

DOCUMENTACIÓN  
COMENTARIOS  
*SURREALISMO FIGURATIVO Y  
ABSTRACTO*



**TITULO:** *EL GRAN MASTURBADOR*

**AUTOR:** *SALVADOR DALÍ*

**CRONOLOGÍA:** *1929*

**TÉCNICA:** *ÓLEO SOBRE LIENZO*

**ESTILO:** *SURREALISMO*

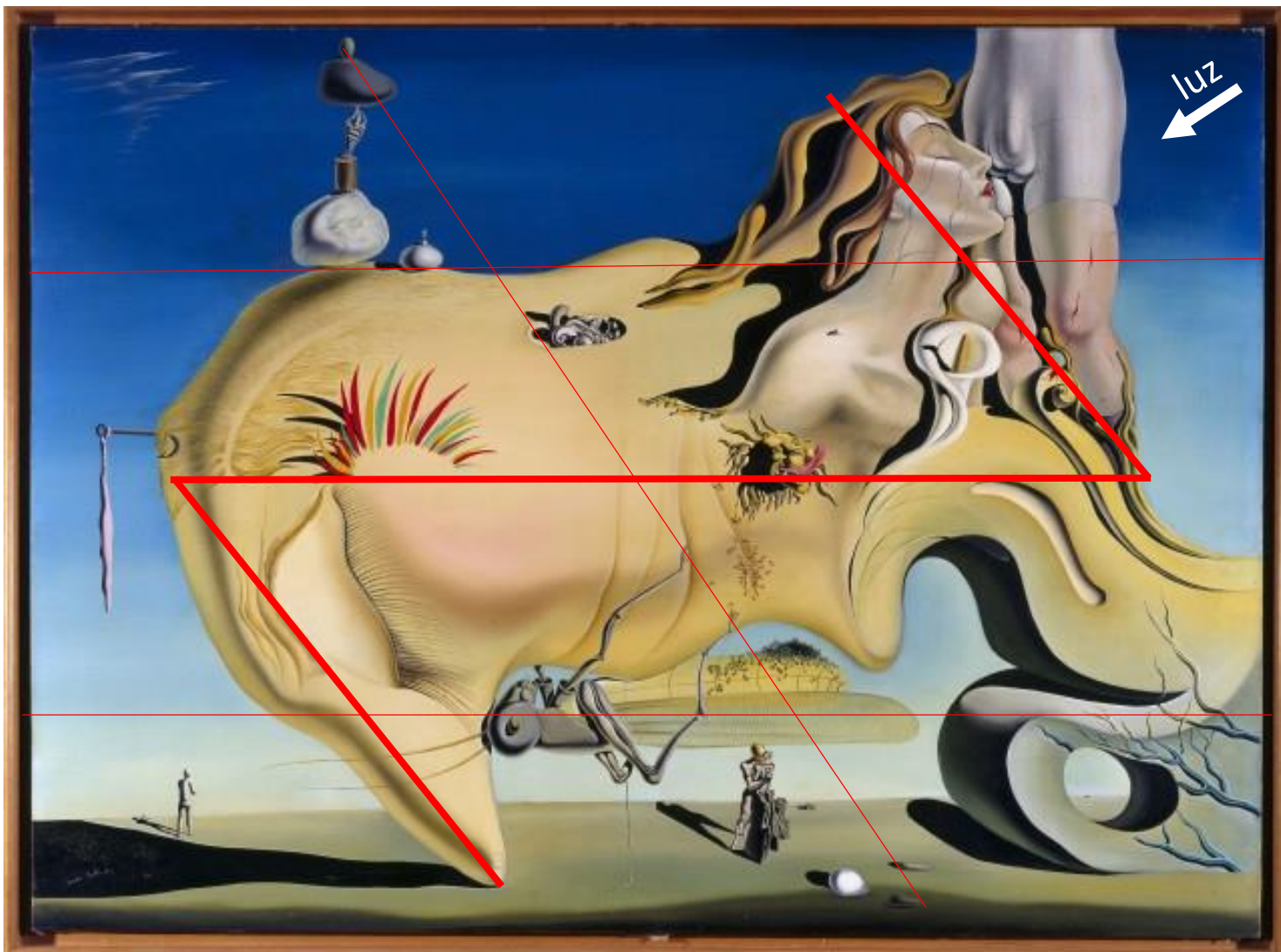
**GÉNERO:** *PAISAJE ONÍRICO*

**DIMENSIONES:** *110 X 150 cm.*

**ICONICIDAD:** *MEZCLA VARIOS GRADOS*

**UBICACIÓN:** *MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.*

# EL GRAN MASTURBADOR



Tiene las características de toda su pintura surrealista y a pesar del **gran número de elementos** que presenta **posee unidad y equilibrio**.

**TEMA: complejo. Representa el subconsciente**, en alusión a las emociones que le provoca una mujer: Gala, sus miedos y obsesiones. Una gran masa amarillenta y angulosa que recuerda la cara de un hombre dormido de cuyo extremo superior izquierdo (desde el punto de vista del espectador) surge la cabeza de una mujer que se acerca a unos genitales masculinos. También conforman la imagen otra cabeza (la de un león) una langosta, unos personajes que pasean solitarios y un lirio, todo con simbología.

**COMPOSICIÓN: estática, con simétrica central, ligeramente descompensada** en cuanto a las masas de la izquierda del cuadro. **El ritmo relajado** de las horizontales se dinamiza con las diagonales y abundantes curvas.

**DIBUJO: predomina el dibujo sobre el color**, lo que acentúa la corporalidad de las figuras y el carácter de ilusión de la imagen.

**COLOR: los colores son brillantes, juega con el contraste de complementarios** que combina de forma magistral y que contribuyen a dinamizar el cuadro.

**LUZ: fría e irreal, invade toda la composición** dándole un aspecto de ensoñación. Las sombras negras indican la presencia de un **foco de luz artificial**, dirigido desde la izquierda (según miramos el cuadro) que provoca **grandes contrastes** entre las zonas iluminadas y las que se encuentran en penumbra y asimismo con el tipo de luz que tendríamos en un paisaje abierto.

**ESPACIO O PERSPECTIVA: se sigue entendiendo al modo clásico**, valora el volumen de las figuras y la perspectiva lineal. **El punto de vista es elevado**, como es habitual en el autor. La línea del horizonte está baja lo que permite una larga perspectiva que crea un ambiente, de nuevo, extraño.

La gran masa contrasta con el espacio amplio que se funde con la línea del suelo de forma difusa.



El huevo hace referencia al sexo sin reproducción  
El anzuelo a las ataduras de su familia. Las pestañas  
Largas a la esperanza de que los deseos se cumplan  
El personaje solitario a la soledad. Los dos personajes  
Abrazados es el con Gala.

**ICONICIDAD:** mezcla diferentes grados, desde el naturalismo a la abstracción. Las figuras representadas además, son muy diferentes entre sí. Mientras que la mujer, de líneas ondulantes, se relaciona con el prototipo de mujer modernista, el hombre al que se acerca parece más una escultura: es algo frío, pétreo. Las pequeñas figuras que aparecen debajo se asemejan a maniquíes y la gran masa predominante es casi abstracta. **La disparidad en la tipología de los elementos y la combinación de iconicidades acentúan la imagen onírica del cuadro.**

**SIMBOLOGÍA E INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA:** el cuadro es autobiográfico. En el aparecen reflejados muchos de sus miedos u obsesiones. La gran masa amarillenta representa un **autorretrato del pintor**, quien era muy pálido y con una enorme nariz. Además se relaciona con una roca de la playa de su pueblo que vemos en varias de sus obras.

La langosta de forma fálica y situada donde debiera estar la boca, es una de las fobias del pintor: le aterrizaraban de niño. Las conchas y guijarros, hacen alusión a la playa, a su infancia, mientras que las hormigas que están en el vientre de la langosta y que ascienden por su cara, son clara referencia a lo putrefacto, a lo descompuesto... En este caso al sentimiento de culpabilidad.

La mujer (que recuerda a la imagen de un relieve perteneciente a un marco modernista de su casa en su niñez y adolescencia) que sale de donde debería estar el cuello y se acerca a los genitales del hombre es una clara alusión sexual, potenciada por la cabeza del león (símbolo de la sexualidad y del deseo). No olvidemos que precisamente **los temas tabú para la sociedad del momento son la muerte y el sexo** y son los más representados por Dalí escandalizando incluso a gente de su núcleo pictórico.

No obstante, el hecho de que debajo de la mujer encontremos un lirio, símbolo de pureza, ha dado lugar a otras interpretaciones: **la masturbación** como forma limpia de sexualidad, y de nuevo asociada a motivos autobiográficos, como el miedo que mantuvo durante toda su vida al coito, tal vez, como apunta **Ian Gipson**, al temor que le inculcó su padre a las enfermedades venéreas. Al parecer su progenitor tenía un fortísimo carácter y una gran libido y consideraba a su hijo: "poco espabilado" por lo que le inculcó terror a las enfermedades venéreas y la vagina femenina.

Por otro lado su enseñanza religiosa le impedía masturbarse, por lo que se inició en ello muy tarde. **Gala** fue la primera mujer que le descubrió el sexo, quien le enseñó a practicarlo de muchas formas. Este y otros cuadros forman parte de un conjunto motivado por sus emociones, instintos y sentimientos hacia **Gala**.



