


La écfrasis lírica y la lyricografía como forma de conocimiento artístico ante la imposibilidad de interpretación unívoca de los símbolos: el caso Alberti-Miró en el poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*

José Luis Calderón Aguirrezabala
Universidad Complutense de Madrid 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.105449>

Recibido: 13/10/2025 • Aceptado: 09/11/2025

Resumen. Ante las teorías sobre el lenguaje *mironiano* de Antonio García Berrio, que trató la imposibilidad de interpretación unívoca de sus símbolos y que junto a Teresa Hernández publicó la poética del arte visual *Ut poesis pictura*, se plantea aquí la écfrasis lírica del poemario de Rafael Alberti *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* como forma de conocimiento artístico del *corpus* pictórico del artista catalán, precisamente por ser un texto escrito por el poeta-pintor, que conocía bien la obra del pintor-poeta. Coincidiendo con el 50 aniversario de la publicación de la primera edición de dicho poemario, ilustrado con obra litográfica de Miró, y de la exposición que sobre las lyricografías y poemas gráficos del poeta gaditano ha tenido lugar en la Fundación Rafael Alberti en 2025, se pone de manifiesto especialmente la segunda edición de dicho poemario, donde las litografías de Miró fueron sustituidas por ilustraciones del propio Rafael Alberti que complementan sus propias écfrasis, imitando el lenguaje pictórico del artista homenajeado en una simbiosis texto-imagen al modo de las lyricografías que el poeta había empezado a crear en 1945.

Palabras clave: Rafael Alberti; Joan Miró; descripción; écfrasis; símbolos; lyricografía; poesía-pintura; Antonio García Berrio.

EN Lyrical ecphrasis and lyricography as a form of artistic knowledge in the face of the impossibility of a single interpretation of symbols: the case of Alberti-Miró in the poetry collection *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*

Abstract. As a result of Antonio García Berrio's theories on Miró's language, who addressed the impossibility of a single interpretation of his symbols, and who published with Teresa Hernández the poetics of the visual arts *Ut poesis pictura*, the lyrical ekphrasis written by Rafael Alberti in his collection of poems *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* is proposed here as a form of artistic knowledge of the Catalan artist's pictorial *corpus*, precisely because it is a text written by the poet-painter, who was a good knower of the work of the painter-poet. Just in the 50th anniversary of the publication of the first edition of this collection of poems, illustrated with Miró's lithographic work, and the exhibition on the lyricographies and graphic poems of the Cadiz-born poet held at the Rafael Alberti Foundation in 2025, the second edition of this collection of poems is particularly noteworthy, as Miró's lithographs were replaced by illustrations by Rafael Alberti himself, complementing his own ekphrases and imitating the pictorial language of the artist being honoured in a text-image symbiosis in the style of the lyrical graphics that the poet had begun to create in 1945.

Keywords: Rafael Alberti; Joan Miró; description; ekphrasis; symbols; lyricography; poetry-painting; Antonio García Berrio.

Sumario: 1. Sobre la interpretación de los símbolos *mironianos* a partir de las teorías estéticas y literarias de García Berrio y de la écfrasis como forma de conocimiento artístico; 2. La relación Alberti-Miró y el poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*. Génesis y ediciones; 3. Aproximación a Alberti como poeta-pintor y a Miró

como pintor-poeta. Sus liricografías; 4. La éfrasis lírica *albertiana* y sus ilustraciones como forma de conocimiento artístico del *corpus mironiano* en el poemario de las “*Maravillas...*”; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Calderón Aguirrezabala, J.L. (2025): “La éfrasis lírica y la liricografía como forma de conocimiento artístico ante la imposibilidad de interpretación unívoca de los símbolos: el caso Alberti-Miró en el poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*”, *Escritura e Imagen* 21, pp. 173-189.

1. Sobre la interpretación de los símbolos *mironianos* a partir de las teorías estéticas y literarias de García Berrio y de la éfrasis como forma de conocimiento artístico

Así me parece que Miró, a su modo [...] nos ha brindado apenas sin costo alguno el favor de poner muy en claro sus misterios e intenciones sobre una de las cuestiones capitales de su arte [...]: la naturaleza exclusivamente plástica y arreferencial de sus signos. [...] no excluye, sin embargo, ni el que no se pueda, o no sea útil, realizar alguna modalidad de «lectura» de sus formas [...] proponer reconocimientos descriptivos de sus distintos textos [...] [o] hablar del conjunto de recursos expresivos de la plástica de Miró como de un “lenguaje”.¹

Con estas palabras se refería el eminente catedrático y teórico de la literatura, Antonio García Berrio, a la posible interpretación de los símbolos y del lenguaje *mironiano* en la primera parte² del ensayo *Joan Miró, texto plástico y metáfora del lenguaje*, publicado en 1981, poco después de la publicación del poemario de Rafael Alberti dedicado a Miró, *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*.

Basándose en las palabras de Miró y en la teoría artística publicada sobre él por referentes críticos como Michel Leiris, Jacques Dupin, Georges Raillard, Rosalind Krauss, Margit Rotwell o Pere Gimferrer, García Berrio realizaba en dicho ensayo un análisis de la obra de Miró desde el punto de vista de la teoría de la literatura, la lingüística y el análisis simbólico y semiótico, subrayando el valor plástico de su pintura *per se* y como metáfora del lenguaje, estableciendo diferentes tipos de analogías entre texto e imagen en torno a su obra y cuestionando no tanto el valor simbólico de esta, sino toda interpretación unívoca de dicho lenguaje simbólico.

