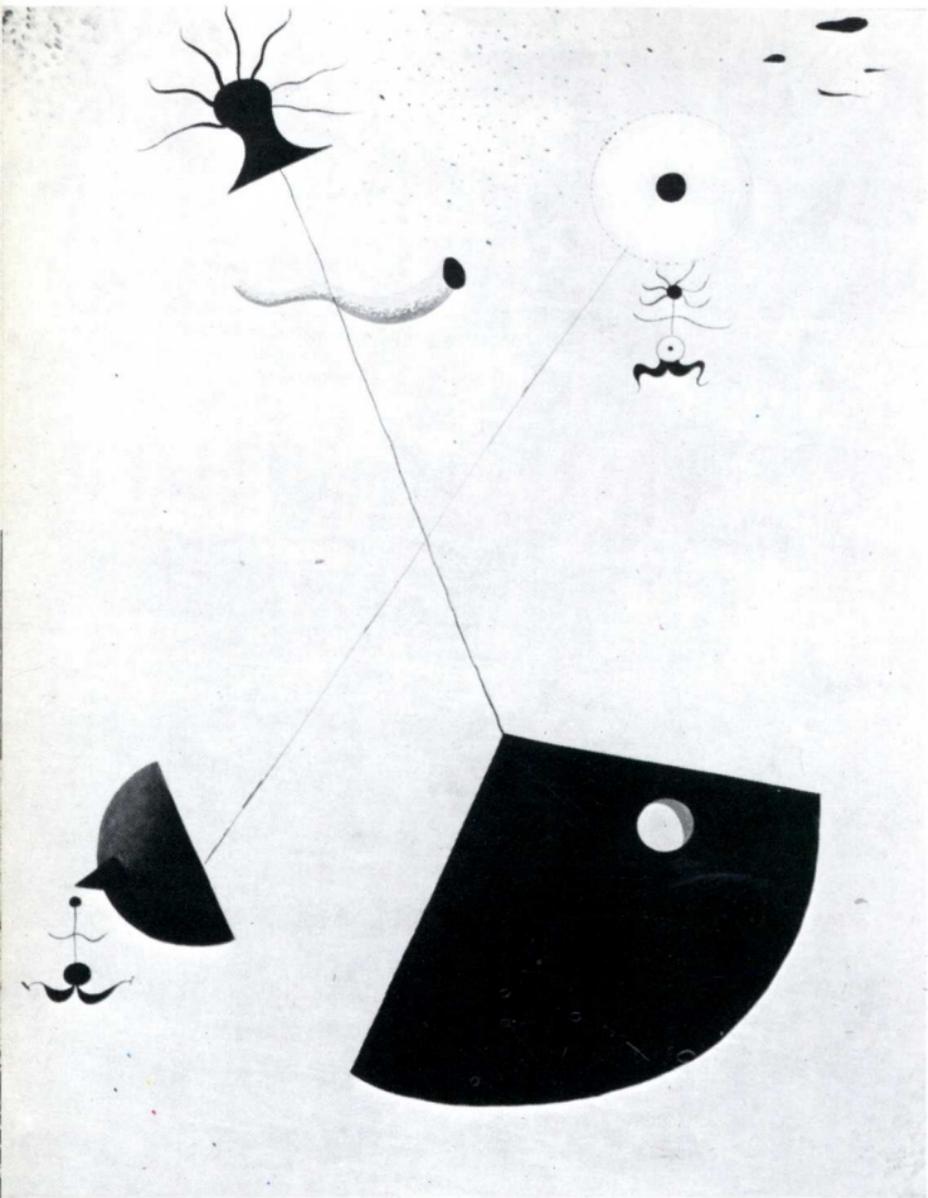


Montroig: La iglesia y el pueblo. 1919.
Col. Dra. Dolores Miró de Punyet.



La granja. 1921-22.
Col. Hemingway.

Bodegón del zapato viejo.
Col. Mr. James Trnali.



Maternidad. 1924.
Col. Sir Roland Penroso.



La botella de vino, 1924.



El carnaval de Arlequín. 1924-25.
Museo Arte Moderno.



Interior holandés II. 1928.
Col. Peggy Guggenheim.



Llama en el espacio y señora desnuda. 1932.
Col. Joan Prats.



Pintura. 1933.



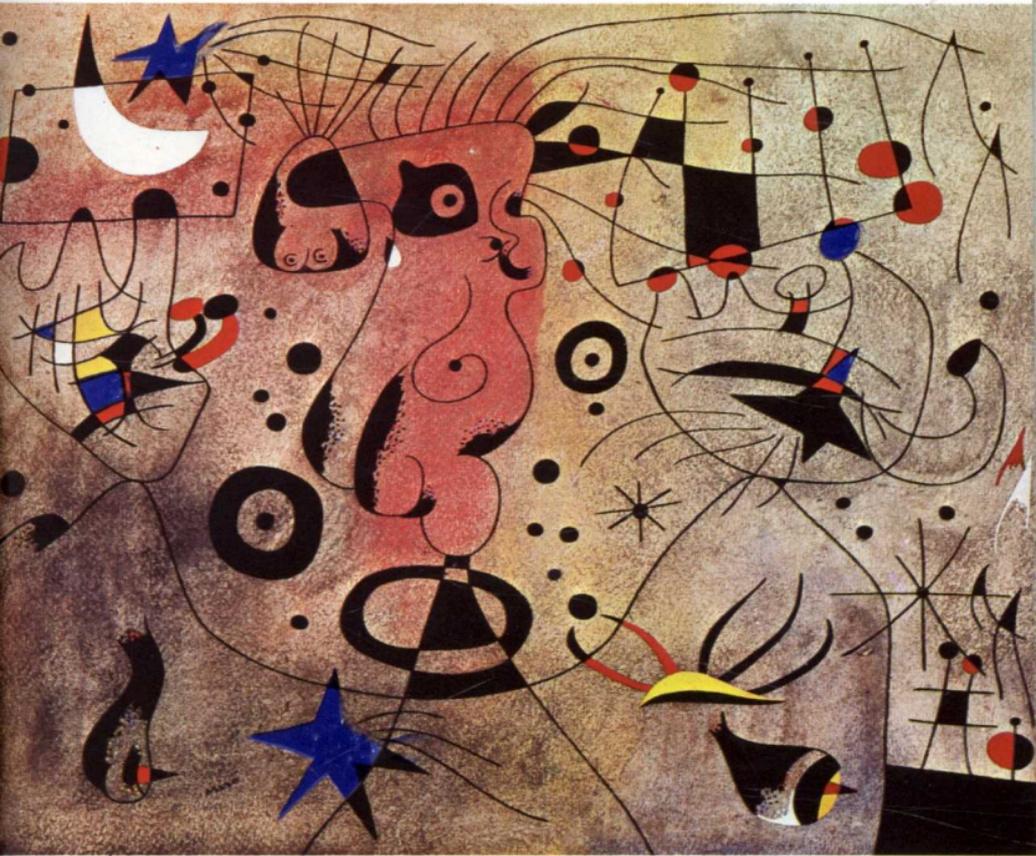
Pintura. 1934.
Col. Joan Prats.



