


«El arcoíris se encierra en el ataúd». Disolverse sin dejar rastro: la remitologización en la obra de Joan Miró

Antoni Gonzalo Carbó
Universidad de Barcelona 

<https://dx.doi.org/10.5209/amal.88676>

Recepción: 11 de mayo de 2023 • Aceptación: 27 de junio de 2025

Resumen: En distintas tradiciones espirituales, el arcoíris simboliza las relaciones entre el cielo y la tierra, tema clave a su vez en la obra pictórica de Joan Miró. Según el propio artista, su obra vierte una «mitología sagrada». En un poema Miró escribe: «el arco iris se encierra en el ataúd», como evocando así la práctica budista indo-tibetana de la desmaterialización del burdo cuerpo físico en el «cuerpo [sutil] de arcoíris» que el *yogí* logra con la muerte. Una «evasión en lo absoluto», en el «vacío perfecto» azul lapislázuli, que exige antes que el cuerpo tosco se disuelva sin dejar rastro: «hay que dejar de ser Miró», «liberarse del falso yo».

Palabras clave: Joan Miró; «cuerpo de arcoíris»; budismo; disolución de sí mismo; Vacío

ENG «The rainbow is enclosed in the coffin». Dissolving without a trace: remythologization in the work of Joan Miró

Abstract: In different spiritual traditions, the rainbow symbolises the relationship between heaven and earth, a key theme in Joan Miró's pictorial work. According to the artist himself, his work pours a «sacred mythology». In one poem Miró writes: «the rainbow is enclosed in the coffin», as if evoking the Indo-Tibetan Buddhist practice of the dematerialisation of the gross physical body into the subtle «rainbow body» that the *yogí* achieves with death. An «escape into the absolute», into the lapis lazuli blue «perfect void», which requires before the gross body dissolves without trace: «one must cease to be Miro», «free oneself from the false self».

Keywords: Joan Miró; «rainbow body»; Buddhism; dissolution of the self; Emptiness

Sumario: 1. Ojos cerrados-abiertos a la visión del arcoíris. 2. El símbolo del arcoíris en la obra de Joan Miró. 3. El «cuerpo de arcoíris»: no queda ningún cuerpo, tan sólo el cabello y las uñas. 4. «Es como el puro lapislázuli... [...] Se ve claramente, no hay nada». 5. Palabras finales: «hay que dejar de ser Miró». Obras citadas.

Cómo citar: Gonzalo Carbó, A. (2025). «El arcoíris se encierra en el ataúd». Disolverse sin dejar rastro: la remitologización en la obra de Joan Miró. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 17(2), 1-13.

1. Ojos cerrados-abiertos a la visión del arcoíris

El propósito del presente artículo es analizar el componente mitológico en la pintura de Joan Miró (1893-1983). En el pensamiento de nuestro artista la «mitología primitiva» (Leiris, *Huellas* 32) tiene un carácter sagrado. Así pues, nuestra intención es rastrear las huellas de lo sagrado en su obra. En una entrevista, cuando le preguntan sobre su gusto por la lectura, el artista catalán responde: «¿Mis favoritos? Los poetas, los poetas puros, Rimbaud, Jarry, Blake, y los místicos» (*Escritos* 286). Margit Rowell así lo confirma: «las preocupaciones de Miró y su genialidad fueron de carácter *mítico*» (Miró, *Escritos* 17). El mito arranca al hombre del tiempo lineal, cronológico e histórico, y le proyecta en el tiempo cíclico, tiempo gnóstico, tiempo-eternidad, tiempo interior, tiempo imaginal de los acontecimientos visionarios (*mundus imaginarius*), ese tiempo que Miró califica de sagrado. Como explica en una conversación con su amigo, y también pintor, Yvon Taillandier, la polioftalmía, la figura del ángel románico sembrado de ojos (Miró, *Ceci* 61), le había fascinado desde pequeño (Dupin 14-5) como expresión de la visión mística con los ojos cerrados, la mirada interior clarividente:

[...] El ojo siempre me ha fascinado [...] el ojo que lo ve todo [...].

Es más bien un componente mitológico. El ojo es, para mí, mitología. [...] Por mitología entiendo algo que está dotado de un carácter sagrado [...]. En el fondo, lo que pinto es sobre todo esa mitología. (*Escritos* 370)

Para ello nos centramos en un motivo de su obra pictórica que aparece en varias de sus pinturas más relevantes desde los años veinte hasta los cuarenta: el arcoíris. En múltiples culturas y tradiciones espirituales el arcoíris –símbolo del puente entre el cielo y la tierra, y mensajero entre lo cósmico y lo humano–, expresa la unión y comunicación con lo divino. Asimismo, el artista hace referencia a dicho motivo en los títulos de sus cuadros, así como en sus poemas. Entre los diferentes sentidos simbólicos que el arcoíris tiene en las diversas tradiciones culturales y espirituales, ponemos la atención en el budismo tibetano. El motivo es que el escritor y etnógrafo francés Michel Leiris, amigo personal y comentarista de Miró, estableció esta analogía, como se comenta más abajo. No se trata pues de una influencia directa y explícita, pero sí próxima a su trayectoria artística y vital, lo que constituye un indicio de que pudo tener conocimiento de la misma. Por otra parte, existen muchas similitudes entre el pensamiento vital del artista y el budismo.

En el segundo apartado de nuestro análisis se indaga, de forma sumaria por razones de espacio, la relevancia del motivo del arcoíris en la obra mironiana.

En el tercer punto, dada la presencia indirecta de la tradición budista en la creación mironiana, se desarrolla la adquisición del «cuerpo de arcoíris» en el budismo tibetano. En la trayectoria vital de Miró hay un fuerte componente ascético que le condujo a una forma de creación, en continuada soledad, que le permitió hacer de la misma una forma de retiro espiritual. El artista, que aspiraba a volverse transparente, invisible, no duda en hacer de la absoluta *κένωσις* («vaciamiento» de sí mismo) una muerte simbólica, una transformación íntegra o transfiguración del cuerpo fenoménico de la existencia contingente en un cuerpo de luz clarividente.

Por último, en la cuarta sección, prestamos atención el vacío en la pintura casi monocroma de fondo azul que recorre su obra de los años veinte y sesenta, que refleja una aspiración a una inmersión abisal en la vacuidad absoluta del budismo: «Estaba muy interesado por el vacío, esa vacante perfecta.» (*Escritos* 352). «Miró quiere el vacío, declara el vacío, en sí y en el espacio de la tela» (Dupin 313).

Estos dos significativos periodos de su dilatada obra expresan muy bien la vacuidad (sánscrito: *sūnyatā*; tibetano: *stong pa ñid* [en adelante: sánscr., tib.]), increada, independiente, incompuesta y más allá de la mente y la palabra. Vacío (*stong pa*) inconcebible que es la negación de todas las determinaciones, que está más allá de todas las relaciones, así como la supraconsciencia misma, o la Clara Luz del Vacío que se logra cuando se ha puesto en práctica la «muerte a voluntad» (*ichchhāmṛityu*) (Evans-Wentz 65). Instase al moribundo o «difunto» a reconocer la Clara Luz y, de esa manera, liberarse. Si esto no fuera así, la Liberación (*mokṣa, nirvāṇa*) no sería posible. Así lo resume el propio artista: «hay que dejar de ser Miró» (Miró, *Escritos* 340).

