

Lourdes Cirlot

EL CARNAVAL DEL ARLEQUIN, PUNTO DE PARTIDA DEL ESTILO DE JOAN MIRÓ

Il n'y a peut-être en Joan Miró qu'un désir, celui de s'abandonner pour peindre, et seulement pour peindre..., à ce pur automatisme auquel je n'ai pour ma part jamais cessé de faire appel, mais dont je crains que Miró par lui-même ait très sommairement vérifié la valeur, la raison profonde. C'est peut-être, il est vrai, par là qu'il peut passer pour le plus surréaliste de tous nous.

André Breton¹.

El hecho de que se hablara de la pintura de Miró desde muy pronto asociándola al concepto de automatismo, trajo consigo como resultado la creencia de que la pintura de este artista nacía de la intuición, y que tal y como proclamaba el propio manifiesto del surrealismo² la razón no ejercía en ella ningún tipo de control.

Por ese motivo resultaba absurdo plantearse posibles relaciones entre la iconografía mironiana y obras de otros artistas, ya fueran del pasado remoto o reciente. No obstante, esta visión restrictiva derivada del «automatismo» de Miró ha ido desapareciendo con el paso del tiempo. Al estudiar su obra se ha podido percibir que el proceso de gestación de una pintura no era algo rápido, sino todo lo contrario, cuando menos en las décadas de los años veinte o treinta. Miró partía de esquemas y bocetos previos de carácter preparatorio que le servían tanto para reflexionar en torno a cuestiones meramente formales como a otras relacionadas con los temas a tratar. En cualquier caso, en la actualidad se han publicado ya suficientes ejemplos de cómo trabajaba Miró, reuniéndose distintos dibujos o esquemas preparatorios para una pintura determinada, como para llegar a la conclusión de que

Miró no fue un artista «automático» a la manera de un André Masson. Eso no quiere decir, no obstante, que el artista catalán no dejase entrar en juego su intuición a la hora de realizar una pintura.

El mundo mironiano delata la presencia constante en sus diferentes etapas de una capacidad sin igual para sorprender. Sus hallazgos y sus logros realmente no poseen parangón. Ese lenguaje tan característico de Joan Miró se desenvuelve en una atmósfera que siempre roza lo imaginario. Su mundo es el mundo que transcurre al otro lado de ese espejo tan admirado por los surrealistas como es el de *Alicia en el país de las maravillas*.

En relación a la iconografía de Miró, un historiador del arte alemán, Hubertus Gassner que, recientemente ha publicado el libro *Miró, der magische Gärtner*, advierte que para él resulta sorprendente el hecho de que nadie se haya percatado hasta la fecha de la relación existente entre la obra de Miró y la del místico alemán Jakob Böhme:

Was hat das Auge in der Krone des Baumes und was das Ohr an dessen Stamm zu suchen? Wieso ragt der Fisch aus dem Erdreich und das geometrische Dreieck in den Himmel? All dies sind Zeichen, die gedeutet werden wollen. Die Kosmogonie des deutschen Mystikers und Philosophen Jakob Böhme (1575-1624) gibt uns den Schlüssel für ihre Auslegung³.

¹ BRETON, A. *Le surréalisme et la peinture*, ed. Gallimard, París, 1965 (N.R.F. 1978), ed. revisada y ampliada, pp. 36-37.

² Véase la definición de Surrealismo dada por Breton en el *Primer Manifiesto surrealista*, en CIRLOT, L., *Primeras van-*

guardias artísticas. Textos y documentos, ed. Labor, Barcelona, 1993, p. 147.

³ GASSNER, H.: *Miró, der magische Gärtner*, DuMont, Colonia, 1994, p. 52.

Para Gassner es evidente que los escritos de Böhme y, más aún, los grabados que se difundieron en torno a su obra durante el siglo XVIII constituyeron la fuente de inspiración de Miró para sus motivos pictóricos⁴. El autor señala además que el lenguaje y las metáforas visionarias utilizadas por Böhme tuvieron gran influencia, no sólo en Hegel, Schelling y Feuerbach, sino también en Novalis y Tieck, así como en Philipp Otto Runge y en William Blake. A través de este último, la obra de Böhme se difundió mucho e influyó a los simbolistas franceses que, a su vez, tuvieron una gran influencia sobre Apollinaire y los surrealistas. Afirma Gassner, además, que la gran importancia de Böhme en la aparición del surrealismo de Miró y su orientación mágico-metafísica no se ha reconocido hasta el momento⁵. El autor desarrolla toda una serie de interesantes paralelismos advertidos por él entre la pintura de Miró y los textos del místico alemán.

Son de consulta imprescindible para llevar a cabo un trabajo de investigación correcto y bien documentado los propios textos de Miró. No obstante, hay que decir, desde un principio, que tales textos no son demasiado abundantes. Si bien es verdad que existe un repertorio de cartas y algunas entrevistas, lo cierto es que si se tiene en cuenta que Miró vivió noventa años, la cantidad de tales textos resulta muy exigua. Existen épocas en las que el artista no concedió ni una sola entrevista, ni tampoco escribió cartas a amigos o familiares, motivo por el cual hay todavía en la actualidad auténticas lagunas a la hora de documentar con precisión determinados temas relativos a la obra del artista. El propio Joan Prats que fue amigo de Miró a lo largo de toda su vida no dudaría en afirmar que «sabiendo todo de Miró nada sabía de él»⁶, opinión compartida plenamente por André Masson, pintor amigo del artista catalán, que siempre sostuvo que Miró no brindaba jamás ningún detalle en torno a sus fuentes de inspiración⁷.

Así, por todo lo apuntado hasta el momento, se comprenderá fácilmente cuán preciados son los

pocos escritos que se tienen del artista catalán. Una obra significativa a tener en cuenta es la de Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*, publicada en Barcelona en 1978⁸. Raillard estuvo conversando con Miró entre los días 3 y 8 de noviembre del año 1975 en la casa-taller que el artista poseía en Son Abrines, Palma de Mallorca. Debatieron cuestiones de todo tipo, relacionadas esencialmente con el arte contemporáneo, así como aspectos concretos relativos a la creación pictórica del propio Miró. Puede decirse que, por primera vez, el artista catalán dejaba que le entrevistasen a fondo y permitía que le preguntasen acerca de cuestiones que él siempre había considerado absolutamente privadas. Surgen plasmadas en la obra sus opiniones en torno al grupo surrealista parisino, en torno al propio André Breton, así como su interés por la obra de Klee y Kandinsky. Llega a afirmar en un momento dado que este último había influido sobre él «en el sentido de la irradiación espiritual»⁹. Habla asimismo de su gusto por la música, por el arte primitivo, de la necesidad de ver las cosas desde una óptica optimista... En definitiva, se trata de una obra gracias a la cual se tiene una imagen muy viva del artista catalán.

Otra de las obras publicadas recientemente, que recoge cartas y textos diversos de Miró de distintas épocas, es la que lleva por título *Selected writings and Interviews*, de cuya edición se encargó Margit Rowell¹⁰. Rowell realiza una interesante introducción y aporta una completa cronología del artista. Los textos se seleccionaron atendiendo a criterios diversos, entre los cuales destaca el interés de que todas las épocas de la trayectoria mironiana estuviesen documentadas.

Aún más reciente es la publicación *Cartes a J.F. Ràfols (1917-1958)*, cuya edición corrió a cargo de Amadeu Soberanas y Francesc Fontbona¹¹. Se trata de una edición muy cuidada, en la que se han reunido documentos de inapreciable valor, como son las cartas que Miró dirigió a su amigo de toda la vida, el arquitecto, historiador del arte y pintor, Josep-Francesc Ràfols i Fontanals. El contenido de algunas

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ Vid. RAILLARD, G.: *Conversaciones con Miró*, Granica, Barcelona, 1978, p. 16.

⁷ Vid. GASSNER, H.: *Op. cit.*, p. 12.

⁸ RAILLARD, G.: *Op. cit.*, p. 202.

⁹ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰ MIRÓ, J.: *Selected writings and interviews* (ed. de M. Rowell), Da Capo Press, New York, 1992 (1986).

¹¹ MIRÓ, J.: *Cartes a J. F. Ràfols (1917-1958)* (ed. de A. Soberanas y F. Fontbona), Ed. Mediterrània-Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1993.

de tales cartas es realmente significativo, pues gracias a él pueden conocerse cuestiones de gran interés relativas al arte de Miró. Se puede apreciar cómo Miró, al escribir a un amigo, se despoja de todo tipo de prejuicios y, con toda sinceridad, alude a temas concretos que permiten desvelar, en parte, ciertos aspectos de su pintura.

Todavía más recientemente ha aparecido una obra que recoge una muestra de la correspondencia entre Juan-Eduardo Cirlot y determinados artistas, entre los que figura Miró. Se trata del libro que lleva por título *De la crítica a la filosofía del arte*, de cuya edición me he hecho cargo yo misma¹². La relación entre Juan-Eduardo Cirlot —cuya obra *Miró* (1949) fue la primera que se publicó en castellano— y el artista catalán fue siempre muy cordial; de ello queda constancia tanto en las cartas como en el dibujo que Miró hizo en una de ellas. En más de una ocasión, cuando el crítico hacía referencia a Miró, afirmaba que era un hombre muy culto y que leía de todo, «desde Eluad a Heráclito»¹³.

A lo largo de este trabajo me propongo demostrar una serie de cuestiones, cuyas consecuencias pueden ayudar a replantear determinados estudios acerca del arte del siglo xx, teniendo en cuenta la metodología iconográfica-iconológica. Uno de mis objetivos fundamentales es demostrar que Joan Miró partió del conocimiento profundo de la obra de Pieter Brueghel —de modo específico, del *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*, así como de los grabados existentes relacionados con esta obra— para realizar *El carnaval del Arlequín*. Mi segundo objetivo lo constituye demostrar que el artista catalán no sólo partió de la citada obra de Brueghel para realizar su carnaval, sino que además aquélla le sirvió de punto de arranque para llevar a cabo lo que podría considerarse como un verdadero ciclo de pinturas, dedicadas a una misma temática. Un tercer objetivo se basa en plantear que dicho ciclo, como tal, se presenta como un bloque compacto y, en cierto sentido, cerrado, ya que las obras anteriores y posteriores a él aparecen con unas características, tanto formales como iconográficas, bien distintas. El cuarto objetivo será el de plantear la

radical transformación que se opera en la pintura de Miró, tras haberse dedicado en profundidad a la temática desarrollada en el mencionado ciclo, y cómo se consolida lo que bien pudiéramos denominar el estilo mironiano.

Fuentes documentales escritas

Partimos de la base de que en relación con la investigación que nos ocupa existen dos tipos de fuentes bien diferenciadas, en las que nos hemos apoyado para poder desarrollar el trabajo. Por un lado, existen unos textos que permiten afirmar con toda rotundidad, sin peligro a equivocarnos, que Miró se interesó por la obra de Brueghel en la primera mitad de los años veinte y que de ello queda constancia escrita.

Por otra parte, una vez admitido el hecho de que Joan Miró admiraba profundamente a Brueghel, resulta indispensable confrontar, de manera sistemática, la pintura de ambos artistas, con objeto de poder establecer los paralelismos pertinentes. Así, por lo tanto, la propia pintura del artista flamenco se convierte en fuente de documentación imprescindible para poder desarrollar los planteamientos necesarios, encaminados a desvelar con qué objeto pintó Miró su *Carnaval del Arlequín* y qué supuso esta obra en el contexto de la pintura surrealista mironiana.

Tal y como confiesa el propio Hubertus Gassner en su obra *Miró, der magische Gärtner*, él halló indicios de un interés claro por parte del artista catalán hacia los místicos, pero no pudo encontrar ninguna referencia directa, ningún texto en el que Miró mencionase de modo concreto a Jakob Böhme: «*Zu Jakob Böhme hat Miró sich nie direkt geäußert, doch gibt es neben den manifesten Belegen in den Bildern, in den Briefen un Interviews des Künstlers Hinweise auf seine Beschäftigung mit den Lehren des visionären Philosophen*»¹⁴.

En cambio, no puede decirse lo mismo respecto al interés de Miró por Brueghel, ya que en este caso la fuente es precisa y muy clara. En una carta, dirigi-

¹² CIRLOT, J. E.: *De la crítica a la filosofía del arte* (ed. de L. Cirlot), Quaderns Crema, Barcelona, 1997.

¹³ CIRLOT, J. E.: *Miró*, Cobalto, Barcelona, 1949.

¹⁴ GASSNER, H.: *Op. cit.*, p. 63.

da a su amigo J. F. Ràfols, fechada en Montroig a 7 de octubre de 1923, le dice lo siguiente:

En ple treball i en ple entusiasme. Animals monstruosos i animals angelicals. Arbres amb orelles i ulls. I pagesos amb barretina i escopeta i fumant una pipa. Tots els problemes pictòrics, resolts. Cal explorar totes les xispes (sic) d'or de la nostra ànima. Quelcom d'extraordinari! Els fets dels Apòstols i Brueghel —perdoneu la irreverència de la comparació. M'interessarà moltíssim veure els vostres dibuixos. Bon camí el vostre. Jo, convençut de que el dia que logreu tirar un poc d'inflamable a la vostra sensibilitat plàstica per provocar un major incendi, podreu fer grans coses¹⁵.