Poco después, en 1988, el propio García Berrio y su esposa, Teresa Hernández Fernández, publicaban una obra referente: *Ut poesis pictura, poética del arte visual*³. Con ella dejaron escrito un importante tratado teórico o poética comparativa entre las artes visuales y literarias, recogiendo aspectos fundamentales de la lingüística, la teoría de la literatura y del arte, así como de la pragmática y la semiótica del arte, verbal y visual, haciéndose eco también de las diferentes corrientes del formalismo literario y de la llamada estética de la recepción. Respecto a esto último, no ajenos a las diferentes teorías escritas por Paul Valéry, Hans-Georg Gadamer, Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser y Roland Barthes –entre otros–, ponían en valor y cuestionaban también algunas de estas ideas. Así, por ejemplo, toda defensa del papel extremo otorgado al lector que llegara a desplazar prácticamente la intención del creador, asunto este en el que realizaban cierta crítica a Barthes⁴. Manifestaban en cambio un cierto acuerdo con algunas de las ideas de Umberto Eco, quien recordemos, en esa distinción que estableció entre *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*, se refirió en varias ocasiones a esa dialéctica o pulsión necesaria entre el propósito comunicativo del texto y la interpretación del lector. De esta manera, apoyándose en Eco, comentaban también la construcción del significado de toda obra de arte a lo largo del tiempo en un “«diálogo interminable» con las generaciones de contempladores futuros, consciente o inconscientemente previsto por los grandes artistas en anticipo genial”⁵, de manera que los significados (en plural) de la obra de arte no dejan de construirse en el tiempo.

García Berrio y Hernández se referían también en varias páginas de dicho manual o poética a las diferentes formas de interpretación de la obra de Miró, y en este sentido, ya desde el comienzo apuntaban precisamente al peligro de la crítica de caer en determinados “metaforismos” en el intento de realizar un análisis semántico “lógico”⁶. Considerando diferentes perspectivas teóricas de una manera amplia, declaraban también que “la tarea fundamental de la crítica como escritura interpuesta no puede ser sino la de profundizar en el alcance significativo de las intenciones del creador”, pero reconociendo asimismo el indudable papel del receptor, apoyándose en este caso en la mencionada terminología de Eco del “lector in fabula”⁷. Y ahora bien, en el contexto en que escribían dicha obra, a finales de los años 80, reconocían

¹ García-Berrio, A. «Joan Miró: texto plástico y metáfora del lenguaje», *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 369 (1981), pp. 435-465, pp. 436, 438. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/joan-miro-texto-plastico-y-metaphora-del-lenguaje/>

² «Sobre la condición metafórica de la pintura como lenguaje» era el primer subapartado de dicho ensayo.

³ García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

⁴ A pesar de la brillante capacidad intelectual que reconocían respecto a Barthes, se referían también al “descarrio” de su obra *El placer del texto*. *Ibidem*, p. 76.

⁵ *Ibidem*, p. 77. Referencia que según nota nº 23 al pie de dicha página toman de: Eco, U., *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nel testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁷ *Ibidem*, pp. 76, 77.

también el grado mayor de apertura interpretativa en la medida en que el lector/espectador se acercaba a “la pintura moderna, expresionista y abstracta” frente al arte figurativo, a lo que añadían también que ello conllevaba una mayor “cooperación” y “esfuerzo”, en una diferencia considerable frente al arte tradicional⁸.

Entre otras ideas, en relación con nuestro artículo, apuntaban también al valor del texto poético, en lo que denominaban “la evidencia del poema como espacio de representaciones imaginarias” y trataban “La palabra poética, como la traza material en la estructura plástica, [que] adquiere singulares poderes de simbolización”⁹. Es decir, el texto poético como forma textual para acceder a la dimensión imaginaria, imaginativa e incluso del subconsciente, papel este que tal y como decían, habían subrayado ya Freud, Jung o Jean Burgos en su obra *Pour une poétique de l'imaginaire* (1982)¹⁰.

En este sentido, y de cara a la lectura de la obra *mironiana*, uno de los mejores textos poéticos que plasme todo su sentido sería aquel que la describiera en toda su esencia y poeticidad, teniendo en cuenta precisamente el valor literario, poético e incluso musical intrínsecos a su pintura. De esta manera, la écfrasis –es decir, descripción detallada de una obra de arte¹¹– constituye también un recurso disciplinar, en este caso para el estudio de la Historia del Arte. Precisamente el catedrático de Estética y Teoría del Arte Román de la Calle realizó una defensa de la descripción y más en concreto de la écfrasis como herramienta propia de la historia y la crítica de arte, reclamando así lo que llamó su valor “propedéutico”, esencial para la labor de todo crítico¹².