2. El símbolo del arcoíris en la obra de Joan Miró

En la obra pictórica de Miró el arcoíris resulta una imagen o un símbolo que, de forma significativa, aparece varias veces en la parte superior de sus cuadros: *Pastoral*, 1923-24 (óleo sobre lienzo, 60 x 91 cm; colecc. Stefan T. Edlis), obra concebida y esbozada mientras realizaba *Paisaje catalán (El cazador)*, 1924 (Figura 2); *La ermita*, 1924 (óleo, crayón y grafito sobre lienzo, 114,3 x 146,2 cm; Philadelphia Museum of Art), en cuya parte superior, sobre un fondo monocromo ocre dorado aparecen elementos (fuego), cuerpos celestes (astros, el arcoíris) y pájaros convertidos en pequeñas estrellas; *Cabeza de campesino catalán*, 1924, de nuevo sobre un fondo monocromo amarillo intenso, en la parte superior aparece una estrella, el arcoíris y una serie de puntos diminutos (Rowell 61, 66) (Figura 1); *Paisaje catalán (El cazador)*, 1924, con el arcoíris (Figura 2); *Pintura*, 1936 (Figura 3). El mismo motivo es asimismo sugerido elípticamente por medio del título, tal como sucede en dos obras de pequeño formato de la célebre serie titulada *Constelaciones* (1939-1941): *Hacia el arcoíris*, 11-03-1941 (Figura 4) y *Mujeres al borde del lago con la superficie irisada por el paso de un cisne*, 14-05-1941 (*gouache* y pintura de trementina sobre papel, 43,3 x 35,8 cm; Centre Pompidou, París).

Sin embargo, el interés de Miró por el arcoíris no parece proceder tanto de la tradición pictórica como de la lírica. Nada más llegar a París, Miró leyó las obras de los poetas franceses Rimbaud, Lautréamont, Jarry y Apollinaire. Rimbaud, el poeta «*vidente*» que aspira a «llegar a lo desconocido» (691), al cual Miró, el pintor visionario, procesa especial estima, emplea la imagen del arcoíris (517, 541, 545). En dos poemas de 1936 y 1937, Miró, en la estela de Rimbaud, escribe: «el arcoíris se encierra en el ataúd», «mi piel irisada por mil constelaciones» (*Escritos* 201, 205).

En la mitología de numerosos pueblos y culturas el arcoíris es a menudo el punto de unión de la tierra con el cielo, y especialmente el puente de los dioses. Expresa siempre y en todo lugar unión, relación e intercambio entre ambos. Para los antiguos, que creían que todos los fenómenos celestes eran signos de la actividad divina, la aparición de un arcoíris tras una fuerte tormenta significaba la presencia de una deidad benéfica. Dado que parecía salvar la distancia entre el cielo y la tierra, el arcoíris era un símbolo especialmente poderoso de comunicación divina; así como un distintivo de transfiguración, gloria celestial y estados diferentes de conciencia. Ciertos chamanes utilizan substitutivos del arcoíris para su ascensión a los cielos: en este orden, el simbolismo es equiparable al de la escalera, la montaña o el poste, en cuanto realidades ascensionales. La escalera-arcoíris del Buddha que podemos encontrar en varios templos:

Si hubieras logrado reconocer anteriormente que los resplandores connaturales de la sabidurías prístinas de las cinco clases búddhicas eran tus propias proyecciones visionarias, te hubieras disuelto

como un arco iris en la forma divina de una de aquellas clases búddhicas y habrías logrado el estado búddhico en el Cuerpo de Perfecta Beatitud. (Prats 57)

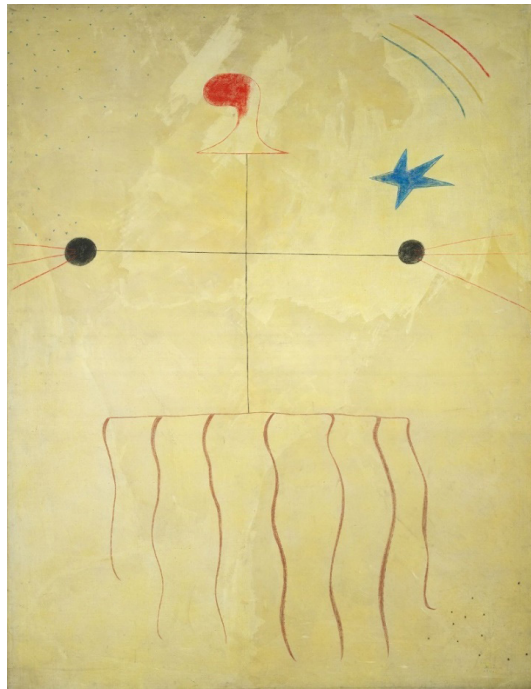


Figura 1. *Cabeza de campesino catalán*, 1924. Óleo sobre lienzo, 146 x 114,2 cm.
© National Gallery of Art, Washington

En palabras del propio Miró: «la escalera, que es la de la huida y evasión, pero también la de la elevación [...]» (*Escritos* 379). En la tradición tántrica hindú y budista, el «cuerpo de arcoíris» es el estado yóguico más alto que se puede alcanzar con la meditación en el reino del *samsāra* (el «Ciclo de las existencias») (Namdak y Dixey; Namdak y Myrdhin Reynolds; Hatchell). Los cuatro elementos que conforman el cuerpo se disuelven simbólicamente en la luz del arcoíris, y la vida terrestre aparece como insustancial. En efecto, según la cosmogonía budista, la visión de las esferas celestes, del cielo suprasensible, del cielo despejado de nubes como expresión de la vacuidad absoluta (sánscr. *śūnyatā*, tib. *stong pa ñid*), es la misma visión del arcoíris.

En una carta de 1924 a Michel Leiris, Miró alude a esta cosmología visionaria por medio del arcoíris: «[...] Mis cuadros simplemente dibujados, algunos pequeños puntos de color, un arco iris. Éstos nos conmueven en el sentido elevado de la palabra [...]. Mis últimos cuadros los concibo como por un rayo, absolutamente liberado del mundo exterior [...]» (*Escritos* 141).

Es evidente que Miró no hace referencia aquí al mero fenómeno óptico sensible, sino a una visión interior: «De los dos ojos radiantes [de *Cabeza de campesino catalán*] como estrellas sólo quedará uno, pero, en cambio, aparecerá una estrella-cometa que proviene de la fusión del arcoíris y la estrella que vemos junto a la penúltima cabeza.» (Malet, *Joan Miró: anys 20 29-30*).