Como puede apreciarse, no se trata de un largo texto, ni tampoco demasiado explicativo y, no obstante, no queda lugar a dudas de las posibles connotaciones que conlleva. En primer lugar, Miró, al dirigirse a su buen amigo Ràfols, no tiene ningún problema para expresarse con total franqueza. Según sus propias palabras, está trabajando y lleno de entusiasmo. Alude a «animales monstruosos» y «animales angelicales» y rápidamente recordamos ciertos animales que surgen en alguna de sus pinturas del año 1923; de manera concreta, recordamos *Tierra labrada*, en la que, además, puede observarse un gran árbol con un ojo y una oreja. Así, por consiguiente vemos que puede establecerse una relación clara, directa y precisa entre lo que dice Miró y lo que pinta en 1923. Continúa el artista diciendo que los problemas pictóricos están resueltos, ¿A qué puede referirse? Sin duda hace referencia a los problemas de carácter formal: espacio, composición, color y técnica. Es evidente —sobre todo cuando se tiene en consideración la gran cantidad de dibujos preparatorios existentes— que el artista catalán no desdeña preocuparse profundamente por todos y cada uno de los problemas formales que aparecen vinculados a la realización de una obra pictórica. Sin embargo, Miró no se detiene en esa afirmación, sino que va más allá y expresa su convicción de que «hay que explorar todas las chispas de oro de nuestra alma». Sin duda una aseveración como ésta indica que no sólo se interesa por cuestiones meramente formales, sino que pone de manifiesto cuán significativo resulta para él el proceso espiritual en la elaboración de la obra. Anímicamente tiene que hallarse atrapado por una

idea para poder conseguir transmitir esa emoción de la que habla en determinados momentos: «Necesito algo capaz de poner en marcha una emoción. La emoción es lo que me mueve. No pertenece al dominio de los sentimientos»¹⁶. Y, ¿qué es lo que puede desencadenar tal emoción? Pues bien, tal y como él mismo afirma, «algo extraordinario», como puedan ser *Los hechos de los Apóstoles* y Brueghel. Tras una afirmación como ésta poco o nada se debería dudar del impacto que supuso conocer la obra de Pieter Brueghel para Miró. En el fondo la respuesta se halla en la propia misiva enviada a su amigo Ràfols, pues en las líneas que siguen al párrafo anterior, Miró parece dar una serie de consejos a su amigo, con objeto de que consiga verter en su obra algo de tipo «inflamable» que provoque un «mayor incendio». En cierto modo, puede colegirse de tal indicación que el propio Miró se considera afectado por ese material inflamable que es la pintura del maestro flamenco.

Como puede apreciarse, aunque el párrafo transcrito de la carta dirigida a Ràfols no sea demasiado largo, sí es de gran trascendencia e intensidad, y esto es algo que en general caracteriza el quehacer mironiano. Miró es conciso en su lenguaje, tiende a eliminar aquello que considera superfluo para volcarse en aquello que es fundamental. En su estudio dedicado a Miró, Juan-Eduardo Cirlot diría, a propósito de la cuestión arriba apuntada, que «Miró a partir del momento en que se descubre a sí mismo, por el ejercicio de un grupo de practicabilidades, no ceja de golpear en esa brecha ahondando sin cesar, persiguiendo un ideal de profundización, y no de extensión»¹⁷. Creemos que el «momento en que se descubre a sí mismo» es precisamente la etapa correspondiente a 1923-1925, en la que surgen una serie de obras que pueden relacionarse entre sí, y al mismo tiempo conectarse con ese descubrimiento por parte del artista catalán de la obra de Brueghel.

La trascendencia que Brueghel habría de tener para el desarrollo de lo que convendría en denominarse el «surrealismo de Joan Miró», no dejó de ser advertida por algunos surrealistas. Uno de los casos más claros es el del escritor Georges Hugnet que, en

¹⁵ Vid. MIRÓ, J.: *Cartes a...*, cit., p. 69.

¹⁶ RAILLARD: *Op. cit.*, p. 141.

¹⁷ CIRLOT, J.-E.: *Miró*, op. cit., p. 46.

1931 publicó el texto «Joan Miró, ou l'enfance de l'art», en el cual puede leerse lo siguiente: «*Si Miró est l'homme le plus pur depuis Rousseau, par certaines affinités il est proche de Bosch et de Brueghel*»¹⁸. Hugnet alude no sólo a Brueghel como fuente de inspiración de Miró, sino también a El Bosco. Es evidente que cualquier artista que se interesase por la pintura de Brueghel lo haría también por la pintura de El Bosco, pues sin duda alguna es su precursor más inmediato. Los temas son similares, así como sus planteamientos, y, por consiguiente, no es extraña esa alusión realizada por parte de Hugnet. Además, el propio Joan Miró diría en 1978: «*Reconec que El Bosco m'interessava molt*»¹⁹.

Una de las cuestiones que pueden plantearse al filo de toda esta documentación hace referencia a cómo se desencadenó ese interés por la obra de El Bosco y de Brueghel. Creemos, teniendo en consideración los documentos existentes, que Miró era una persona cuya capacidad de interesarse por cuestiones muy diversas se halla fuera de toda duda. Poseía una gran cultura y resulta claro que los primeros años de su estancia en París tuvo que aprovecharlos plenamente. Visitas a museos, bibliotecas, galerías, y, sobre todo, largas conversaciones con sus nuevos amigos, el grupo de surrealistas que se reunía con frecuencia en la rue Blomet 45, donde se hallaba el estudio de Miró y de su amigo, André Masson. Allí se encontraban Michel Leiris —amigo de Miró durante toda su vida—, Roland Tual, Georges Limbour, Antonin Artaud y Armand Salacrou²⁰.

Su relación con Masson, el único pintor de ese grupo, aparte de él mismo, siempre fue de sincera amistad. En no pocas ocasiones, en aquella época, trabajaron juntos en el mismo taller. Por lo tanto, no es demasiado aventurado pensar que una de las posibles vías por las que Miró pudo acceder a determinadas publicaciones sobre El Bosco y sobre Brueghel fue

a través de su amigo André Masson, quien, por otra parte, como es lógico, podría haberle explicado no pocas cosas acerca de lo que él había visto directamente del natural. No hay que olvidar que Masson había nacido en 1896 en Balagny, que se trasladó junto a su familia, en 1903, a Lille, y que muy poco después fue a vivir a Bruselas. Su padre poseía una empresa de papel pintado para paredes, y por exigencias del negocio tuvo que trasladarse allí. Este hecho marcó al joven que llegó a hablar de su «juventud flamenca, claramente enraizada en la cultura germánica». En sus habituales visitas a los museos de Bruselas, Masson descubrió la obra de diversos artistas, pero se interesó sobre todo por la de Pieter Brueghel²¹. Por este motivo —y como apuntábamos antes— no es extraño que los dos jóvenes artistas pasasen largo rato observando ilustraciones de los libros publicados hasta aquel momento, tanto de obras de Brueghel como de El Bosco, de quienes en esa época ya existían importantes publicaciones. Tan sólo hay que recordar nombres de autores como van Mander, Hulin de Loo, Glück, Fränger o Friedländer que habían publicado sus estudios, anteriores a 1923, acerca de El Bosco y Brueghel.

Otro aspecto que no deja de tener interés, y que quizás conviene apuntar, es que a Joan Miró siempre le gustaron las costumbres populares típicamente catalanas. En ese sentido, existen una serie de fuentes de tradición popular que se encuentran en forma de aucas y viñetas —generalmente realizadas durante el pasado siglo— que hacen referencia a dichas costumbres y que pese a haberse podido modificar con el transcurso del tiempo, permanecen bastante fieles a los modelos de los que parten procedentes de época medieval. Me refiero esencialmente a las costumbres relacionadas con el Carnaval y con todo aquello que se halla conectado con él, ya sea de manera directa o indirecta. Uno de los autores que más se dedicaron a recoger esas costumbres de

¹⁸ HUGNET, G., «Joan Miró ou l'enfance de l'Art», *Cahiers d'Art*, num. VII-VIII, Paris, 1931, p. 338.

¹⁹ Cf. ESCUDERO, C., y MONTANER, T.: *Joan Miró 1893-1993*, Catálogo de la exposición, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1993, p. 190.

²⁰ Vid. DUPIN, J., *La transmutación en Joan Miró, anys 20*, Catálogo de la exposición, Fundació Joan Miró, Barcelona 1983, p. 21.

²¹ Cf. LANCHNER, C.: *André Masson*, Catálogo de la exposición, MOMA, Nueva York, 1976, p. 81.



Pieter Bruegel. *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*, 1559. Oleo sobre tabla. Kuntshistorisches Museum, Viena.

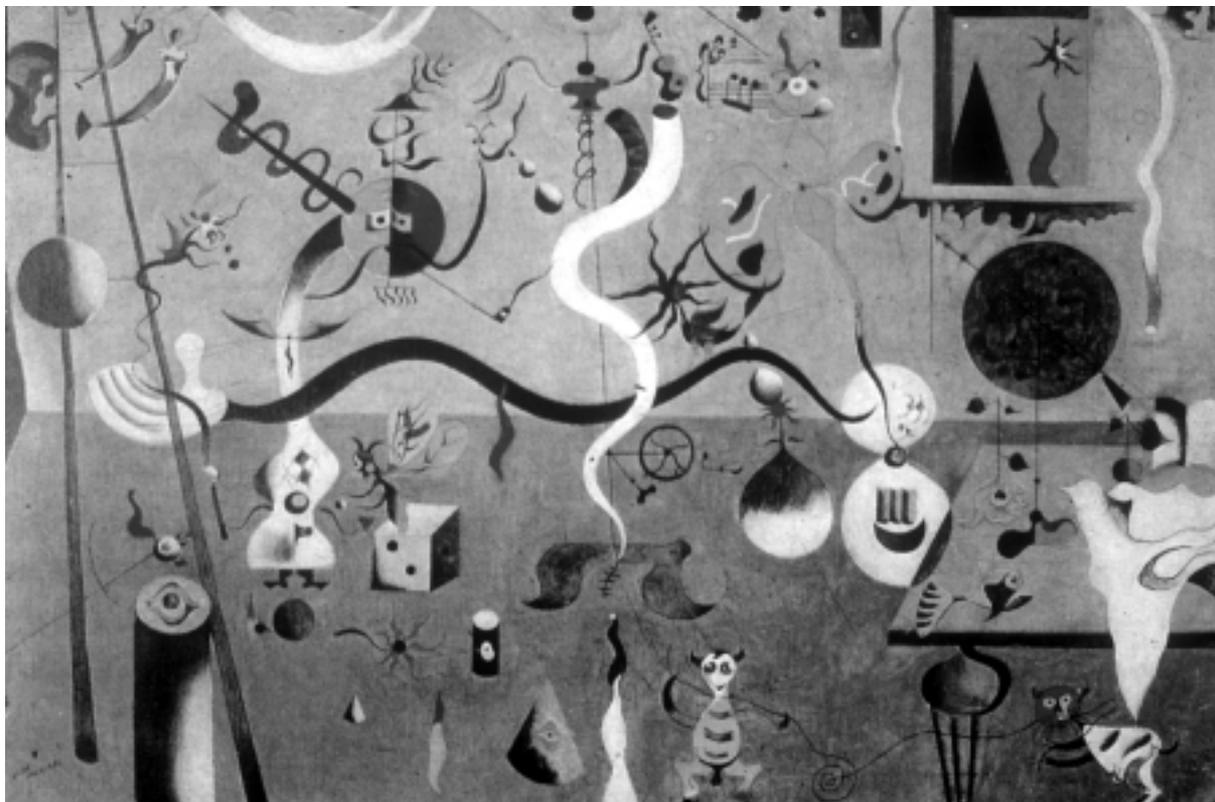
tradicción popular fue Joan Amades, gracias a cuyos estudios sistematizados en torno a las mejores leyendas, rondallas y refranes, así como en relación a determinados juegos, se pueden conocer en profundidad toda una serie de tradiciones que se remontan a épocas remotas. En cualquier caso, es muy interesante su obra *Auca dels carnestoltes*. *Auca de la processó de Setmana Santa*, en la que reúne una importante colección de auca, que nos permiten conocer los elementos esenciales que configuran ese periodo temporal conocido como Carnaval, así como el dedicado a celebrar la Cuaresma²². Es evidente que un artista como Miró, tan interesado por temáticas populares —tanto como lo estaba Bruegel—, trabaja en muchas ocasiones guiado por la idea de recuperar ciertas tradiciones. Este hecho, como es lógico, hay que entenderlo

siempre desde la perspectiva correcta, es decir, la finalidad de Miró no consiste en recuperar esos temas sino en realizar una obra que a él le colme y satisfaga. Éstos, por consiguiente, no serán un fin en sí mismos, sino tan sólo un camino o vía que le permita llegar a donde él desea.

Fuentes documentales pictóricas

Es ya el momento adecuado para llevar a cabo la pertinente confrontación con la pintura de Pieter Bruegel conocida con el título *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. Debió ser esta obra en concreto la que desencadenó la idea de pintar el famoso cuadro *El carnaval del Arlequín*, aunque muy probablemente esto no sucedió justo cuando el

²² AMADES, J.: *Auca dels carnestoltes*. *Auca de la processó de Setmana Santa*, Ed. Selecta, Barcelona, 1984.



