

# EL CASO DEL *RETRATO DE BAILARINA ESPAÑOLA* DE MIRÓ. LAS REVISTAS ILUSTRADAS COMO DIFUSORAS DEL GUSTO Y FUENTE DE INSPIRACIÓN

VICTORIA MARTÍNEZ AURED  
Universidad de Zaragoza

Desde el siglo XIX los avances encaminados a la democratización de la cultura resultaron más que evidentes, y se alcanzaron principalmente a partir de la posibilidad de la reproducción en serie. Los periódicos y revistas ilustraron sus páginas con grabados, que procuraban reproducir los acontecimientos de los que se informaba, aunque paulatinamente este sistema fue sustituido por el invento moderno de la fotografía, de manera que por medio del fotograbado se conseguía inmortalizar y reproducir de un modo más fidedigno y objetivo esos mismos hechos que anteriormente eran interpretados por un artista<sup>1</sup>. Precisamente en estas últimas décadas del XIX en las que se fraguó esta decisiva evolución gracias a la cual se abandonaba la preeminencia del texto y se reservaba un espacio igualmente determinante a la imagen, surgieron las primeras revistas ilustradas<sup>2</sup>. Y, aunque contaban con antecedentes de excepción como *La Ilustración Española y Americana* (1869), es en estas fechas cuando surgieron los semanarios gráficos, inspirados en los magazines extranjeros, de menor formato y con una apuesta definitiva por la fotografía<sup>3</sup>.

*Blanco y Negro* fue, sin duda, la que marcó un punto de inflexión en la edición de este tipo de publicaciones periódicas. Vio la luz por vez primera en 1891, seguida muy de cerca por *Nuevo Mundo*, de formato muy similar, que apareció tan solo tres años más tarde. Se definía con ellas el arquetipo de la revista ilustrada de contenido general, dividida en unas secciones fijas que daban cabida a contenidos muy diversos, al abarcar temas variados de actualidad, tanto de la vida social, política, económica, como informaciones sobre las novedades teatra-

.....  
<sup>1</sup> BASTIDA DE LA CALLE, M.<sup>a</sup> D., «La figura del xilógrafo en las revistas ilustradas del siglo XIX», en *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del Arte, 10, 1997, pp. 237-252, y RIEGO, B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001.

<sup>2</sup> SÁNCHEZ VIGIL, J. M., *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Gijón, Trea, 2008.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 85-95.

les, literarias, artísticas, cinematográficas... Con respecto a cada ámbito, solían contar con colaboradores especializados –literatos, críticos, dibujantes– que aportaban prestigio a la publicación. En cuanto a los ilustradores, participaban con sus obras en el valorado apartado gráfico, que se completaba con las fotografías de actualidad, en las que además se fueron incorporando de manera gradual innovaciones técnicas como el color. Gracias a la pluralidad de los contenidos, al atractivo tanto del diseño como de las imágenes, y a un precio asequible, la prensa gráfica consiguió ampliar el anterior mercado potencial, muy limitado, que se circunscribía exclusivamente a una minoría versada, de modo que se convirtió en accesible a un público menos especializado y no necesariamente culto. Incluso Benito Pérez Galdós, en un discurso pronunciado en 1915, reflexionó acerca de los beneficios del aparato gráfico para la educación de la sociedad:

En un país donde la proporción de analfabetos es desconsoladora, constituye el grabado un importantísimo elemento cultural y pedagógico de incuestionable valor<sup>4</sup>.

Todo ello propició el éxito progresivo de este tipo de publicaciones, a las que se sumaron otros títulos ya en las primeras décadas del siglo xx, como *Mundo Gráfico* (1911), *La Esfera* (1914), *Crónica* (1928) o *Estampa* (1929), en los que se proseguía con ligeras variaciones esa fórmula que apostaba por la imagen y que tan excelentes resultados les había granjeado. A este tipo de magazines ilustrados se sumaron las revistas culturales, que proliferaron durante el primer tercio de la centuria y surgieron prácticamente en cada rincón del país<sup>5</sup>. De una permanencia desigual, de hecho con frecuencia desaparecían con bastante rapidez, supusieron igualmente un impulso para la cultura local y completaban, junto con la prensa diaria y las revistas especializadas, la amplia oferta informativa disponible en los quioscos.

Pero centrándonos en las características y virtudes de las revistas ilustradas, desde nuestra perspectiva actual se convierten en una fuente inagotable de información, de obligada consulta para cualquier estudio –político, histórico, sociológico, artístico– que aborde el período en el que se publicaron. Y debido al abundante componente gráfico que se convirtió en su seña de identidad más característica, se comportan a modo de catálogo visual de la época en la que surgieron. En cuanto al aspecto que nos ocupa, resultan fundamentales para la comprensión de la evolución y difusión del gusto en materia artística, ya que se hacían eco de los acontecimientos más relevantes que tenían lugar en todo el territorio nacional en relación con el arte, desde las iniciativas locales, con especial atención a las surgidas en la capital madrileña, hasta las desarrolladas en el extranjero. Igualmente se informaba de las últimas producciones de los

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>5</sup> *Arte moderno y revistas españolas: 1898-1936*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

artistas españoles e internacionales, de las convocatorias y concursos surgidos, al mismo tiempo que se reseñaban las principales exposiciones individuales y colectivas, organizadas por instituciones o particulares, celebradas en diversos centros; todo ello, por supuesto, debidamente complementado por su correspondiente información gráfica.