**TITULO:**  
***LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA O  
LOS RELOJES BLANDOS***

**AUTOR:** *SALVADOR DALÍ*

**CRONOLOGÍA:** *1931*

**TÉCNICA:** *ÓLEO SOBRE LIENZO*

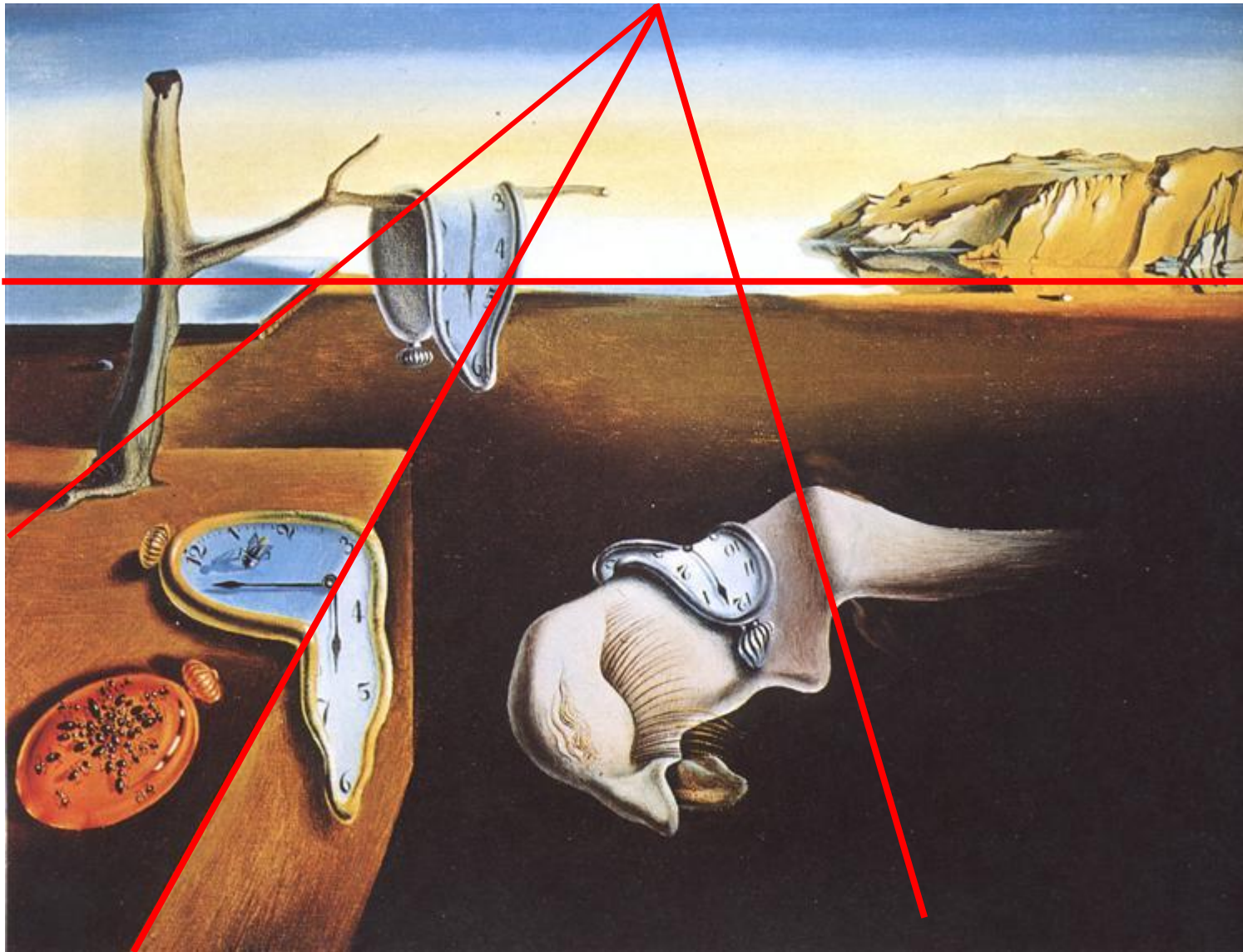
**ESTILO:** *SURREALISMO*

**GÉNERO:** *PAISAJE ONÍRICO*

**DIMENSIONES:** *24 x 33 cm muy pequeño.*

**ICONICIDAD:** *MEZCLA VARIOS GRADOS*

**UBICACIÓN:** *MoMA (Museo de Arte  
Moderno) de Nueva York, donde llegó  
en 1934.*



Es el **cuadro más representativo del artista.**

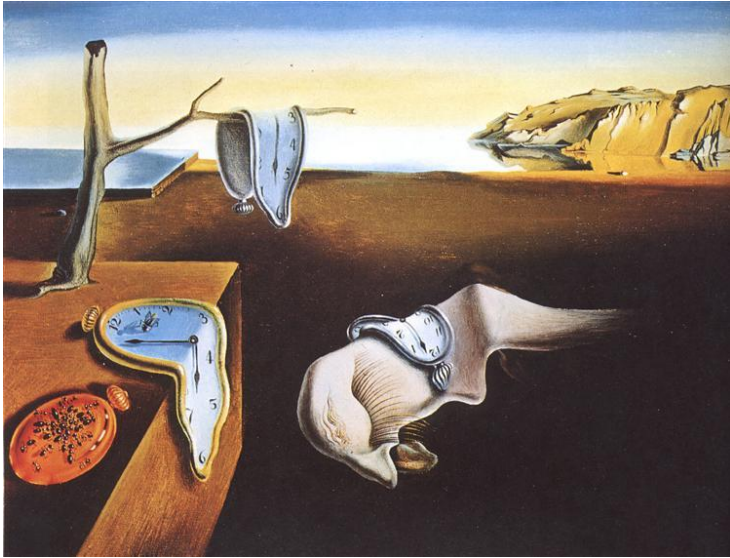
**TEMA:** se puede tratar de una **alegoría del tiempo** o referirse a la **impotencia sexual** (el gran temor de Dalí) representa un paisaje simple; una playa desierta, profunda, aparentemente realista con el mar al fondo y una pequeña formación rocosa insólita a la derecha. El cielo y el mar se confunden. En primer plano a la izquierda, se ve un bloque cúbico con textura probablemente de un tejido hecho a mano que hace las funciones de mesa, sobre el que se disponen dos relojes, uno de ellos, como otros tres más en el cuadro insólitamente blandos (parecen derretirse o escurrirse) el segundo cuelga de un árbol seco y el otro en el centro del cuadro, sobre una extraña figura que simula una cabeza también blanda, cuyo cuello se diluye en la oscuridad. Llama la atención la enorme nariz, una especie de lengua sale de ella y un ojo cerrado de largas pestañas. La figura parece dormir sobre la arena.

**COMPOSICIÓN:** **estática, libre, con compensación de masas** organizadas según una perspectiva lineal central cuyo punto de fuga está en el centro superior del cuadro.

**DIBUJO:** es **académico**, de líneas puras y predomina sobre el color. **La técnica es precisa**, de una intensidad extrema.

**COLOR:** **pinta con fuerza y contrasta colores brillantes** y sombras para crear una atmósfera onírica.

**LUZ:** desempeña un poderoso papel y contribuye a configurar esa atmósfera delirante. **No es realista**, sino expresiva, define los volúmenes dando aspecto de reales pero al no ser coherentes entre sí le da un aspecto de ensueño.



Es notable el gran contraste entre las zonas iluminadas y las que no, lo que hace que nos fijemos más en cada uno de los elementos.

**ESPACIO O PERSPECTIVA:** se sigue entendiendo **al modo clásico**, se valora el volumen de las figuras y la perspectiva lineal. **El punto de vista es elevado** (como es habitual en el autor, **así como la línea del horizonte**) y permite representar un amplio espacio vacío en el que resaltan las formas, haciendo de esta forma referencia a lo terrenal.

**ICONICIDAD:** **emplea varios tipos**, desde la más realista a la abstracta y en general, aunque la presentación sea realista en su técnica, tanto la relación de los objetos como su cambio de cualidades físicas, nos están remitiendo a una imagen onírica que comienza como una pintura paisajística normal con el mar mediterráneo y las pendientes de unos acantilados cerca de la casa del artista con unos elementos sobredimensionados e inusuales como los relojes blandos y la cara, deformada y plana.

**SIMBOLOGÍA E INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA:** las formas blandas se inspiran en el queso Camembert. Los relojes representan el eterno problema del paso del tiempo y la angustia de controlarlo. Marcan horas distintas; esto puede ser una referencia a la **teoría de la relatividad de Einstein** en que para un mismo observador, dos acontecimientos pueden tener lugar a la vez pero no si esta en movimiento (de ahí la atmósfera estática) predice además que el espacio-tiempo no será plano en presencia de materia. En relación al tiempo está la memoria que permite al hombre hacer que lo pasado siga vivo a través de los recuerdos (con el tiempo la memoria se reblanecería). **Dalí** dirá que dentro de si mismo envejecía en lo superblando y el día que decidió pintar relojes los pintó blandos. Los relojes blandos aluden al tiempo y serán una de las imágenes creadas por Dalí que se repetirán a lo largo de su obra, **Dalí** dirá que “desde que los inventó sería aquel que ha resuelto la ecuación espacio tiempo, pero que todo su arte refleja la calidad de la angustia más moderna, en cuanto a la expresión de un delirio que rebasa todos los dinamismos de lo real. El tiempo no se puede concebir sin espacio”. Lo blando refleja lo efímero, lo duro lo permanente.

El reloj de bolsillo cerrado, tiene hormigas (alusión a la muerte) y el blando: una mosca (puede referirse a que “el tiempo vuela”). Hay un tercer reloj igualmente blando colgando de la rama de un olivo muerto, situado junto al mar, del que **Gómez Liaño** dice que adopta la forma exacta de un famoso tema legendario, muchas veces repetido en la pintura especialmente española: el vellocino de oro.

Sería pues una metáfora del Toisón de oro que fueron a buscar Jasón y los grandes héroes griegos. Añade además que la meta y el objeto por el viaje de la memoria es la conquista del reloj blando, el Toisón de oro.