Caracol, mujer, flor, estrella. 1934.



Hombre y señora
delante de un montón de excrementos.
1935.



Mujer con sobaco rubio peinando
su cabellera a la luz de las estrellas.
1940.

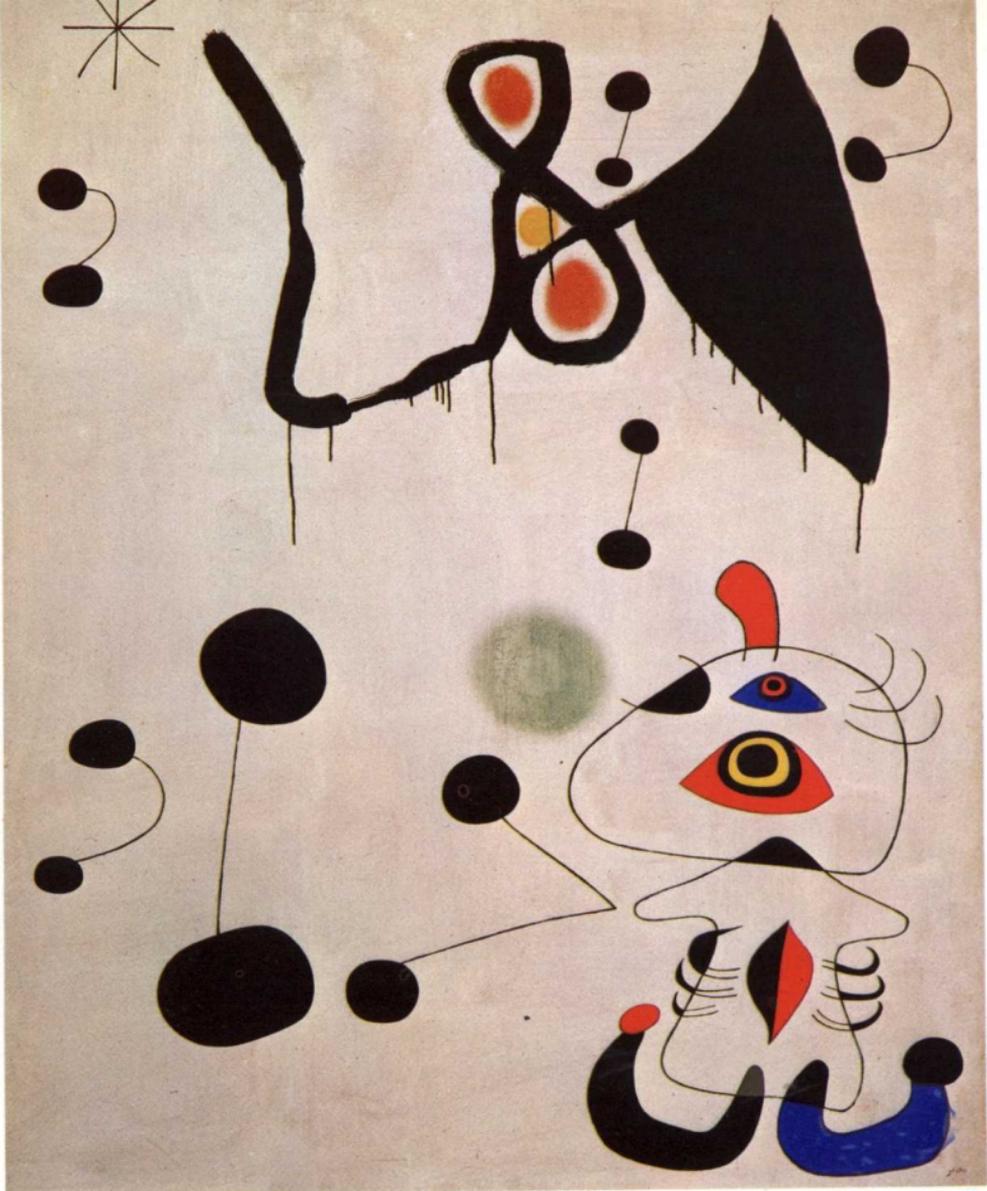


Cabeza. 1937.
Col. Pilar Juncosa.

La sonrisa de las almas llameantes. 1953.
Col. Juncosa de Miró.



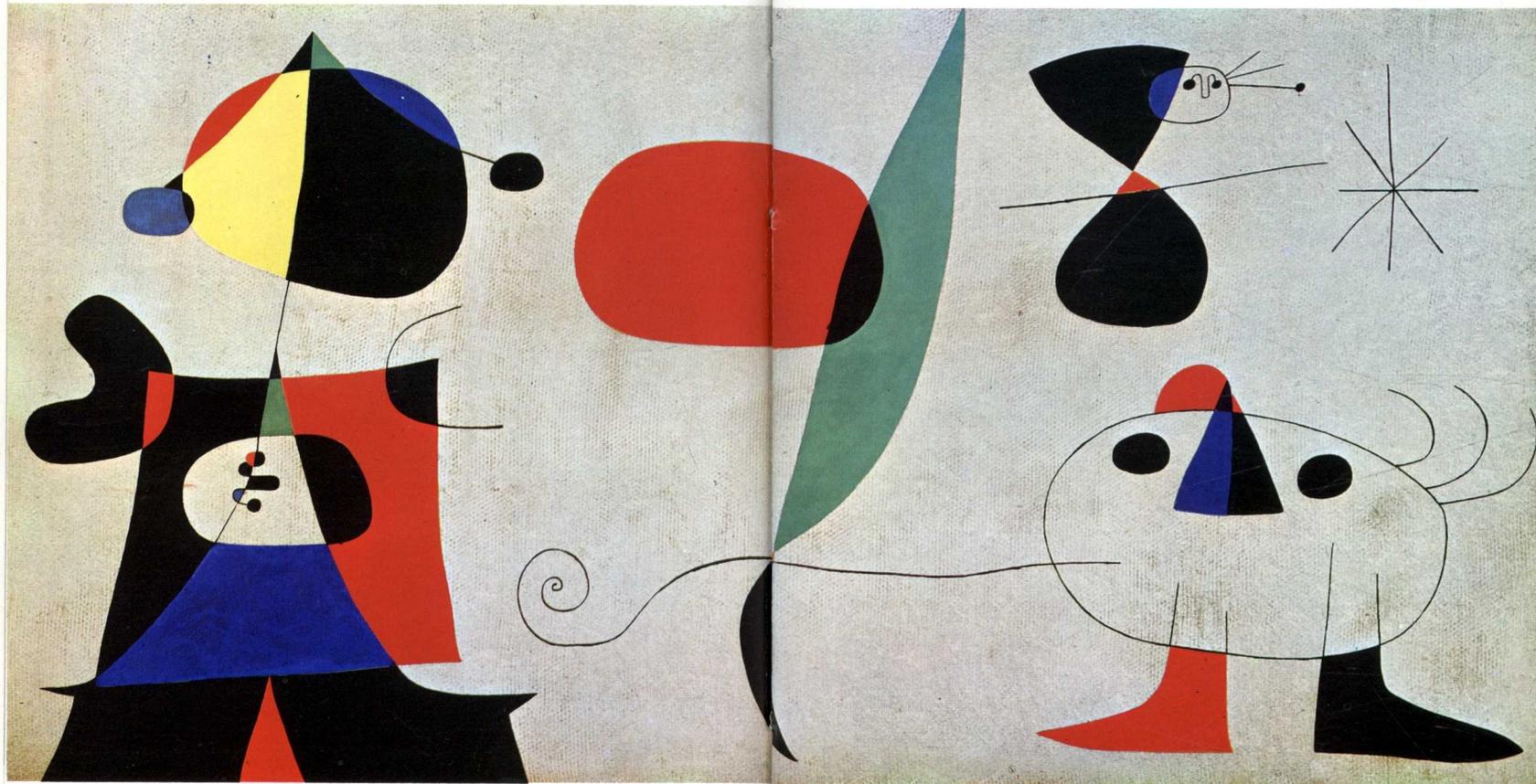
El bello pájaro que descifra
lo desconocido a una pareja de enamorados.
Constelación. 1941.