En este ámbito es preciso referirse, aunque sea someramente, al papel fundamental desempeñado por la crítica de arte, ya que la intención de estos artículos excedía los límites de la mera información para procurar igualmente la educación del público en materia artística. Al igual que sucedía en los periódicos o revistas especializadas, la tendencia conservadora o progresista de la dirección de la publicación resultaba indefectiblemente determinante, ya que influía en la línea editorial que apostaba por la defensa de unas u otras tendencias más o menos renovadoras. Unos preceptos que no se veían reflejados únicamente en el tratamiento o contenido de las informaciones, sino en la propia selección de los acontecimientos a los que se referían dentro de la creciente oferta cultural. Las opiniones volcadas en estas críticas repercutían posteriormente en el criterio del lector y potencial consumidor artístico. Por norma general, frente a publicaciones como *Alfar*, *Gaceta de Arte*, *AC*, que apostaron por el arte de vanguardia, las revistas gráficas se caracterizaron por una visión más conservadora. Aunque existieron excepciones, ya que la opinión dependía directamente del suscriptor, no escasearon los comentarios peyorativos respecto a las nuevas tendencias desarrolladas principalmente en el extranjero como el cubismo, futurismo o el constructivismo<sup>6</sup>.

Y es que los límites de la actualidad de cualquier ámbito traspasaban nuestras fronteras y, paradójicamente, mientras el horizonte cultural se ampliaba, estos nuevos medios de comunicación propiciaban que la distancia física disminuyera al menos virtualmente, acercando al público aquella realidad hasta entonces considerada tan remota. De esta manera, las revistas gráficas, merced a su atractivo y colorido diseño, se convirtieron en un cómodo vehículo de transmisión de hechos, ideas y opiniones, entre los que se hallaba un determinado gusto artístico, que ayudaron a difundir en la sociedad del momento. Precisamente, en ocasiones ciertos lenguajes como el Modernismo o el Art Decó alcanzaron su apogeo gracias a esa transmisión y su influencia se extendió por diversos ámbitos de la vida moderna hasta calar en la cultura popular a través de la publicidad, la ilustración y el diseño. La revisión del apartado gráfico de estas publicaciones permite conocer y valorar en su justa medida la

---

<sup>6</sup> Por citar algunos ejemplos: «El arte y la extravagancia. Esculturas expresionistas», *La Esfera*, Madrid, 7-VIII-1920, p. 3; PÉREZ, D., «Una broma demasiado pesada. La exposición de arte novísimo, sin jurado, en Berlín», *Blanco y Negro*, Madrid, 26-XI-1922, pp. 13-15; LÓPEZ MONTENEGRO, R., «Arte de vanguardia. Deus ex machina», *Blanco y Negro*, Madrid, 3-VII-1927, pp. 25-27.

información que se ofrecía a los lectores, e incluso distinguir aquellas tendencias más alabadas y que, en consecuencia, iban a ser mejor aceptadas por el público y en las que participó un amplio sector de los creadores.

No hay que olvidar que este tipo de comentarios e informaciones gráficas influían en los propios artistas, ya que también consultaban las publicaciones a las que nos referimos. Esta consideración facilita en algunos casos la comprensión de la evolución del arte español contemporáneo y el triunfo de unos determinados modelos. No hay que olvidar que la mayor parte de las asociaciones artísticas e instituciones culturales que surgieron en las diferentes ciudades españolas y a las que acudían asiduamente, recibían periódicamente este tipo de revistas. Su consulta les permitía, al igual que al resto de lectores, mantenerse informados, aunque fuese de un modo fragmentario. Con solo hojear sus páginas podían estar al corriente de las últimas convocatorias artísticas o de las obras más recientes de aquellas personalidades que marcaban tendencia. Una manera esta de ampliar sus horizontes que, aunque limitada y parcial, nunca comparable con una experiencia directa, sí que aumentaba el repertorio visual de aquellos artistas cuyas limitadas posibilidades económicas les impedían disfrutar de estancias en el extranjero.

A este aspecto se refería, por ejemplo, desde las páginas de *La Acción*, el escultor José María Perdigón en 1918, cuando admitía que determinados artistas, sobre todo los jóvenes, seguían la actividad de ciertas figuras que consideraban determinantes y renovadoras a través de libros y publicaciones periódicas, en ocasiones extranjeras, aunque reconocía lo limitado de este conocimiento.