Joan Miró. *El carnaval del Arlequín*, 1924-1925. Oleo sobre tela. Albright-Knox Art Gallery Buffalo, Nueva York.

artista catalán se decidió a pintarlo, entre 1924 y 1925, sino que debió ser algo antes, cuando acababa de concluir la obra —igualmente famosa— titulada *La Masía*, o sea, en 1922. Tal como se ha dicho anteriormente, por esa época Miró se instaló en su taller de la rue Blomet y fue cuando debió de tener acceso a las ilustraciones que representaban obras de Brueghel, a quien cita, como se recordará, en su carta a Ràfols del 7 de octubre de 1923.

La pintura de Brueghel *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma* fue realizada en 1559²³. El tema abordado por el maestro flamenco es el enfrentamiento entre dos épocas del año correlativas, la que corresponde a la del Carnaval y la que le sigue, es decir, la de Cuaresma. Brueghel decidió plantear la temática a través de la personificación de tales etapas. Así pues, en primer término del cuadro, a la

izquierda, puede verse sentado sobre un gran tonel al rollizo Carnaval que blande una lanza en la que (puede verse) aparece ensartado parte de un cerdo. Enfrentada a la figura de Carnaval, a la derecha, abajo, surge la Cuaresma, representada por una figura de extrema delgadez que sostiene una gran pala sobre la que se pueden apreciar dos peces. Toda la escena gira en torno a una parte central, marcada por la presencia de un pozo, a cuyo lado se han dispuesto unos tenderetes con pescado. La algarabía inherente a la etapa carnavalesca aparece claramente representada, en la medida en que Brueghel reserva toda la zona izquierda del cuadro a escenas de marcado carácter festivo. Desde las danzas de la zona superior del cuadro, pasando por las marchas de los leprosos, hasta las zonas inferiores dedicadas a la preparación de viandas múltiples, entre las que destacan las características *crêpes* de esa época.

²³ BRUEGHEL, P.: *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*, 1559 (118 x 164, 5 cm), óleo sobre tabla, Kuntshistorisches

Museum, Viena. Firmado y fechado.

En cambio, toda la zona de la derecha está reservada a lo relativo a la época cuaresmal. Así, puede verse la fachada de una iglesia, con su rosetón y puerta de arco de medio punto. Una procesión de monjas y curas accede al recinto sagrado, a cuya entrada se detecta la presencia de tenderetes en los que se venden velas y ramitas benditas. Junto al pozo se ve claramente un personaje disfrazado con un traje de rayas amarillas y azules y una parte del mismo en rojo. Este personaje que aparece de espaldas porta una candela encendida. Realmente, al observar con detenimiento todas y cada una de las partes del cuadro se tiene la sensación inmediata de que su autor puso mucho esmero en lograr que la obra fuese un verdadero documento de lo que ocurre en los tiempos carnavalescos y cuaresmales. Las referencias, por tanto, son muy específicas y pueden considerarse un testimonio de la cultura popular, y, más específicamente, de la cultura carnavalesca.

Mijail Bajtin, en su estudio *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, afirma que las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo alcanzan «su perfección en la obra del genial Rabelais, en tanto que en otras obras literarias del renacimiento se debilita y se diluye. La misma concepción preside el arte pictórico de Jerónimo Bosch y Brueghel el Viejo²⁴. Es muy interesante la reflexión realizada por Bajtin en torno a lo que suponían los festejos de carnaval:

Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales propiamente dichos, que iban acompañados de actos y procesiones complicadas que llenaban las plazas y las calles durante días enteros, se celebraban también «la fiesta de los bobos» (*fiesta stultorum*) y la «fiesta del asno», existía también una «risa pascual» (*risus paschalis*) muy singular y libre, consagrada por la tradición²⁵. (...) Todos estos ritos y espectáculos... ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas²⁶.

²⁴ BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1974, p. 30.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

Y sigue Bajtin:

El carnaval es la seunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su *vida festiva*. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media. Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta²⁷.

Por su parte, uno de los mejores estudiosos de la temática del Carnaval, Claude Gaignebet, afirma que el Carnaval en un sentido amplio abarca un largo periodo de preparación, marcado por numerosos días de celebraciones que preceden lo que él llama «paroxismo final que cierra el ciclo»: Martes de Carnaval, Miércoles de Ceniza y primer domingo de Cuaresma. Además, dice Gaignebet que:

En otros tiempos se llamaba Fiestas de Locos a la serie de fiestas que sucedían a la Navidad y prefiguraban el Carnaval. No hay duda de que los locos que aparecían entonces eran los mismos que debían desempeñar un papel en el curso del Carnaval propiamente dicho²⁸.

Brueghel en su pintura aglutina todas esas tradiciones y las expone de modo ejemplar con gran claridad y nitidez, de manera que su obra puede considerarse como una verdadera fuente de documentación respecto a las fiestas de carnaval y a las etapas cuaresmales.

Así, *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma* presenta unas características formales muy específicas que conviene considerar. En primer lugar, hay que señalar que el espacio se halla tratado de tal manera que sugiere la sensación de apertura, pues los personajes que se encuentran en los límites de la obra ni tan sólo están pintados completos. Asimismo, se trata de un espacio máximamente dinámico, en el que todo se halla en movimiento. Las escenas cambian y desarrollan, en cada caso, aspectos peculiares de la temática tratada.

En cuanto a la composición, hay que decir que en esta pintura de formato horizontal Brueghel incluyó

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸ GAIGNEBET, C.: *El carnaval. Ensayos de mitología popular*, Alta Fulla, Barcelona, 1984 (1974), p. 29.

una línea —situada bastante alta— que corresponde a la del horizonte, motivo por el cual el espectador tiene la sensación de que toda la escena transcurre próxima a él. Por otra parte, hay que señalar que un eje vertical constituido por el pozo, situado en el centro de la composición, divide a la misma en dos mitades aproximadamente iguales. El conjunto, por su tratamiento, aparece un tanto abigarrado ante nuestros ojos. Existen pocas zonas vacías en la superficie del cuadro. La perspectiva se aproxima a la lineal, pero no está aplicada de forma matemáticamente perfecta, ya que en ciertos puntos se pueden observar desproporciones.

En cuanto al color hay que decir que la gama cromática empleada por Brueghel es muy amplia, viva y contrastada, lo cual confiere al conjunto un carácter dinámico intenso.

La técnica utilizada por el pintor flamenco es la propia de la época en centroeuropa, es decir, es pintura al óleo sobre tabla que deja ver pocos empastes gruesos y en cambio permite apreciar una técnica de pinceladas lisas aunque en ocasiones sean perceptibles.

En conjunto, puede afirmarse que el lenguaje formal adoptado por el maestro flamenco en esta obra es muy característico del conjunto de su pintura. En realidad, *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma* no es una excepción, ni desde el punto de vista temático, ni desde el punto de vista formal, en el contexto de la obra bruegheliana. El realismo de las escenas llama la atención, a la par que sorprende el carácter inventivo con que el artista plasma los personajes, cuyos rostros y actitudes delatan el interés que siempre suscitó en Brueghel la obra de su predecesor, Jeronimus Bosch. Este hecho aún se patentiza más en pinturas en las que pueden apreciarse determinados seres monstruosos o diabólicos, como los que surgen en *El triunfo de la muerte* o *Dulle Griet*.

Al llevar a cabo una primera confrontación entre la pintura de Joan Miró *El carnaval del Arlequín* y el *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*, de Brueghel, y basándonos estrictamente en cuestiones de tipo formal, advertimos que en primer lugar el formato elegido por Miró es el mismo que el de Brueghel. La pintura se desarrolla en un formato horizontal que

por otra parte presenta analogías compositivas muy claras. Establece una línea de horizonte —en Miró aparece más centrada que en Brueghel— y se aprecia una distribución del espacio con arreglo a un eje vertical que divide la composición en dos zonas aproximadamente iguales. Por otra parte, la sensación de abigarramiento que se tiene al enfrentarse a la pintura del maestro flamenco es muy similar a la que se tiene cuando observamos la obra mencionada de Miró. En ninguna de las dos pinturas se advierten apenas zonas vacías. Todo está repleto de acciones que se desarrollan simultáneamente y que poseen su explicación en el contexto temático al que pertenecen, el mismo en ambas obras: el Carnaval.

En cuanto a la perspectiva, es evidente que Miró, como artista perteneciente al siglo xx, no se preocupa de ella en lo más mínimo, aunque como es lógico en un artista tan obsesionado por obtener siempre un equilibrio marcado en sus composiciones, sí existe una distribución espacial de modo que todo se halla distribuido en la superficie del cuadro con arreglo a unos criterios de orden y estructura determinados. Así, a través de ciertos elementos como la mesa, la ventana y los cambios de color, Miró logra ofrecer una sensación de espacio estructurado por zonas que permiten ser captadas como ámbitos más cercanos o más lejanos. Por otra parte, lo cierto es que pese a ser Brueghel un artista renacentista, no tiene como objetivo esencial plasmar un espacio coherente por medio de la perspectiva lineal perfecta desde un punto de vista matemático. Su modo de entenderla es bastante distinto a cómo la entienden los artistas del renacimiento italiano, pues para él constituye tan sólo un medio para representar aquello que desea, pero nunca constituye un fin en sí misma. En cualquier caso, esa libertad inherente a cómo Brueghel plantea su composición posee una continuidad en la obra mironiana que lleva a sus máximas consecuencias ese sentido de la libertad.

Uno de los aspectos formales más sorprendentemente análogos, al confrontar las pinturas que nos ocupan de Miró y Brueghel, es el cromático. En ambos casos, la paleta es extraordinariamente rica y variada e incluye colores primarios, secundarios y terciarios. Lo cierto es que el vitalismo de la pintura de Miró se halla también en la del artista flamenco,

quien por otra parte no cesa de recurrir a la utilización del binomio cromático rojo-azul que domina en toda la composición. Ese mismo binomio domina también en la obra de Joan Miró, e incluso puede decirse que lo hace atendiendo a su localización en zonas parecidas a las que surge en relación a la pintura de Brueghel. Así, por tanto, hay que afirmar que el color es uno de los factores formales que permiten establecer con mayor claridad hasta qué punto el artista catalán se sintió atraído por la obra de Pieter Brueghel.

Una vez llevada a cabo esta primera confrontación de las dos pinturas conviene realizar un estudio detenido de la obra de Joan Miró, con objeto de comprobar las afirmaciones hechas hasta el momento. Al realizar un estudio formal de *El carnaval del Arlequín*, puede comprobarse lo siguiente: Se trata de una pintura de formato apaisado, en la que los elementos se distribuyen por toda la superficie tendiendo a rebasar los límites del cuadro. Es, por tanto, un espacio claramente abierto. Además, todo indica un dinamismo muy significativo, tanto por el carácter de las figuras plasmadas como por los incessantes cambios cromáticos. Se advierte que es una composición claramente equilibrada, pese al aparente caos que pueden sugerir la gran cantidad de figuras y signos distribuidos sobre la superficie del lienzo. Configuraciones alargadas verticales se complementan con otras dispuestas horizontalmente. La composición gira en torno a la figura central que establece un eje vertical, mientras que por otra parte se puede advertir también la presencia de una línea divisoria horizontal que aparece casi en el centro de la composición, estableciendo claramente la separación entre la zona superior del cuadro y la inferior. Estas dos zonas se diferencian además por medio del color, ya que el artista utilizó para resolver el fondo de la zona inferior una coloración castaña un tanto intensa, mientras que la parte superior está resuelta en unas tonalidades beige mucho menos intensas. Pueden verse varias líneas diagonales, distribuidas por toda la superficie del cuadro, hecho que contribuye a dinamizar la composición. La gama cromática es muy amplia e integra colores puros —rojo, amarillo azul—, así como sus complementarios, que junto con el blanco, el negro y el gris, prevalecen y dominan el conjunto. No obstante, no puede decirse que Miró no incor-



Joan Miró. *Tierra labrada*, 1923-1924. Oleo sobre tela. Solomon Guggenheim Museum, Nueva York.

porase en esta ocasión colores terciarios, y, por supuesto, la gama de tonalidades utilizada es asimismo muy amplia. El cuadro es, por consiguiente, desde el punto de vista cromático, un auténtico estallido de color.

Tal y como es habitual en la época a la que pertenece esta obra, Miró trabaja con pintura al óleo sobre tela. Como es lógico —debido a la gran profusión de elementos que integra la obra— no existen grandes zonas lisas y homogéneas, pero esto no quiere decir que la técnica empleada por el artista fuese de pinceladas gruesas y perceptibles. No, más bien es al contrario. Utilizó un óleo bastante licuado, por lo que no se aprecian zonas de empastes gruesos. Sin embargo, en algunos puntos puede advertirse el rastro del pincel sobre la superficie.

Desde un punto de vista iconográfico, el tema planteado por Joan Miró en *El carnaval del Arlequín* hace referencia, tal y como el título indica, a ese periodo en que se desarrollan las fiestas carnavalescas, y cuya característica esencial es el hecho de que los participantes se disfrazan con objeto de ocultar su verdadera identidad. Surge en la obra de Miró la figura del Arlequín que posee una larga tradición, y puede asociarse a otras figuras como son las del *clown*, el saltimbanqui o el Pierrot lunar, entre las más conocidas.