Mujer y pájaro en la noche. 1945.



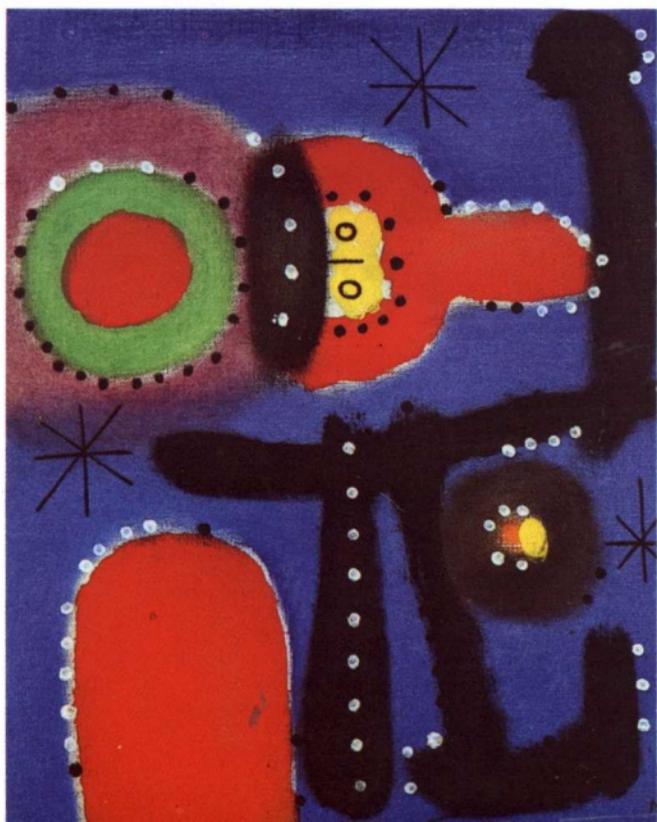
El diamante sonríe al crepúsculo. 1948.



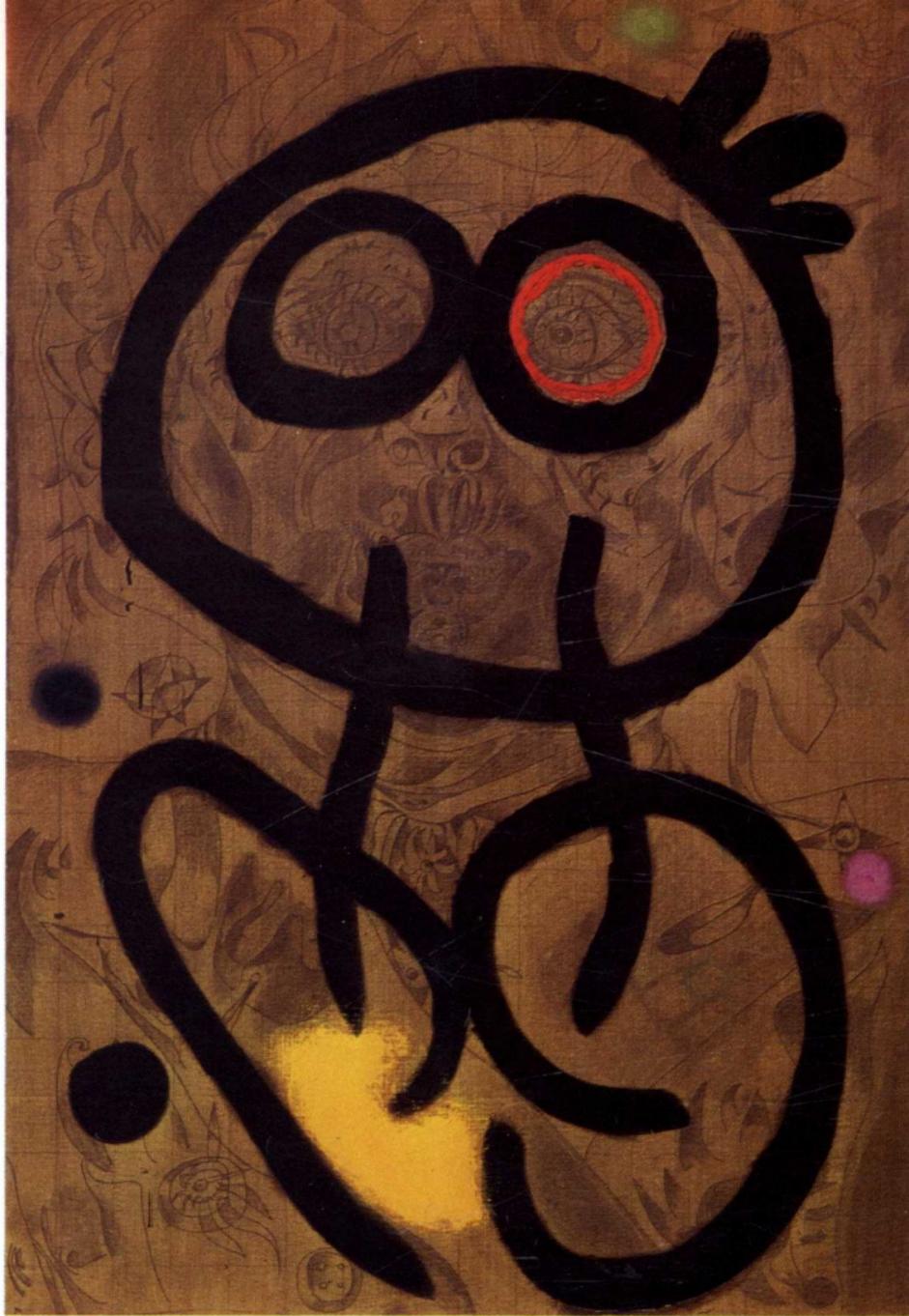
Pintura mural. 1948.
Col. Gomis.