A Mestrovic se le conoce hoy en todas partes menos en España, donde tenemos solo una vaga idea de su labor, y ésta, gracias a las revistas y libros extranjeros, que nos han proporcionado reproducciones fotográficas de su obra; sin embargo, aquí hay algunos artistas que le admiran fervorosamente y desean llegue el momento de poder apreciar esos originales maravillosos que hemos visto de modo incompleto, con todas las deficiencias de una copia<sup>7</sup>.

Por tanto, estas revistas gráficas, con su apuesta creciente por la información visual, se convertían en un muestrario de imágenes, tanto de la actualidad como de naturaleza artística, asequibles a un público general que solía coleccionarlas<sup>8</sup>. Su contenido, una vez revisado y analizado, genera una serie de nexos virtuales que surgen y se entrelazan entre fotografías, ilustraciones y creaciones artísticas, seguramente propiciados en su mayoría por nuestro punto

<sup>7</sup> PERDIGÓN, J. M., «Acontecimiento artístico. Iván Mestrovic quiere venir a España», *La Acción*, Madrid, 9-IX-1918, p. 3.

<sup>8</sup> BRASAS EGIDO, J. C., «Eulogio Varela y la Ilustración Gráfica Modernista», *Blanco y Negro*, Valladolid, Gráf. Andrés Martín, 1995, p. 26.

de vista actual, mucho más global, y favorecido por la perspectiva que otorga el distanciamiento de casi una centuria. Pero, sin lugar a dudas, ilustraciones, publicidad, reproducciones de obras de arte, fotografías de reportajes, de actualidad... conformaban un rico y variado compendio que podía convertirse en fuente de inspiración para los artistas. Resulta arriesgado procurar rastrear las vías de difusión de determinadas tendencias, o asegurar que una obra concreta surgió tras la consulta de unas fuentes específicas, ya que supondría basarse exclusivamente en las similitudes formales y presuponer la imposibilidad de llegar a soluciones semejantes por caminos diferentes, además de desconocer en realidad los referentes que impulsaron el acto creativo. Aunque sí que hay imágenes que indican con claridad un cierto nexo.

En cuanto a la difusión de modelos, se ha de considerar la inmediatez que estas revistas permitían, sobre todo en cuanto a la difusión de los nuevos lenguajes o innovaciones se refiere, ya que eran ávidamente asimilados por los jóvenes durante sus períodos de formación e incorporados a sus creaciones. Se podría reseñar como ejemplo el caso del aragonés Honorio García Condoy. En los diversos estudios que han abordado su figura se ha incidido con frecuencia en el influjo que ejerció Julio Antonio en sus primeras producciones<sup>9</sup>. Una influencia que recibió un amplio elenco de artistas de todo el territorio nacional, los cuales valoraron muy positivamente la renovación defendida por el tarraconense. Este, además, se vio favorecido en cierta manera por el apoyo mediático y su exitosa carrera finalizó repentinamente con su temprano fallecimiento, un acontecimiento dramático que no hizo sino propiciar su definitivo encumbramiento cual genio romántico. Sea como fuere, la admiración experimentada por García Condoy hacia Julio Antonio en los inicios de su carrera profesional no solo quedó patente en bustos como *Moza de Ejea de los Caballeros y Campesino aragonés*, que suponían la adaptación de la serie *Los bustos de la raza* al territorio aragonés, sino igualmente en dibujos como el estudio *Dalladores* para un friso<sup>10</sup> [fig. 1]. Este boceto, que conocemos asimismo por su publicación en una revista, destaca el tratamiento anatómico de los cuerpos masculinos, en cuya ejecución acomete con especial énfasis la musculatura, particularmente definida en la zona del torso. Incluso el canon de las figuras, en las que el tamaño de la cabeza resulta reducido con respecto al resto del cuerpo, entronca con el referente de Julio Antonio. Asimismo el asunto representado enlaza con el clasicismo mediterraneísta patente en gran parte de la producción del tarraconense.

<sup>9</sup> *El escultor Honorio García Condoy. Zaragoza, 1900-Madrid, 1953. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Catálogo de la exposición, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2000.

<sup>10</sup> «Honorio García Condoy. «Dalladores». Estudio para un friso», *Revista de Aragón*, 1, 1919, p. 8.