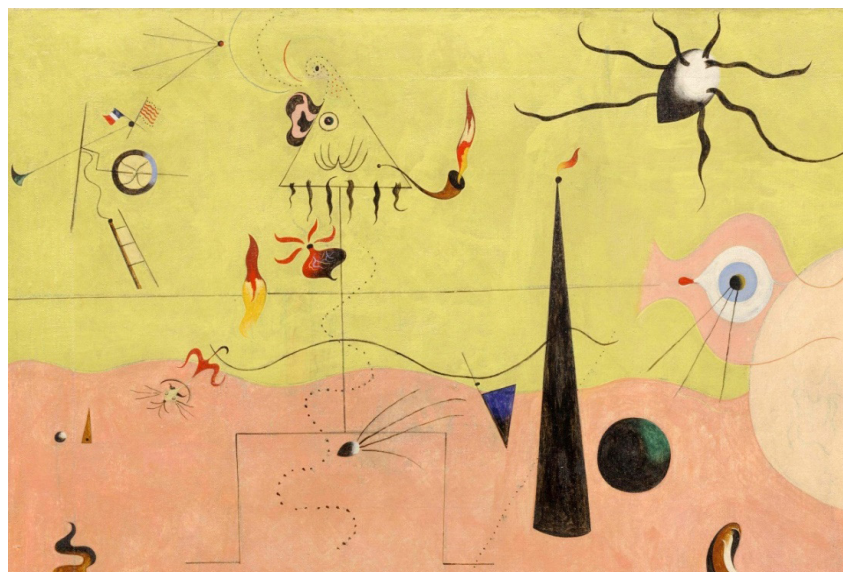


Figura 2. Joan Miró, *Paisaje catalán (El cazador)* [detalle], 1924. Óleo sobre lienzo, 64,8 x 100,3 cm.
© MoMA, Nueva York

Confrontando la silueta del campesino de *Paisaje catalán* con la composición del fondo se observa como su estructura cruza la línea ondulada de la orilla del mar y la recta del horizonte, llegando a invadir el espacio celeste. De su barretina nace un arcoíris y, a su vez, del arco una estrella, definiendo un encadenamiento de elementos que es propio de la obra mironiana.



Figura 3. Joan Miró, *Pintura*, 1936. Técnica mixta sobre masonita, 78 x 108 cm.
© Colección Carmen Thyssen, Madrid

Como un asceta o un místico, liberándose de las ataduras del mundo material, Joan Miró se erigió, en la estela de sus admirados poetas Rimbaud y Rilke, en un vidente, o como el compositor y poeta Giacinto Scelsi, en un intermediario que entra en trance extático; un visionario cuya aspiración es escapar a la trascendencia, haciendo de su obra la plasmación de este poder de la clarividencia que permita el acercamiento al «Gran Misterio» (Breton), el «Gran Desconocido» (Penrose 194-5, 198, 201), la «realidad absoluta» (Breton; Juncosa 15).



Figura 4. Joan Miró, *Constelaciones. Hacia el arcoíris*, 11-03-1941. Gouache y pintura de trementina sobre papel, 45,7 x 38,1 cm. © Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Miró reconoce que, en las obras libres de formas, pero también ligeramente coloreadas, o simplemente dibujadas, se acerca a esa concepción desnuda del arte y la vida que está anhelando. La pintura monocromática le permite reflejar mejor una actitud de renuncia ascética, pobreza ontológica, desapego o despojamiento interior.

Es esa concepción visionaria la que desarrolla Octavio Paz en el poema «Fábula de Joan Miró» (*Visto y dicho*) dedicado al artista catalán, en un verso del cual también se hace referencia de forma significativa al arcoíris: «siete manos en forma de pies para subir los siete escalones del arco iris» (731).

3. El «cuerpo de arcoíris»: no queda ningún cuerpo, tan sólo el cabello y las uñas

Ya hemos mencionado que, en uno de sus poemas de 1936, Miró escribe la siguiente línea: «el arco iris se encierra en el ataúd» (*Escritos* 201). En otro poema de 1937, hace referencia asimismo a la imagen del arcoíris: «mi piel irisada por mil constelaciones» (*Escritos* 205). En otros dos poemas del mismo año aparece de nuevo igual motivo (204, 207). El artista se preparó para la integración de su obra y de su ser en el universo imaginal, que culminará con la célebre serie de las *Constelaciones*, veintitrés pinturas sobre papel de pequeñas dimensiones (Hammond 2000), y que coincide con un esfuerzo de abandono ascético del yo para alcanzar el umbral de la Vacuidad absoluta. Las *Constelaciones* son una escapada simbólica a un universo imaginal para huir del conflicto bélico que acecha al artista, la Segunda Guerra Mundial, y poder evadirse así del mundo de la contingencia. Así pues, las *Constelaciones* tienen un sentido salvífico: es la *scala spiritualis* por la que ascender al cielo interior. Como se puede ver, una reflexión soteriológica recorre los pensamientos y las declaraciones de Miró a lo largo de su larga trayectoria vital que trasciende la historia lineal.

Miró se ve a sí mismo «un poco como un monje». «Sentí, entonces, que había un hueco, un vacío. [...] Estoy en mi cueva» (*Ceci* 106, 118). Por ello, Michel Leiris y otros compañeros de su vida veían en su actitud el comportamiento de un asceta o de un místico (Dupin 122; Krauss y Rowell 11-38; Thrall Soby 100). «La pintura de Miró es el camino más corto de un misterio a otro» (Roland Tual), anotó en su diario Leiris (4-06-1925; *Journal* 103). Yvon Taillandier parafraseó el obrar de Miró comparándolo al de un mendigo-místico cuya riqueza se basa en no poseer nada y encontrarlo todo:

Que una causa tan pequeña pueda producir tan gran efecto esclarece la eficacia de la mendicidad tal como Miró la concibe. El lector de San Juan de la Cruz que me hablaba de la «música silenciosa» no ignora que el que se rebaja será elevado y que para obtenerlo todo –es una máxima mística– es preciso no ser nada; cuando no se tiene nada, es preciso mendigar. [...]

Sería necesario ir más lejos. Inventar una suerte de altar [...] una especie de religiosidad [...].

Miró, después de cumplir, le dijo que había realizado su trabajo «con amor y religiosamente» (93, 187, 190).

El crítico de arte Waldemar George, que hizo una apasionada defensa de la pintura de Miró, consideraba que nuestro artista era un «mensajero de Oriente», un adivino, un visionario, un astrólogo: «el arte de Miró ofrece el espectáculo perturbador de un sistema claramente esotérico» (cit. Massot 449).

Según el budismo tibetano, nubes y arcoíris simbolizan el *sambogha-kāya* (cuerpo de arrobamiento espiritual) y su resolución en lluvia el *nirmāṇa-kāya* (cuerpo de transformación). La práctica budista tibetana de la visualización del *stong-ra* (el cuerpo vacío) consiste en visualizar el cuerpo sin la más mínima sombra u obstrucción como si uno viera un arcoíris claro. No obstante, el cuerpo del iniciado no puede en esta etapa convertirse realmente en un cuerpo de arcoíris. En suma, se trata de una iniciación del difunto a la existencia de la vida en el *bar-do* ('estado intermedio'): «[...] te hubieras disuelto como un arco iris [...] y habrías logrado el estado búdico en el Cuerpo de Perfecta Beatitud [tib. *longs spyod rdzogs pa'i sku*, sánscr. *sambhogakāya*].» (Prats 57).

En el caso del cuerpo de arcoíris, el cuerpo no desaparece totalmente, sino que quedan algunos restos (las uñas y el cabello), ni tampoco la mente; ésta lo que hace es trasladarse a un cuerpo de luz o arcoíris, que puede ser visto por quienes tienen el poder de la clarividencia (Preciado 272, 347). Los practicantes excepcionales consiguen alcanzar un tipo superior de cuerpo arcoíris sin morir, un estado denominado «cuerpo arcoíris de la gran transferencia» (*'ja'-lus 'pho-ba chen-po*).