De esta manera, teniendo en cuenta el carácter poético de la pintura de Miró, resulta bastante comprensible que sea la poesía el género textual –en este caso, literario– más apropiado, o al menos bastante propicio, para explicarla. Es decir, frente a una explicación prosaica dentro de la teoría del arte y de la literatura, el propio texto poético escrito por alguien como Rafael Alberti, a quien conoció, se revela como una herramienta de estudio poderosa para la Historia y Teoría del Arte. Es precisamente el poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* un conjunto de poemas apenas estudiado hasta la fecha, solamente explicado brevemente entre tantos estudios del prolífico poeta gaditano de la Generación del 27, y no se ha mencionado su potencial como herramienta textual que ofrece una rica explicación de la obra de Miró. Siendo en sí una gran oda en homenaje al artista, constituye uno de los peculiares y valiosos hechos artísticos de obra conjunta poético-pictórica, colaborativa entre poeta-pintor y pintor-poeta, ya que para su primera edición (Polígrafa, 1975) Joan Miró realizó 22 litografías que lo ilustraban. Sin embargo, la segunda edición del poemario (Seix Barral, 1980), cuyas circunstancias de ejecución explicamos a continuación, con dibujos muy *mironianos* no del artista catalán sino del poeta gaditano, resulta tal vez menos conocida: el texto poético, igual que el de la edición *princeps*, describe a modo “ecfrástico” el *corpus* pictórico de Miró, pero aporta desde la perspectiva *albertiana* a través de sus propios dibujos, una expresión sincrética texto-imagen digna de estudio. Es por ello que con motivo del cincuenta aniversario de la primera edición del poemario y de la exposición que tuvo lugar este 2025 en la Fundación Rafael Alberti *Con el pincel de la poesía. Lírico-grafías y poemas gráficos de Rafael Alberti*, analizamos este poemario como forma de expresión y de conocimiento artístico de la obra de Miró, y también del propio Alberti. Además, durante el artículo, se muestran de manera comparativa, en parejas de imágenes, varias obras de Miró y de páginas de la segunda edición del poemario con ilustraciones de Alberti, para que pueda apreciarse mejor cómo tanto la écfrasis lírica como las ilustraciones algo similares a sus liricografías, imitando el lenguaje *mironiano*, aportan una perspectiva interpretativa interesante.

2. La relación Alberti-Miró y el poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*. Génesis y ediciones

El 6 de noviembre de 1971 Rafael Alberti escribía una carta a Joan Miró desde Roma para proponerle una colaboración con unos poemas que él escribiría para él, con su caligrafía, y sobre los que el pintor realizaría unos grabados¹³. Junto a su esposa, la también escritora María Teresa León, y su hija Aitana, Rafael Alberti había abandonado en mayo de 1963 su exilio latinoamericano iniciado en marzo de 1940¹⁴ y se instaló con su familia en Roma, donde vivió durante 14 años hasta su vuelta a España en abril de 1977. Alberti y Miró mantenían ya correspondencia¹⁵ desde poco antes, y así, el 10 de septiembre de 1969, Miró le escribía

⁸ *Ibidem*, p. 78.

⁹ *Ibidem*, p. 210.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Real Academia Española, «écfrasis», Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., s. v., consultado el 28 de agosto de 2025: <https://dle.rae.es/ecfrasis>

¹² Vid. De la Calle, R., «El Espejo de la Ekphrasis: Más acá de la imagen. Más allá del texto», *Escritura e Imagen* 1 (2005), pp. 59–81. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0505110059A>

¹³ Miró, J., Lax, M.L., Bordoy, A. y Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, *Miró: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2005, pp. 557.

¹⁴ Vid. *La arboleda perdida*, libros III y IV: Alberti, R. (aut.) y Marrast, R., (ed.), *Obras Completas. Prosa II. Memorias: La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 2009, pp. 276, 366, 463.

¹⁵ Agradezco aquí gentileza de Silvia Guzmán, de la Fundación Rafael Alberti, y de Gabriel Noguera Vich, de la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca, por el acceso a las cartas intercambiadas entre ambos artistas entre 1969 y 1973. Se aplica dicho

para agradecerle un regalo que el poeta le había enviado. Alberti le había dedicado un año antes un poema a Miró al final de su poemario *A la pintura*¹⁶, iniciado en Argentina en 1945, aún en proceso de ampliación a finales de los años 60.

A pesar de estas primeras cartas manuscritas intercambiadas entre Miró y Alberti para poner en marcha el proyecto poético-pictórico del poemario de las «*Maravillas...*»¹⁷, el encuentro en persona entre ambos no tuvo lugar hasta diciembre de 1972 en Roma. Miró se había trasladado allí con motivo de la exposición de su obra, *Miró: Opere 1954-1972*, que acogió la Galleria Il Collezionista d'Arte Contemporanea, de diciembre de 1972 a enero de 1973. Coincidió justamente en las mismas fechas con la exposición dedicada a Alberti en dicha ciudad, en la galería Rondanini, titulada *La parola e il segno- Omaggio a Rafael Alberti*, donde expuso su serie de liricografías *El lirismo del alfabeto*. En uno de aquellos días, coincidiendo con su 70 cumpleaños, el 16 de diciembre de 1972, Alberti comió con Miró y tal y como recordaría años después¹⁸, entró feliz a la inauguración de su exposición en la galería Rondanini del brazo del artista: “Era como entrar en el Paraíso de la mano de un ángel”¹⁹.