En una posición paralela pero en la tierra y en el centro de la obra, una extraña figura perfil de **Dalí** (inspirada también en la roca del **Cabo de Creus**) parece dormir sobre la arena. Una cabeza flácida cuyo cuello se va diluyendo bajo los efectos del espacio tiempo. Destaca la enorme nariz, la especie de lengua que sale de ella y el ojo cerrado con largas pestañas (símbolo de la esperanza de que algo ocurra). El artista ha colocado sobre ella un cuarto reloj que igualmente parece derretirse o escurrirse (de lo comentado sacar conclusiones).

Este cuadro, que será adquirido por **Julien Levy** (el marchante que le organizó en 1933 la primera exposición en Estados Unidos) fue con el que se dio a conocer en ese país, el pintor inventa los relojes blandos que ya estaban prefigurados en una obra de 1927: "**Naturaleza muerta con claro de luna**" influido por **Picasso**, en el que como contraposición a la guitarra, objeto seco, aparece una guitarra clara y viscosa como los peces. Los relojes blandos son alegoría del tiempo una de las imágenes creadas por **Dalí** que se repetirán a lo largo de su obra.

Cuando pinta el cuadro se encuentra en pleno desarrollo del grupo surrealista, vive en París con **Gala**, más las relaciones con sus compañeros empiezan a deteriorarse y en 1933 terminan por expulsarlo del grupo, a su regreso a París después de su primera exposición en EEUU donde expone este cuadro. En España comienza la República 1931. **Einstein** había publicado en la primera década del S. XX la teoría de la relatividad y en 1921 le habían dado el Premio Nobel de física (aunque por otros descubrimientos).

El vellocino de oro fue elegido como símbolo para la cadena o condecoración de la **Orden del Toisón de Oro** (en francés 'toison' significa 'vellón'). Esta orden de caballería fue creada en 1430 por Felipe el Bueno, duque de Borgoña. El vellocino que pendía del collar de la nueva orden se convirtió en el símbolo de **Jerusalén**, ciudad santa que debía ser reconquistada por el duque y sus caballeros mediante una cruzada, para devolverla al seno de la Iglesia de Roma.

La **Orden del Toisón de Oro** subsiste aún hoy dividida en dos ramas, cada una con su **gran maestro**: el rey de España y el jefe de la Casa de Habsburgo.



TOISÓN DE ORO



**TITULO:** *CISNES REFLEJANDO ELEFANTES*

**AUTOR:** *SALVADOR DALÍ*

**FECHA:** *1937*

**ESTILO:** *SURREALISMO Periodo (1929-1940)*

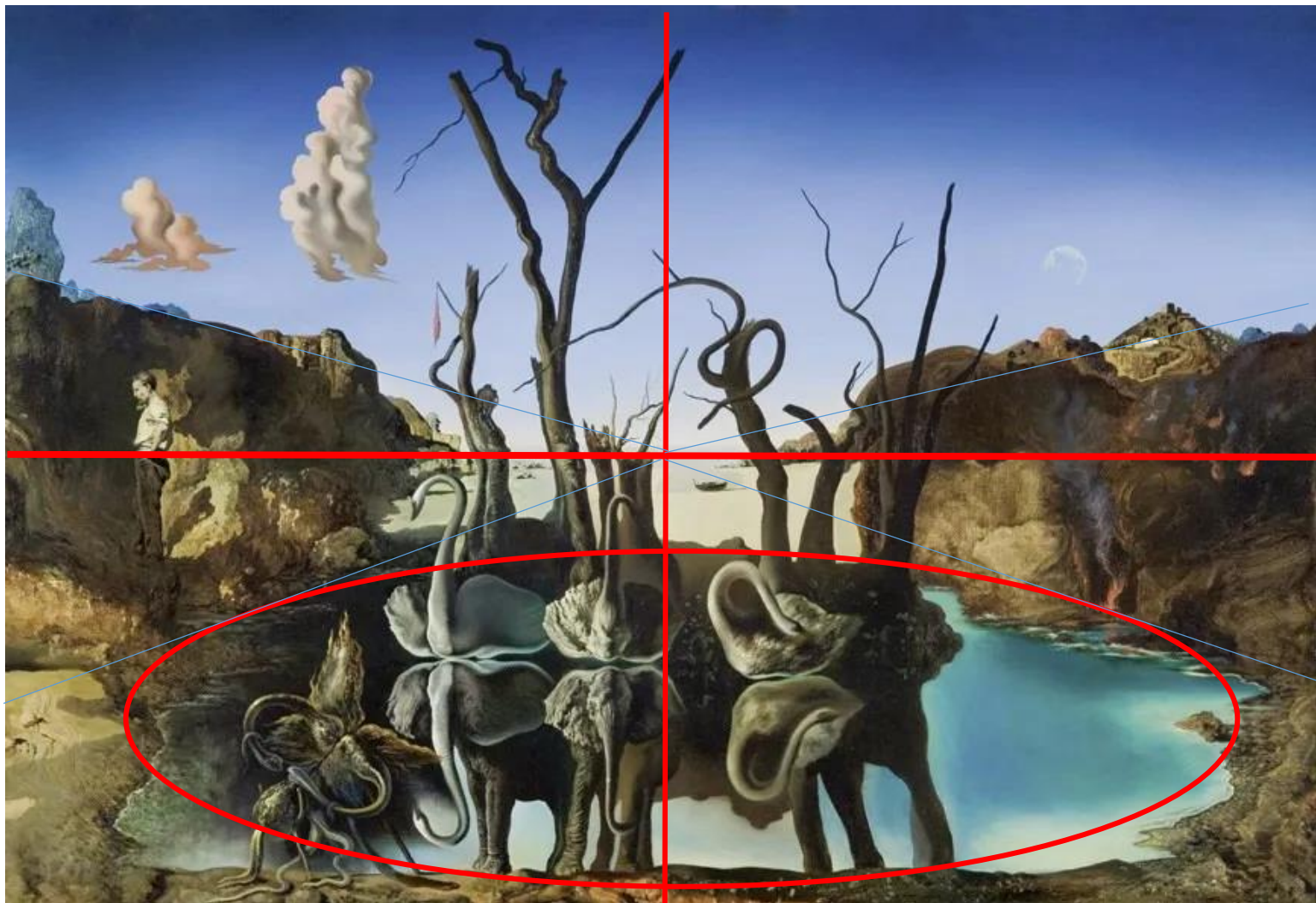
**GÉNERO:** *PAISAJE ONÍRICO*

**ICONICIDAD:** *MEZCLA VARIOS GRADOS*

**TÉCNICA:** *óleo sobre lienzo.*

**DIMENSIONES:** *51x77cm*

**UBICACIÓN:** *Cavalieri Holding, Co., Inc.,  
Ginebra, Suiza.*



Es uno de los mejores ejemplos del método **paranoico-crítico** de **Dalí**. Su enfoque consistía en sistematizar la confusión y ayudar a desacreditar completamente la realidad. Para él el mundo de los sueños era donde residía la verdad del ser humano. Usando el realismo, haciendo verdaderas fotografías pintadas a mano hacía asociaciones e interpretaciones delirantes de la realidad que desquiciaban al espectador, este método basado en la objetivación sistemática de tales asociaciones para representar el mundo subconsciente con imágenes sorprendentes creadas a partir de ilusiones ópticas y dobles imágenes, se le llama método paranoico crítico.

**TEMA:** en un análisis pre-iconográfico vemos en primer plano una imagen inquietante. En el centro de la obra aparece un lago con tres cisnes que junto con unos árboles secos que están detrás se reflejan en el agua como elefantes y tras estos aparece la tranquila bahía de Portlligat (Cadaqués).

El cielo está totalmente azul y hay nubes con formas extrañas en la parte izquierda y un hombre que pudiera ser **Dalí**, ajeno al paisaje (como tantas veces hiciera en su vida real, meditando ante sus rocas sobre sus pensamientos). Del lado derecho una casa (que se identificó con la del pintor en Cadaqués) en una colina, bajo la luna y debajo una parte de pastizal quemándose. No obstante si vamos al análisis iconográfico, entramos en contexto con lo que significa cada cosa y apreciamos una relación entre estos elementos aparentemente desconectados.

**ICONICIDAD:** frente a la desconexión entre los elementos **recurre al realismo** (“una pintura es una fotografía hecha a mano”) y la **perfección en los detalles** (dos de los rasgos pictóricos del autor) desconcierta al espectador porque ambos recursos son contradictorios.

**COMPOSICIÓN:** es **estática, casi simétrica**, organizada en base de una perspectiva lineal central. Lo que le otorga una estabilidad que se rompe ligeramente por el pequeño desplazamiento del eje central. Existen **varios puntos de vista**, el personaje de la izquierda y los cisnes se ven de frente, los elefantes desde arriba y la playa desde un punto de vista bajo, lo que acentúa el carácter onírico de la obra.

**DIBUJO:** es **académico**, de líneas puras y predomina sobre el color. **La técnica es precisa**, de una intensidad extrema, lo que descoloca al espectador ya que la temática no se asocia con la realidad.

**COLOR:** los colores son **apagados, abundan los tostados y azules blancos y negros**.

**LUZ:** desempeña un **poderoso papel, es muy contrastada** y contribuye a configurar la atmósfera onírica y delirante. **No es realista, sino expresiva**, define los volúmenes dando aspecto de reales pero la falta de coherencia asociativa le relaciona con lo onírico.

**SIMBOLOGÍA E INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA:** “una pintura es una fotografía hecha a mano” y muestra mejor que nadie el mundo de los sueños. La obra está pintada en plena Guerra Civil española.

En la pintura se observan diversos elementos como tres cisnes en un lago que se transforman en elefantes cuando se reflejan en el. Las historias de animales son frecuentes en la obra de **Dalí** (son cuentos y fábulas que forman parte de la mitología particular del artista) y entre ellos, los cisnes ocupan un lugar importante. Estos animales aparecen en ocasiones muertos y otros vivos y situados en los más insospechados lugares. Aquí nos los encontramos en un lugar desconcertante. Es la bahía de Cadaqués, pero podría tratarse de cualquier misterioso jardín o incluso la jungla.