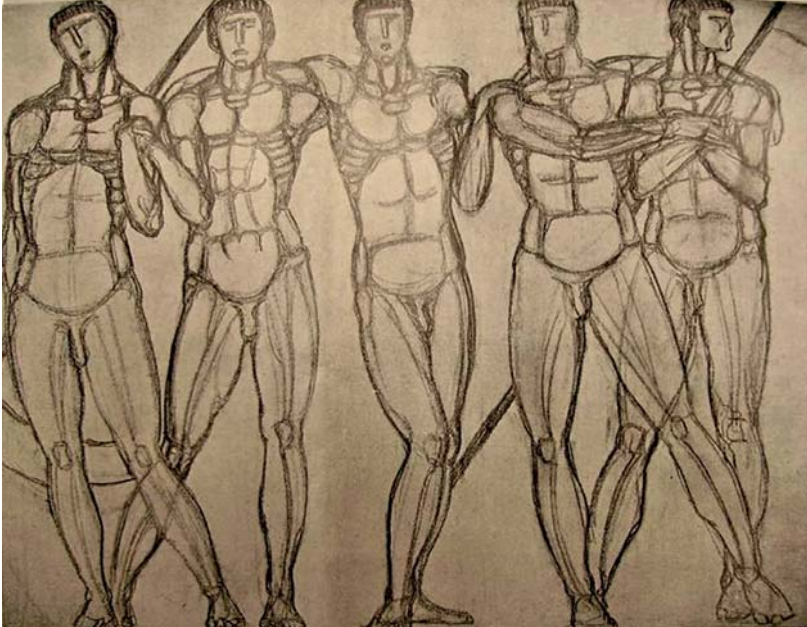


Fig. 1. Honorio García Condoy, *Dalladores*, 1919. Publicado en «Honorio García Condoy. "Dalladores". Estudio para un friso», *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1919, n.º 1, p. 8.



Fig. 2. Dibujo de Julio Antonio publicado en «Cataluña en 1916», *España, Semanario de la Vida Nacional*, Madrid, 22-VI-1915, n.º 74, p. 16.

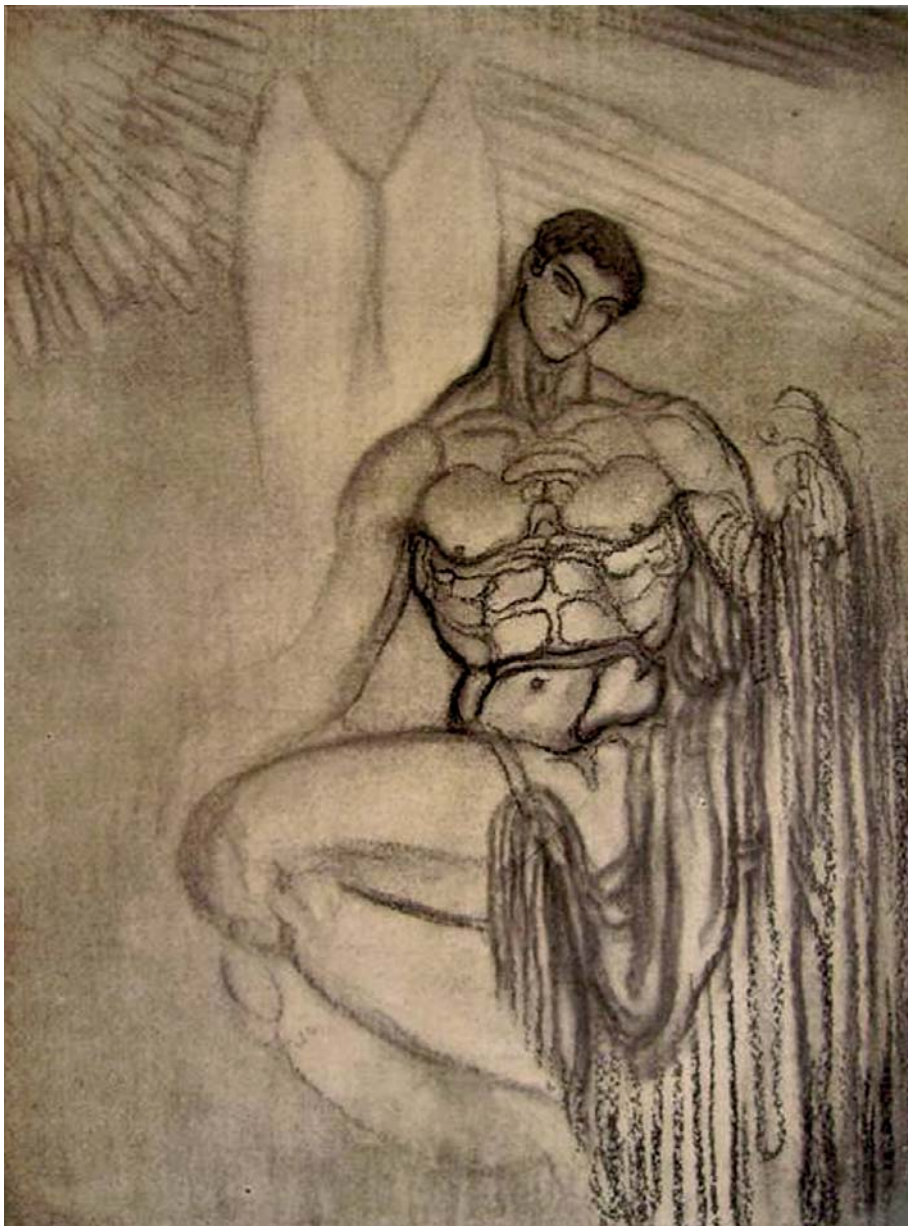


Fig. 3. Boceto de Julio Antonio para el Monumento a Ruperto Chapí publicado en «La escultura moderna», *La Esfera*, Madrid, 13-IV-1918, n.º 224, p. 17.