Uno de los autores que mejor han estudiado e interpretado la figura del clown-saltimbanqui-Arlequín ha sido Jan Starobinsky, cuya obra *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970) fue reeditada en 1983, porque ya se advirtió entonces



J. Miró. *Tierra labrada*. Detalle.

el gran interés que tenían los argumentos del autor desde un punto de vista de interpretación iconológica. Starobinsky, aunque en su libro no se propone hacer un recorrido de revisión en torno a la cuestión de quiénes han sido aquellos artistas o literatos del pasado o del presente siglo que han abordado la temática del Arlequín, no deja de citar numerosos ejemplos, como puedan ser Baudelaire, Víctor Hugo, Apollinaire, entre los literatos, y Daumier, Seurat, Toulouse-Lautrec, Ensor, Picasso o Rouault, entre los pintores. El autor señala en su obra lo que suponía el mundo del circo o de la feria de la manera siguiente:

Il mondo del circo o de la fiera rappresentava, nell'atmosfera plumbea e inquinata di una società in via di industrializzazione, una piccola isola colma di meraviglie dai colori cangianti, un pezzetto ancora intatto della terra d'infanzia, uno spazio entro il quale la spontaneità vitale, l'illusione, i prodigi semplici dell'artista o della goffagine fondevano insieme tutte le loro seduzioni, offrendole allo spettatore stanco della monotonia dei doveri que la vita seria impone²⁹.

Starobinsky señala que la figura del *clown* convertida en mito se plasma en la literatura entre 1830 y 1870, y, en cambio, en pintura sucederá algo más tarde. En obras literarias alemanas del siglo *xvi* aparece la figura de *Hanswurst*, personaje cómico que puede compararse al Arlequín de la *Commedia dell'Arte* italiana³⁰.

En el estudio que lleva por título «*Harlequin, dancer among the dead*», Starobinsky dice que

²⁹ STAROBINSKY, J.: *Ritratto dell'«artista da saltimbanco*, Boringhieri, Torino, 1984 (1970), pp. 37-38.

³⁰ *Ibid.*, p. 37.

en los documentos medievales, la primera vez que se menciona a Arlequín con el nombre de *Hellekin*, éste presenta aspecto de demonio. Aparece como un animal que, en las noches de invierno, guía una horda de la muerte a través de los oscuros bosques. Sin embargo, continúa Starobinsky:

The demon who has emerged from hell to work his mischief amongst us will be changed into a figure of comedy, whose prime characteristic —the will to transgression— is now directed only the taboos of the social order and morality. This metamorphosis replaces terror with mockery, making over the image of the demon to the whims of a masked player; the inhuman howl has become droll babbling. Fear turns to mirth; primal terror to profane farce; lewd and grotesque tomfoolery exorcises death, transforming the forces of death into the power of fertility... In mystery plays, where he became merely and amiable, comic devil, Hellekin long let it be known that he was the parody of a greatly feared adversary. The shaggy mask of the *homo silvestris* (wildman) which he wore till the eighteenth century, when love smoothed his countenance proves this³¹.

El carácter malévolos de Arlequín, que según Starobinsky corresponde al llamado *homo silvestris*, fue representado por Brueghel en el grabado en madera que lleva por título *Orson y Valentín* y que data del año 1566. En él puede verse un personaje cubierto totalmente por una vestimenta de follaje. En la pintura de Miró *Tierra labrada*, del año 1923, surge en la zona inferior del cuadro un personaje-monstruo de color verde oscuro que fácilmente podría asociarse con el anterior, sobre todo si tenemos en cuenta el contexto en el que aparece. Sobre esta cuestión volveremos en el momento oportuno.

El Arlequín del Carnaval de Miró se reconoce por su traje de rombos, aunque éste sea tan sólo levemente insinuado en una zona abombada del personaje que se encuentra en la zona de la izquierda. Puede decirse, por tanto, que Arlequín y Carnaval son en la obra mironiana el mismo personaje. Sobre su cabeza podemos advertir un sombrero de forma triangular, coronado por unas configuraciones pequeñas y estilizadas que bien podrían entenderse como una pluma. La cabeza del Arlequín es circular y está resuelta en

³¹ STAROBINSKY, J.: «Harlequin, dancer among the Dead», in *Canto d'Amore*, Catálogo de la exposición, Merrell Holberton, Londres, 1996, p. 131.

dos mitades de colores rojo y azul. De su boca, circundada por un gran bigote, surge una larga pipa, de la que sale humo. El personaje presenta también una esquemática barba, del tipo de las que pueden detectarse en la serie dedicada a la «cabeza de payés catalán». De la zona que enlaza la cabeza con el tronco surge una especie de lanza en la que se halla ensartada una serpiente. En el cuerpo de Arlequín destaca la zona del ombligo, marcada por un círculo, sobre el que se encuentran los rombos de la vestimenta que ostenta. Algo más abajo, puede verse el sexo señalado y los pies bien dibujados. En cuanto a los brazos, hay que decir que son muy escuetos y que en una de las manos sostiene una antorcha o una vela humeante. La otra mano está dirigida hacia un pequeño animalito alado que sale de un dado y juega con una pelota. A la derecha de Arlequín puede advertirse la presencia de la guitarrista. La identificación de este personaje puede llevarse a cabo sin ningún problema, pues en su mano izquierda sostiene una pequeña guitarra. A la altura del instrumento musical y un poco hacia la derecha puede verse un pentagrama con unas notas pintadas. En la otra mano, la derecha, la guitarrista sostiene una pequeña bandera española que ondea al viento. La cabeza del personaje es grande y amarilla. Parece, por la especie de cresta que la corona, formar parte de un disfraz de gallo. En cuanto al cuerpo, está representado de frente, y el tronco, de color rojo, enlaza directamente con un resorte que va a parar a una especie de eje vertical largo que concluye en una zona horizontal que se diversifica en dos y da lugar a las piernas. El hecho de que Miró incluya en su composición el personaje de la guitarrista obedece, sin duda, a la tradición popular existente de que en carnaval aparece siempre alguien tocando la guitarra. Es interesante recurrir a Joan Amades, estudioso de las costumbres populares catalanas, que explica lo siguiente:

La guitarra no era pas popular a casa nostra. Per Carnestoltes, no obstant, sortia força, ja que tothom la sabia «gratar» o fer «la pastera», que consistia a fer sonar les cordes sense saber-ne i, seguidament, donar un cop a la caixa i alternar les sonades amb els copets; era un soroll que a les orelles populars tenia certa semblança amb el que hom feia en pastar i que va donar nom a la forma verbal que hem indicat i a la denominació de «pastera» aplicada a la guitarra, en sentit humorístic i despectiu... El personatge del rodolí



Pieter Bruegel. *Orson y Valentín*.

porta una careta a la mà; és un detall que ens pot indicar que, quan fou publicada l'auca, ja era permès de portar la cara tapada³².

Algo más a la derecha puede distinguirse otro personaje, situado a la misma altura que Arlequín, que parece hallarse enfrentado a él. Se trata de un personaje con cuerpo-disfraz en forma de gran libélula, cuya cabeza aparece coronada por una estructura roja en forma de llama. La delgada cola de la libélula aparece insertada en una configuración constituida por dos círculos tangentes de color blanco. En el círculo inferior se distingue una forma de media luna con tres muescas sobre ella que bien pudiera entenderse como un barco de vela o como una alusión al astro.

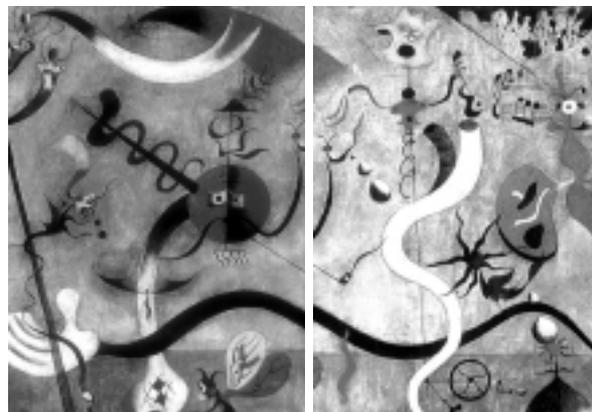
Uno de los brazos de este personaje aparece dispuesto en sentido horizontal y acaba en una mano inmensa, sobre la que parece alzarse un pequeño dragón que echa fuego por la boca y que enlaza con el humo de la candela que porta Arlequín. Además de los tres personajes principales, el Arlequín, la guitarrista y la libélula gigante, en *El carnaval del Arlequín* surgen otros muchos elementos que deben tenerse en consideración. Empezando por la zona izquierda, se advierte que hay una gran escalera, en cuya parte superior se ve un ojo, y, algo más abajo, una oreja como los que ya solían aparecer en obras de Miró algo anteriores, como *Tierra labrada* o *Paisaje catalán. El cazador*. A la altura de la oreja, más a la derecha, se ven dos configuraciones alargadas con tronco femenino y parte inferior resuelta como si se tratase de un pez; por lo tanto, podría

³² AMADES, J., *Op. cit.*, p. 15-16.

decirse que se trata de dos pequeñas sirenas. Estas dos formas enlazan, a su vez, con dos configuraciones astrales; una de ellas probablemente es un cometa y, la otra, corresponde a una estrella. En uno de los palos que forman la estructura de la escalera puede verse una esfera ensartada en él, formada por dos mitades, una casi negra y la otra blanca. Al pie de la escalera se detecta la presencia de un cilindro que en la parte superior tiene un gran ojo. Casi sobre él se puede ver una configuración muy esquemática que tiene cabeza y cola de pez. Su forma es parecida a la de la sardina de *Paisaje catalán*.

Aproximadamente en el centro de la composición, abajo, se pueden apreciar varios elementos de pequeño tamaño, como una esfera, un cilindro, un par de conos, una configuración parecida a una llama, y, ya más a la derecha, se aprecian dos personajes que parecen estar jugando con un ovillo de lana. Uno de ellos lleva un disfraz de gato de color amarillo, azul y rojo con rayas. El otro parece ser un gato de grandes bigotes.

En el extremo de la derecha, arriba, se distingue una ventana, a través de la que se ven una forma triangular negra, una estructura roja con forma de llama y una especie de astro como el que surgía en *Paisaje catalán*. *El cazador* que, por su configuración parece un tubérculo con sus raíces. Justo bajo la ventana, se distingue una forma circular de color verde oscuro con manchas negras. Parece tratarse de una globo terráqueo, pues descansa sobre un pie que, a su vez, se halla dispuesto sobre la mesa que hay en la parte izquierda abajo. Sobre esta mesa, de color azul, pueden verse varios elementos, entre los que destaca un mantel y un pez. Y, para concluir, baste mencionar que, aparte de todos los elementos ya descritos, surgen otros de carácter bastante enigmático, como son dos triángulos rectángulos con un orificio en la zona inferior —colocados al lado de la escalera uno y junto a la ventana otro. Del tronco de la guitarrista surge, en su parte inferior, una especie de estructura mecánica, formada por una rueda que puede activarse mediante una tuerca. Una estructura similar podía detectarse en la obra *Paisaje catalán*. *El cazador*, en la zona superior a la izquierda. Puede verse también un elemento serpentiforme de color blanquecino, super-



J. Miró. *El carnaval del Arlequín*. Dos detalles.



P. Brueghel. *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. Dos detalles.

puesto a la figura de la guitarrista, que cruza el cuadro verticalmente.

Al principio del presente estudio ya planteamos la existencia de ciertos paralelismos entre la obra de Pieter Brueghel, *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma* y la de Miró, *El carnaval del Arlequín*.

Es quizás oportuno comenzar ya a señalar cuáles son los elementos de la obra mironiana que presentan una clara conexión con los que aparecen en la citada pintura del maestro flamenco. Sin embargo, como premisa previa, habría que decir que Miró nunca copió literalmente ninguno de tales elementos, sino que debió tomarlos tan sólo como punto de partida para su pintura. Se observa que el artista catalán, tal y como apuntamos anterior-

mente, debió inspirarse en la distribución de los personajes, con arreglo a un elemento central como es el pozo, para llevar a cabo la estructura compositiva de su carnaval. En cualquier caso, es evidente que los elementos tomados por Miró de la pintura bruegheliana son transformados, y, por ese motivo, adquieren siempre connotaciones nuevas en el contexto de su pintura.

Comenzando por los personajes principales, hay que decir que, si bien la figura de Carnaval y la de Cuaresma sí parecen corresponder a las de Brueghel, no ocurre así con el personaje de la guitarrista que no está representado en la obra del pintor flamenco. De todos modos, en la pintura de Brueghel aparece un personaje que forma parte del séquito del Carnaval que va tocando una pequeña guitarra. Tal y como puede observarse en la pintura de Brueghel, el Carnaval, personaje grueso, vestido con una camisa azul y un pantalón rojo, aparece sentado sobre un gran tonel y con su mano derecha sostiene una lanza, en la que se halla un cochinillo ensartado. En la pintura de Miró, Arlequín-Carnaval aparece con un sombrero triangular, muy similar al del personaje que sigue al Carnaval de Brueghel; por otra parte, como se recordará, su cabeza está resuelta en color rojo y azul. Una especie de lanza surge de la zona de su cuello y en ella puede observarse una serpiente negra enroscada. Lo cierto es que Miró no dispone un cochinillo como hace Brueghel, pero la configuración de la serpiente nos recuerda la forma de las butifarras. Explica Amades en su *Auca dels Carnestoltes* lo siguiente, en relación al llamado *Botifarraire*:

El dibuix del rodolí és una disfressa usual de Carnestoltes. El seu símbol antic era una botifarra negra. Abans de la fundació de la famosa Societat del Born, l'objecte de la qual era d'organitzar les festes del Carnestoltes que van donar al festeig barceloní un lloc dels més importants d'Europa dins el rengle de celebracions d'aquest caràcter, hi abundava la disfressa de Carnestoltes, que es distingia per anar vestit amb roba de daus, o sigui quadres blancs i negres, semblantment al tauler dels jocs d'escacs o dames. La cara era tapada amb una careta negra; i, sobretot portava una gran bandera, enmig de la qual hi havia pintada com ensenya o distintiu heràldic una botifarra negra. A voltes també en portaven de penjades a la llança de la bandera a tall de cintes o garlandes... A la botifarra de la bandera de Carnestoltes se li donava també un altre sentit: maliciós i eròtic³³.