Libélula de alerones rojos persiguiendo una serpiente que se desliza en espiral hacia una estrella cometa. 1951.

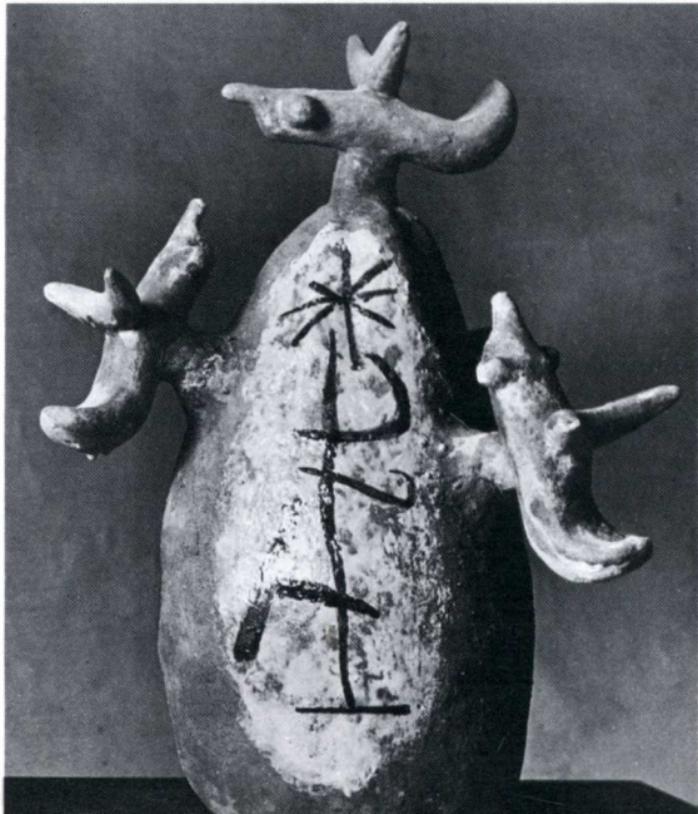
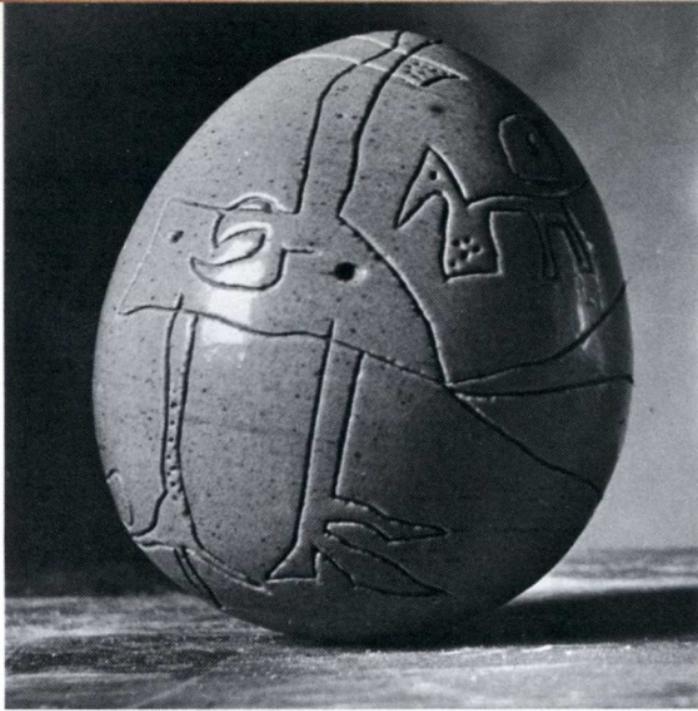


Pintura. 1954.
Col. Joan Prats.



Autorretrato. 1937-1900.

Huevo. Terre de Gran Feu. 1958.



Terre de Gran Feu. 1958.



Personaje y pájaro. 1968.