Estamos ante una de esas imágenes dobles que muestra precisamente lo que dice en su título (bastante moderado considerando el resto de títulos del autor como “Joven virgen auto-sodomizada por los cuernos de su propia castidad” o “Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos”) en ella se entremezclan las figura de unos cisnes (pueden estar representando lo hermoso) que asociados a unos árboles secos se reflejan en el agua como elefantes (reconocidos por su inteligencia, fuerza y memoria). Un sencillo juego que transforma totalmente la forma de mirar el cuadro. Los cisnes se reflejan como elefantes, porque ellos se miran de una manera diferente a lo que en verdad son, el lugar en el que se ubican es sombrío y hermoso a la vez.

El objetivo de la obra es mostrarnos diversas facetas de lo humano. Así como estos tienen belleza e inteligencia, también tienen carencias representadas por los árboles secos (curiosamente, estando en medio de tanta agua, aparecen desnutridos, sin color, ni follaje) los errores de lo humano vendrían representados con el pastizal quemándose que puede simbolizar lo perdido, el fuego destruye. La ciudad: la humanidad, la fertilidad que tiene el hombre así como las oportunidades que se pueden obtener con las nuevas generaciones que el autor representó obsesivamente a lo largo de su vida.

El lienzo también incluye a la izquierda la imagen de un hombre, de pie, aislado, dando la espalda al centro de la composición (mostrando indiferencia ante los animales) y a quien muchos identifican como el propio **Salvador Dalí** o su mecenas por entonces, el millonario **Edward James**. Simbolizaría la indiferencia humana ante los problemas.

Las nubes también muestran dobles imágenes, como esculturas clásicas desdibujadas. Por su color más brillante simbolizarían la esperanza.

La hoja en el árbol podría aludir a los sueños. Es la única evidencia de vida y esperanza de superación en estos árboles. Está caída, por lo que aludiría a un sueño casi muerto, casi imposible. Sin embargo sigue ahí con su color rojo intenso, persiste, al igual que todo sueño de vida, que puede estar muy desgastado pero no se deja caer, no se rinde; nunca muere.

Se podría hacer referencia a las posturas y características de cada cisne y elefante.

El cisne más grande y blanco por su resplandor representaría lo bello. Su postura refleja seguridad y confianza. El del centro no tiene cabeza, estaría confuso, en el medio de todo parece perdido con todo lo que le rodea, con su postura sumamente recta, no se inclina ni de un lado, ni de otro. El de la derecha que acerca su cabeza al agua (tercer cisne blanco)- la curiosidad: inclina su cuello y cabeza para acercarse al agua y observar fijamente su reflejo. El cuarto cisne, el más pequeño y oscuro, es el más diferente a todos los otros, apenas parece un cisne, representaría la rareza o lo extraño. Por su color es el menos visible, situado en la esquina izquierda, parece esconderse, por su forma curvada se enlazaría visiblemente con las demás y no pasa desapercibido.

Elefantes: el elefante más grande y fuerte, podría representar el poder, es el reflejo de la belleza. Puede hacer referencia a lo atractivo del poder o el poder que da la belleza. El del centro: el conocimiento porque está sereno, mirando al frente, tranquilo siendo tal cual, posicionado, mirando hacia adelante. Es el reflejo de lo confuso. El que está de lado (el tercer elefante blanco)- la fragilidad, es el más pequeño de los elefantes blancos, observa a los otros con timidez. Con su trompa alzada hasta su oreja, parece el más inestable y voluble. El oscuro, pequeño y flaco: el miedo a ser diferente. Alejado y pequeño. No se acerca al resto que son parecidos entre sí pero diferentes a él, sin embargo los observa con cuidado.

Hombre: rechazo a la realidad, porque está dándole la espalda a todo lo que está sucediendo en el núcleo de la escena. Está concentrado observando una piedra, sin mostrar interés por todo lo que hay a sus espaldas. Barco: la posibilidad de huir, no obstante se sitúa lejos y mirando en dirección contraria.

Aunque la mayor parte de los surrealistas se habían adscrito a ideas políticas de izquierdas, **Dalí** mantenía una posición que se juzgaba ambigua en la cuestión de las relaciones entre arte y activismo político. Los líderes del movimiento, principalmente **André Breton**, lo acusaron de defender lo «nuevo» e «irracional» del fenómeno hitleriano, acusación que **Dalí** refutó afirmando que «no soy un hitleriano ni de hecho ni de intención». **Dalí** insistía en que el surrealismo podía existir en un contexto apolítico, y se negó a denunciar públicamente el régimen fascista alemán. Este y otros factores le hicieron perder su prestigio entre sus camaradas artistas, y a finales de 1933 fue sometido a un «juicio surrealista» del cual resultó su expulsión del movimiento. A esto, **Dalí** respondió con su célebre réplica, «*Yo soy el surrealismo*».

Dalí llegó a Estados Unidos en 1934 gracias al marchante **Julien Levy**. La exposición de algunas obras de Dalí —incluida la célebre *Persistencia de la memoria*— levantó un enorme revuelo en Nueva York. Se organizó un baile en su honor, el *Dalí Ball*, al que compareció llevando una caja de cristal colgada sobre el pecho con un sostén dentro. Ese mismo año, **Dalí y Gala** ofrecieron un baile de máscaras en Nueva York, cortesía de la heredera Caresse Crosby. Fueron disfrazados del bebé Lindbergh y su secuestrador, en alusión a un dramático suceso reciente. El escándalo levantado en la prensa fue tan notable que **Dalí** pidió disculpas públicamente. Al regresar a París, debió explicarse ante los surrealistas que no entendieron por qué se había disculpado por un acto considerado surrealista.

Sin embargo, en 1936, **Dalí** volvió a participar en una exposición surrealista, esta vez de índole internacional, celebrada en Londres. Su conferencia, titulada *Fantômes paranoïques authentiques*, fue impartida con un traje de buzo, casco incluido. Llegó a la conferencia con un taco de billar y un par de sabuesos rusos, y en su transcurso tuvo que retirarse el casco para poder tomar aire. Comentó al respecto que «simplemente quería mostrar que estaba sumergiéndome profundamente en la mente humana».

En aquel entonces, el mecenas de **Dalí** era el muy adinerado **Edward James**, que había colaborado generosamente al ascenso del artista comprándole numerosas obras y prestándole dinero durante dos años. Se convirtieron en buenos amigos.

Durante la Segunda Guerra Mundial, esta obra fue expoliada por el ejército de **Hitler** durante la ocupación francesa y fue llevada al Museo Jeu de Paume de París, en la llamada ‘Sala de los Mártires’, entre 1940 y 1944. Posteriormente, “*Cisnes reflejando elefantes*” ha sido subastada hasta en dos ocasiones por la casa Sotheby’s. La primera en el verano de 1976 en Londres; la segunda en Nueva York en el año 1995, yendo a caer en manos de una colección privada.

SURREALISMO ABSTRACTO

*JOAN MIRÓ*







**Título:** EL CARNAVAL DEL ARLEQUÍN

**Autor:** JOAN MIRÓ

**Fecha:** 1924 – 1925

**Estilo:** surrealista.

**Género:** costumbrista

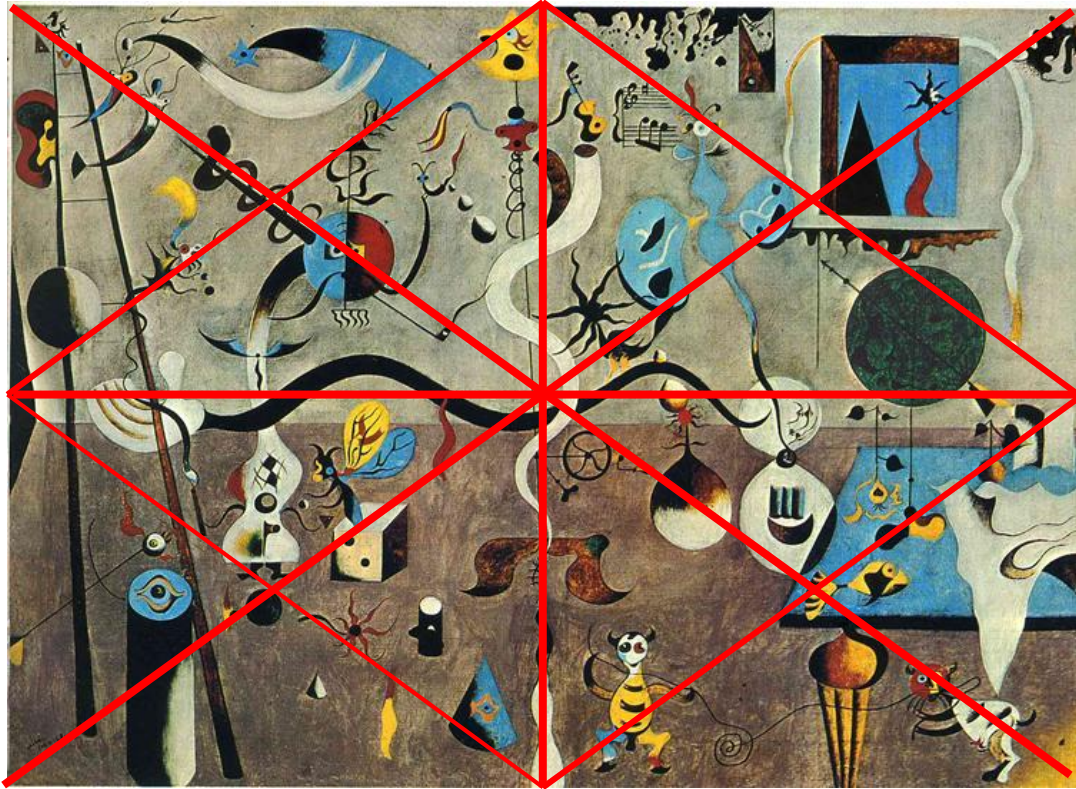
**Tema:** escena de carnaval.