³³ *Ibid.*, pp. 39-40.



J. Miró. *El carnaval del Arlequín*. Dos detalles.



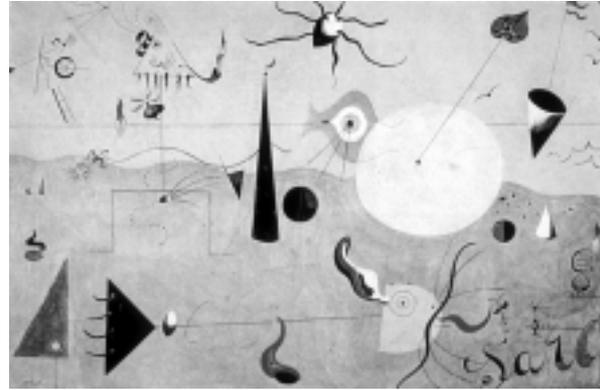
P. Brueghel. *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. Detalle.

Cabe recordar que Arlequín-Carnaval de Miró lleva un traje de rombos tal como explica Amades, y que por otra parte presenta el sexo bastante marcado.

En relación con el tonel sobre el que cabalga el Carnaval de Brueghel, puede observarse que en la obra de Joan Miró ha experimentado un desplazamiento hacia la izquierda, pues, con toda probabilidad, es el gran cilindro que se halla en la parte inferior. De todos modos, hay que señalar que el cilindro de Miró tiene un gran ojo, y por consiguiente no sólo ha sufrido un desplazamiento, sino que también ha experimentado una cierta «humanización, ese proceso tan frecuente en la pintura de Miró»³⁴. Hubertus Gassner, por su parte, establece un paralelismo entre las configuraciones cilíndricas que pueden detectarse en la obra mironiana de esta época y las formas cilíndricas del famoso *Ubu Cocu* de Alfred Jarry:

Solche hyperphysischen Körper, zylindrisch und menschlich zugleich, tauchen in Mirós Karneval des Harlekins in Gestalt der mit Augen besetzten Tonne auf. In der Vorzeichnung zu dem Gemälde ragen aus den beiden buchsenförmigen Zylindern menschliche Figuren, die mit ihren Armen gestikulieren. So wird die von Jarry behauptete Identität des menschlichen Körpers mit der Tonne noch einmal mehr betont³⁵.

Otro pequeño cilindro de color negro con la parte superior blanca puede verse casi en el centro, abajo, en la pintura de Miró. Este cilindro podría corresponder al que lleva colgado al cuello uno de los personajes de la obra de Brueghel que se dirigen al encuentro de la Cuaresma. Asimismo, el personaje portador de una zambomba en la pintura bruegheliana ostenta una capa y, por ese motivo, su configuración es muy similar a la de un cono. Le sigue un personaje que porta unas antorchas humeantes. Estas dos figuras podrían haber sido esquematizadas por Miró y darían lugar a la estructura cónica de la zona inferior central que presenta en su interior un ojo y, detrás de ésta, aparece la forma de una llama roja y amarilla. En cuanto al gran dado que surge en esta misma zona del cuadro, del que emerge una figura alada, podría perfectamente corresponder a los dados que se ven en el extremo inferior izquierdo del cuadro del artista flamenco. La figura alada podría hacer referencia



Joan Miró. *Paisaje catalán. El cazador.*

a las abejas que salen del panal que ostenta sobre su cabeza la figura de Cuaresma. En el cuadro de Miró ésta se hallaría representada a través de la gran figura alada con forma de libélula, en la parte derecha del lienzo. Como ya habíamos apuntado anteriormente, es muy probable que Miró eligiese la libélula para aludir a la Cuaresma por su carácter etéreo, así como por la extrema delgadez de su cuerpo. Es evidente, al confrontar las personificaciones de Cuaresma realizadas por parte de Brueghel y de Miró que existe una clara tendencia en ambos a poner de manifiesto el aspecto delgado del personaje.

Al describir a la guitarrista hicimos alusión a una especie de rueda que aparece aproximadamente en el centro de la composición. Creemos que esa rueda corresponde a la rueda del pozo que se halla en la parte central del cuadro de Brueghel. Muy cerca del mencionado pozo puede distinguirse en la obra del artista flamenco a un joven portando una bandera tricolor. El tema de las banderas representadas en obras como *Tierra labrada*, en la que pueden verse las banderas española, catalana y francesa; o en *Paisaje catalán. El cazador*, en la que vuelven a aparecer esas mismas banderas, constituye un precedente de esa temática, planteada más escuetamente en *El carnaval del Arlequín*. En esta pintura sólo puede detectarse la bandera española que ondea en la mano de la guitarrista. No deja de ser interesante cómo este pequeño detalle confiere un cierto

³⁴ CIRLOT, L.: «Procesos mironianos: hacia la configuración de la obra», *D'Art*, nº 10, Barcelona, 1984, pp. 265-266.

³⁵ GASSNER, H.: *Op. cit.*, p. 206.



J. Miró. *El carnaval del Arlequín*. Detalle.



P. Brueghel. *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. Detalle.

parecido a las tres obras mencionadas, realizadas entre 1923 y 1925.

Otro de los elementos que surgen, tanto en la pintura de Brueghel como en la de Joan Miró es la escalera. En la obra del primero aparece en la zona superior, apoyada en el muro de una casa y facilitando a una mujer, encaramada a ella, la limpieza de una ventana. Como podrá observarse, en la pintura del artista catalán hay un desplazamiento importante de la escalera y de la ventana, pues ambas aparecen en los extremos opuestos; la escalera a la izquierda de la composición, y la ventana arriba a la derecha. En relación al tema de la escalera, no deja de ser interesante señalar que en una de las cartas dirigidas a su amigo Michel Leiris el 31 de octubre de 1924 le habla precisamente de la escalera de caracol que aparece en la obra de Rembrandt, conocida como *El Filósofo*³⁶.

Interpretación iconográfica

El hecho de que Miró escogiera el tema del Carnaval para desarrollarlo en el cuadro *El carnaval del Arlequín* es claramente indicativo del interés del artista por una temática de origen popular que, por otro lado, estuvo planteada ya por dos de los artistas por quienes Joan Miró sentía profunda admiración, Jeronimus Bosch y Pieter Brueghel. Tal y como señala Gaignebet, en otros tiempos se llamaban *fiestas de locos* al conjunto de festejos que sucedían a la Navidad y prefiguraban el Carnaval. Por su parte, Jacques Heers plantea en su obra *Carnavales y fiestas de locos* lo siguiente:

Es Sebastian Brant quien habla, en 1494, situando deliberadamente a esos clérigos en la *Nave de los locos*: «¡He aquí una colocación de fecundo rendimiento; atad cascabeles a los gorros de los estudiantes!»... Esos jóvenes llevan durante toda su vida un atuendo que a cada movimiento hace tintinear los cascabeles de la capucha de los locos, incapaces —sigue diciendo Brant— de constreñirse a un trabajo serio³⁷.

Más adelante explica Heers que el género nació y se afirmó con el célebre poema de Brant, publicado

³⁶ MIRÓ, J.: *Selected...*, cit., p. 87.

³⁷ HEERS, J.: *Carnavales y fiestas de locos*, ed. Península, Barcelona, 1988 (1983), p. 31.



P. Brueghel. *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. Dos detalles.

bajo el título *Das Narrenschiff*, en lengua vulgar el año 1494, en Basilea, durante las fiestas del turbulento Carnaval de su ciudad³⁸. Por lo que hace referencia a la iconografía, señala Heers lo siguiente:

En cuanto a la iconografía es cierto que ya en época de Sebastian Brant o poco más tarde las formas de expresión difieren, hasta la famosa interpretación de Jerónimo Bosch... Brant imaginaba no una sola nave, sino dos. Una iba, sí, hacia la tierra de los locos (Narrangania), tierra de deportación; pero la otra al país de Cucaña, suerte de paraíso artificial... Es sabida también aquí la fortuna que alcanzó en Jerónimo Bosch, y luego sobre todo en Brueghel³⁹.

Así pues, la temática de los «locos» hace su aparición en la literatura y el arte de finales del siglo xv e inicios del xvi, irrumpiendo con gran fuerza y generando diversas vías de actuación, representadas esencialmente por los artistas mencionados. Uno de los textos más reveladores y profundos que se han escrito en torno a la historia de la locura es el de Michel Foucault, quien en el capítulo titulado *Stultifera navis* interpreta por qué en un determinado momento — a inicios del siglo xvi — la figura del loco surge con inusitada fuerza. Entre otras cosas, señala Foucault:

La locura fascina porque es saber. Es saber, ante todo, porque todas esas figuras absurdas son en realidad los elementos de un conocimiento difícil, cerrado y esotérico... Este saber, tan temible e inaccesible, lo posee el Loco en su inocente bobería. En tanto que el hombre razonable y prudente no percibe sino figuras fragmentarias —por lo mismo más inquietantes—, el Loco abarca todo en una esfera intacta: esta bola de cristal, que para

³⁸ *Ibid.*, p. 130.

³⁹ *Ibid.*, pp. 131-132.



J. Miró. *Tierra labrada*. Detalle.

todos nosotros está vacía, está, a sus ojos, llena de un espeso e invisible saber. Brueghel se burla del inválido e intenta penetrar en la esfera de cristal; es esta burbuja irisada del saber la que se balancea, sin romperse jamás —linterna irrisoria, pero infinitamente precisa—, en el extremo de la pértiga que lleva al hombro Margot la Folle. Es ella también la que aparece en el reverso del «Jardín de las Delicias». Otro símbolo del saber, el árbol (el árbol prohibido, el árbol de la inmortalidad prometida y del pecado), antaño plantado en el corazón del Paraíso Terrenal, ha sido arrancado y es ahora el mástil del navío de los locos, como puede verse en el grabado que ilustra la *Stultifera naviculae* de Josse Bade; es él sin duda el que se balancea encima de la «Nave de los locos» de Bosco⁴⁰.

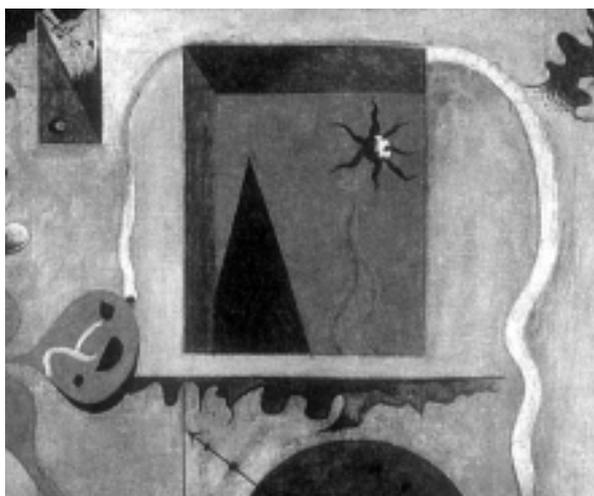
Esa atracción que sentían los surrealistas por los temas relacionados con la locura no deriva únicamente del conocimiento que tenían del psicoanálisis freudiano, sino también del interés que suscitaba en ellos determinadas manifestaciones literarias y artísticas. Es suficientemente conocido que ese interés les llevó a valorar precisamente la obra de ciertos artistas, entre los que, desde luego, sobresalen El Bosco y Brueghel. Muy conocida es la obra del primero de ellos, titulada *La extracción de la piedra de la locura*, de la que más tarde Brueghel haría también otra versión. No menos conocida es la interpretación que de la misma realizase André Breton en su libro *L'Art magique*:

Jheronimus Bosch est le visionnaire intégral... *La Cure de la folie* est assimilée à une opération de sorcellerie, par laquelle les mages tirent de la tête des dragons leurs pierres merveilleuses. Rien d'absurde, semble dire Bosch, car la vraie guérison est là, à côté, dans cette

⁴⁰ FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1976 (1964), p. 39-40.



P. Bruegel. *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. Detalle.



J. Miró. *El carnaval del Arlequin*. Detalle.

Bible qu'une nonne, endormie les yeux ouverts, porte sur sa tête au lieu de la lire⁴¹.

En el fondo uno de los motivos por los que la temática de la locura fascinaba a los surrealistas, era precisamente por el hecho de que podía entenderse como el reverso de un mundo científico y positivista. En el fondo, la idea de los dadaístas de rechazar el maquinismo por representar el progreso y todo

⁴¹ BRETON, A.: *L'Art magique*, ed. Adam Biro, Phébus, París, 1991 (1957), pp. 169-170.