En cuanto al conocimiento de las obras del escultor por parte de García Condoy, pudo contemplar del natural al menos dieciocho de ellas, cuando se exhibieron en la Exposición Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza en 1919, una vez fallecido el artista<sup>11</sup>. Sin embargo, resultaría más complicado rastrear su contacto directo con la obra gráfica, aunque a juzgar por las características tan similares, sin duda debió conocerla y, por tanto, pudo inspirar en cierta medida su dibujo *Dalladores*. Es más que probable que descubriese estos esbozos de un modo indirecto, puesto que algunos de fueron publicados en diversos magazines y semanarios como *La Esfera* o *España, Semanario de Vida Nacional*<sup>12</sup> [figs. 2 y 3].

LAS REVISTAS ILUSTRADAS COMO FUENTES DE INSPIRACIÓN PARA JOAN MIRÓ:  
EL CASO PARTICULAR DE *RETRATO DE BAILARINA ESPAÑOLA*

Si bien la revisión de las revistas ilustradas permite establecer analogías formales y paralelismos diversos entre imágenes publicadas y obras de arte realizadas con posterioridad, no existe en la mayoría de los casos una certeza absoluta acerca de esos vínculos. No obstante, otros se hallan perfectamente documentados y muestran el débito de los artistas hacia las publicaciones periódicas durante el proceso creativo. Un notorio ejemplo de esta íntima relación está personalizado por la figura de Joan Miró. Félix Fanés ya se centró en la relación entre la producción del catalán y la cultura de masas que, aunque parecería poco probable tras una visión superficial de la misma, resultaba más que evidente al profundizar en ella y, sobre todo, al conocer su ámbito de trabajo<sup>13</sup>. Y es que el afán coleccionista de Miró quedaba patente en su estudio mallorquín y no se limitaba a la recopilación de objetos y piezas de interés artístico o antropológico como máscaras, cerámicas o esculturas, sino que a ello se sumaba un compendio de recortes de prensa, revistas, carteles... dispuestos sobre las paredes, por lo que la realidad casi mundana de la cultura popular encontró también un espacio en el elevado universo personal de Miró. De ella supo extraer lo que le interesaba para que, una vez transmutado por el filtro de su visión particular, el resultado fuese una creación nueva, propia y prácticamente independiente de su referente primigenio.

La obra más conocida de Miró en la que llevó a cabo este proceso de reelaboración fue *Bailarina española*, concretamente la realizada en 1924, puesto

<sup>11</sup> VIZCONDE DE ESCORIAZA, «Para el Libro de Oro. Julio Antonio en la Exposición de Zaragoza», *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 31-V-1919, p. 2.

<sup>12</sup> «Cataluña en 1916», *España, Semanario de la Vida Nacional*, Madrid, 22-VI-1915, p. 16; «La escultura moderna», *La Esfera*, Madrid, 13-IV-1918, p. 17.

<sup>13</sup> FANÉS, F., *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid, Alianza, 2007.



que desarrolló este mismo tema en varias ocasiones. Para este caso concreto se sabe que partió de una fotografía reproducida en la portada del semanario gráfico publicado en Málaga *La Unión ilustrada*, en la que aparecía la bailarina Angustias, la Gitana<sup>14</sup>. Precisamente el hecho de que se conservase este ejemplar de ese mismo año, así como los diferentes bocetos en los que la idea inicial fue evolucionando hacia una evidente simplificación formal, ha resultado decisivo tanto para establecer la reconstrucción del proceso creativo, cuanto para la propia vinculación con esa imagen fotográfica, puesto que la bailarina resultante comparte unas relaciones tan nimias con la original (posición de la cabeza, pulseras, peineta, alusión a los topos de la falda), que hubiese resultado prácticamente imposible hallarlas.

No fue la última ocasión en que Miró abordó este tema tan racial, de hecho lo hizo cuatro años más tarde con la técnica del collage, aunando materiales diversos como papel de lija, cordel, una pluma y un fragmento de papel de periódico, por lo que de nuevo recurrió a los medios de reproducción en serie<sup>15</sup>. Sin embargo, estas reinterpretaciones de la figura de la flamenca se alejaban del prototipo habitual, que solía ir ataviada con todos los típicos accesorios identificativos que no faltaban en las visiones que de la misma habían plasmado los artistas nacionales, así como extranjeros, especialmente interesados por el asunto sobre todo a partir del siglo XIX<sup>16</sup>. En las obras de Miró apenas si se vislumbra la silueta, por lo que se prescinde del preciosismo de la mantilla, la peineta, el abanico, los volantes de la falda, las flores, el mantón, los zapatos de tacón..., para limitarse a lo esencial. Se aleja del tópico que rodea a lo español y lo versiona desde una perspectiva vanguardista, construyéndolo con objetos encontrados, en la línea de la renovación promulgada por Dadá.