En 1929, Michel Leiris, fruto de sus lecturas del artículo de Alexandra David-Neel, «Le Thibet mystique» (*Revue de Paris*, 15-02-1928), desarrolló una convincente analogía entre la práctica de Miró y las técnicas meditativas de «ciertos estetas tibetanos» (Dupin 122, 124; Poitry 147-9), en las que, al mirar un jardín, por ejemplo, se van sustrayendo mentalmente uno por uno todos los elementos del mismo hasta que finalmente cielo y tierra se borran también y lo único que queda por «ver y contemplar» es «el vacío» (Daniel y Gale 61):

La concentración de pensamiento sobre un único objeto, hasta el punto de que todos los otros objetos desaparezcan del campo de la percepción consciente, es uno de los pilares del ejercicio espiritual de los lamaístas. [...]

Con ejercicios de este género, se llega a eliminar la idea del mundo, de la forma y de la materia; a concebir, sucesivamente, la idea del espacio puro e infinito, luego la de la infinidad de la conciencia, para llegar, después, a la esfera del vacío y a aquella donde no existe ni conciencia ni ausencia de conciencia. Estas cuatro clases de meditaciones son clásicas en budismo; se les da el nombre de meditaciones *sin forma*.

(David-Néel, *Magos* 230, 262-3)

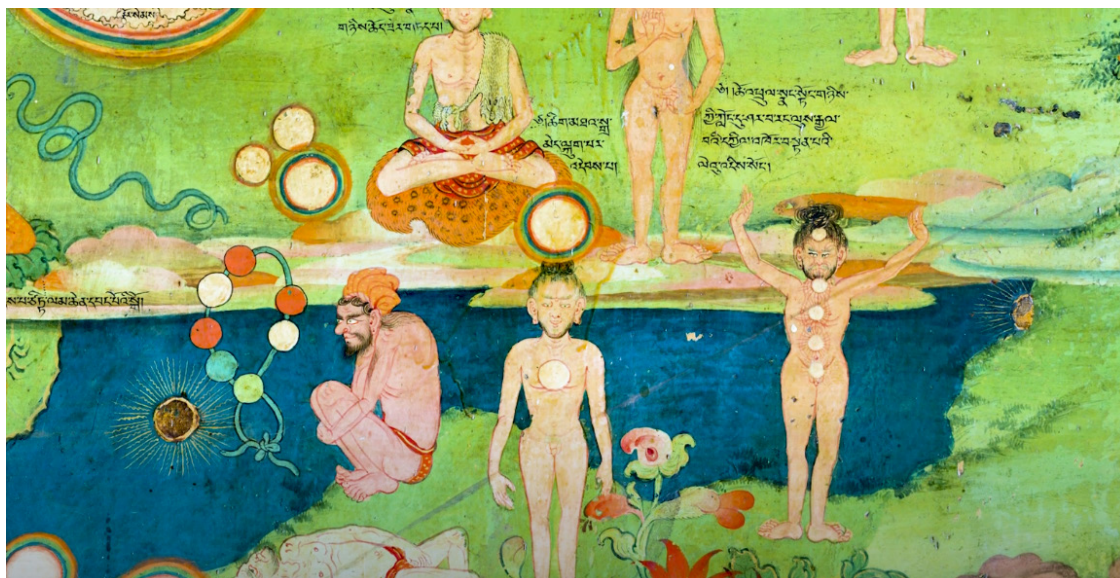


Figura 5. Mural 16 del templo de Lukhang [detalle] (Lhasa, Tíbet, ca. 1700) que representa la práctica *thögal* del Dzogchen.
© Thomas Laird

En la antropología mística del budismo tibetano, el cuerpo de arcoíris (*'ja'-lus*) es el cuerpo de luz que obtienen los *yogī* realizados en el momento de su muerte, cuando el cuerpo tosco, constituido de elementos materiales, reintegra su naturaleza luminosa (Figura 5). El cuerpo de arcoíris es el resultado de la práctica de *thögal* y de *longde*. Las prácticas *thögal* usan el cuerpo sutil de canales psíquicos (tib. *rtsa*, sánscr. *nāḍī*), vientos (*rtsa rlung*) y esferas fotónicas numinosas (*thig-le*). Estas prácticas tienen como objetivo generar un flujo espontáneo de imágenes luminosas de colores del arcoíris (*thig-le*) que se expanden gradualmente en extensión y complejidad. El meditador los usa para reconocer la naturaleza de su mente. *Thögal* puede conducir a la iluminación completa y la autoliberación del cuerpo humano en un «cuerpo arcoíris» en el momento de la muerte, cuando toda la fijación y el aferramiento se han agotado. Ésta es la señal máxima de realización plena en la tradición Dzogchen, en la cual, a la hora de la muerte, el practicante que ha alcanzado grandes logros libera los cinco elementos burdos que constituyen el cuerpo. El iniciado los disuelve en su esencia, que es la luz elemental pura. Durante el proceso, las sustancias del cuerpo se disipan en un despliegue de luces multicolores y por esa razón se conoce esto como el cuerpo de arcoíris.

La aparición del cuerpo de arcoíris es la señal de que el practicante ha alcanzado el nivel más alto de realización y no está atado a los dualismos de materia y mente o de vida y muerte:

El cuerpo de arco iris de la gran transferencia (tib. *'ja'-lus 'pho-ba chen-po*) es el cuerpo de luz suprema. Sólo los yoguis que llegan al final de la cuarta visión del *thögal* lo manifiestan. Tras el agotamiento de los fenómenos en la realidad [absoluta] (tib. *chos-nyid-kyi zad-pa*), el aspecto material del cuerpo comienza a desvanecerse [...] consume ese cuerpo en el que la materia se ha transmutado en luz. Él mismo se percibe como translúcido e insustancial [...]. El yogui no muere y puede permanecer indefinidamente aquí abajo [...].

A su muerte, [el practicante] presenta numerosos signos de la *abhisambodhi* o Despertar manifiesto: sonidos, luces, disminución de tamaño, perfumes, arco iris [...]. Ciertos yoguis disuelven parcialmente su cuerpo grosero, que mengua, otros no dejan tras de sí más que uñas y cabellos si el proceso llega a su término. [...]

Aquel que concluye perfectamente las cuatro visiones del *thögal* obtiene el cuerpo de arco iris de la gran transferencia, que permite permanecer casi indefinidamente en esta vida en un cuerpo transformado, un *nirmāṇakāya* perfecto. Quienes se hallan próximos a ellas, pero no las han llevado a término, manifiestan a su muerte un cuerpo de arco iris, y su cuerpo físico desaparece, por completo o parcialmente, en una luz.

(Cornu, 137, 138, 177)

De forma semejante a los yoguis que procuran desvanecerse, que se perciben a sí mismos como translúcidos pues han logrado su «cuerpo de arcoíris» (*'ja'-lus*) o cuerpo de luz (Figura 6), la voluntad del propio Miró es la de procurar que los personajes de sus cuadros sean transparentes sobre el fondo abisal de la pintura. De este modo, respectivamente, el santo y los personajes mironianos, se disuelven por igual en la vacuidad absoluta: «Pero se puede decir también que son transparentes porque tienen vacíos a través de los cuales se transparenta el fondo que me los ha dictado.» (Miró, *Escritos* 373).