⁴² FOUCAULT, M.: *Op. cit.*, p. 41.

lo que éste pudiera conllevar, fue heredada por los surrealistas, aunque con nuevas connotaciones e implicaciones. Una de éstas fue, sin duda alguna, la atracción por todo aquello que se desarrollaba en el ámbito de lo fantástico y de lo mágico. Foucault llega a afirmar en la obra mencionada:

Por todos lados, la locura fascina al hombre. Las imágenes fantásticas que hace nacer no son apariencias fugitivas que desaparecen rápidamente de la superficie de las cosas⁴².

Y más adelante continúa diciendo:

Si el saber es tan importante en el reino de la locura, no es porque ésta conserve aquellos secretos; es, al contrario, el castigo de una ciencia inútil y desordenada....la ciencia cae en la locura por el mismo exceso de las falsas ciencias⁴³.

Habiendo establecido ya las pertinentes relaciones entre la obra de El Bosco y Bruegel con el tema de la locura que, en definitiva, no es ajeno al del propio Carnaval, no deja de ser interesante plantear ya una de las cuestiones que precisamente nos van a permitir hablar, más adelante, de la existencia de un ciclo de pinturas, realizadas por Miró, dedicadas a una temática afín a la del propio Carnaval. Tal y como señala Heers en su estudio acerca del Carnaval:

Al principio, no es más que una procesión como tantas otras, una danza de primavera que, con toda certeza, recobra por su cuenta unos recuerdos muy antiguos vinculados a los cultos paganos de antaño, al culto de la Renovación, de los dioses silvestres y las fuerzas de la naturaleza (máscaras de demonios tutelares y animales de los bosques). Ciertos autores no dudan en evocar con toda naturalidad la tradición de las bacanales, las fiestas de la tierra, del vino, de los bosques. Una interpretación etimológica apunta claramente a ello, al hacer derivar la palabra del latín, del carro en forma de nave que ilustra las procesiones⁴⁴.

Más adelante el mismo autor explica cómo transcurre la procesión:

La procesión avanza acompañada por un cortejo de músicos, con el ritmo de la marcha, marcado por los tambores y la danza conducida por los flautistas....Se exhiben allí vestiduras extravagantes, tocados extraños que siguen, es cierto, algunas modas pasajeras, pero remiten aún a los de los locos, trajes bipartitos donde triunfan el amarillo, el rojo y el verde⁴⁵.

Es indudable que, al leer estos párrafos, no podemos dejar de pensar en los personajes de la pintura de Bruegel, dedicada al tema del Carnaval, ni tampoco

⁴³ *Ibid.*, p. 43-44.

⁴⁴ HEERS, J.: *Op. cit.*, p. 193.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 196-197.

en los pintados por Miró. Esos gatos o personajes disfrazados de gato, con trajes a rayas, que se hallan en primer término abajo, juegan con un ovillo de lana o cuerda, al igual que lo hacen unos niños en la pintura de Brueghel.

En uno de los capítulos de *El carnaval, ensayos de mitología popular*, Gaignebet aborda la problemática que gira en torno a la cuestión de «La cuerda mágica». El autor explica que el día 25 de enero (Conversión de San Pablo), día integrado en el ciclo del Carnaval, se celebra la fiesta de los cordeleros. Dice el autor que el pueblo experimenta ante esta profesión un sentimiento ambivalente, compuesto por miedo y respeto. Esto sucede porque «los que fabrican las cuerdas y los lazos son, por esencia, seres peligrosos, mágicos, pero también, en cierto sentido, seres religiosos»⁴⁶. Uno de los motivos por los que estas personas dan un cierto miedo se debe al hecho de que en la Edad Media los cordeleros vivían en aldeas aisladas, en zonas destinadas a pueblos de origen leproso. Con el tiempo se llegaron a asociar ambas figuras, la del cordelero y la del leproso. Brueghel, por ejemplo, los incluye en varias composiciones, entre ellas en *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. En esta obra el artista viste a los leprosos según la tradición, con bastón, sombrero y túnica color castaña. Esta vestimenta evoca la de los peregrinos de Santiago. Sin embargo, este grupo llevaba una pata de ganso de color amarillo cosida al pecho, con objeto de poderlos distinguir de las demás personas. Tal vestimenta servía no sólo para los leprosos, sino para cualquier persona que tuviese una enfermedad dermatológica que provocase la caída de la piel. Hay que recordar que la enfermedad conocida como ofiasis (de *ophius*, serpiente) se caracteriza por el cambio de la piel, como les ocurre a las serpientes. Así, podría llegar a establecerse una conexión entre la cuerda y la serpiente, pues ambas poseen una configuración similar y, por otra parte, tendrían un significado determinado en un contexto en el que aparecieran los leprosos⁴⁷. Según Claude Gaignebet:

⁴⁶ GAIGNEBET, C.: *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.



El Bosco. *Extracción de la piedra de la locura.*

La serpiente que se yergue, imita evidentemente a esta cuerda que se eleva en el cielo como por magia. Verdaderamente es su equivalente, y esta figura poco habitual de una serpiente vertical es rica en enseñanzas para nosotros⁴⁸.

Es importante recordar que justo en el centro de la composición de *El carnaval del Arlequín* de Miró se yergue una configuración alargada y sinuosa de color blanquecino que cruza toda la superficie del cuadro verticalmente. Uno de los elementos que caracterizan el carnaval en algunas zonas es el hecho de que por esa época se comen *crêpes*. En cualquier caso, la referencia parece haber sido recogida por Brueghel que no dudó en pintar un personaje que porta sobre su cabeza una enorme bandeja, repleta de ese tipo de tortas. Para Gaignebet este aspecto posee unas connotaciones muy peculiares:

⁴⁸ *Ibid.*, p. 54.

En luna nueva... la luna ha desaparecido momentáneamente, y entonces se comprende que, para imitar esta desaparición, se tiznen de negro todos los rostros. Estas caras ennegrecidas, gracias a los cuidados del loco aparecido en este día, simplemente reproducen la ausencia de luz lunar. El comer *crêpes* por la Candelaria es el equivalente de este embadurnamiento. Una *crêpe*, torta plana enharinada, es la réplica exacta del disfraz de Pierrot lunar⁴⁹.

En *El carnaval del Arlequín* pueden verse unas formas circulares que, tanto pueden hacer alusión a la luna como a las tortas mencionadas. Una de tales configuraciones aparece ligada a la escalera, mientras que las otras se sitúan directamente en relación con la libélula gigante. En cualquier caso, el color del primer círculo mencionado es blanco, negro y gris. Los otros son de una tonalidad blanquecina. Estas configuraciones circulares, no obstante, también podrían interpretarse, tal y como lo hace Gassner, como retortas de una laboratorio alquímico. Señala este autor, por otra parte, que en el interior de la bola inferior aparece una media luna, dispuesta a la manera del símbolo de la diosa lunar que representa la corporeización del elemento femenino en la Creación⁵⁰. De cualquier manera, en las dos interpretaciones apuntadas, los elementos se pueden relacionar con la luna. Por otra parte, la posibilidad de conectar la obra mironiana con la alquimia no hace más que establecer de nuevo un vínculo más con la obra de Pieter Brueghel. En el estudio *Arte y Alquimia*, Jan van Lennep señala que «Charles de Tolnay ha subrayado muy acertadamente que esta revelación prueba que, a los ojos de sus contemporáneos, el arte de Brueghel era esotérico»⁵¹. Se refiere a determinadas fuentes que apuntaban que Brueghel había pintado cosas que, en teoría, no podían pintarse, por hallarse en la esfera de lo oculto, tal y como ocurre con la alquimia.

Otro de los aspectos que podrían tenerse en consideración desde esta perspectiva de la conexión de la obra de Brueghel y, por tanto, de la de Miró, *El carnaval del Arlequín*, con la alquimia, es aquél que permite interpretar la figura de Arlequín como Hermes. No puede dejar de tenerse en cuenta el

hecho de que el dios griego Hermes fue para los alquimistas medievales el fundador de su doctrina.

En la pintura de Miró, Arlequín aparece, como se recordará, con una lanza en la que se enrosca una serpiente, atributo que acompaña a Hermes, pues, en número de dos, se halla asociada a su báculo. Es evidente que uno de los poetas más admirados por el círculo de los surrealistas, como fue Guillaume Apollinaire, no pudo dejar de influir en Miró. Como se recordará, Apollinaire, en el poema *Crépuscule* del libro *Alcools*, alude a Arlequín como Hermes:

Frôle par les ombres des morts
Sur l'herbe où le jour s'exténue
L'arlequine s'est mise nue
Et dans l'étang mire son corps

Un charlatan crépusculaire
Vante les tours que l'on va faire
Le ciel sans teinte est constellé
D'astres pâles comme du lait

Sur les tréteaux l'arlequin blême
Salue d'abord les spectateurs
Des sorciers venus de Bohême
Quelques fées et les enchanteurs

Ayant décroché une étoile
Il la manie à bras tendus
Tandis que des pieds un pendu
Sonne en mesure les cymbales

L'aveugle berce un bel enfant
La biche passe avec ses faons
Le nain regarde d'un air triste
Grandir l'arlequin trismégiste⁵².

Este poema, dedicado a Marie Laurencin e inspirado en las pinturas de saltimbanquis de Picasso y de la propia artista Laurencin, sitúa el circo ambulante en una región límite que se halla entre la vida y la muerte, entre el día y la noche, entre la verdad y la falsedad, entre el cielo y la tierra, y, como apunta Jan Starobinsky:

Harlequin Trismegistus grows before the sad gaze of a dwarf. Once again, we stand upon a fearsome threshold, but one where opposites strive for reconciliation. In the first verse of Cré-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁰ GASSNER, H.: *Op. cit.*, p. 150.

⁵¹ LENNEP, J. van.: *Arte y alquimia*, ed. Nacional, Madrid, 1978 (1966), p. 242.

⁵² APOLLINAIRE, G.: *Alcoholes*, ed. Hiperion, Madrid, 1995, p. 62.

puscule, the shades of the dead pass by, but in the last appears a beautiful child. We soon see that the supernatural ability to grow, ascribed to the Harlequin, stems from his familiarity with the realm of the dead. The epithet «trismegistus», Harlequin's other name, places him on a level with Hermes, the messenger of the gods, who breaks down the portals of the world of shadows and leads out souls from the underworld. Hermes is also the God of alchemists «mysteries», the Gnostics linking him to the half-monkey Egyptian god Toth⁵³.

Asimismo, Starobinsky dice a propósito de Hermes:

Thus arose a mythical syncretism, in which certain remarkable analogies justified Apollinaire in bringing together Hermes and Harlequin. Hermes is not merely the guide of souls and the guardian of secrets, not merely the emblematic patron of mercurial dexterity, but also a cunning, rascally god, and an anarchist who sets at naught prohibitions and taboos⁵⁴.

Llegados a este punto, en el que hemos explicado suficientemente los paralelismos entre la pintura de Brueghel y la de Miró, así como las posibles interpretaciones iconográficas que de los mismos puedan hacerse, nos hallamos ya ante la posibilidad de enfrentarnos a una explicación global que permita acceder a la comprensión de la problemática inherente a *El carnaval del Arlequín*.

Interpretación iconológica: a modo de conclusión

El primero de los objetivos apuntados al principio de este trabajo, la demostración de que Miró debió inspirarse en la obra de Brueghel *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma* para realizar *El carnaval del Arlequín*, es evidente. La comprobación de tal hecho se verifica de acuerdo con las fuentes de documentación existentes, tanto los propios textos de Miró, como la obra pictórica del artista flamenco. Creemos haber aportado los suficientes datos y haber hecho las interpretaciones oportunas en cada caso para demostrar la hipótesis planteada.

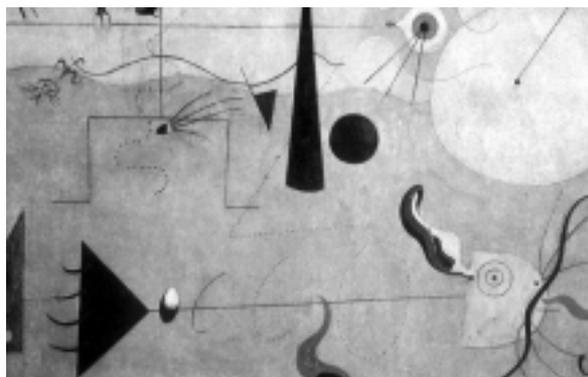
En cuanto al segundo objetivo, que como se recordará hace referencia a la cuestión de que *El carnaval del Arlequín* puede considerarse como una obra que forma parte de un ciclo junto a otras que versan

⁵³ STAROBINSKY, J.: «Harlequin...», *op. cit.*, p. 131

⁵⁴ *Ibidem*.



Joan Miró. *La Masia*. Detalle.



Joan Miró. *Paisaje catalán*. Detalle.



J. Miró. *Tierra labrada*. Detalle.

en torno a una temática similar, nos proponemos —en base a los documentos reunidos— demostrar ese hecho y darle una explicación coherente.