Lejos quedaba de estas soluciones aquel *Retrato de bailarina española* [fig. 4] que había pintado en la parisina rue Blonet tan sólo siete años antes, en 1921, perteneciente a la misma etapa que su célebre *La Masía*<sup>17</sup>. Mucho se ha escrito acerca de este lienzo que se conserva en el Museo Nacional Picasso de la capital francesa, partiendo del hecho de que fuese adquirido por el pintor malagueño<sup>18</sup>, una información en algunos casos malinterpretada<sup>19</sup> y que Miró no dudó

<sup>14</sup> Todo el proceso de evolución de la idea aparece recogido e interpretado en GIMFERRER, P., *Las raíces de Miró*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1993, pp. 78-85.

<sup>15</sup> FANÉS, F., *op. cit.*, pp. 102-107.

<sup>16</sup> MOLINS, P. y ROMERO, P. G., *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

<sup>17</sup> *Joan Miró: años 20. Mutación de la realidad. 90 aniversario de Joan Miró*, Barcelona, Ministerio de Cultura, 1983, p. 9.

<sup>18</sup> DUPIN, J., *Joan Miró. Life and work*, New York, Abrams, 1962, p. 91.

<sup>19</sup> En algunas publicaciones se señala que Miró lo regaló a Picasso: FANÉS, F., *op. cit.*, p. 100.



Fig. 4. Joan Miró,  
*Retrato de bailarina española*, 1921.  
© Succesió Miró 2012.

en clarificar, puntualizando que la venta se efectuó de manera indirecta, ya que el lienzo pertenecía a Dalmau, quien había organizado en 1921 una exposición en la Galerie La Licorne con nulo resultado. Quedó en posesión del propietario de ésta, el doctor Girardin, de allí pasó a manos de Pierre Loeb y finalmente, de Picasso, pero tanto por esta pieza como por su *Autorretrato*, que también formó parte de la colección de este último, Miró no percibió ninguna compensación económica<sup>20</sup>.

Ante todo se ha reflexionado sobre el motivo de su representación, esa bailarina que perdería el cariz realista en la producción mironiana posterior, al desaparecer en los collages todos aquellos complementos característicos que aquí sí están presentes. Numerosas hipótesis se han formulado para explicar las razones que le impulsaron a pintar este lienzo, desde que la idea surgiría tras el éxito de los ballets rusos<sup>21</sup>, o que con esa reinterpretación de un tema tan castizo, los artistas españoles en el extranjero otorgaban cierta notoriedad al asunto de la bailarina de flamenco, más acorde con los bajos fondos de la sociedad<sup>22</sup>. Asimismo podría haber influido el hecho de que artistas europeos de vanguardia realizaran sus propias versiones de la mujer española, como Modigliani, Lipchitz, Severini, Laurens<sup>23</sup> y, sobre todo, Picabia, quien a principios de esa década había comenzado una serie con españolas como protagonistas<sup>24</sup>.

Más allá de la intención, igualmente ha sido analizada la manera en que lo resolvió, incidiendo la mayoría de los especialistas en la minuciosidad de los detalles, acorde con telas de los mismos años como *La mesa (Naturaleza muerta con conejo)*. Un grafismo decorativista que se considera enlaza con la obra posterior y más característica de Miró<sup>25</sup>. Respecto a la simplificación formal y el colorido saturado, especialmente el bermellón del mantón, Lubar lo ha relacionado con el purismo, defendido esos años por Ozenfant y Jeanneret<sup>26</sup>. En ocasiones se ha vinculado la resolución almendrada y ligeramente abultada de los ojos, presente también en otros retratos de la época, con el arte medieval catalán<sup>27</sup>. En general se estima que el dibujo estilizado, las tintas planas, y, ante

<sup>20</sup> RAILLARD, G., *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, pp. 51-52.

<sup>21</sup> LUBAR, R. S., *Joan Miró before «the farm», 1915-1922: Catalan Nationalism and the avant-garde*, Ann Arbor, UMI, 1995, p. 222.

<sup>22</sup> MOLINS, P. y ROMERO, P. G., *op. cit.*, p. 61.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> FANÉS, F., *op. cit.*, p. 101.

<sup>25</sup> DUPIN, J., *op. cit.*, p. 150.

<sup>26</sup> LUBAR, R. S., *op. cit.*, p. 219

<sup>27</sup> DUPIN, J., *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 2009, p. 22.

todo, la mirada perdida de la bailarina y su expresión ausente, propician una imagen sin emoción, excesivamente distante e incluso extraña<sup>28</sup>, más cercana en concepto y solución a un cartel<sup>29</sup>. No obstante, en ciertas ocasiones se ha reconocido en ella la representación de la sensualidad<sup>30</sup>.