En 1962, tratando de esclarecer el misterio de las *Constelaciones* –pero sus observaciones se aplican también a las obras de 1924-1928–, Miró confiaba a su interlocutor, Denys Chevalier:

Sí, me evadía en lo absoluto de la naturaleza. Quería que las manchas parecieran abrirse, como disponibles, ante la atracción del vacío. Estaba muy interesado por el vacío, esa vacante perfecta. Lo ponía en los fondos descoloridos y embrollados, y los trazos gráficos que los recorrían eran los signos de mi proceso onírico.

(*Escritos* 352)



Figura 6. Yoguis practicando Dzogchen. Estos yoguis no mueren; desaparecen en el cielo revestidos del «cuerpo de arcoíris». Mural norte del templo de Lukhang [detalle]. © Thomas Laird

Yvon Taillandier aclara que se trata del cielo vacío: «Pero a Miró también le gustan el cielo, las estrellas, las constelaciones, incluso los vastos espacios desiertos, el cielo vacío. [...] El hombre es un camino que asciende hacia esas regiones enormes y celestes [...]. ¡Ascender! ¡Ascender! Pero, ¿a dónde? En dirección al cielo.» (Taillandier 15, 18). Miró así se lo indicó a aquél en 1958:

El espectáculo del cielo me conmueve. Me siento conmovido al ver, en un cielo inmenso, una luna creciente o el sol. Por otra parte, hay en mis cuadros formas muy pequeñas en grandes espacios vacíos. Los espacios vacíos, las llanuras vacías, todo cuanto está desnudo siempre me ha impresionado mucho.

(Miró, *Escritos* 335)

El artista manifestó en varias ocasiones su firme voluntad de volverse transparente, de hacerse invisible, en una aspiración de radical desapego y desprendimiento que propiciase la absoluta inmersión en la vacuidad: «hay que liberarse del falso yo. En mi caso, hay que dejar de ser Miró [...]. En otras palabras, hay que ir hacia el anonimato.», le confesaba el artista a Yvon Taillandier en 1959 (*Escritos* 340). A lo cual añade (342):

El anonimato me permite renunciar a mí mismo, pero al renunciar a mí mismo llego a afirmarme más. Lo mismo que el silencio es una negación del ruido, pero resulta que el menor ruido, en el silencio, se vuelve enorme.

El mismo proceso me hace buscar el ruido oculto en el silencio, el movimiento en la inmovilidad, la vida en lo inanimado, lo infinito en lo finito, formas en el vacío y a mí mismo en el anonimato.

«Dejar de ser Miró»: esta concienciación por parte del artista de renuncia al yo individual cambiante e ilusorio (tib. *sgyu-lus*) para alcanzar una consciencia liberada, tiene su equivalente oriental en una de las dieciocho formas de vacío admitidas por los lamaístas, la llamada *rand bchin stongspa gnid*, «vacío en uno mismo» (= «renunciar a mí mismo», Miró) (David-Néel, *Iniciaciones* 96).

Joan Miró anota en 1940: «Mi obra no tiene que ser del presente, si no del pasado –en las fuentes de la pura expresión del espíritu– y del futuro. Como símbolos de una religión pura» (Daniel y Gale 106).

Para Miró, como para los santos *yogī* del subcontinente indio, los místicos del medioevo o los pintores visionarios del siglo XX (Paul Klee, Max Ernst...), los astros (luna, sol, estrellas) del cielo astronómico se convierten en cielos interiores del alma, los cielos del corazón. Tal y como el propio Miró reconoce, su meditación y contemplación van unidas a un sentido místico del desapego para llegar a una simplificación deseada (*Escritos* 342, 347).

Las pinturas murales de la cámara superior del templo de Lukhang (Lhasa, Tíbet) de finales del siglo XVII ilustran el Dzogchen o «Gran Perfección», enseñanzas del maestro tántrico del siglo VIII Padmasambhava (Baker, 121, 156-7). Estas enseñanzas fueron «reveladas» en un texto de Orgyen Pema Lingpa (1450-1521), un maestro tántrico de Bután, antepasado directo del Sexto Dalai Lama del Tíbet. Tres paredes del templo están cubiertas con murales de yoguis realizando sus prácticas mentales y corporales. El mural occidental termina con imágenes de tres momentos de liberación: un yogui volador que se libera del cuerpo físico en el momento de la muerte, otro que emana hacia un reino búdico mientras se encuentra en el estado intermedio entre la muerte y el renacimiento (*bar-do*), y otro sentado en postura de loto arqueado por un arcoíris que representa la liberación en esta vida (*mokṣa*) (Baker 156-7). Según el Dzogchen, los métodos del *thögal* transforman en última instancia los aspectos sutiles del cuerpo físico en luz pura. Los tres canales sutiles (sánscr. *nāḍī*, tib. *rtsa*), el *prāṇa* y el *bindu* (tib. *thig-le*) del cuerpo se disuelven en sus esencias sutiles y, en última instancia, se manifiestan como la luz de cinco colores del arcoíris (Baker 106-107), dejando atrás sólo las uñas y el cabello (Namdak y Dixey 77). Aunque sólo se entienda metafóricamente, la disolución en un cuerpo de luz apunta a nuestra condición esencial de que dentro de nosotros están los elementos que nos conectan con todas las cosas y con todos los demás seres del universo (Thondup Tulku 76).



Figura 7. Mural 14 del templo de Lukhang [detalle], que representa la práctica visionaria Dzogchen (*thögal*) de contemplar el cielo. © Thomas Laird

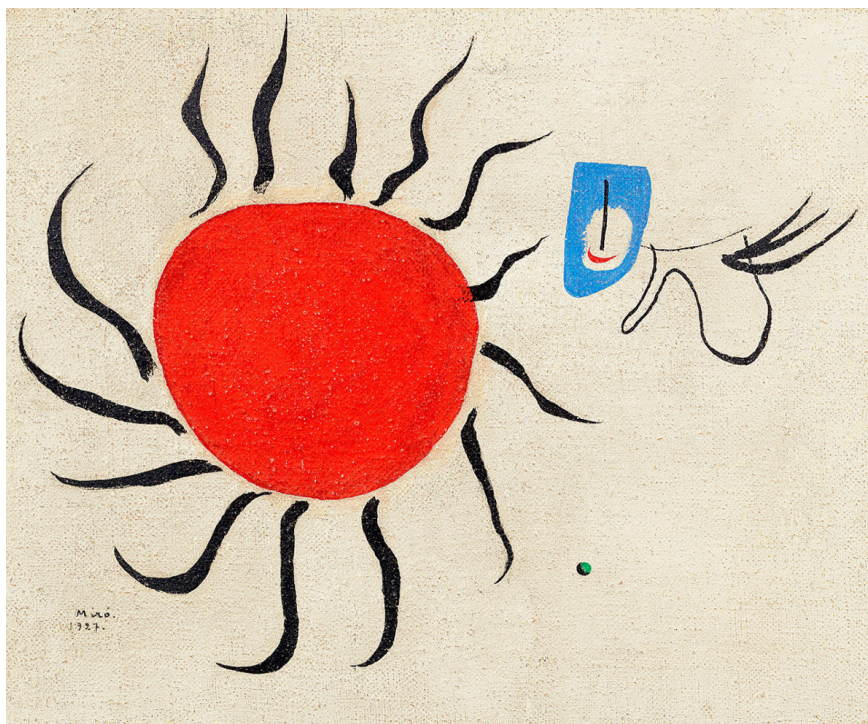


Figura 8. Joan Miró, *Pintura (El sol)*, 1927. Óleo sobre lienzo, 38,3 x 46,2 cm
© 2018 Artists Rights Society (ARS), New York

Las prácticas del *thögal*, o «realización directa», incluyen la contemplación de las refracciones de la luz del sol y la luna o de las profundidades del cielo como soportes de la experiencia visionaria (Baker 151) (Figura 7).