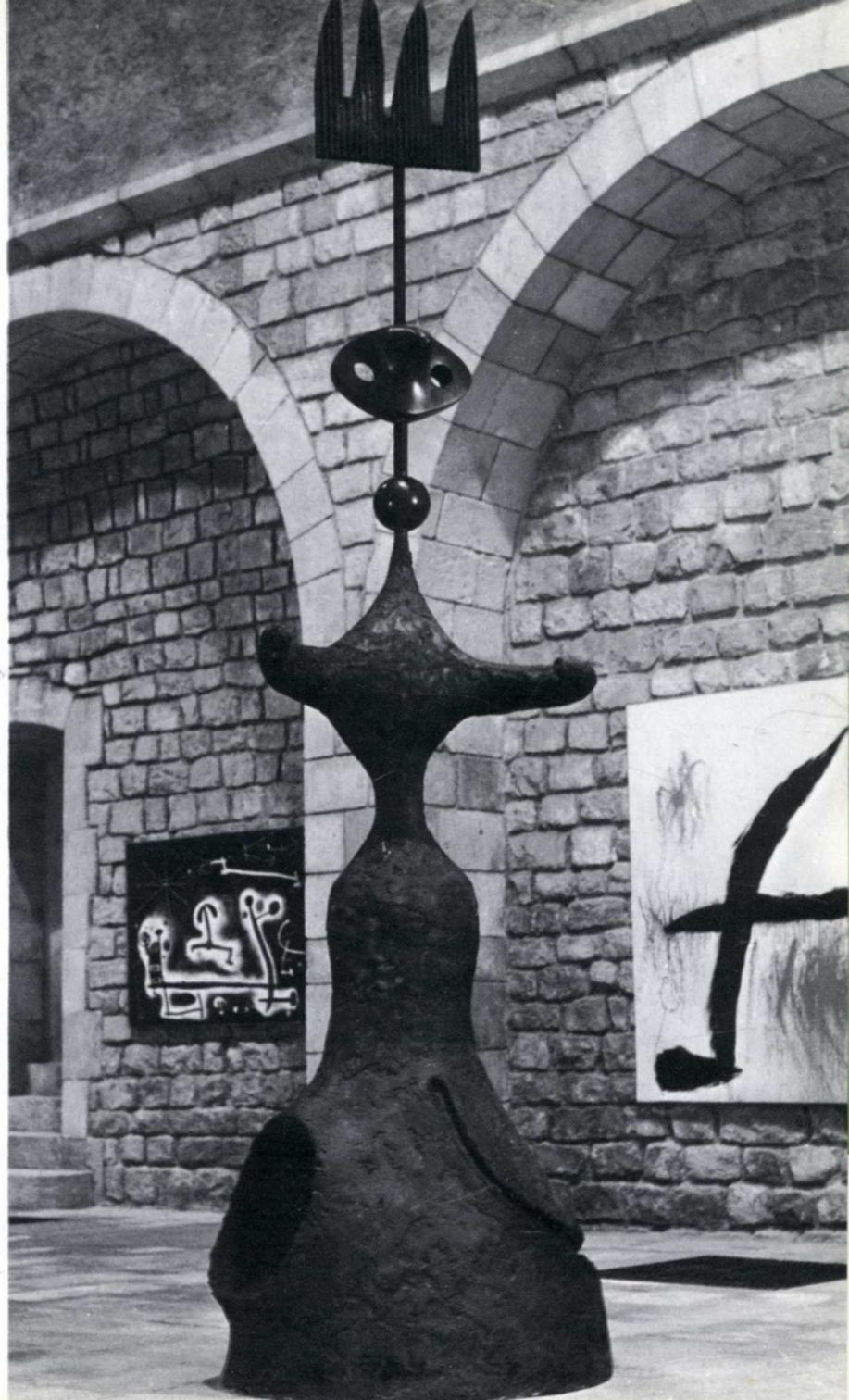


Mural de la Unesco, Paris



Pintura sobre madera golpeada V.
1968.

Estudio para un monumento
ofrecido a la ciudad de Barcelona.
1968.



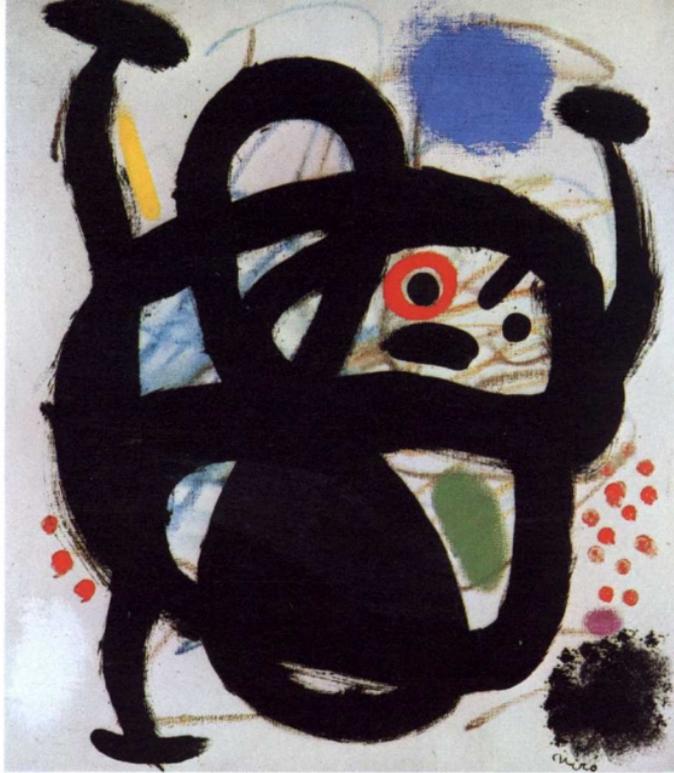


El pájaro lunar. 1966.

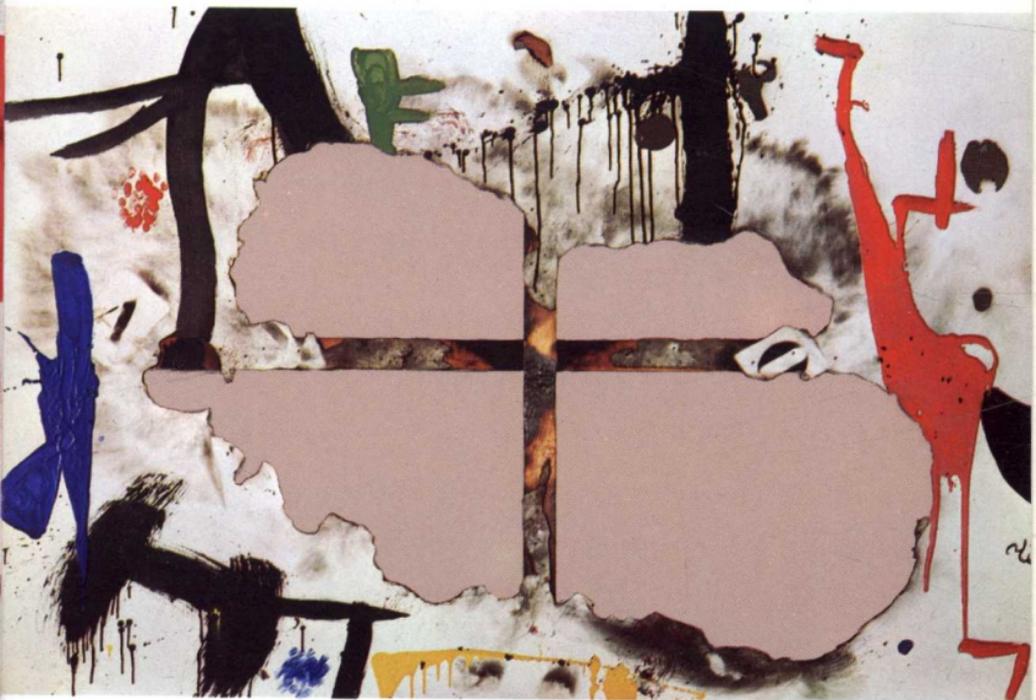


Amanecer. 1968.