Esta bailarina, a pesar de que en una primera impresión se antoja muy distante a aquella realizada en 1924, actualmente sabemos que comparte con ella un origen común, la cultura popular, en concreto las revistas ilustradas. Y es que si, en esa ocasión fue Angustias, la Gitana la protagonista del lienzo, ahora ya se puede identificar la mujer que aparece en *Retrato de bailarina española*: Conchita Pérez. De esta artista, cantante, que no bailora –como Miró aludió en el título de su lienzo–, se publicó una fotografía en la portada correspondiente al número del 15 de diciembre de 1920 de *Mundo Gráfico*<sup>31</sup> [fig. 5]. Dupin sí que había señalado que este lienzo no lo había pintado del natural, sino que para él se había basado en una reproducción a color, pero hasta ahora no se había identificado esa imagen en concreto que le había servido de inspiración y que viene a poner el acento de nuevo ante el hecho de que las revistas ilustradas se utilizaran con esta finalidad creativa. Además en este caso de una manera fehaciente, ya que el parecido del cuadro con respecto a la fotografía de Calvache es innegable y en él se reproducen hasta los detalles más nimios.

Así, Miró efectuó una trasposición casi al milímetro de la composición, con la misma posición de la figura en tres cuartos, que únicamente alargó ligeramente en la zona del busto. Resulta especialmente llamativa la utilización de los mismos accesorios identificativos de la «bailarina»: las dos peinetas roja y verde insertas en el lateral del cabello, más la colocada en la parte posterior, de tono ocre, esta sí modificada ya no en perfil sino en el diseño interior, tendente a la geometrización, más acorde con la forma romboidal de los pendientes, en este caso sí idénticos a los originales. A ello se sumaba el collar de perlas que, en doble vuelta, se ceñía al cuello de la cantante para caer después sobre su pecho. Hasta tal punto resulta fidedigna la interpretación de Miró, que uno de sus extremos aparece cortado como en la fotografía, en aquel caso por quedar oculto tras un pliegue, un detalle eliminado en el cuadro como resultado del proceso de estilización, lo que provoca un efecto algo incomprensible. Igualmente es reseñable la resolución del mantón, desde los pliegues del tejido en la zona del hombro, hasta el bordado de motivos vegetales, que aunque análogo, Miró agrandó para que ocupase toda la superficie, algo más extensa que la original.

<sup>28</sup> *Ibidem*; GREENBERG, C., *Joan Miró*, New York, The Quadrangle Press, 1948, pp. 16-17.

<sup>29</sup> Nota núm. 26.

<sup>30</sup> WEELEN, G., *Miró*, París, Nouvelles Editions, 1984, pp. 46-47.

<sup>31</sup> *Mundo Gráfico*, Madrid, 15-XII-1920, p. 1.



Fig. 5. Fotografía de Conchita Pérez, por Calvache, publicada en *Mundo Gráfico*, Madrid, 15-XII-1920, n.º 476, p. 1.

En cuanto al rostro de Conchita Pérez, mantuvo los rasgos de una manera fiel, el arco de las cejas, el tamaño y color de los ojos con una marcada sombra bajo ellos, así como el perfil de la nariz, quizá algo más afilada en la reinterpretación mironiana, los labios carnosos y las sonrosadas mejillas. Todos los elementos se mantienen inalterables y únicamente se modifican sus delimitaciones, más acusadas gracias al sombreado, que provoca que se conciban con mayor volumetría y con un mayor contraste entre luces y sombras. Si la simplificación es la característica común a todo el conjunto, resulta quizá más perceptible en el tratamiento del cabello, cuyas ondulaciones Miró remarcó de manera que se alejó de un tratamiento naturalista. Ese caligrafismo que ha sido tan reseñado por los especialistas no hacía sino reproducir cada mechón en la misma forma y densidad que se apreciaba en la instantánea primigenia. La figura se recortaba igualmente sobre un fondo del mismo tono neutro, por lo que resulta incuestionable el débito del *Retrato de bailarina española* hacia la portada de *Mundo Gráfico*, publicada meses antes de la producción artística de Miró.

Este asombroso hallazgo nos conduce a reflexionar en torno a los límites existentes entre mimesis e inspiración. Hasta qué punto se considera simple imitación el hecho de partir de un modelo y dónde comienza el verdadero acto creativo. En la base de la realización de toda obra se conjugan una serie de referentes, no siempre tan evidentes como en este caso, que confluyen en la personalidad del artista. Para considerar el resultado final como algo más que una mera copia, la labor de este ha de consistir en la reelaboración de dichos modelos, que tras ese proceso de interpretación quedarán convertidos en algo nuevo, propio, diferente de la fuente original. Si el punto de partida del *Retrato de la bailarina española* fue una fotografía publicada en una revista, Miró lo tradujo a su propio lenguaje, de manera que participa de las mismas particularidades que caracterizan otras telas de su etapa realista como *Retrato de niña* o *Autorretrato*.