A partir de las figuras 7 y 8 se puede establecer una analogía entre el mundo imaginal o la observación interior de los cielos y los astros desarrollada por Miró y la práctica visionaria tibetana Dzogchen (*thögal*) de contemplar el cielo: un parejo sol rojo: «La tierra universal es como el plano del cielo. La conciencia es como el orbe del sol, y la mente es como los rayos del sol». La madre, o el «suelo universal» [*i. e.*, la compasión y la sabiduría, personificadas en deidades como Tārā y Prajñāpāramitā] está vacía, permanece como «el cielo». (Hatchell 281).

Miró no duda en emplear un lenguaje ascético y contemplativo que es reflejo de un anhelo de trascendencia, tal como se desprende de una carta de 1917 a Enric C. Ricart:

«[...] Mi recogimiento espiritual, el vivir yo en un mundo hijo de mi espíritu y mi alma, alejado, como Dante, de la realidad [...] me han recluso dentro de mí, y a medida que me he vuelto un escéptico en todo lo que me rodeaba, me he ido acercando más a Dios, a los Árboles y Montañas [...]

(*Escritos* 85)

Michel Leiris, a partir del pasaje de David-Néel citado más arriba, habla de una «alquimia del espíritu» y Jacques Dupin de una «experiencia excedente»:

En la actualidad, antes de escribir, pintar, esculpir o componer cualquier obra de valor parece que sea menester acostumbrarse a un ejercicio análogo al que practican ciertos ascetas tibetanos, con objeto de adquirir lo que ellos llaman más o menos la *comprensión del vacío* [...]. Esta técnica –una de las más sorprendentes que el hombre haya inventado jamás en materia de alquimia del espíritu– [...]. Pero luego es necesario que el suelo y el cielo desaparezcan también, primero el cielo, abandonando el suelo a un terrible soliloquio, y después el propio suelo, que no deja lugar a nada, última ausencia que permite al espíritu ver y contemplar realmente el *vacío*. [...] Hasta que [...] se haya adquirido [...] la comprensión del verdadero vacío: la del vacío moral y metafísico [...] lo *absoluto* más inaprehensible [...].

Entre los pintores contemporáneos que más lejos llevaron ese tipo de tentativa, es de justicia situar al pintor catalán Joan Miró. (Leiris, *Huellas* 30-2)

Ninguna intención metafísica, ningún deseo místico ha llevado a Miró a tan remotas regiones, a esa *experiencia excedente* de que dan testimonio las telas tan vacías como vivas de 1925. La pintura, únicamente la pintura, a la que se entrega Miró con los ojos cerrados, ha llegado por su propio movimiento a ese límite de sí misma en el que se consuma, por superación de lo real y de lo imaginario, la comunicación negativa con lo absoluto. Por medio de la pintura, Miró descubre el itinerario espiritual de los místicos de todas las épocas, de san Juan de la Cruz y de santa Teresa de Ávila, en particular, a los que leía con pasión. Pero la inminencia de la experiencia contribuye a hacerlo también a la de los místicos tibetanos [...]. (Dupin 122, 124)

La comprensión del vacío, siguiendo las prácticas de ciertos ascetas tibetanos, por medio de un universo que se va progresivamente disolviendo en lo absoluto inaprehensible, es lo que Joan Miró llevará a una forma extrema de despojamiento, «meditaciones *sin forma*» que se reflejan en el sacrificio formal y cromático de los trípticos de los años sesenta: expresión del espacio puro e infinito. Obviamente no se trata de una evolución puramente formal, sino de una extrema pobreza ontológica que religa su concepción del arte, la vida y la desaparición del yo ilusorio –«hay que dejar de ser Miró», «liberarse del falso yo»– con la adquisición del cuerpo espiritual o cuerpo sutil que logran dichos ascetas y místicos:

Las últimas obras son las tres grandes telas azules. [...] Tuve que llevar a cabo un esfuerzo enorme, tuve que soportar una gran tensión interior, para llegar al nivel de depuración deseado. [...] Era como antes de la celebración de un rito religioso, sí, como una iniciación. (Malet, *Joan Miró 1893-1993* 435)

Y sobre el tríptico *Pintura mural para un templo I, II, III*, 1962:

Denys Chevalier: En *Derrière le miroir* (n.º 125-126) aparecido en 1961 con motivo de sus exposiciones en la Galería Maeght, Jacques Dupin establece una distinción entre la ‘fascinación por el vacío’ de sus obras desde 1925 y la gran aureola de silencio de sus obras actuales. ¿No será que para usted el vacío no se dirige hacia la nada, sino al contrario, hacia una especie de plenitud de luz, que es también fascinante, como la curvatura de la bóveda celeste?

Joan Miró: Sin duda. [...] Existe quizá una cierta similitud entre estos trabajos y lo que se podría llamar pintura contemplativa o meditativa.

[...] Suprimir todas las jerarquías en el mundo de los objetos y de los signos. Delante de estos cuadros uno debe sentirse como si estuviese en un templo donde absolutamente nada pudiera distraerlo del tema de su meditación. (Malet, *Joan Miró 1893-1993* 442-443)

Esta mironiana supresión de los objetos y los signos nos evoca el mencionado ejercicio espiritual de los lamaístas de las «meditaciones *sin forma*».

4. «Es como el puro lapislázuli... [...] Se ve claramente, no hay nada»

Miró experimenta la vacuidad absoluta (sánscr. *śūnyatā*, tib. *stong pa ñid*) en el célebre tríptico de gran formato *Azul I, II, III* (1961), que pertenece a una serie de trípticos que el artista pintara a comienzos de los años sesenta en su taller de Mallorca, como una antropología espiritual de «depuración», es decir, como una actitud radical de despojamiento (Miró, *Escritos* 347; Erben 158-60). En una carta de 1974 a Jean Leymarie, le explica que el tríptico de fondo azul parte de un pequeño lienzo de 1925 (Figura 9), «de este sentimiento de soledad y de despojo que siempre me ha atormentado [...] sobre un fondo azul *caeruleum* [...]» (cit. Massot 786). «Sentimiento de soledad y despojo», «deseada depuración», «pulir» el fondo como pulimentar el alma (Miró, *Escritos* 347). Asimismo, en uno de sus poemas (París, 27-11-1936), escribe: «de ojos huecos de un limbo-tumba / respira azul» (*Escritos* 201).