**Iconicidad:** baja

**Técnica:** Óleo sobre lienzo.

**Medidas:** 66 x 93 cm.

**Ubicación:** Museo Albright-Knox. *Buffalo*,  
(Estados Unidos).



Obra de su estilo de madurez, realizada justo en el momento que se publica el manifiesto surrealista por parte de **André Bretón**. Considerada como el inicio pleno de la etapa surrealista de **Joan Miró**, el más surrealista de todos los surrealistas según **Bretón**.

**Breton** describió al surrealismo como un **automatismo psíquico** en estado puro con lo que se refiere a pintar o escribir como algo espontáneo libre de cualquier asociación consciente, idea preconcebida o intención concreta. La idea era coger papel y pluma y escribir o dibujar lo primero que se viniese a la mente, sin reflexión previa. Idealmente esto comenzaría en un estado similar al trance en el que la mente consciente estaba desconectada, lo que permitiría acceder al inconsciente profundo, que entonces revelaría las oscuras y peligrosas verdades de un cerebro humano. Esta obra sería una especie de flujo visual del inconsciente del artista.

Representa muchos de los elementos por las que sus pinturas serían reconocidas: las figuras biomorfas, las líneas sinuosas, el negro, rojo, verde y azul, todos representados con lo que parece una inocencia casi infantil.

Además la ejecutó en un tiempo en que el artista pasaba por momentos difíciles y con gran penuria, incluso alimentaria. Según el mismo expresa:

*Intenté plasmar las alucinaciones que me producía el hambre que pasaba. No es que pintara lo que veía en sueños, como decían entonces **Breton** y los suyos, sino que el hambre me provocaba una manera de tránsito parecido al que experimentaban los orientales. Entonces empecé a hacer dibujos preparatorios del plan general de la obra para ver donde iba a ir cada elemento, y después de haber meditado mucho lo que me proponía a hacer, comencé a pintar, sobre la marcha iba introduciendo los cambios que consideraba necesarios. Me interesaba mucho **el Bosco** pero no pensaba en él cuando hice la obra.*

**TEMA:** Representa la fiesta de carnaval, el festival cristiano en el que todo el mundo consume cuanto puede antes de ayunar en la cuaresma. Aparecen un despliegue de bestezuelas, notas musicales, formas aleatorias, peces, animales e impertérritos ojos aislados con dos protagonistas, un arlequín y un autómatas con una guitarra. La mayoría flotan en el aire como si el espacio se hubiese llenado con una colección de los globos más estrambóticos del mundo.

El arlequín epónimo aparece en forma de una pelota con mostacho, justo a la izquierda del centro con su rotundo rostro pintado mitad en azul y mitad en rojo. Su cuello largo y su recio cuerpo tienen forma de guitarra y **Miró** ha decorado la parte frontal con los rombos de un arlequín.

Junto a este, el autómatas, se aprecian también todo un mundo de detalles dominados por la imaginación que se esparcen por toda la pintura, como un pájaro con alas azules saliendo de un huevo, un par de gatos jugando con un ovillo de lana, peces volando, un insecto que sale de un dado, una escalera con una gran oreja, y en la parte superior derecha se ve a través de una ventana una forma cónica con la que quiso representar la torre Eiffel.

**Miró** compuso un pequeño texto poético en 1938 sobre este cuadro: "*En la madeja de hilo deshecha por los gatos vestidos de arlequines ahumados retorciéndose y apuñalando mis entrañas...*"

**ICONICIDAD:** emplea un lenguaje casi abstracto aunque aún podemos reconocer elementos, **recurre a los planos de colores, líneas y manchas.** Es la particular interpretación del surrealismo de **Miro** en que crea toda una fauna particular.

**COMPOSICIÓN:** presenta una tensión entre un aparente caos (múltiples figuras de carácter dinámico que se distribuyen por todo el lienzo) y una composición equilibrada y muy pensada por **Miró** con las líneas principales del formato horizontal insinuadas por ejemplo la línea del horizonte está claramente definida dividiendo el mundo en dos, diferenciadas por el color. Por otro lado una figura ondulante horizontal se relaciona con la otra forma vertical que se proyecta hacia arriba cruzándose con la mitad del lienzo. Percibimos ambas estructuras.

**PALETA:** sobre un fondo neutro de grises y marrones con textura una multitud de figuras de colores azul, blanco, negro, rojo y verde. Emplea mucho negro.

**TÉCNICA:** emplea una técnica miniaturista con los colores primarios que serán su sello en las obras posteriores.

La obra consiguió un gran éxito en la exposición colectiva de la *Peinture surréaliste* de la Galería Pierre a finales de 1925, en que se expuso junto a obras de **Giorgio de Chirico, Paul Klee, Man Ray, Pablo Picasso y Max Ernst.**

Podemos apreciar un paralelismo entre la obra *Combate entre el carnaval y la cuaresma* de **Pieter Brueghel** (S. XVI) una composición cargada y compleja, con un rico cromatismo y un gran valor del detalle en el tratamiento de múltiples objetos y personajes. La figura del arlequín, por otro lado, no es extraña al arte moderno, con referentes como **Daumier, Seurat, Toulouse-Lautrec o Picasso.** La influencias de **Miró** se extienden a toda una generación de artistas españoles que lo tuvieron como referente a lo largo de la dictadura franquista y el inicio de la transición.

**SIMBOLOGÍA E INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA:** La gran bola verde de la derecha podría representar el mundo que **Miro** estaba decidido a conquistar. La escalera con un ojo y una oreja pegados representa la huida y evasión, alude al miedo que el artista tenía a ser atrapado pues proporcionaba los medios sensoriales y prácticos de escape y también la elevación. Los gatos, el gato siempre estaba junto a él cuando pintaba. El triángulo negro de la ventana representa la torre Eiffel punto de referencia en la ciudad de los sueños de **Miró.** Los insectos, colores y formas del cuadro se remiten a sus raíces españolas. Las notas musicales representan el sonido de la fiesta. Se trataba de profundizar en el lado mágico de las cosas, por ejemplo la vida secreta de una coliflor y no su aspecto externo. En esa época frecuentaba mucho la compañía de los poetas, pensaba que era necesario ir más allá del hecho plástico para alcanzar la poesía. Trata de representar la poesía con un lenguaje propio.



**Título:** INTERIOR HOLANDES I

**Autor:** JOAN MIRÓ

**Fecha:** 1928

**Estilo:** surrealista.

**Género:** interior.

**Iconicidad:** muy baja

**Tema:** interpretación de obra holandesa

**Técnica:** Óleo sobre lienzo.

**Medidas:** 91,8 x 73 cm.

**Ubicación:** MoMA.



El cuadro está influenciado por el impacto que le causaron los pintores holandeses del S. XVII. En 1928 realizó un viaje a Bélgica y los Países Bajos, donde las pinturas de los maestros holandeses del siglo XVII lo impresionaron a tal grado que compró reproducciones de sus pinturas en postales coloreadas y cuando regresó a París se dedicó a la creación de una serie conocida como “Interiores Holandeses” de la cual se presenta aquí la primera obra.

**TEMA:** La pintura se inspira en la obra del S. XVII *El tocador de laúd* de **Hendrick Martensz Sorgh** que presenta a un intérprete de laúd en un interior doméstico. La obra de **Sorgh**, por sus colores brillantes y planos, se alejaba del modelo naturalista y la perspectiva de la pintura de género holandesa del S. XVII.

A pesar de que la obra de Miró parece compleja tiene la misma composición que la de Sorgh y **en ella se reconocen elementos presentes en la obra citada:** el laúd, el intérprete, el mantel, los marcos de la pared, los elementos de detrás de la ventana, un perro, un gato, la mujer joven, una cesta de fruta... También se mantiene la posición básica de los objetos en la pintura. **Junto a estas formas se aprecian signos** geométricos como triángulos o rectángulos, formas biomórficas, o filamentos de color especialmente negro.

Las formas son claramente mironianas, con una **desproporción acentuada** respecto de la obra original que refleja la importancia relativa de los elementos en la composición, en lugar de las proporciones físicas. El laúd y el intérprete ocupan la mayor parte del espacio, mientras que la joven se reduce a un detalle fundido en el agua: es parte del paisaje, como los objetos inanimados.

**ICONICIDAD:** recurre a la abstracción aunque aún reconocemos las figuras. Simplifica la forma en un lenguaje propio, empleando los elementos esenciales básicos de la línea, la forma y el color. En el intérprete, **Miró** reduce los rasgos faciales a un rostro distendido y rojo en el centro, con un bigote desplazado hacia la derecha, su cuerpo se va disolviendo hasta que el laúd lo sustituye y todo lo que queda de la figura del joven es un pequeño pie que sobresale por la parte inferior del instrumento. Un personaje desproporcionado que expresa una especie de excitación física con una fuerza capaz de romper las cuerdas del instrumento. En este momento **Miró** pretende atacar la anatomía humana desde la perspectiva de los términos clásicos, desde la visión ideal de una forma armónica, para abordar su proyecto personal de desarmarla. Usa un humorismo gráfico trágico, sacrílego y herético que con un genio quijotesco transforma con su pincel la obra de **Sorgh**.

**PALETA:** Los colores también son tonos inspirados en la tela original, aunque su intensidad es mironiana. Por tanto, el gradiente de color gris verdoso de la pared de la obra de **Sorgh** se convierte en un verde manzana en la obra de **Miró**, la luz de color marrón y los tonos ocres del laúd se transforman en un color naranja oscuro.