Justo un año antes de aquel encuentro en Roma, Miró le escribía a Alberti una carta en la Nochebuena de 1971²⁰, agradeciéndole otro regalo que el poeta le había hecho –un ejemplar de un álbum dedicado a Picasso– y le volvía a expresar la emoción de dicho proyecto, manifestándole que pensaba en algo impactante con música añadida para los grafismos del poeta: “Veo grandes posibilidades, he pensado mucho en ello, de hacer como una música de fondo para los grafismos de tu caligrafía y terminando, al final, con algo fuerte y brutal”²¹. Llama la atención cómo el propio Miró, antes de leer algunos de los versos escritos por Alberti, demostraba ya un interés por incorporar algo musical a ese proyecto poético-pictórico, y es que la música, tan esencial para su arte poético –presente ya en la obra de Alberti desde su poemario *Marinero en tierra* en 1924– lo estuvo también de manera frecuente en el *corpus* pictórico de Miró tal y como comentamos más abajo.

Tras una carta de mayo de 1972²² en la que Alberti le indicaba a Miró su conformidad con que el proyecto fuera acompañado de algo musical, un año después, el 25 de junio de 1973, Alberti volvía a escribir otra carta a Miró, desde el pueblecito de Anticoli Corrado, indicándole que tenía ya casi el poemario terminado y le adjuntaba además una parte del comienzo y del final para su aprobación:

[...] No he podido prescindir de que esté dedicado a ti, [...] un homenaje a tu maravilloso impulso juvenil tan ejemplar y único [...]. No sé si te gustará este fragmento que te envío. Si no fuese así, me pondría en el acto a ensayar otra cosa [...].²³

Al mes siguiente, el 14 de julio de 1973, con otra carta escrita a máquina, le adjuntaba el poemario entero indicándole:

Yo sé que tú te has ocupado tanto de las flores, los pájaros, las estrellas, los peces, etc. Pero creo que esto que yo te mando se presta a nuevas invenciones, a nuevas fantasías sacadas de tu jardín inagotable. [...] Creo que en las páginas dobles puedes intervenir como te dé la gana [...] Si hay algo que no te guste, me lo dices. Se puede suprimir [...] Estoy impaciente y lleno de timidez ante ti (lo mismo me sucedía con Picasso) [...].²⁴

De los meses siguientes se conservan algunas pocas cartas intercambiadas entre Alberti y Miró y entre Alberti y su editor, el erudito poeta José Corredor Matheos, que dan muestra de que el proyecto se estaba llevando a cabo favorablemente. A finales de aquel año, el 20 de diciembre de 1973, Miró le confirmaba a Alberti esto mismo escribiéndole en otra carta: “Los textos que me has enviado me parecen llenos de posibilidades para que yo intervenga plásticamente en ellos”²⁵.

No se conserva más correspondencia entre Alberti y Miró hasta la publicación del poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*, que vio la luz en Ediciones Polígrafa en 1975 con 22

agradecimiento a las referencias en próximas notas al pie relativas a dichas cartas.

¹⁶ Al ser un poemario que Alberti fue ampliando en años sucesivos, la oda dedicada a Miró no apareció publicada hasta la edición de 1968. Vid. Alberti, R. (aut.) y Siles, J. (ed.), *Obras Completas. Poesía III*, Barcelona, Seix Barral, 2006, pp. 198-200, 774.

¹⁷ Me referiré en varias ocasiones con esta abreviación al título del poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*.

¹⁸ En *La arboleda perdida*, en los libros III y IV, Alberti relata que además festejó por la noche su 70 cumpleaños con varios artistas españoles que habían ido a Roma. Vid. Alberti, R. (aut.) y Marrast, R. (ed.), *Obras Completas. Prosa II. Memorias: La arboleda perdida*, op. cit., pp. 442 y 570.

¹⁹ Alberti, R., «Recuerdo de una tarde romana», *Culturas* (suplemento cultural), *Diario 16*, 24 de abril de 1993, p. 3. Documento consultado a través de la Hemeroteca Municipal de Madrid, a quien transmito agradecimiento.

²⁰ Carta del 24 de diciembre de 1971 de Joan Miró a Rafael Alberti, con referencia A227, facilitada por la Fundación Rafael Alberti. Agradecimiento consignado en la nota n° 16.

²¹ *Ibidem*. El subrayado en “música de fondo” se muestra autógrafa en la carta.

²² Carta del 2 de mayo de 1972 de Rafael Alberti a Joan Miró, con referencia de archivo C6 (FD-0006.2), facilitada por la Biblioteca de la Fundació Pilar i Joan Miró en Mallorca. Agradecimiento consignado en la nota n° 16.

²³ Carta del 25 de junio de 1973 de Rafael Alberti a Joan Miró con referencia C8 (FD-0008.2), *Ibidem*.

²⁴ Carta escrita por Rafael Alberti el 14 de julio de 1973, dirigida a Joan Miró, con referencia C10.1 (FD-0010.1), facilitada por Biblioteca de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

²⁵ Carta del 20 de diciembre de 1973 de Joan Miró a Rafael Alberti, con referencia F268-1, facilitada por la Fundación Rafael Alberti.

litografías de Miró: 2 para la cubierta y 20 para el interior del poemario²⁶. Si bien Alberti años después, en una entrevista sobre otro de sus trabajos poéticos realizados junto a Motherwell llegó a declarar que aquella edición de Polígrafa de las «*Maravillas...*» era un gran libro de entre los mejores de los últimos de Miró, declaraba también que no había quedado del todo satisfecho con el resultado final, ya que texto e imagen, poesía y pintura, no se fusionaban en la manera deseada:

Estando en Roma [...] estuvimos comiendo solos, juntos, para decidir hacer un libro en el que, a la manera de Motherwell, en cierto sentido, la palabra y el signo estuviesen ligados y no separados [...]. Pero desgraciadamente, este libro, que se hizo en Barcelona mientras yo seguía viviendo en Roma, se hizo de manera que no era lo que habíamos convenido Miró y yo. Miró hizo muchísimas litografías, pero iban intercaladas en el texto sin llenar aquellos espacios que yo había dejado con tanta ilusión para que el texto y líneas fueran juntos. De todas maneras, es un gran libro, es un libro de los últimos importantes que hizo Miró.²⁷

Fue esta la razón que debió de llevarle a Alberti a pensar en la posibilidad de realizar sus propios dibujos y grafismos que se fusionaran plenamente y de manera más libre con el texto poético para una siguiente edición del poemario, aunque esta fuera más humilde y sin los dibujos de Miró, edición esta que se publicó en Seix Barral en 1980, dentro del poemario *Fustigada luz*, que Alberti concluyó entre 1978 y 1979, compuesto a su vez de nueve partes o secciones, siendo las «*Maravillas...*» la penúltima de ellas. Se trata en sí *Fustigada luz* de un poemario bien estructurado en el que abundan precisamente los homenajes a varios escritores y pintores, entre los que cabría recordar Federico García Lorca (en su poema «Nunca fui a Granada»), Leonardo da Vinci, César Manrique, Pier Paolo Pasolini, Pablo Neruda, Antonio Saura, Renato Guttuso, Antoni Tàpies y Picasso, entre tantísimos más.

Aunque el texto del poemario de las «*Maravillas...*» es el mismo en la edición de Polígrafa que en la siguiente de Seix Barral, me referiré más a esta segunda al comentar cómo se aprecian las descripciones realizadas por Alberti de la obra de Miró. Apenas se conserva documentación con respecto al proceso de ejecución de dicha edición, y teniendo en cuenta que dichos dibujos son muy *mironianos* y distan algo del estilo artístico de otros realizados por Alberti hasta aquel momento, afirmo aquí que para disipar cualquier posible duda sobre su autoría, esperé a la confirmación de la Fundación Rafael Alberti, que pudo dar fe de que correspondían a Alberti tras consulta a la viuda del autor, Dña. María Asunción Mateo. Estos dibujos, en cambio, de los que facilitamos abajo tan solo una pequeña muestra en el comentario sobre el poemario, siguen aún en paradero desconocido y son la muestra de que Alberti quiso cerrar la composición de las «*Maravillas...*» fusionando escritura e imagen a través de unas ilustraciones que se acercan tanto al lenguaje *mironiano* como a las liricografías que había empezado a crear en Argentina en 1945, asunto este que tratamos a continuación.

3. Aproximación a Alberti como poeta-pintor y a Miró como pintor-poeta. Sus liricografías

La pintura fue uno de los grandes pilares en la vida y obra de Rafael Alberti (1902-1999); casi tanto como su arraigo al mar de su natal costa gaditana, o como su unión o compromiso con la izquierda política. Conocida es su voluntad inicial de ser pintor desde adolescente, sus primeras exposiciones de sus dibujos e ilustraciones en Madrid (Salón de Otoño, 1920; Ateneo, 1922) y su decisión de ceder el pincel a la pluma hacia 1922, momento tras el cual pronto puso de manifiesto su verdadero talento en el arte de la palabra poética con la publicación de *Marinero en tierra*, que le valió el Premio Nacional de Literatura en 1924 y que sería solo el arranque de tantos poemarios que le valdrían su puesto entre los poetas más importantes más allá incluso de la Generación del 27. La unión de Alberti con la pintura se manifestó no solo en la cantidad de dibujos e ilustraciones que realizó durante su vida, que han sido objeto de numerosos estudios y exposiciones²⁸, sino en la presencia también de esta en varios de sus poemarios.

A pesar de que Alberti no abandonara nunca la ilustración, fue a partir de 1945 durante su exilio en Argentina, justo el año en que comenzó a escribir su gran poemario pictórico, *A la pintura*²⁹, cuando retomó especialmente el dibujo. Precisamente dicha obra se abre con los tres grandes poemas titulados «1917», en referencia al año en que al establecer de adolescente junto a su familia su residencia en Madrid, quedó fascinado por las pinturas de los grandes maestros del Museo del Prado, a quienes está especialmente dedicado el libro. En él se contienen algunas de las más bellas écfrasis de su *corpus* poético, dedicadas a obras de maestros españoles como Velázquez, Zurbarán, El Greco, Goya, Picasso... u otros grandes de la pintura europea como Botticelli, Piero della Francesca, Rafael, Tiziano, El Bosco, Rembrandt, Delacroix,

²⁶ Para más información sobre formatos y cuestiones técnicas de las diferentes tiradas y ediciones especiales de esta obra de Polígrafa véase: Cramer, P., y Miró, J., *Joan Miró: Lithographs V. 1972-1975*, Paris, Maeght Publisher, 1992, pp.162-174.

²⁷ Alberti, R., «Alberti habla de Motherwell (Transcripción de una cinta enviada por el escritor)», *Quaderns de l'Obra Social*, núm. 5 (abr. 1980), pp. 17-20. Referencia y cita tomada de: Alberti, R. (aut.) y Balcells, J.M. (ed.), *Poesía IV*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p.1094.