Figura 9. Joan Miró, *Pintura (El pequeño azul)*, 1925. Óleo sobre lienzo, 62 x 92 cm.
© Galerie Adrien Maeght, París

Según reza el título del célebre cuadro de Miró: *Ceci est la couleur de mes rêves (peinture-poème)* (*Este es el color de mis sueños [pintura-poema]*, 1925; óleo e inscripción manuscrita sobre lienzo, 97 x 130 cm; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York): sueños visionarios en azul. La serie de cuadros de Miró de fondos azules ejemplifican la senda budista de la liberación espiritual en la que «se hará patente el Absoluto, vacío y desnudo como el ‘espacio etéreo’ [sánscr. *ākāśa*, tib. *nam mkha*]» (Prats 38). El *bar-do* de la realidad absoluta (sánscr. *dharmatāntarābhava*, tib. *chos-nyid-kyi bar-do*) comienza con la experiencia de la clara luz fundamental del *dharmakāya* (la conciencia intrínsecamente radiante de un buda), una vez que la conciencia se ha disuelto en la luminosidad. Se trata de la pureza primordial del espíritu, que se presenta como un cielo claro, puro, sin nubes y radiante (Prats 48, 69). El azul sagrado de Miró, además del de los poetas por él admirados –Baudelaire («El Albatros»), Mallarmé («El Azur sempiterno», «El Azur»), Rimbaud («abismos de azul», «Infancia»; «abismo fragante y azul», «Mística»), Rubén Darío («Allá está la cumbre»), Rilke (*Cartas sobre Cézanne*), Éluard («Para vivir aquí») –, es, asimismo el del Vacío; la simplicidad primordial y el espacio celeste infinito (*nam mkha*) que, al estar vacío, puede contenerlo todo. «En el cielo azul y vacío, el soñador encuentra el esquema de los “sentimientos azules” [...]» (Bachelard 212).

Así lo expresa el maestro chino Yung-chia Hsüan-chüeh (665-713), uno de los cinco principales discípulos del sexto patriarca Hui-nēng, cuando en *Zhengdao ke* (*El canto de la realización de la Vía*), se refiere a la realidad incondicionada del *tathāgata* como el cielo azul del vacío: «Es como el puro lapislázuli... [...] I Se ve claramente, no hay nada, I ni hombre ni buda.» (Rommeluère 66, 73). Frente a *Pequeño azul* (1925) y *Azul I, II, III* (1961), Miró pudo experimentar que la propia mente está tan vacía como el cielo.

Esta idea de la naturaleza inconmensurable de la Vacuidad está bellamente expresada por el gran maestro y poeta místico tibetano Milarepa (tib. Mi-la ras-pa, 1040-1123) en sus cantos a través de la imagen del azul del cielo como espacio infinito y puro (1: 66, 129, 130, 138; 3: 76, 244, 310). Su expresión contemporánea

está presente en un poema de Henri Michaux, «*Mains élues*» («Manos elegidas») (*Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*), de manifiestas resonancias tántricas: «Una mano inmaculada mostraría la Vía / pura como el cielo azul es azul //...// Mano de Azur anulando la mano tántrica ...» (*Œuvres* 1228). Asimismo, en un pasaje visionario de *Connaissances par les gouffres* (*Conocimiento por los abismos*), describe una inmersión personal en un azul extraordinario: «[...] en un cielo vertiginoso, abajo, arriba, por todos lados, milagrosamente azul, milagrosamente luminoso, allí estaba yo, sin saber qué hacer.» (*Œuvres* 73).

En el budismo Ch'an, el azul es el color del firmamento infinito de la vacuidad (*sūnyatā*). El camino budista pasa entre la negación y la negación de la negación, a través del Vacío que es la pura transparencia del suelo de lapislázuli producido en la meditación de la Tierra pura. De entrada, lo único que el *yogī* contempla es una superficie espejeante de color azul, similar, por ejemplo, a la de un lago o de un océano. Con el fin de captar la imagen sagrada con la máxima concreción posible, el *yogī* solidifica esa agua objeto de su contemplación en lo que primero es un superficie de hielo y, acto seguido, un suelo de lapislázuli (Jung 132). En el yoga de la Tierra Pura el cuerpo del *yogī* es de luz de sabiduría azul oscuro, como una montaña de lapislázuli: «El mundo de la consciencia encadenada a los objetos, a las representaciones de los objetos exteriores, se desvanece y abre paso al infinito resplandor del mundo de Amitābha, que asciende desde las profundidades del lapislázuli.» (Corbin 49).

La «gran alegría» es una de las formas en que el maestro Hakuin Ekaku (1686-1769), una de las figuras más influyentes del budismo zen de Japón, describe la experiencia del despertar o *satori*, un ámbito en el que se trascienden la vida y la muerte. También describe dicha experiencia como un «retorno a la vida» tras atravesar la «gran muerte» (*daishi*): «Será como si entrases en una esfera adamantina, como si te sentaras en el interior de un vaso de lapislázuli, sin rastro de pensamiento discriminador. De pronto no serás distinto de quien ha muerto la “gran muerte”.» (Hakuin 94-5). Es difícil encontrar una imagen mejor para definir el azul de la vacuidad del budismo zen, el azul cerúleo abisal característico de los fondos monocromos de la obra mironiana (Dupin 124).

Por otra parte, Miró manifestó en varias ocasiones una clara necesidad interior de sobriedad, renuncia y desprendimiento del yo cercanos a la voluntad de autodisolución de los ascetas y santos.

El lenguaje mironiano se concibe de nuevo aquí –como en la obra de los compositores Giacinto Scelsi, John Cage y Karlheinz Stockhausen– claramente de procedencia oriental, ascético y místico, resuelto en clave simbólica, crisol de una final transfiguración, liberación y nuevo nacimiento. Es *gnosis* en sentido radical: un conocimiento que salva, que emancipa, que libera.

5. Palabras finales: «hay que dejar de ser Miró»

El propósito general del presente artículo ha sido el de analizar cómo el imaginario de Joan Miró constituye una remitologización del mundo sagrado, pues en su imaginación activa el mito es una forma de designar lo sagrado.

Hemos constatado que la imaginación creadora de Miró de los años veinte-cuarenta concibe un paisaje astral, una estructura constelada, un espacio cósmico indeterminado (Rowell 31, 33, 39), en el cual el arcoíris está representado de forma explícita (*Pastoral; Cabeza de campesino catalán*), bien por medio del título (*Hacia el arcoíris*), o finalmente escrito en la línea de un poema caligrama («Pour picoter l'arc-en-ciel» ['Para picotear el arcoíris']; Miró, *Cuadernos* 173).

En este sentido, la obra pictórica de Miró de los años veinte-cuarenta se muestra como una remitologización de las tradiciones visionarias medievales, un «bestiario mítico» (Rowell 19). El empleo recurrente de la representación del arcoíris en la obra pictórica del periodo mencionado, pone de manifiesto que la tradición de los mitos está presente, de forma más o menos directa, en la obra mironiana. Un «camino de la Gnosis, en tanto en cuanto conocimiento de la realidad suprasensible, “invisiblemente visible en el seno del eterno misterio”» (Breton 338) por medio de la escala de la evasión-elevación-visión (Miró).

«Hay que dejar de ser Miró». El artista catalán, como otros grandes creadores que progresivamente se fueron apartando de la sociedad que les tocó vivir, como es el caso del escritor francés Henri Michaux, o el de su amigo, el compositor, músico y poeta italiano Giacinto Scelsi, ambos cautivados como el propio Miró por las sabidurías orientales, aspiraron por igual a una completa autodisolución por medio de la aprehensión del Vacío. Así, para Michaux, «desaparecer sigue siendo aparecer» [Michaux, *Grandes* 130], estar ausente del mundo es estar presente en otra parte, y ante todo estar presente enteramente para uno mismo (Trotet 13, 15).