Ventana y elementos tras ventana

interprete

mantel



marcos de la pared

Mujer joven

cesta de fruta

gato

perro



**TÉCNICA Y PINCELADA:** aplica la pintura directamente con el tubo; no los mezcla en la paleta, y tampoco los mezcla en el lienzo. Los verdes, blancos, naranjas, rojos y amarillos son colores muy puros. La obra es un ejemplo de la facilidad de trazo de **Miró**. Los perfiles de todas las figuras son muy precisas, pintadas con un pincel muy fino, su mano es constante y fuerte en los trazos perimetrales de los personajes.

**COMPOSICIÓN:** mantiene la misma composición clásica que en la obra de **Sorgh**, una estructura en aspa.

**PERSPECTIVA:** combina los elementos clásicos como la perspectiva lineal que marca la ventana con la falta de claroscuros sustituido por los planos de colores con lo que se crean otras relaciones espaciales entre los elementos.

**INTECIONALIDAD DEL ARTISTA:** **Miró** se establece junto a su mujer en París en 1924, se disponía a conquistar el mundo del arte y se adscribe al surrealismo capitaneado por André Breton. En 1928 va a Bélgica y los Países Bajos y queda impresionado por la obra de los pintores holandeses del S. XVII de la cual inicia una serie reinterpretao varias obras con su particular estilo.

Esta pintura representa un tañedor de laúd en un típico ambiente de una habitación holandesa del siglo XVII. Tanto las proporciones, como la perspectiva general están distorsionadas y convirtió los muebles y objetos en signos pictóricos de una fuerte presencia que compiten con la figura principal, como protagonistas de un mundo que vive una vida propia, muy alejado del mundo representacional común, regido por la observación lúcida de la realidad. Incluso el paisaje que se deja ver por una ventana, a la izquierda, participa de esta escena onírica. Los colores, puros y vibrantes, son planos y no hay matices en ninguna parte.

Miró concibió esta serie como un homenaje a la gran pintura holandesa del siglo XVII, en lo que constituiría una de sus muchas aproximaciones a la historia.

La peculiar visión de la pintura de **Miró** enriqueció el panorama artístico de su tiempo. Será el primero de los surrealistas en emplear un lenguaje propio que se irá simplificando hasta acabar siendo casi una escritura caligráfica. Su obra atrae por su fuerza, color, ritmo y movimiento pero también por ese lenguaje casi infantil o primitivo. Su lenguaje está influido por **André Masson y Kansinsky**, este último es el padre del lenguaje abstracto, publica en 1926 la obra "**Punto y Línea sobre el plano**" en donde plasma su teoría sobre los elementos fundamentales del lenguaje gráfico plástico germen de la pintura abstracta. El no llega de todas formas a la abstracción completa.

Con el tiempo **Miró** se va alejando cada vez más de las posturas oficiales de los surrealistas e inició un trabajo de estudio por su cuenta, siempre sin abandonar su característico lenguaje onírico.



**Título:** *INTERIOR HOLANDES II*

**Autor:** *JOAN MIRÓ*

**Fecha:** 1928

**Estilo:** surrealista.

**Género:** interior.

**Tema:** interpretación de obra holandesa

**Iconicidad:** con mucha abstracción, muy baja

**Técnica:** Óleo sobre lienzo.

**Medidas:** 92 x 73 cm

**Ubicación:** Museo Solomon R. Guggenheim de Venecia.



**TEMA:** La pintura se inspira en la obra *Niños enseñando a bailar a un gato* de Jan Havicksz Steen. En esta obra, el artista vuelve a utilizar la técnica y la filosofía de la obra original.

**Miró** conserva los elementos como la guitarra, el perro y el hombre que mira por la ventana. El verdadero tema de la pintura de **Steen** no era el gato, sino el sonido, el movimiento y la hilaridad que provoca la clase de baile. **Miró** se aprovecha de esta anomalía en su versión: a pesar que el gato sirve como eje de la composición centrífuga, pone el acento en la cacofonía y la animación de la lección a través del movimiento giratorio de la gran diversidad de detalles y el ritmo de los puntos y contrapuntos de la danza. La escena es animada, se ve el rostro sonriente de los niños, reforzando la sonrisa grotesca del personaje de la izquierda de la obra de **Steen**. La figura central de la chica destaca con un perfil que emula su pose llenando con el color azul de su falda toda la superficie de la versión mironiana. Los perros y gatos toman la mayor parte del espacio, mientras que los objetos inanimados se reducen a sus detalles. El personaje inquietante de **Steen** que observa la escena preocupado desde la ventana se transforma en la versión de **Miró** en un par de ojos rojos, continuando una larga cola que envuelve la escena y donde su final es un agujón. Como ya pasaba con *Interior holandés I*, la fuerza de los colores es intensa y transforma la obra de **Steen** con diversas variaciones del marrón, que sirve para destacar la ropa de color azul que viste la niña. Las manchas de naranja de **Steen** (calcetines, gorras) se encuentran en color rojo oscuro en la obra de **Miró**.





***Título:*** INTERIOR HOLANDES III

***Autor:*** JOAN MIRÓ

***Fecha:*** 1928

***Estilo:*** surrealista.

***Género:*** interior.

***Tema:*** interpretación de obras holandesas

***Iconicidad:*** con bastante abstracción, baja.

***Técnica:*** Óleo sobre lienzo.

***Medidas:*** 29,9 x 96,8 cm

***Ubicación:*** Colección particular



El movimiento de la cara inclinada y cubierta con una manta, los calcetines de color naranja, el movimiento del brazo que acaba en un pie descalzo, un perro blanco y negro en la pared derecha, los dos zapatos marrones hacia abajo, la importancia de la silla marrón con la ropa de color púrpura, y los elementos de la capa en la capa de color amarillo, blanco y pálido, descubren la influencia de la obra original, aunque es más difícil de detectar el paralelismo.



### *INTERIOR HOLANDÉS III*

Si las dos primeras obras de la serie fueron pintadas a partir de tarjetas postales de museos y son fácilmente identificables, no es el caso de la tercera pintura de la serie, que no puede ser claramente vinculada a una única pintura. Una de las propuestas de identificación se ha conseguido teniendo en cuenta los elementos de esta obra coincidentes con *Joven en el baño*, de Jan Steen. Otra interpretación de esta pintura tan compleja es que está inspirada en varias obras de Steen, sobre todo *El corral de aves* (1660), más aspectos compositivos y elementos de *Joven mujer en el baño* (1659), *Mujer enferma de amor* (1660), *Mujer enferma y un doctor* (c. 1660) y *Mujer en el tocador* (c. 1661-1665). La pintura se conserva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.