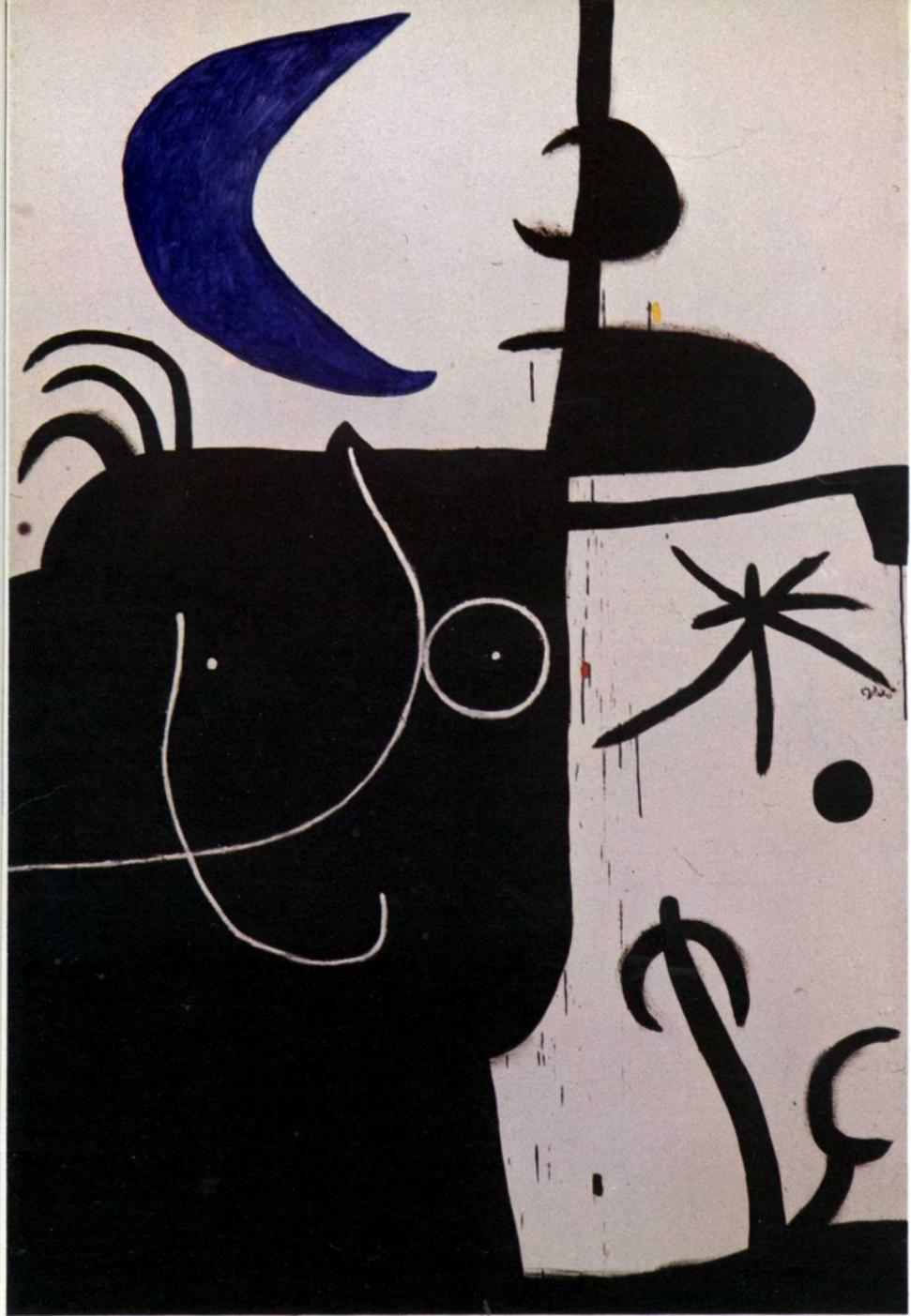
Mujer. 1969.



Mujer en la noche. 1970.



Tela quemada. 1973.



Mujer delante de la luna. 1974

las Galerías Layetanas, de Barcelona. Retrospectiva en la Kunsthalle de Berna.

1950

- Deja su domicilio del Pasaje del Crédito y se instala en la calle Folgarolas. Graba sus primeras xilografías, para el «Miró» de Cabral de Melo.

1952

- Exposición en la Kunsthalle de Basilea y en la de Berna.

1953

- Inicia con Llorens Artigas una serie de 386 cerámicas.

1954

- Gran premio internacional de grabado en la Bienal de Venecia. Concluye una etapa en su pintura. Salvo algunas pinturas sobre cartón no volvera a pintar hasta 1959.

1956

- Exposición «Terres de grand feu» en las Galerías Maeght y Pierre Matisse. Se instala en Palma de Mallorca, donde le ha construido un gran taller su amigo J. L. Sert.

1958

- Termina dos grandes murales cerámicos para el edificio de la UNESCO en París. Figura en la exposición «50 Años de Arte Moderno», en la Exposición Universal de Bruselas. Graba en el taller de Crommelynck.

1959

- Segunda estancia en Estados Unidos, con motivo de las retrospectivas de los Museos de Arte Moderno de Nueva York y Los Angeles. Gran premio de la Fundación Guggenheim.

1960

- Mural cerámico para la Universidad de Harvard, con Llorens Artigas. Realiza numerosos grabados y litografías en el taller Maeght.

1961

- Exposición en la Sala Gaspar de Barcelona, en París y Nueva York, del mural para la Universidad de Harvard. Exposición de su obra gráfica en Ginebra. Tercer viaje a Estados Unidos. Exposiciones en la Galería Maeght y Pierre Matisse.

1962

- Gran exposición antológica en el Museo Nacional de Arte Moderno de París.

1964

- Inauguración de la Fondation Maeght, en St. Paul de Vence, y de su «Laberinto», con cerámicas y esculturas de Miró. Exposición de cerámica y grabado en la Sala Gaspar, Galería René Metrás y Galería Belarte, de Barcelona. Gran exposición retrospectiva en la «Tate Gallery» de Londres y en la Kunsthhaus de Zürich.

1965

- Exposición «Cartones 1959-1965» en la Pierre Matisse Gallery.

1966

— Gran retrospectiva en Tokio y Kioto.

1967

— Premio Carnegie de pintura.

1968

— Gran exposición en la «Fondation Maeght». Gran exposición retrospectiva en el antiguo Hospital de la Santa Cruz de Barcelona.

1969

— Exposición «Miró, Otro», en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, en cuya fachada de cristal realiza un gran mural, que luego destruye.

1970

— Murales en la Exposición de Osaka. Exposiciones de escultura en las Galerías Maeght y Pierre Matisse.

1971

— Gran mural en cerámica realizado con Llorens Artigas y Joanet Llorens Gardy, para el Aeropuerto de Barcelona. Se hace pública la fundación en Barcelona del Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, promovido por Miró.

1972

— Gran mural en cerámica para la Kunsthhaus de Zurich.

1973

- Exposición de «sobreteixims» en la Galería Maeght.
Gran exposición de escultura y cerámica en la Fundación Maeght (Saint-Paul-de-Vence).

1974

- Grandes exposiciones en París: de pintura, escultura y cerámica (en parte retrospectiva) en el Grand Palais, y de la obra gráfica completa en el Museo de Arte Moderno.

1975

- Apertura, el 10 de junio, de la Fundación Miró - Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, instalado en el edificio construido por Josep Lluís Sert, en el Parque de Montjuich de Barcelona.