Existen dos pinturas de Miró que, a lo largo de nuestro estudio hemos ido mencionando por motivos diversos, pero fundamentalmente, con objeto de vincularlas de algún modo con *El carnaval del Arlequín*. Se trata de *Tierra labrada*⁵⁵ y *Paisaje catalán. El cazador*⁵⁶, que datan de 1923-1924. Preceden, por lo tanto, a *El carnaval del Arlequín* pintado entre 1924 y 1925. Al observar su formato y sus medidas, en seguida llama la atención el hecho de que las tres obras son muy parecidas. Las tres presentan un formato horizontal y sus medidas, por otra parte, apenas difieren. Existe otro factor que también contribuye a aproximarlas, como es el hecho de que su composición es muy similar, ya que en las tres obras el artista dispuso una línea horizontal que corresponde a la del horizonte. Además, ésta se encuentra localizada en las tres pinturas en la zona central de la composición. No obstante, también hay que apuntar la existencia de un elemento diferenciador, como es que *Tierra labrada* y *Paisaje catalán. El cazador* son obras paisajísticas, mientras que *El carnaval del Arlequín* se desarrolla en un interior. De todos modos, pese a que *Tierra labrada* y *Paisaje catalán* son obras pintadas durante el verano de 1923 en su casa de campo de Montroig, el propio artista explicaría a su amigo Ràfols en una carta del día 26 de setiembre de 1923 lo siguiente:

Jo treballa moltíssim, amb absoluta regularitat i mètode (*sic*). Aquest any ataco de ferm el paisatge i, per reposarme, els bodegons. He lograt ja desfer-me en absolut del natural i els paisatges no tenen res a veure amb la realitat exterior. Són, no obstant, més mont-roitgins que fets d'après-nature. Treballa sempre a casa i sols tinc el natural com a consulta⁵⁷.

Al llevar a cabo el estudio de la iconografía del «carnaval» ya mencionamos la relación existente entre la tradición de las bacanales y las fiestas de la tierra, del vino y de los bosques. Asimismo, habría que señalar la posible influencia de los antiguos cultos

⁵⁵ MIRÓ, J.: *Tierra labrada*, 1923-1924 (66x92,7 cm), óleo sobre tela. Solomon Guggenheim Museum, Nueva York.

⁵⁶ MIRÓ, J.: *Paisaje catalán (el cazador)*, 1923-1924, óleo sobre tela. MOMA, Nueva York.

⁵⁷ MIRÓ, J.: *Cartes...* *Op. cit.*, p. 67.

agrarios respecto a la celebración del Carnaval⁵⁸. Así, por consiguiente, no resulta extraño que Miró pintase antes que *El carnaval del Arlequín*, las dos obras mencionadas, dedicadas al tema de la tierra. En *Tierra labrada* es evidente que la temática desarrollada tiene mucho que ver con las ideas de fecundidad, relacionadas con la tierra. Además, Miró no deja de hacer alusiones a ello a través de elementos diversos, entre los cuales cabría destacar la presencia de un animal defecando. El abono para la tierra alude de modo directo a la fecundidad de la misma. Gassner, en su estudio *Miró, der magische Gärtner*, plantea la relación existente entre esta pequeña figura defecando y otra que apenas era perceptible, dado lo minúsculo de su tamaño, y que ya podía detectarse en *La Masía*. En este caso se trataba de un ser antropomórfico que por la manera de hallarse colocado recordaba fácilmente la figura del popular personaje que acostumbra a disponerse en los belenes, el llamado *Caganer*. Gassner dice lo siguiente al respecto:

Miró setzt ein Caganer zwar winzig klein, aber nicht destoweniger wichtig mitten im Zentrum des Bildes. Unmissverständlich bekundet er, worum sich das ganze Geschehen zwischen Himmel und Erde auf dem Bauernhof dreht: die Befruchtung der Erde durch den Menschen und dessen Einbindung in der rytmischen Kreislauf der Natur⁵⁹.

Más adelante, continúa diciendo el autor:

Der Caganer ist, als Stellvertreter des Künstlers, die Symbolfigur für den direkten, physischen und gestischen Austausch mit der Natur⁶⁰.

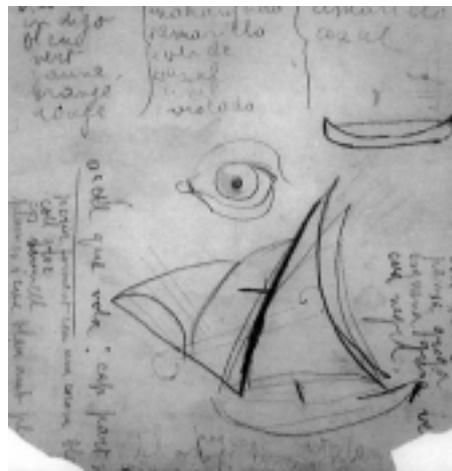
En cierto modo, el hecho de establecer una identificación entre el propio artista y la figura del Caganer no deja de tener su interés, en tanto que la idea de fertilizar la tierra puede simbolizar, desde el punto de vista del artista, su deseo de hacer fecunda la propia creación artística. Por otra parte, el propio Miró diría en una entrevista que le gustaría ser un jardinero, y que una pintura además debe ser fértil, en tanto que debe engendrar un mundo⁶¹.

⁵⁸ GAIGNEBET, C.: *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁹ GASSNER, H.: *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁶¹ MIRÓ, J.: *I work like a gardner*, entrevista con Yvon Taillandier el 15-II-1959, en *Selected...* *op. cit.* pp. 250-251.

Joan Miró. *Paisaje catalán*. Detalle.Joan Miró. Dibujo preparatorio de *Paisaje catalán*.

En *Tierra labrada* surge un personaje cuya cabeza es un triángulo que sostiene tres banderas, muy parecido al que aparece en *Paisaje catalán*. El cazador, más o menos ocupando la misma zona. La cuestión de las banderas ya la planteamos con anterioridad y, por tanto, ya dijimos que es uno de los elementos que se repite en ambas pinturas.

El gran ojo que en *Tierra labrada* se detecta en el centro de la frondosa copa del árbol, se halla más centrado y sin asociar a ninguna planta en *Paisaje catalán*. Asimismo, lo hallamos en *El carnaval del Arlequín*, asociado a la gran escalera. Algo parecido ocurre con la oreja que se ve en esta última pintura y que en *Tierra labrada* ocupa un lugar junto al tronco del árbol. En esta última pintura de Miró pueden distinguirse una serie de animales entre los que destaca un pez que sale de la tierra, y que por su configuración podría conectar con el gran esqueleto de pez que está en el centro de la composición, en la parte inferior, de *Paisaje catalán*. Junto a esta forma de pez puede leerse el fragmento de palabra «Sard», que en un momento determinado, cuando aún no habían salido a la luz los dibujos preparatorios de las obras de Miró —actualmente clasificados y ordenados en la Fundació Joan Miró de Barcelona—, Alexandre Cirici no dudó en afirmar que se trataba de la palabra «Sardana»⁶². Sin embar-

go, tal y como puede verse en uno de los dibujos preparatorios realizados por Miró para *Paisaje catalán*, puede leerse con gran facilidad la palabra «Sardine».

Precisamente el misterio que implicaba la integración de dicha palabra, junto al esqueleto de un pez, y, más aún, el hecho de que Miró decidiera fragmentar la palabra y dejar tan sólo «Sard» en la pintura definitiva, fue uno de los factores que más me hicieron reflexionar en torno al tema del que se estaba tratando. Muy pronto pensé en la posibilidad de que el artista estuviera haciendo referencia a la costumbre popular, muy extendida en Cataluña, de enterrar la sardina. Esto ocurre justo cuando va a concluir el periodo de carnaval y se va a entrar en el período cuaresmal. Como explica Amades:

És costum tradicional del dimecres de Cendra, de sortir a fer un berenar al camp: que se l'anomena «anar a enterrar en Carnestoltes o «anar a enterrar la sardina»⁶³.

Por otra parte, resulta bastante claro el hecho de que Miró «entierra la palabra Sardina», pues la coloca en la zona reservada a la tierra, y el hecho de que de ella sólo quede visible una parte, «Sard», podría simplemente deberse a la voluntad por parte del artista de poner de manifiesto que se trataba de un entierro.

⁶² CIRICI, A.: *Miró en su obra*, Labor, Barcelona, 1970, p. 82.

⁶³ AMADES, J., *Op. cit.*, p. 84.

Se han efectuado hasta el momento numerosos estudios de la obra mironiana, pero a nadie se le ha ocurrido interpretar una obra como ésta y su posible relación con *El carnaval del Arlequín*. Creo que, a la vista de los datos aportados, así como de la interpretación que les he dado, no resulta demasiado aventurado afirmar que Joan Miró debió empezar a plantearse la posibilidad de realizar una pintura dedicada al carnaval bastante antes de que pintase la citada obra. Así, por tanto, coincidiría plenamente con su revelación hecha a su amigo Rafols en la carta del 7 de octubre del año 1923, en la que confesaba su admiración por Brueghel.

Hemos mencionado los dibujos preparatorios de *Paisaje catalán. El cazador*, que son muy variados y presentan aspectos que si bien el artista veces no desarrolla en la pintura final, constituyen una importante fuente de información a la hora de llevar a cabo determinadas interpretaciones. Así, por ejemplo, uno de los dibujos preparatorios de la citada pintura presenta, aparte de una serie de inscripciones, un gran ojo en la zona central, y a su lado, a la derecha, puede distinguirse una configuración que parece un barco. Debajo de tales formas se ve con claridad una nave con sus velas desplegadas. De nuevo nos hallamos frente a unos elementos que parecen no dejar lugar a dudas respecto al conocimiento profundo por parte de Miró de las obras y de sus detalles realizadas por Brueghel. Baste recordar que en la ya mencionada pintura *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma* surge pintado un barco azul en la banderola que cuelga del hostal situado a la izquierda del cuadro. Por otra parte, existe un grabado representando una *Nave y la caída de Ícaro*, realizado por Brueghel, que indudablemente presenta no pocas analogías con la embarcación que aparece en la pintura dedicada al mismo tema por el artista flamenco. Lo cierto es que la forma del barco y de las velas en el dibujo de Miró parece remitir a las citadas realizaciones de Brueghel.

Existe otra obra de este mismo período que también aborda la temática paisajística, aunque lo haga de

⁶⁴ MIRÓ, J.: *Pastoral*, 1923-1924, (65x91,5 cm), óleo y carbón sobre tela. Stefan T. Eddis, Chicago.

⁶⁵ MIRÓ, J.: *L'ampolla de vi*, 1924, (73x65 cm), óleo

un modo bastante distinto al de *Tierra labrada* o *Paisaje catalán*, que es *Pastoral*⁶⁴. Aunque formato y medidas sean similares, esta obra no presenta una línea de horizonte tan clara, y, en realidad no se trata de una pintura propiamente dicha, sino de un dibujo sobre tela, elaborado con carboncillo y algunos toques de óleo. Por ese motivo, el color es muy escaso, de una tonalidad grisácea. Además, pese a que existe un repertorio de elementos que podemos conectar con algunos de los que aparecen en las anteriores pinturas citadas —como son el toro, un pez y un triángulo con orificio— lo cierto es que su concepción obedece a un proceso de esquematización mucho más acusado. Por otra parte, la obra produce la sensación de hallarse inacabada, si la confrontamos a las anteriores, pues en ella hay muy pocos elementos. No obstante, se detecta la presencia de una configuración esquemática, constituida por unos círculos concéntricos, de los que surge una especie de cordel o filamento, muy parecida a la que se ve en otra obra realizada un poco más tarde, como es *L'ampolla de vi*⁶⁵. Si bien esta pintura presenta un formato vertical y es menor que las anteriores, su temática, un tanto extraña por el modo de estar planteada, sí creemos que conecta con el espíritu del mencionado ciclo. Se trata de una gran botella de vino inmersa en un paisaje montañoso. En una de las zonas que hay sobre las montañas vuela un insecto de alas coloreadas. En el interior de la botella se ve un volcán en erupción. Tal y como planteamos con anterioridad, el Carnaval se caracteriza por celebrarse con fiestas en las que se halla siempre presente el vino que acompaña todo tipo de viandas. En ese sentido la idea de la alegría y la vitalidad que proporciona la bebida podría conectar con el intenso vitalismo que se desprende de *El carnaval del Arlequín*. Lo cierto es que en *Pastoral* hallamos el precedente de una serie de pinturas realizadas todas en París, y que según Dupin pueden denominarse cuadros de «fondos grises» y están marcados por los experimentos vanguardistas, sobre todo de los dadaístas⁶⁶.

sobre tela. Fundació Joan Miró, Barcelona.

⁶⁶ DUPIN, J.: *Miró*, ed. Polígrafa, Barcelona, 1993, p. 99.



P. Brueghel. *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*. Detalle.



Pieter Brueghel. *La caída de Icaro*.

En cuanto al tercer objetivo a demostrar en el presente estudio, es que el ciclo constituido por pinturas como *Tierra labrada*, *Paisaje catalán*, *El cazador* y *El carnaval del Arlequín* tiene realmente una coherencia que se la brinda la idea de que existe un hilo conductor tanto desde un punto de vista iconográfico como formal. En cualquier caso, resulta evidente que esas tres obras difieren de las inmediatamente anteriores, y, desde luego, también son muy distintas de las posteriores.

El cuarto objetivo consistía en demostrar cómo Miró conseguía crear un lenguaje propio e indiscutiblemente surreal entre 1923 y 1925; un lenguaje que en definitiva llega a configurar un estilo inconfundible. Las pinturas analizadas muestran de qué manera el artista se logra apartar lentamente del naturalismo que aún existía en *La Masía* y a través de un proceso de esquematización muy personal logra crear un mundo pictórico pleno de sugerencias. Ese mundo, mucho más rico que el de etapas anteriores, dará sus frutos, y, a partir del año 1925, Miró será ya «el más surrealista de todos nosotros», según criterio del propio André Breton.