**Titulo:** *BODEGÓN CON ZAPATO VIEJO*

**Autor:** *JOAN MIRÓ*

**Fecha:** 1937

**Estilo:** surrealista.

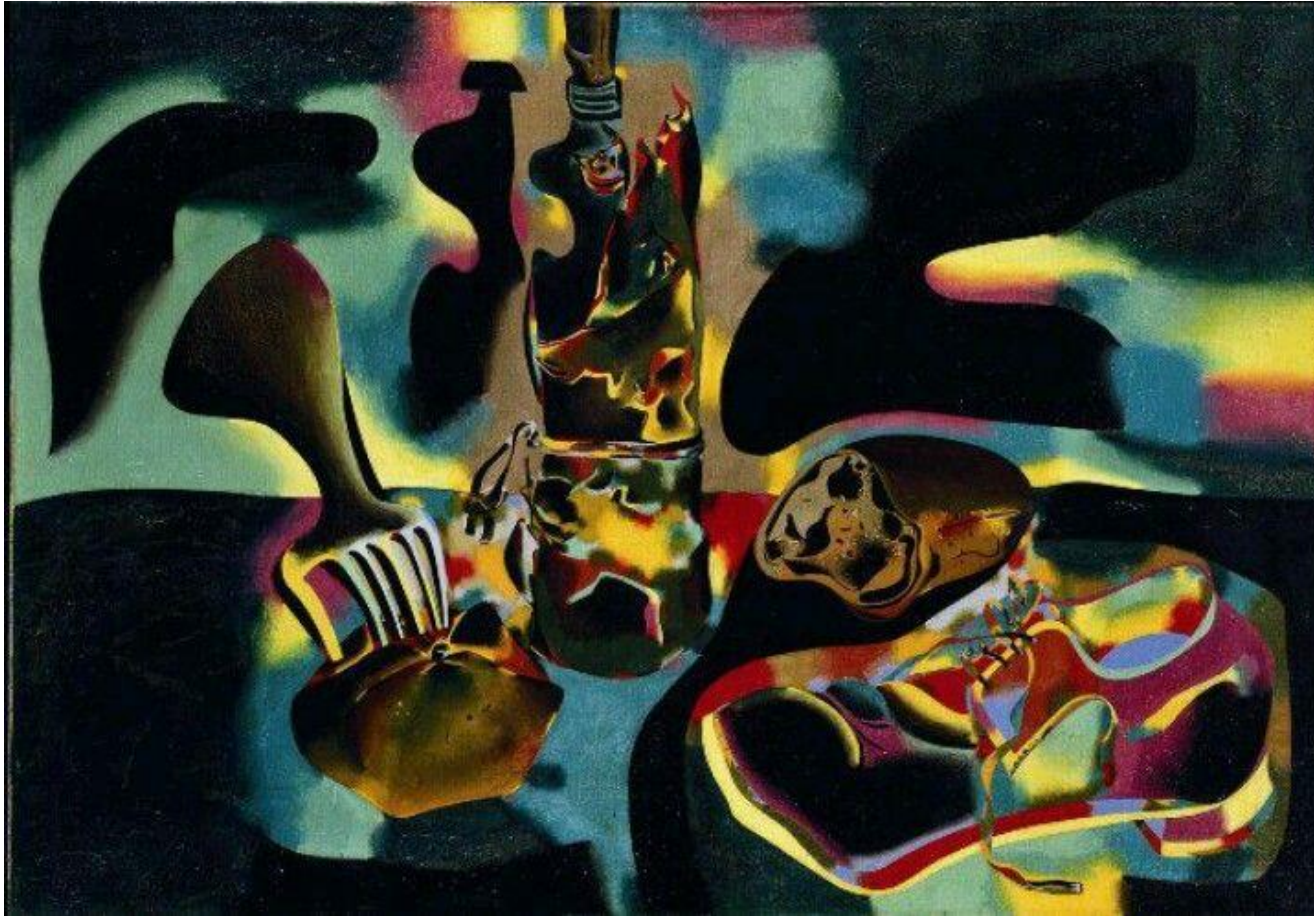
**Género y tema:** bodegón

**Iconicidad:** con abstracción sobre todo en el color.

**Técnica:** Óleo sobre lienzo.

**Medidas:** 81 cm x 1,17 m

**Ubicación:** Museo de Arte Moderno de Nueva York. Regalo de James Thrall Soby en 1970.



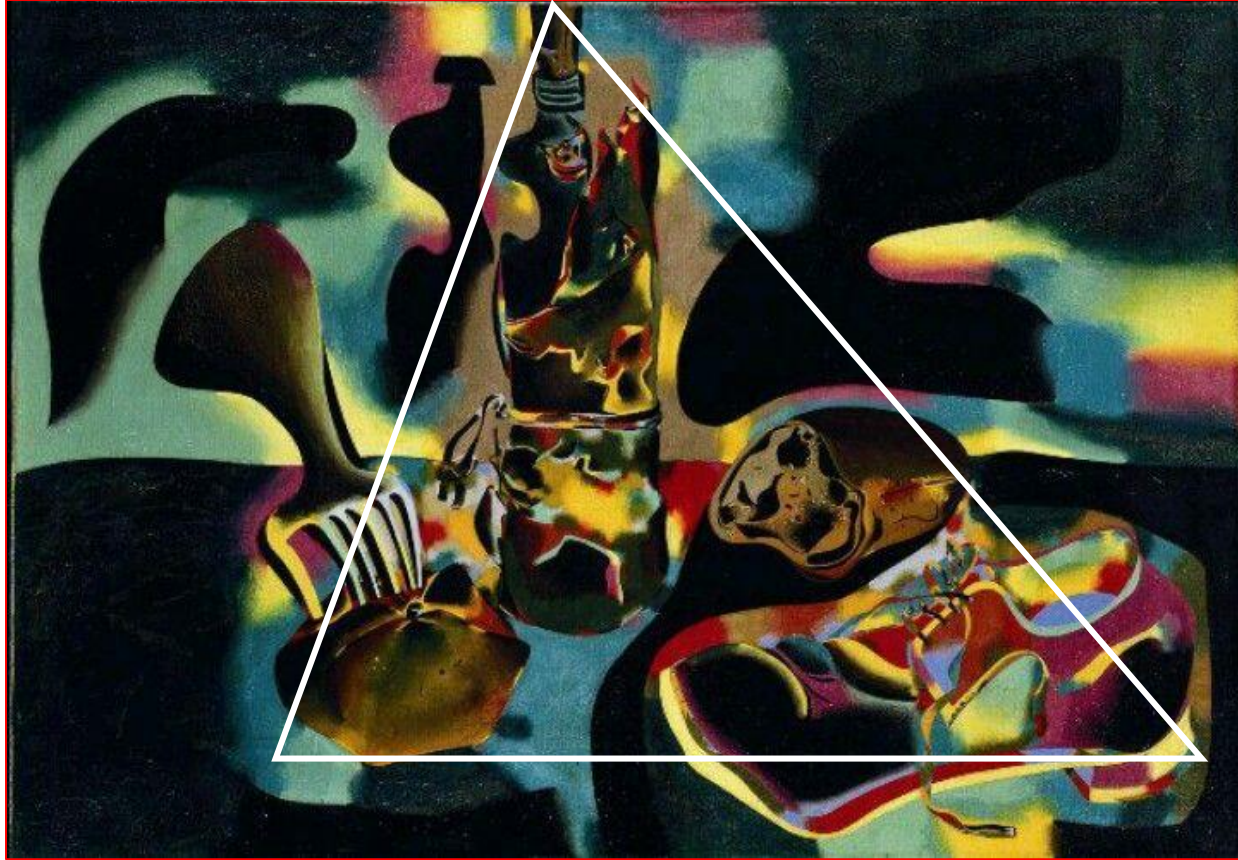
Apodado el Guernica de **Miró** y considerado como una pieza clave de este momento pictórico de la realidad, lo pintó en plena **Guerra Civil Española**. **Miró** comenta sobre su origen.

*“Estaba muy deprimido y desconcertado. Vivía en París en el Hotel Recamier, un día al salir de un bistró cercano donde iba a comer encontré una botella rota envuelta en un papel y me dije, voy a pintar un bodegón con ello. El zapato lo puse inspirándome en el **Bodegón de las botas Zapatos del Labriego** de **Van Gogh** (artista muy admirado por él). Le pedí a mi mujer que fuese a comprar una manzana. Le clavé un tenedor, no pensaba al hacerlo, en el soldado que hunde la bayoneta en el cuerpo del enemigo sino que lo puso así porque era un utensilio para comerla, al colocar el mendrugo no quise representar la imagen del hambre.*

La **Guerra Civil** no era más que bombardeos y muerte, fusilamientos y no quería representar una imagen tan triste y dramática.

*Tenía claro que estaba pintando algo realmente grave. El color es el elemento que le da fuerza penetrante, es el elemento plástico que impresiona más. La composición es realista debido a que el ambiente de terror me tenía paralizado y no podía pintar casi nada y de ahí que hiciese ejercicios copiando del natural en la academia Chaumiere. En aquellos días precisamente de una manera figurativa y minuciosa realicé mi autorretrato”.*

Más tarde se dio cuenta de que había pintado muchos símbolos dramáticos del período: la tragedia de un pedazo de pan, un zapato viejo, una manzana clavada por un tenedor cruel y una botella que al igual que una casa en llamas, arroja fuego por toda la tela, lo pintó sin la menor conciencia y desprovisto de cualquiera propósito narrativo o literario sino confiando únicamente a las eternas y humanas leyes del arte.



**TEMA:** es un bodegón con un zapato viejo, un mendrugo de pan, una manzana con un tenedor clavada y una botella envuelta en un papel sobre una mesa.

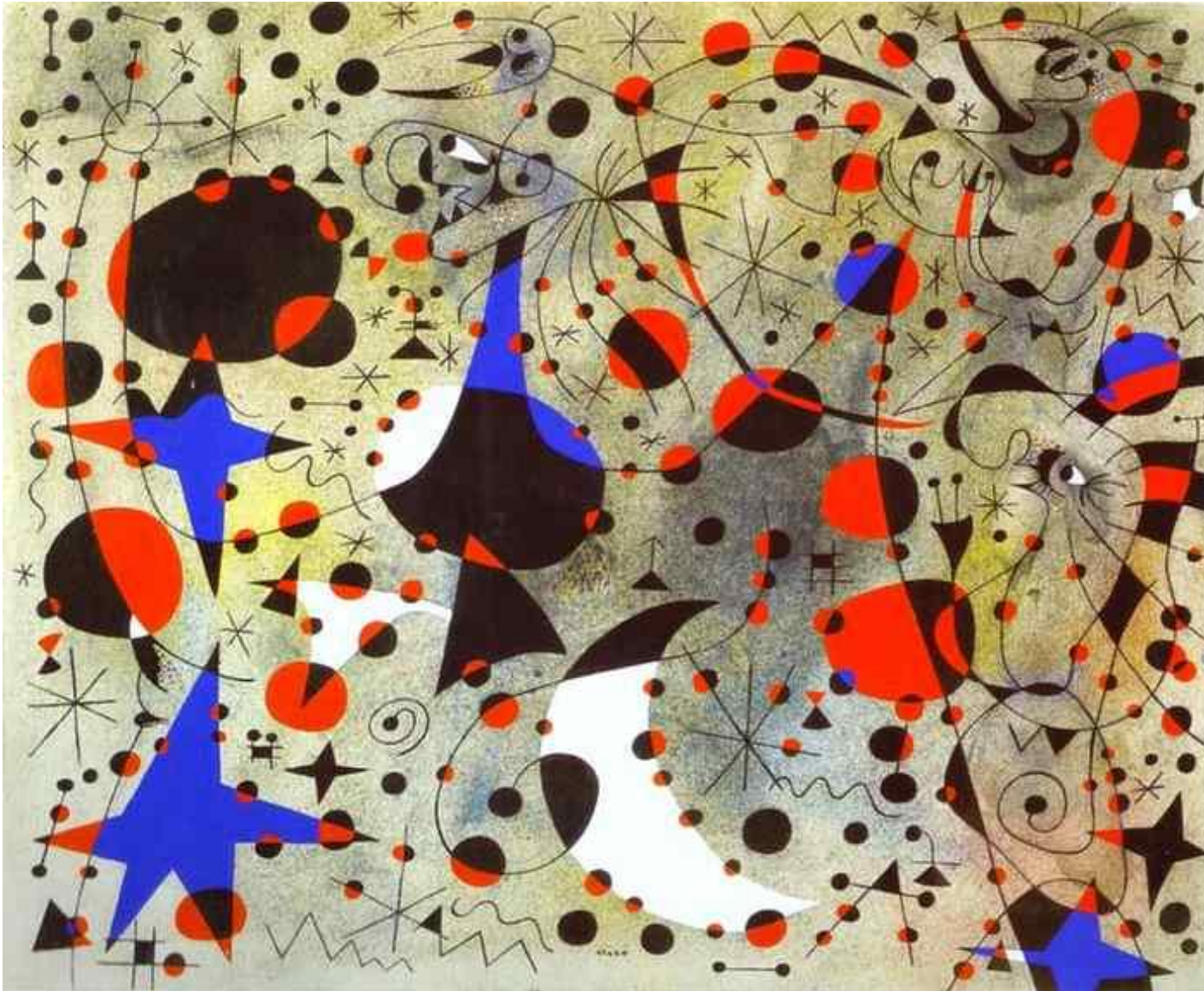
**ICONICIDAD:** la composición es bastante realista para lo que estaba pintando, en cuando al dibujo, pero no con respecto al color.