Los habitantes del Tíbet admitían, generalmente, que los místicos avanzados no deben necesariamente morir de modo ordinario, sino que pueden, siempre que lo deseen, disolver su cuerpo sin dejar rastro. Parece ser ésta una inclinación que Miró comparte con Michaux y Scelsi: «Trabajo cada vez más en trance, diría incluso casi siempre en trance actualmente.» (Miró, *Escritos* 368); «[...] una especie de trance parecido al que experimentaban los orientales. [...] Exigía una pureza completa de espíritu.» (*Escritos* 379). «Después del Vacío Inefable, que es también desapego inefable, debe seguir necesariamente cierto desapego en la vida.», escribe Michaux («Ineffable Vide» 225). Asimismo, se supone que Scelsi compuso su música en estado de trance: «El Conocimiento total no puede ser obtenido por el hombre en esta vida.» (201).

Para concluir, podemos añadir aquí el relato que Alexandra David-Néel nos ofrece de uno de estos sabios o santos que, en señal de alta perfección espiritual, logró hacer el completo vacío de sí: «De un modo general, puede entenderse vacío como desprovisto del yo» (*Magos* 260). Quizás este prodigio, que Michel Leiris conocía, se lo pudo transmitir a su amigo Miró:

Los hombres de la escolta vieron que el ermitaño [Kyongbu *rimpotché*] se metía en la silla de manos, la cerraron y emprendieron la marcha.

Entretanto, miles de personas se habían reunido en Trachilhumpo para asistir al ritual. Cuál no fue su sorpresa cuando vieron llegar a Kyongbu *rimpotché* solo y a pie. Atravesó el templo en silencio, avanzó hacia la gigantesca estatua, se acercó hasta tocarla y, lentamente, penetró en ella.

Poco después llegó la silla de manos rodeada de su escolta. Abrieron la portezuela... Estaba vacía.

(David-Néel, *Magos* 294)

Exceptuando los pudgalavādin, todos los budistas sostienen la inexistencia del «sí mismo» de la persona (sánscr. *pudgala nairātmya*, tib. *gang-zag-gi bdag-med*) según dos modalidades, una tosca (sánscr. *sthūla*, tib. *rags-pa*) y otra sutil (sánscr. *sūkṣama*, tib. *phra-mo*) (Cornu 39).

«Soy un mendigo», consume Miró (Taillandier 29, 73; cf. 31). «Es preciso no ser nada», nos exhortan por igual el místico, el gurú, el compositor, el pintor o el poeta visionarios: disolverse como un arcoíris, ser un cuerpo de luz en una tumba vacía.

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. FCE, 1958.
- Baker, Ian A. *The Dalai Lama's Secret Temple. Tantric Wall Paintings from Tibet*. Thames & Hudson, 2000.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Guadarrama, 1969.
- Corbin, Henry. *Acerca de Jung. El budhismo y la Sophia*. Siruela, 2015.
- Cornu, Philippe. *Diccionario Akal del Budismo*. Akal, 2004.
- Daniel, Marko, y Matthew Gale, eds. *Joan Miró. La escalera de la evasión*. Fundació Joan Miró, 2011.
- David-Néel, Alexandra. *Iniciaciones e iniciados del Tíbet*. La Pléyade, 1972.
- . *Magos y místicos del Tíbet*. Índigo, 1988.
- Dupin, Jacques. *Miró*. Polígrafa, 2004.
- Erben, Walter. *Joan Miró. 1893-1983. El hombre y su obra*. Benedikt Taschen, 1989.
- Evans-Wentz, Walter Yeeling, ed. *El libro tibetano de la gran liberación o El método de realización del nirvāṇa a través del conocimiento de la mente*. Kier, 1973.
- Hakuin. *The Zen Master Hakuin. Selected Writings*. Columbia University Press, 1971.
- Hammond, Paul. *Constellations of Miró, Breton*. City Lights Books, 2000.
- Hatchell, Christopher. *Naked Seeing. The Great Perfection, the Wheel of Time, and Visionary Buddhism in Renaissance Tibet*. Oxford University Press, 2014.
- Juncosa, Enrique, comis. *Joan Miró. La realidad absoluta. París 1920-1945*. La Fábrica, Museo Guggenheim Bilbao, 2023.
- Jung, Carl Gustav. *Psicología de la religión oriental*. Trotta, 2020.
- Krauss, Rosalind E., y Margit Rowell. *Joan Miró. Magnetic Fields*. Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972.
- Leiris, Michel. *Huellas*. FCE, 1988.
- . *Journal 1922-1989*. Gallimard, 1992.
- Malet, Rosa Maria, dir. *Joan Miró: anys 20. Mutació de la realitat*. Fundació Joan Miró, 1983.
- . *Joan Miró 1893-1993*. Fundació Joan Miró, Leonardo Arte srl, 1993.
- Massot, Josep. *Joan Miró. El niño que hablaba con los árboles*. Galaxia Gutenberg, 2018.
- Michaux, Henri. «Ineffable Vide (L'Aventure de la Perte de l'Avoir)». *Le Vide. Expérience spirituelle en Occident et en Orient*, Les Amis d'Hermès, 1969, pp. 222-6.
- . *Las grandes pruebas del espíritu*. Tusquets, 1985.
- . *Œuvres complètes III*. Gallimard, 2004.
- Milarépa. *Les cent mille chants*. Trad. del tib. de Marie-José Lamothe. 3 vols. Fayard, 1986, 1989, 1993.
- Miró, Joan. *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*. Seuil, 1977.
- . *Escritos y conversaciones*. IVAM, COAATIEMU, 2002.
- . *Los cuadernos catalanes*. IVAM, COAATIEMU, 2002.
- Namdak, Lopon Tenzin, trad. y coment., y Richard Dixey, ed. *Heart Drops of Dharmakaya. Dzogchen Practice of the Bön Tradition*. Snow Lion, 1993.
- Namdak, T., y John Myrdhin Reynolds, transc. y ed. *Bonpo Dzogchen Teachings*. Wisdom, 2006.
- Paz, Octavio. *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral, 1990.
- Penrose, Roland. *Miró*. Destino, 1991.
- Poetry, Guy. *Michel Leiris, dualisme et totalité*. Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- Prats, Ramon N., ed. y trad. *El libro de los muertos tibetano. La liberación por audición durante el estado intermedio*. Siruela, 1996.
- Preciado Ydoeta, Iñaki, ed. y trad. del tib. *Vida de Milarepa*. Anagrama, 1994.
- Rimbaud, Arthur. *Obra completa bilingüe*. Atalanta, 2016.
- Rommelouère, Éric, comp. y trad. *Les fleurs du vide. Anthologie du bouddhisme Sōtō Zen*. Bernard Grasset, 1995.
- Rowell, Margit, comis. *Joan Miró. Campo de estrellas*. MNCARS, 1992.
- Scelsi, Giacinto. *Les anges sont ailleurs*. Actes Sud, 2006.

- Taillandier, Yvon. *Mirógrafías. Dibujos, grabados sobre cobre, litografías, grabados sobre madera, libros, carteles de Joan Miró*. Gustavo Gili, 1972.
- Thondup Tulku. *Buddha Mind. An Anthology of Longchen Rabjam's Writings on Dzogpa Chenpo*. Snow Lion, 1989.
- Thrall Soby, James. *Joan Miró*. MoMA, 1959.
- Trotet, François. *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*. Albin Michel, 1992.