²⁸ Véanse referencias de publicaciones y catálogos de exposiciones en la bibliografía final.

²⁹ Vid. Spang, K., *Pintar con palabras: Sobre "A la pintura" de Rafael Alberti*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017.

Corot, Gauguin...Estos y tantos más aparecen homenajeados junto a otros poemas relativos a aspectos técnicos sobre la pintura. La mayor parte del poemario fue escrito entre 1945 y 1952, pero lo amplió posteriormente con otros poemas, entre ellos el dedicado a Miró en 1967³⁰ antes de las «*Maravillas...*». Las écfrasis que realizó el poeta en aquel poemario permiten a veces identificar cuadros concretos (así por ejemplo *El jardín de las delicias* de El Bosco), pero muchas veces se tratan de descripciones que suponen una abstracción o generalización de los rasgos estilísticos de la pintura del maestro en cuestión, hecho este último que vamos a encontrar en las propias écfrasis del homenaje realizado a Miró en las «*Maravillas...*».

Junto a este su gran poemario pictórico, Alberti escribió otros libros poéticos más dedicados a la pintura: En 1964, en colaboración con el pintor argentino León Ferrari, *Escrito en el aire*, con ilustraciones del artista. Años después, el poemario *Homenaje a la pintura. Poemas manuscritos y grabados en color* en colaboración con Robert Motherwell, publicado en el mismo año de la muerte del artista (1991): eran poemas de *A la pintura*, acompañados de grabados de Motherwell, con unos pocos versos adicionales, entre ellos uno dedicado al propio pintor³¹. Además, los varios homenajes que realizó a Picasso, buen amigo desde que se conocieron en 1933: su presencia en *A la pintura*, el poema *Los ojos de Picasso*, que acompañó de varios dibujos y grabados (expuestos en la Galleria Il Segno de Roma en 1966), el poemario *Los 8 nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo* (1970) y la carpeta de poemas y grabados realizados por él mismo en *Omaggio a Pablo Picasso* (1971). Además, escribió otros poemas dedicados a artistas incluidos en el poemario *Fustigada luz* donde insertó las «*Maravillas...*».

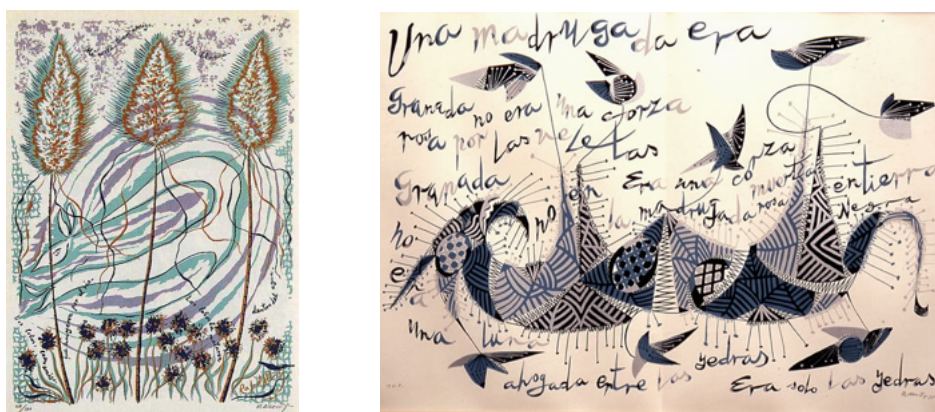


Figura 1. Rafael Alberti, *La corza blanca*, 1954. Litografía. © Instituto Cervantes (España), 2003-1997-2025.

Reservados todos los derechos /Figura 2. Rafael Alberti, primera liricografía de las seis que componen la carpeta *Nunca fui a Granada*, 1975. Fundación Rodríguez Acosta. Imagen: Fundación Rafael Alberti.

Tal y como declaró el propio Alberti y como recordó Rafael Valentín López-Flores, fue en 1945, al iniciar la escritura de *A la pintura* cuando Alberti empezó a pintar lo que llamaría “liricografías” o “liricogramas” por la fusión entre poesía o escritura lírica e ilustración gráfica³², que tal y como declaró el propio Alberti³³, tenía su antecedente en la ilustración *Friso rítmico de un solo verso* que había expuesto en 1922 en el Ateneo de Madrid. Fruto de ello realizó inicialmente una carpeta de 10 grabados con este tipo de obras en las que se fusionaban ilustración y poesía, editadas por Galería Bonino de Buenos Aires e impresas el 24 de octubre de 1954 (Fig. 1). En años posteriores Alberti continuó realizando este tipo creaciones artísticas en las que fusionaba poesía e imagen. Así, por ejemplo, en la serie *Nunca fui a Granada*, que realizó en Roma entre 1974 y 1975, encargada por la Fundación Rodríguez Acosta en homenaje a García Lorca, compuesta por seis serigrafías a las que volvió a llamar liricografías³⁴ (Fig. 2).

³⁰ Vid. Alberti, R. (aut.) y Siles, J. (ed.), *Obras Completas. Poesía III*, op. cit., pp. 103-219.

³¹ Spang, K., «La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura», *Impossibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios* 1, no. 3 (2012), pp. 233-45, pp. 236, 241.