NOTICIA BIBLIOGRAFICA

Debido a la abrumadora bibliografía que existe sobre Joan Miró nos hemos limitado a citar aquí los libros más importantes que le han sido dedicados, algunos números monográficos de revistas y dos de los catálogos de exposiciones más significativas. Para ampliar información recomendamos la extensa bibliografía incluida en el catálogo de la exposición celebrada en Barcelona, en noviembre de 1968-enero de 1969.

CIRICI PELLICER, A.

«Miró y la imaginación». Barcelona, 1949.

CIRICI PELLICER, A.

«Miró en su obra». Nueva Colección Labor. Barcelona, Ed. Labor, 1970.

CIRLOT, J.-E.

«Joan Miró». Barcelona, Eds. Cobalto, 1949.

CIRICI PELLICER, A.

«Miró Llegit». Ediciones, 62. Barcelona, 1971. Traducción castella-

na: «Miró en su obra». Ed. Labor, Barcelona, 1970.

CHILO, MICHEL

«Miró, l'artiste et l'oeuvre». Edit. Maeght, París, 1971.

DUPIN, JACQUES

«Miró». París, Ed. Flammarion, 1961.

DUPIN, JACQUES

«Miró escultor». Con fotografías de Catalá-Roca-Prats. La Polígrafa, Barcelona, 1972.

ELGAR, FRANK

«Miró». Hazan, París, 1954.

ERBEN, WALTER

«Joan Miró». Munich, Ed. Prestel, 1959. Traducción castellana: México, Ed. Hermes, 1961.

GASCH, SEBASTIA

«Joan Miró». Col. Biografías Populares. Barcelona, Ed. Alcides, 1963.

GOMIS-PRATS

«Atmósfera Miró». Prólogo de James Johnson Sweeney. Barcelona, Ed. RM., 1959.

GOMIS-PRATS

«Creación Miró». Prólogo de Yvon
Taillandier. Barcelona, Ed. RM.,
1961.

GREENBERG, CLEMENT

«Joan Miró». Nueva York, The Qua-
drangle Press, 1948.

HUNTER, SAM

«Joan Miró. Das Graphisches Wer-
ke». Stuttgart, Ed. Hatje, 1958.
Traducción castellana, con el tí-
tulo «Joan Miró, su obra gráfi-
ca», prólogo y traducción de J.-E.
Cirlot, Barcelona, Ed. Gustavo
Gili, 1959.

HUTTINGER, EDUARD

«Miró». Berna-Stuttgart-Viena, Ed.
Scherz, 1957.

JOUFFROY, ALAIN y

TEIXIDOR, JOAN

«Miró Sculptures». Maeght Edit.
París, 1973.

KRAUSS, ROSALIND y

ROWELL, MARGIT

«Miró, Magnetic Fields». The So-
lomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York, 1972.

LASSAIGNE, JACQUES

«Miró». Ed. Skira. Lausana, 1963.

LEIRIS, MICHEL

«The prints of Joan Miró». Nueva York, Ed. Curt Valentin, 1947.

LEIRIS, MICHEL y
MOURLOT, FERNAND

«Joan Miró, litografo I». Maeght Edit. París, 1972. Traducción castellana: «Joan Miró litógrafo I», Ed. Polígrafa, Barcelona, 1972.

PENROSE, ROLAND

«Miró». Thames and Hudson, Londres, 1970.

PENROSE, ROLAND

«Joan Miró, creación en el espacio». Con fotografías de Gomis-Prats. Polígrafa, Barcelona, 1972.

PERUCHO, JOAN

«Miró y Cataluña». Barcelona, Ediciones La Polígrafa, 1968.

PIERRE, JOSE y
CORREDOR-MATHEOS, JOSE

«Miró et Artigas, céramiques». Maeght Editeur, París, 1974.

PREVERT, JACQUES y GEORGES
RIBEMONT-DESSAIGNES

«Joan Miró». París, Ed. Maeght,
1956.

QUENEAU, RAYMOND

«Joan Miró, litógrafo II». Maeght
Edit., París, 1975. Traducción cas-
tellana: «Joan Miró litógrafo II».
Ed. Polígrafa, Barcelona, 1975.

ROWELL, MARGIT

«Miró». Abrams, Nueva York, 1971.
«Atmósfera Miró». Con fotografías

QUENEAU, RAYMOND

«Joan Miró ou le poète préhisto-
rique». Ed. Skira, 1949.

SOBY, JAMES THRALL

«Joan Miró». The Museum of Mo-
dern Art. Nueva York, 1959. Tra-
ducción castellana: Edit. Univer-
sidad de Río Piedras, Puerto
Rico, 1960.

SWEENEY, J. J.

«Joan Miró». Nueva York, The Mu-
seum of Modern Art, 1941.

SWEENEY, J. J.

de Gomis-Prats. R. M., Barcelona, 1959.

TAILLANDIER, YVON

«Creación Miró». Con fotografías de Gomis-Prats. Polígrafa, Barcelona, 1962.

TAPIE, MICHEL

«Joan Miró». Fratelli Fabbri, Editore, Milán, 1970.

VERDET, ANDRE y
HAVERT, ROGER

«Joan Miró». Kister, Ginebra, 1956.

WEELLEN, GUY

«Miró». París, Ed. Fernand Hazan, 1961, 2 vols. Traducción castellana («Miró 1924-1940 y Miró 1940-1955»). Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1960.

WEMBER, PAUL

«Miró: das graphische Werk». Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, 1957.

- «Cahiers de Belgique». Bruselas, 1929, vol. 2. Textos de Sebastián Gasch, Robert Desnos y Salvador Dalí.
- «Cahiers d'Art». París, 1934, vol. 9, n.º 1-4. Textos de Christian Zervos, Maurice Raynal, Robert Desnos, Benjamín Péret, Ernest Hemingway, René Gaffé, Ragnar Hoppe, George Antheil, Will Grohmann, Vicente Huidobro, Pierre Guéguen, James Johnson Sweeney, Léonide Massine, Herbert Read, J. V. Foix, Jacques Viot, Anatole Jakovski.
- «Gaceta de arte». Tenerife, Canarias, 1936, n.º 38. Textos de Eduardo Westerdahl, Ragnar Hoppe, Vicente Huidobro, Léonide Massine, Christian Zervos.
- «Derrière le Miroir». París, 1948, n.º 14-15. Textos de Tristan Tzara, Jean Cassou, Joan Prats Vallés, Raymond Queneau, Georges Duthuit, Christian Zervos, Georges Limbour, Joaquín Gomis, Paul Eluard, Daniel-Henry Kahnweiler, Lise Deharme, Maurice Raynal, Pierre Loeb, Llorens Artigas.
- «Cobalto 49». Suplemento de la revista «Cobalto», con motivo de la exposición-homenaje Miró or-

ganizada por ésta en Barcelona, 23 abril-5 mayo, 1949. Textos de Maurice Raynal, Tristan Tzara, Michel Leiris, Paul Eluard, Pierre Loeb, Christian Zervos, Ragnar Hoppe, Eugenio d'Ors, Sebastián Gasch, J. A. Gaya Nuño, R. Santos Torroella, Joan Perucho, J. J. Tharrats, Joan Miró, Vicente Aleixandre, J. V. Foix, Adriano del Valle, Vicente Huidobro, J.-E. Cirlot, Joan Brossa, E.-C. Ricart, Joaquín Gomis, Joan Prats, Angel Ferrant, X. Vidal de Llobatera, Ramón Sunyer, J. Llorens Artigas, M. Trens Pbro., Vicente Escudero, Mathias Goeritz.