A lo largo de la Historia del Arte se han sucedido los casos de artistas que se han inspirado en producciones de otros que los antecedieron, y que las han reelaborado desde su propia perspectiva. Así, Eduardo Arroyo comenzó en 1967 la serie «Miró rehecho o las desgracias de la coexistencia», a través de la cual, con su visión tan típicamente mordaz, criticaba la opresión franquista a través de la reinterpretación de obras del pintor catalán, que consideraba que, a pesar de su modernidad, no atacaban directamente al régimen, no producía un arte comprometido, que se opusiera a la situación opresiva<sup>32</sup>. No es de extrañar que precisamente una de las piezas escogidas por Arroyo fuese el

<sup>32</sup> Eduardo Arroyo. *20 años de pintura 1962-1982*, Catálogo de la exposición, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, pp. 41-48.

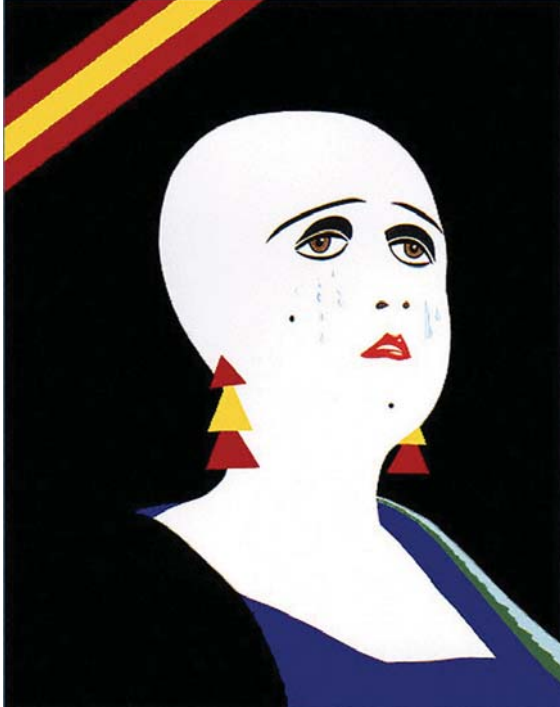


Fig. 6. Eduardo Arroyo, *Sama de Langreo (Asturias)*, septiembre 1963. *La mujer del minero Pérez Martínez, Constantina (llamada Tina) es rapada por la policía*, 1970.

*Retrato de bailarina española*, no solo por tratarse de una de las obras más conocidas de Miró, sino que además representaba un tipo de belleza ideal, serena, inexpresiva e inmutable, y considerada debido a su protagonista como representativa de lo castizo. Por tanto, esta bailarina sirvió de base para creaciones como *Sama de Langreo (Asturias)*, septiembre 1963. *La mujer del minero Pérez Martínez, Constantina (llamada Tina) es rapada por la policía* [fig. 6]; *Constantina Pérez Martínez o Tina*<sup>33</sup>, en las que aludía al modo en que las mujeres de los mineros de Asturias fueron rapadas en 1936, como símbolo de la represión durante la guerra civil, pero que todavía persistía después de más tres décadas.

Cada artista había utilizado una misma imagen según sus intereses, introduciendo una serie de modificaciones para otorgarle un determinado significado en función de su búsqueda particular. De esta manera, el grado de iconicidad era paulatinamente menor con respecto a la fotografía inicial. La cantante de los años veinte Conchita Pérez, tras ser convertida por obra y gracia de Miró en icono y prototipo de la bailarina española más racial, pasaba a convertirse en los años sesenta, tras otra vuelta de tuerca más, en ejemplo de represión fran-

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

quieta y exigencia de compromiso por parte del arte, en esta ocasión filtrada por el tamiz crítico de Arroyo.

En conclusión, aunque la incógnita sobre los motivos que impulsaron a Miró a afrontar la representación de una bailarina, y que continuaron posteriormente ya que abordó el asunto en años sucesivos, todavía no se han desvelado; el hallazgo de la fuente en la que se basó para su realización ha resultado fundamental. Tanto esta tela, como su *Bailarina española* de 1924 y los recortes conservados en su taller, nos revelan que el afán coleccionista que Miró mantuvo durante toda la vida por recopilar todo tipo de publicaciones periódicas, se inició en los primeros años de su trayectoria. E incluso que el empleo de ciertas imágenes difundidas por ese medio para sus creaciones no fue una práctica aislada en su producción. Asimismo supone un claro ejemplo de cómo las revistas gráficas, que alcanzaron una creciente prodigalidad en el primer tercio del siglo xx, no solo desempeñaron un papel primordial para la sociedad en general como medio de información y difusión del gusto en torno a aspectos como el arte y la moda, sino que también resultaron fundamentales para los propios artistas. Y es que, a través de ellas conocían las últimas tendencias de dentro y fuera de nuestras fronteras, además de encontrar un amplio compendio de imágenes de diversa índole, susceptibles de convertirse en germen de una idea que, madurada y transformada, se materializaría en una obra original.