³² “Unión plástica de signo y palabra, imagen y grafía, símbolo y grafía”: Cita de Rafael Valentín López Flores en: López Flores, R.V. y Fundación Unicaja. *Rafael Alberti: pintor poeta, poeta entre pintores. [Catálogo de exposición, Centro Fundación Unicaja de Cádiz, 21 de diciembre de 2022-31 de marzo de 2023]*, Cádiz, Centro Fundación Unicaja, 2022.

³³ Aunque Alberti no aportó una definición *per se* de este neologismo, lo explicó al final del libro tercero de sus memorias *La arboleda perdida*, refiriéndose al efecto visual y musical que buscaba con aquel *Friso rítmico de un solo verso*: “composición lineal, muy parecida al zigzag de un electrocardiograma”; lo diferenciaba del caligrama *apollinaireano*. Vid. Alberti, R. (aut.) y Marrast, R. (ed.), *Obras Completas. Prosa II*, op. cit., pp. 439-443. Publicado asimismo en el diario *El País*: https://elpais.com/diario/1985/02/17/opinion/477442813_850215.html

³⁴ Las seis liricografías imbricaban los dibujos de Alberti con versos de los siguientes poetas españoles: Antonio Machado, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, José Bergamín. Vid. <https://www.fundacionrodriguezacosta.com/blog/nunca-fui-granada-de-rafael-alberti-para-garcia-lorca-1975/>; Vid. Frattale, L., «*Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca* di Rafael Alberti. Una propuesta di análisis», *Orillas, Rivista d'ispanistica*, Núm. 5, 1-31 (2016), p.3.

En cuanto a Joan Miró (1893-1983), de manera paralela, huelga casi el comentario sobre el hecho de que su obra plástica presentó amplios y variados vínculos con la literatura y especialmente con la poesía, reflejo de lo cual son copiosos los estudios y exposiciones sobre esta cuestión³⁵, aunque mostramos aquí algunas de estas simbiosis pictórico-poéticas. Este interés se observó desde su contacto con varios escritores en época temprana cuando expuso en Galerías Dalmau en Barcelona, y desde que en 1917 leía los caligramas de Apollinaire a través de su suscripción a la revista *Nord-Sud*³⁶. Dichas influencias literarias aumentaron a su llegada a París en 1920 y al instalarse al año siguiente en la Rue Blomet, donde se rodeó no solo de numerosos pintores, sino también de escritores como Max Jacob, Antonin Artaud, Armand Salacrou, Georges Bataille y Michel Leiris, siendo este último, a quien conoció en 1922³⁷, uno de los más importantes ya que juntos realizaron varias colaboraciones artísticas. A la relación con estos se sumó también su vínculo con algunos poetas surrealistas y dadaístas como André Breton, Paul Éluard y Tristan Tzara. Con varios de ellos, así como con otros poetas que conocería después –como Jacques Dupin o uno de los mayores referentes de la poesía visual del pasado siglo, Joan Brossa– colaboró para ilustraciones de poemarios o para proyectos de libros de artista en los que pintura y literatura se fusionaron claramente.

Coincidiendo con el primer manifiesto del surrealismo escrito por André Breton en 1924, Miró se vio cada vez más atraído por dicha literatura de vanguardia que proclamaba la libertad de la palabra a partir de lo onírico e irracional, de manera que fue configurando un lenguaje plástico personal propio en el que letras, grafismos y la palabra poética aparecen ya en sus creaciones pictóricas, sobre todo a partir de lo que ha venido a denominarse sus “pinturas oníricas” y “pinturas poéticas”³⁸, que abarcarían especialmente el periodo 1924-1927, lo cual se aprecia en célebres obras de dicho periodo como *Ceci est la couleur de mes rêve* (1925, MET Nueva York). Margit Rowell llamó a muchos de estos cuadros de aquel momento, también, “cuadros-poemas”³⁹. No obstante, tal y como indicó dicha historiadora, habría que recordar precisamente que el carácter poético de la pintura de Miró fue una característica propia de gran parte de su trayectoria, de manera frecuente y aleatoria. Fueron aquellos años 20 en los que el artista fue construyendo un estilo pictórico propio cuando empezaron a aparecer en su obra simultáneamente varios elementos poéticos y algunos de sus motivos simbólicos más frecuentes, que nos encontraremos precisamente en las descripciones efrásticas de los versos de Alberti en las «*Maravillas...*»: estrellas, astros y cuerpos celestes, la luna, el sol, la mujer, la escalera, el corazón, el fuego, los pájaros, la serpiente, la mariposa ... en general animales reales e imaginarios dentro de lo que puede denominarse un bestiario personal, así como figuras biomórficas que mezclaba con letras, signos, palabras, frases y versos insertos libremente.



Figura 3. Joan Miró, *Il était une petite pie* (*Érase una pequeña urraca*), 1928. Pochoir y tipografía sobre papel. Libro de Lise Deharme (Lise Hirtz) ilustrado con ocho estampas de Joan Miró. Imagen a sangre: 32,5 x 25 cm / Volumen cerrado: 34 x 26 cm / Volumen abierto: 34 x 53 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Successió Miró, 2025. / Figura 4. Joan Miró, *Peinture* (*Escargot, femme, fleur, étoile*) (*Pintura* [*Caracol, mujer, flor, estrella*]), 1934.