«Destino». Barcelona, 23 noviembre 1968. Textos de Juan Perucho, Roland Penrose, Néstor Luján, Jacques Dupin, Sebastián Gasch, María Lluisa Borrás y Joan Teixidor.

«Papeles de Son Armadans». Madrid/Palma de Mallorca, diciembre, 1957. Textos de Jean Cassou, Vicente Aleixandre, J. V. Foix, Anthony Kerrigan, Celso Emilio Ferreiro, Luis Felipe Vivanco, J. E. Cirlot, Angel Crespo, Blai Bonet, J. M. Caballero Bonald, E. Lafuente Ferrari, Guillermo de Torre, Ricardo Gullón, J. Llorens Artigas, R. Santos To-

roella, Eduardo Westerdahl, F. M. Lorda Alaiz.

«Du». Zurich, junio 1963. Número dedicado a la cerámica de Miró-Artigas. Textos de Manuel Gasser, Willy Rotzler y Joan Gardy Artigas.

* * *

Catálogo de la Exposición retrospectiva en la Fundación Maeght, Saint-Paul-de-Vence, verano de 1968. Textos de Jacques Dupin, Paul Eluard, Tristan Tzara, René Char, Jacques Prévert, Raymond Queneau, André Frénaud, Michel Leiris, André Breton y Shuzo Hakiguchi.

Catálogo de la Exposición retrospectiva en el Antiguo Hospital de la Santa Cruz, Barcelona, noviembre 1968-enero 1969. Textos de J. Ainaud de Lasarte, Jacques Dupin, Francesc Vicens.



TEXTOS DE JOAN MIRO

Je rêve d'un grand atelier. «XXème Siècle», París, 1938, vol. 1, n.º 2 mayo.

Enquête. «Cahiers d'Art». París, 1939. Vol. 14, n.º 1-3.

Sur le Carnaval d'Arlequin. «Verve». París, 1939, n.º 4, enero-marzo.

Jeux Poétiques. «Cahiers d'Art». París, 1945-46, vol. 20-21.

Une Hirondelle. Textos y facsímiles de dibujos de Miró. París, Eds. PAB, 1954.

Ma dernière oeuvre est un mur. «Derrière le miroir», París, n.º 107-109, 1958, junio-agosto.

Je travaille comme un Jardinier. «XXème Siècle mensuel», París, 15-II-1959. Ed. española, con el título de «Yo trabajo como un jardinero». Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1964.



INDICE DE LAMINAS

- Ermita de San Juan de Horta, 1917
- Retrato de una niña, 1918
- Monroig: Viñas y olivares, 1919
- La granja, 1921-22
- Monroig: La iglesia y el pueblo, 1919
- Bodegón del zapato viejo
- Maternidad, 1924
- La botella de vino, 1924
- E: carnaval de Arlequín, 1924-25
- Interior holandés II, 1928
- Llama en el espacio y señora desnuda, 1932
- Pintura, 1933
- Pintura, 1934
- Caracol, mujer, flor, estrella, 1934
- Hombre y señora delante de un montón de excrementos, 1935
- Mujer con sobaco rubio peinando su cabellera a la luz de las estrellas, 1940
- Cabeza, 1937
- El bello pájaro que descifra lo desconocido a una pareja de enamorados. Constelación, 1941
- La sonrisa de las alas llameantes, 1953
- Mujer y pájaro en la noche, 1945

El diamante sonríe al crepúsculo, 1948

Pintura mural, 1948

Libélula de alerones rojos persiguiendo una serpiente que se desliza en espiral hacia una estrella cometa, 1951

Pintura, 1954

Autorretrato, 1937-1960

Huevo. Terre de Gran Feu, 1958

Terre de Gran Feu, 1958

Personaje y pájaro, 1968.

Mural de la Unesco, París

Pintura sobre madera golpeada V, 1968

Estudio para un monumento ofrecido a la ciudad de Barcelona, 1968

El pájaro lunar, 1966

Amanecer, 1968

Mujer, 1969

Mujer en la noche, 1970

Tela quemada, 1973

Mujer delante de la luna, 1974

INDICE

EL ARTISTA	7
SU OBRA	17
MIRÓ ANTE LA CRÍTICA	33
ESQUEMA BIOGRÁFICO	43
LÁMINAS	49
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA	85
TEXTOS DE JOAN MIRÓ	95



COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos. (2.ª Edición).
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.

- 51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
- 53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
- 54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.
- 55/**José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
- 57/**Fernando Delapuenta**, por José Vázquez-Dodero.
- 58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
- 59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.
- 61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
- 62/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
- 64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
- 65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
- 66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
- 67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
- 68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
- 69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
- 70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
- 71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
- 72/**Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
- 73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
- 74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
- 75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
- 76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
- 77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
- 78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
- 79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
- 81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
- 82/**Vento**, por Fernando Mon.
- 83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
- 84/**Camín**, por Miguel Logroño.
- 85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
- 86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
- 87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
- 88/**Guijarro**, por José F. Arroyo.
- 89/**Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
- 90/**Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
- 91/**María Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
- 92/**Redondela**, por L. López Anglada.
- 93/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
- 94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
- 95/**Raba**, por Arturo Villar.
- 96/**Orlando Pelayo**, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
- 97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
- 98/**Feito**, por Carlos Areán.
- 99/**Goñi**, por Federico Muelas.

En preparación:

Manifiesto de Artistas Españoles Contemporáneos.

*Esta monografía (2.^a edición)
sobre la vida y la obra de
Miró, se acabó de imprimir en
Pamplona, en los talleres de
Industrias Gráficas Castuera.*



bién, reducidos a nuestra humana medida: un mundo familiar, próximo, y a la vez misterioso, mágico. De la importancia de Miró hablan bien claro su decisivo papel en el desarrollo del arte, su influencia en otros artistas y el amplio reconocimiento internacional que ha alcanzado. De resumir obra tan varia como la suya —pintura· dibujo, grabado, escultura, cerámica— ha cuidado José Corredor - Matheos buen conocedor de la obra mironiana. Aparte este estudio, que alcanza ahora su segunda edición, es autor también del libro *Miró et Artigas, céramiques* (Maeght Editeur, París, 1974).

SERIE PINTORES