El carnaval del Arlequín fue precisamente la pintura que desencadenó una actitud nueva en Breton y su círculo ante la obra de Miró. Tal y como explica-

ba el propio artista, tanto Breton como Eluard le ignoraban por completo hasta que vieron *Tierra labrada* y *El carnaval del Arlequín*⁶⁷. Para ellos, el naturalismo inherente a *La Masía* resultaba carente por completo de atractivo. Las ideas que propugnaban eran aquellas que tenían que ver con la plasmación de las imágenes oníricas, capaces de producir en el espectador inquietantes sensaciones. Buscaban el poder alucinatorio de las imágenes plasmadas por el artista. Hay que recordar forzosamente que el propio Miró diría en una entrevista, mantenida años más tarde, que en la época en que pintó el «carnaval» estaba hambriento y ello le provocaba incluso alucinaciones:

El vaig pintar al meu taller de la rue Blomet. Els meus amics d'aleshores eran els surrealistes. Vaig intentar de plasmar les al·lucinacions que em produïa la fam que passava. No és pas que pintés el que veia en somnis, com propugnaven aleshores Breton i els seus, sinó que la fam em provocava una mena de trànsit semblant al que experimentaven els orientals. Aleshores realitzava uns dibuixos preparatoris del pla general de l'obra, per saber on havia de col·locar cada cosa. Després d'haver meditat molt el que em proposava de fer, vaig començar a pintar, i sobre la marxa introduïa tots els canvis que creia convenient. Reconec que El Bosco m'interessava molt, però quan treballava en el «Carnaval» no hi pensava. A la tela apareixen ja elements que es repetiran més endavant en altres obres: l'escala que és la de la fugida i l'evasió, però també la de l'elevació; els

⁶⁷ MIRÓ, J.: *Memories of the rue Blomet*, entrevista con Jacques Dupin en 1977, en *Selected... op. cit.* p. 102.

animals i sobretot els insectes que sempre m'han interessat molt; l'esfera fosca que apareix a la dreta és una representació del globus terraqüi, perquè aleshores ja m'obsedïa una idea: «Haig de conquerir el món!»; el gat que sempre era al meu costat mentre pintava. El triangle negre que apareix a la finestra representa la torre Eiffel. Mirava d'aprofundir el costat màgic de les coses. Per exemple, la col-i-flor té una vida secreta, i això era el que a mi m'interessava, i no pas el seu aspecte exterior⁶⁸.

Lo cierto es que dicha entrevista fue concedida por Joan Miró en 1978; es quizás una de las últimas que se le hicieron al artista catalán. Recordaba, por tanto, algo que le había sucedido más de cincuenta años antes. Como se habrá podido leer, Miró en esa ocasión, aunque no dejó de citar a El Bosco, en cambio no mencionó a Brueghel. Quizás no lo recordaba con exactitud, o más bien al contrario, no deseaba repetir el nombre de aquel maestro al que tanto admiraba, hasta el extremo de haberlo comparado con *Los hechos de los Apóstoles*, en aquella misiva a su buen amigo Ràfols que databa del año 1923. En cualquier caso, analizando el contenido de esta entrevista en la que habla concretamente de *El carnaval del Arlequín*, hay que tener en cuenta lo que dice y no lo que no dice. Por consiguiente, hay que señalar que por un lado habla de las alucinaciones y por otro dice que le interesaba El Bosco. En la época a la que corresponde *El carnaval del Arlequín*, es decir 1924-1925, Breton, como se recordará, acababa de publicar el *Primer manifiesto del surrealismo*, en el que prácticamente todo el contenido gira en torno a las teorías psicoanalíticas de Freud, sobre todo en relación a la interpretación de los sueños. El lenguaje psicoanalítico emplea en numerosas ocasiones el concepto de «alucinación», así como el de «carácter alucinatorio de ciertas imágenes». En ese sentido, aunque Miró estuviera hablando en 1978, muy probablemente estaba utilizando un concepto que ya le era muy familiar en 1925. Asimismo, el interés que le podía provocar la obra de El Bosco también podía estar en relación con lo anterior, pues, como se sabe y se apuntó con anterioridad, el artista flamenco abordó en más de una ocasión temáticas relacionadas con la locura —*La nave de los locos* y *La extracción de la piedra de la locura*—, mientras que en otras surgían por

doquier seres fantásticos que parecen emanar de determinados estados oníricos o alucinatorios.

Es evidente que quien se interesa por la pintura de El Bosco no puede por menos que interesarse por la de Brueghel, pues este artista, discípulo del primero, abordó temas muy similares y en determinadas ocasiones la manera de plantear sus temáticas es muy parecida. Pero incluso puede afirmarse que Brueghel fue más allá en relación al tema de la locura, pues él pintó dos obras dedicadas a la *Torre de Babel*, que siempre se ha considerado como la alusión alegórica a la propia locura humana. Por todo ello, es muy probable que Miró, quien por aquel entonces necesitaba el apoyo de los surrealistas, no dudase en recurrir a una temática como la que plantea en *El carnaval del Arlequín*, extraordinariamente rica en alusiones al sinsentido. En una primera visualización esta obra parece realmente un canto a las asociaciones de imágenes más alucinantes que puedan conseguirse, y, por tanto, no es extraño que gracias a ella Miró viese abiertas las puertas del surrealismo. A partir de aquel momento ya nadie pondría en duda su capacidad extraordinaria de imaginar y mucho menos dudaría el círculo de surrealistas parisinos.

Partiendo de esta base, no resulta tampoco extraño que Miró fuese tan reacio a dar demasiadas explicaciones acerca de dónde surgían sus imágenes pictóricas. Sólo se atrevió a exponer de manera sucinta su pensamiento a su buen amigo de toda la vida, J. F. Ràfols, mientras que a los amigos parisinos no les explicaría —tal y como ya apuntamos al principio— nada acerca de dicha cuestión.

Por otra parte, hay que subrayar que si bien Miró utilizó como fuente de inspiración la pintura de Brueghel, en ningún momento puede hablarse de que exista, ni tan siquiera lejana, una intención clara de evocar esa obra. Miró arranca del universo bruegheliano para acceder al suyo propio. Nunca debe olvidarse la gran distancia que separa a ambos artistas. El tiempo debe valorarse justamente y es de todo punto imposible que Miró tuviese vivencias análogas a las de Brueghel. Así, por consiguiente, el

⁶⁸ MIRÓ, J.: *EL carnaval de arlequín*, entrevista de Permanyer en *Gaceta Ilustrada* (23 de abril, 1978), Madrid-

Barcelona, en: *Joan Miró 1893-1993, cit.*, p. 190.

factor tiempo es decisivo a la hora de valorar la obra mironiana. Nunca hay que dejar de tener en cuenta que Miró, pese al «clasicismo»⁶⁹ que propugnaba y al que decía tender, era un artista del siglo xx, plenamente imbuido de las ideas relativas a la modernidad. No en vano conocía los escritos de Apollinaire, se interesaba profundamente por la manera de pintar de Cézanne o Picasso y se hallaba de acuerdo con las innovaciones dadaístas.

En *El carnaval del Arlequín* podemos hallar, por lo tanto, la fuente de inspiración que es Brueghel, pero siempre teniendo en cuenta que sólo se trata de eso, de una mera fuente de inspiración. Miró parte de ella y logra su propia creación gracias a procesos importantes y significativos de transformación. La creatividad, por consiguiente, es máxima. Puede afirmarse que a partir de *El carnaval del Arlequín*, el estilo de Miró se halla ya totalmente consolidado y que gracias a ello su pintura será cada vez más valorada de manera positiva.

Un aspecto muy interesante a desarrollar en este apartado es el que permite plantear, no ya qué supuso *El carnaval del Arlequín* para el círculo surrealista o para el público en general, sino qué supuso para el propio artista. Independientemente de que gracias a esta pintura Miró tuviese al alcance el éxito, no deja de constituir una cuestión sumamente atractiva creer que el artista aprendió muchas cosas pintado su «carnaval».

Aquí no podemos dejar de pensar en el profundo y significativo estudio de Jan Starobinsky en torno al tema del *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, en el que el autor llega a ofrecer una interpretación iconológica del Arlequín, saltimbanqui o clown, en tanto que asocia su difícil tarea a la del propio artista o a la del crítico. En el prólogo de dicho libro, el profesor Corrado Bologna señala:

Fine dello sguardo critico lanciato nel Ritratto è, secondo quel che fin qui si è detto, portare alla luce la capacità metamorfico-liberatoria dell'archetipo clownesco, verificarne l'incidenza nell'età moderna, seguirne le transmutazioni figurali, y cambiamenti di maschera, dietro y quali la forza energetica rimane la stessa, diversamente orientadosi: in senso hegeliano abolendosi e conservandosi.

⁶⁹ MIRÓ, J.: *Cartes... Op. cit.*, p. 21 y 34.

⁷⁰ BOLOGNA, C.: «Ritratto del critico da domatore di fantasmi», Introducción a STAROBINSKY, J.: *Ritratto... cit.*, p. 25.



Pieter Brueghel. *La gran torre de Babel*.

La difficile agilità del clown e dell'acrobata, di cui parla Apollinaire, diviene così l'ardua impresa gnoseologica di coloro che fanno passare al senso (il clown, l'artista il critico)⁷⁰.

Arlequín posee un carácter ambivalente, derivado de su tradición, en tanto que es considerado como personaje bromista que asume la vida con optimismo; por otra parte, en cambio, se le relaciona con el reino de la muerte. Tal y como plantea Starobinsky en su estudio:

Y Clown e gli Arlecchini di Picasso (così come quelli di Apollinaire) non hanno perduto questo legame originario con il regno della morte⁷¹.

In questo modo il clown sarà cresciuto sotto y nostri occhi come l'Arlecchino della poesia d'Apollinaire. Avrà acquisito significati molteplici, sempre più ricchi e più conturbanti. Ma tali significati non sono contraddittori? Non si escludono l'un l'altro? Senza dubbio. Il clown grullo non è per nulla accostabile all'agile pagliaccio. L'Augusto non è Arlecchino. Il clown vittima (simulacro del Cristo) non pare aver qualcosa in comune con l'Arlecchino trasgressore (sostituto del diavolo). Identificandosi ora l'uno, ora con l'altro, l'artista ci indica una somiglianza possibile, per quel tanto stesso che l'angelismo e il satanismo si assomigliano: essi sono infatti le due direzioni opposte e complementari assunte dal desiderio di superare il mondo, o più esattamente di introdurre nel mondo il segno tangibile di una passione venuta da altrove o che a un altrove mira⁷².

En una entrevista, Miró explicaba que el aspecto humorístico de su pintura se debía al hecho de que él por temperamento tendía a ser muy trágico, y que como contrapartida quizás necesitaba manifes-

⁷¹ *Ibid.*, p. 142.

⁷² *Ibid.*, p. 146.

tarse de ese modo tan optimista, aunque, desde luego, no fuese un proceso consciente ni volitivo⁷³.

Una de las obras en las que más se manifiesta ese optimismo es sin duda *El carnaval del Arlequín*, aun cuando muy probablemente su gestación y realización supusiera para el artista un trance difícil y duro. Como se recordará, en la entrevista a Miró transcrita anteriormente, el artista hacía referencia a que el triángulo negro que se veía a través de la ventana de su obra *El carnaval del Arlequín* era la Torre Eiffel. Lo decía de tal manera que resultaba fácil adivinar que él se situaba en el interior del cuadro que, a su vez, representaba el interior de su taller. En ese sentido, cabe afirmar que Miró se identifica plenamente con el personaje principal de su pintura y, por tanto, asume esas dos facetas de las que habla en su trabajo Starobinsky en relación a Arlequín.

A Miró le sirvió *El carnaval del Arlequín* para comprobar hasta dónde podía llegar en su proceso creativo, para saber qué podía obtener a través del mismo, y, lo que es más significativo, para desarrollar un lenguaje nuevo que ya no dejaría de evolucionar nunca y constituiría su tan peculiar estilo. Por otra parte, el hecho de asumir las facetas contradictorias, inherentes a la personalidad de Arlequín, implicaría, ni más ni menos que hallarse dispuesto por primera vez a penetrar en ese mundo surrealista que anhela, como se sabe, la síntesis de los contrarios. Así pues, y para finalizar, *El carnaval del Arlequín* hizo posible que Miró se integrase en el grupo surrealista parisino con todo lo que esto implicaba, es decir, con el pleno reconocimiento de sus obras por parte de sus integrantes. A partir de ese momento, las exposiciones surrealistas que se realizaron integraban de manera sistemática la obra de Miró.

La pintura de Joan Miró evolucionó hacia un cierto onirismo en los dos años siguientes a *El carnaval del Arlequín*, para volver a tomar más tarde como punto de arranque ciertas obras del pasado, según puede verse en los famosos *Interiores holandeses*, pintados en 1928. Pero eso forma parte de otro estudio.

⁷³ MIRÓ, J.: *I work like a gardner...*, op. cit. p. 247.

Resum

L'estudi intenta posar de manifest com en determinades obres de J. Miró realitzades entre 1923 i 1925 poden arribar-se a percebre clars vestigis de la influència d'altres artistes, especialment de Brueghel. A través d'un profund estudi iconogràfic es pot arribar a establir amb claredat que aquestes obres de Miró constitueixen un cicle al mateix temps que poden considerar-se el punt d'arrencada del tan característic estil mironià.