**COMPOSICIÓN :** clásica, en triángulo escaleno y descentrado lo que acentúa la tensión de la obra y contribuye a reforzar su significado.

**COLOR:** consigue la máxima agresividad ya que son ácidos y violentos; la pintura en este cuadro no es plana como en obras anteriores sino que perfila y da dimensión a las formas de los objetos.

Emplea el mismo tratamiento cromático en los objetos y el fondo. El protagonista es el negro que simboliza la noche.

**SIMBOLOGÍA E INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA:** *se asocia el zapato con el camino, con la vida, con la tierra, la manzana con una bayoneta clavada en un cuerpo, el pan con el alimento y el hambre, la botella tapada como un edificio en llamas, el negro con la oscuridad, la amargura y los colores ácidos con la crispación del momento en plena Guerra Civil, entre hermanos.*



**Titulo:** THE NIGHTINGALE'S SONG AT MIDNIGHT AND THE MORNING RAIN (LA CANCIÓN DE LA NOCHE EN LA MEDIANOCHE Y LA LLUVIA DE LA MAÑANA). De la serie Constelaciones.

**Autor:** JOAN MIRÓ

**Fecha:** 1940

**Estilo:** surrealista.

**Género:** pintura abstracta

**Iconicidad:** con mucha abstracción o muy baja.

**Técnica:** gouache y papel.

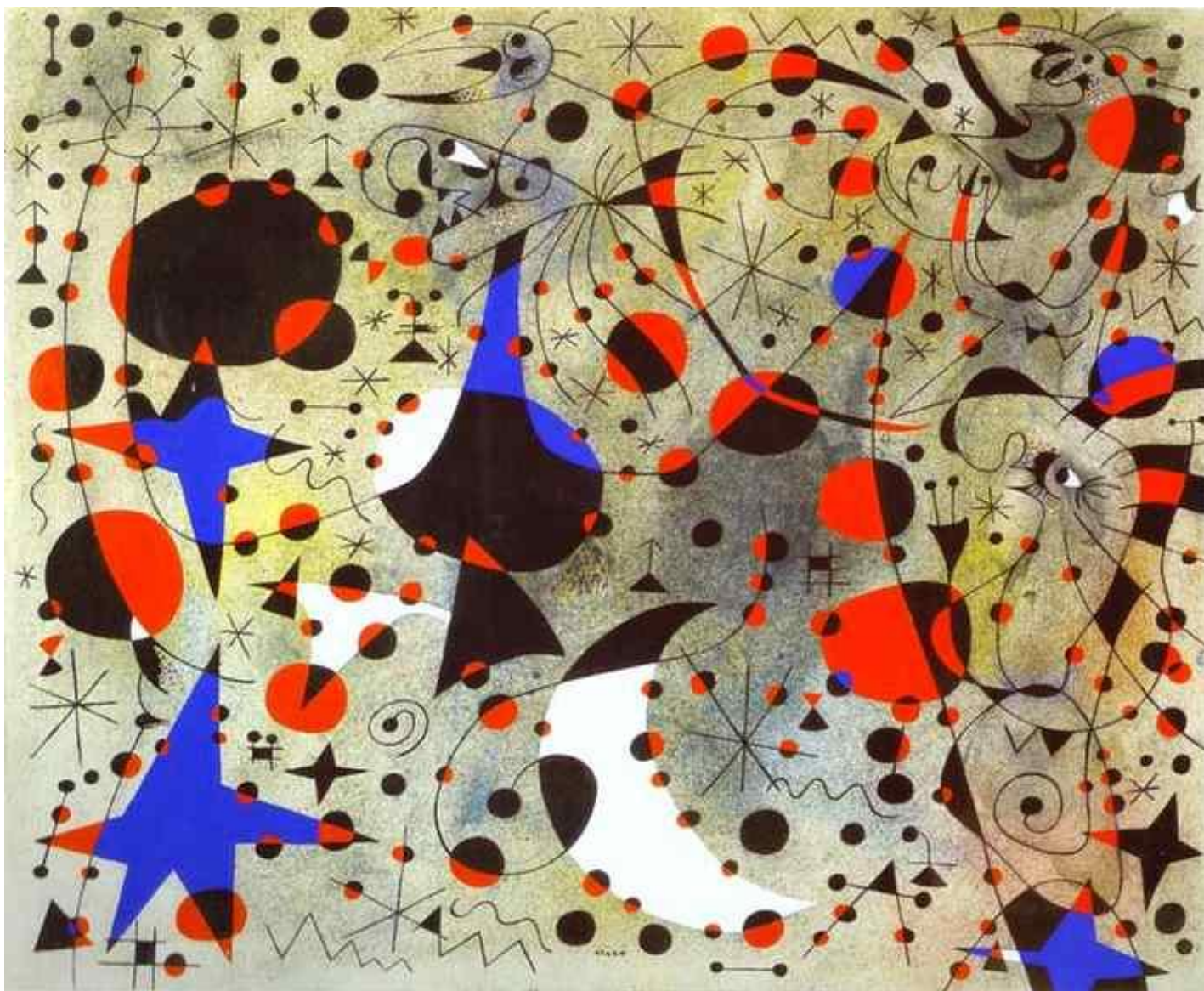
**Medidas:** 38 x 46 cm

**Ubicación:** Perls Galleries, New York City, NY, US.

La serie **Constelaciones** la pintó atraído por el cielo y para evadirse de la situación que se estaba viviendo entre 1940 y 1942 Miró y la población en general. La **Guerra Civil** había terminado en España, subido al poder la dictadura de **Franco**, se había iniciado la **Segunda Guerra Mundial**. Las pintó en Varengeville-sur-Mer, pequeño pueblo de la costa de Normandía, Palma de Mallorca, Barcelona, Montroig y de nuevo y en Barcelona donde las acabó. Sobre ellas dice el pintor:

*“Lo veía todo perdido. Al producirse la invasión nazi en Francia y con la victoria de los franquistas en España tenía la certeza de que ya no me dejarían pintar más y de que solo podría ir a la playa a dibujar en la arena o trazar figuras con el humo del cigarrillo. Al pintar **Constelaciones** tenía la sensación de estar pintando en la clandestinidad, supuso para mi una liberación el no pensar en la tragedia que me rodeaba. No sufría mientras trabajaba, aunque me costaba mucho debido a su formato reducido. Primero dibujaba la obra en carbón. No era fácil y por eso cuando terminaba me daba un premio, iba a tomar café con leche y una ensaimada, un buen premio porque no tenía dinero”.*

*“El hallazgo del fondo de las pinturas fue un punto de partida del que surgió lo demás. Había comprado en París un álbum para limpiar los pinceles y al hacerlo por primera vez quede asombrado del resultado. Desde entonces al terminar una **Constelación** limpiaba los pinceles en una página nueva quedando así preparadas el fondo para la otra. Luego en París conocería al agregado cultural de la embajada de Brasil y fue el quien llevó a mi marchante a Nueva York las 23 **Constelaciones** por valija diplomática. Había mucha expectación por la exposición porque era la primera muestra que se mostraba de arte europeo desde que había estallado la **Segunda Guerra Mundial**. Los títulos los puse muy poéticos porque solo me quedaba la poesía”.*



**TEMA:** El tema nace del dinamismo de los signos y el ritmo general de la composición.

**ICONICIDAD:** recurre a la abstracción. Al plano, a la línea y a los puntos sobre las manchas texturados y orgánicos del fondo. Inventó un modo de escritura: estrellas esféricas, líneas quebradas, espirales... Partiendo del fondo situaba encima elementos surgidos del inconsciente de bocetos iniciales, a partir de ahí el resto era todo calculado. Las pinturas tienen tres fases: la etapa inicial que es inconsciente, la siguiente que está calculada y por último el enriquecimiento de la pintura.

**COMPOSICIÓN:** de ritmo libre donde, un elemento está en función del siguiente creando una imagen con mucho movimiento y dinamismo.

**COLOR:** sobre un fondo orgánico, de manchas transparentes en negro y amarillo se sitúan planos de colores básicos: blanco, rojo, azul y negro.

**TÉCNICA:** sobre un soporte que humedecía con gasolina y lo fregaba hasta conseguir una superficie con una textura rugosa donde limpiaba los pinceles de la pintura anterior, a partir de aquí ponía el color manteniendo la transparencia para crear el aspecto final deseado. Sobre este color del fondo, **Miró** dibujaba las figuras con colores puros, para lograr el contraste.



**SIMBOLOGÍA E INTENCIONALIDAD DEL ARTISTA:** quiere representar todo el orden del cosmos, las estrellas hacen referencia al mundo celestial, los personajes simbolizan la tierra y los pájaros son la unión de ambos. Estas pinturas integran perfectamente las figuras con el fondo.

Los colores están dispersos en todo el espacio entre líneas, puntos y manchas; aludiendo al cielo infinito que se conecta con los seres humanos por medio de figuras espaciales.

Más adelante en 1958, se editó un libro con el título *Constelaciones* de muy pocos ejemplares, con la reproducción de *veintidós aguadas* de **Miró** y con *veintidós prosas paralelas* escritas por **André Breton**.