³⁵ Se recogen algunas en la bibliografía final. Entre todas me referiré especialmente a la célebre *Magnetic Fields* en 1972 en el Museo Guggenheim de Nueva York, y a la exposición comisariada por Carlos Martín, *Miró Poema*, que en 2021 tuvo lugar en la Sala Recoletos de la Fundación Mapfre en Madrid, y a su correspondiente catálogo: Martín, C. y Malet, R.M., *Miró Poema*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2021.

³⁶ Martín, C. y Malet, R.M., *Miró Poema*, op. cit., p. 230.

³⁷ Leiris, M., «45, rue Blomet», *Cuadernos del Norte*, no. 18 (1983), pp. 10-14. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/18.htm

³⁸ Margit Rowell comentó la importancia de estas “pinturas-poema” (*tableau-poème*) no solamente en dicho periodo de 1924-1927 sino también después. Rosalind Krauss, aun no conforme con la terminología de “pintura automática” ni “pintura onírica”, empleó aun así esta última expresión, acuñada por Jacques Dupin, como importante dentro de la crítica, para referirse a las obras de Miró en dichos años. Vid. Krauss, R. E., Rowell, M. and Solomon R. Guggenheim Museum, *Joan Miró; Magnetic Fields*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972, pp. 11, 45. Disponible en: <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/640380.html>. Sobre “pintura onírica”, véase a su vez: Dupin, J., Gutermann, N., and Miró J., *Miro*, New York, London, H.N. Abrams, Thames and Hudson, 1962, p. 157.

³⁹ Miró, J. y Rowell, R., *Escritos y conversaciones*, Valencia, Murcia, Institut Valencià d'Art Modern, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 145.

Óleo sobre lienzo. 195 x 172 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Donación de Pilar Juncosa, 1986. © Successió Miró, 2025.

Tal y como recordó Carlos Martín García en el catálogo de la exposición *Miró Poema*⁴⁰, en 1924 Miró escribía dos cartas a Michel Leiris en las que declaraba ya la influencia que por aquel entonces ejercía en él la literatura como consecuencia de su relación con algunos de los recién mencionados escritores. Así, reconocía en la primera de ellas cómo los literatos –“mis amigos”–, le habían ayudado a comprender muchas cosas y comentaba qué empezaba a incluir: “nombres de colores o simplemente el monosílabo [...] [en] otros dibujos, objetos que vuelan sobre una superficie plana, escribo en ellos letras aisladas”⁴¹. Tras mencionar a Breton, se refería también en aquella carta a la pintura convencional y su deseo de alejarse de ella: “Me desprendo de toda convención pictórica (ese veneno)” y en su lugar, apostaba por “el carácter más profundamente conmovedor de mis cuadros simplemente dibujados”, en los que no faltaban los “colores puros [...] matices, encantos y música de los colores”. La palabra escrita y poética, junto a la música, iba ya introduciéndose en algunas de sus obras y sobre ellas decía que no podía llamarlas ni “cuadros” ni “pintura”: “no encuentro la palabra; no quiero decir cuadro ni tampoco pintura”⁴². “Esto no es en absoluto pintura, pero me da lo mismo”⁴³.

En la segunda de esas dos cartas de 1924 a Leiris, Miró le declaraba ya su deseo de recurrir a una simplificación de las formas al estilo de Hokusai (“hacer sensible una línea o un punto, simplemente”⁴⁴) y de integrar la “belleza de los astros y las letras”. Además, Margit Rowell, en relación con la importancia de la espiritualidad y el vacío en aquellas obras poéticas y oníricas, trajo a colación las siguientes palabras del artista:

Huía hacia el interior del absoluto de la naturaleza. Quería que mis manchas parecieran abiertas a la llamada magnética del vacío [...]. Estaba interesado en el vacío, en la perfecta vaciedad [...] mis gestos lineales sobre él eran los signos de la progresión de mi sueño.⁴⁵

Rowell estableció una detallada clasificación sobre los diferentes tipos de relaciones de Miró con la literatura y especialmente con la poesía, ya desde los años 20⁴⁶. Dichas relaciones abarcan diferentes formas y en muchos casos podemos hablar en general de “pinturas-poemas”⁴⁷. Realizando un resumen de estos diferentes tipos de vínculos, en primer lugar podríamos indicar que encontramos ejemplos en los que pintura y escritura se fusionan a modo de icono-textos pictórico-poéticos. La inclusión de letras y cortas frases o versos se observa ya desde los años 20 y destacan entre ellas obras como *Pintura [Caracol, mujer, flor, estrella]* (1934, Museo Reina Sofía, Fig. 4) o en fecha más cercana al poemario que aquí nos afecta, *Poema (III)* (1968, Fundació Joan Miró, Barcelona, Fig. 7). En ocasiones, más que de pinturas-poemas puede hablarse más propiamente de dibujos-poema e incluso de poemas pictóricos cuando predomina el texto frente a la imagen, tal y como puede observarse en *L'été* (1937, Fundació Joan Miró, Barcelona, Fig. 5).

Por otra parte, en ocasiones se aprecia también la inclusión de grafías personales e incluso “ideogramas” en la propia pintura. Así, por ejemplo, en algunos libros ilustrados desde los años 20. Entre estos primeros, en 1928 Miró realiza la caligrafía e ilustraciones del poemario de la escritora Lise Hirtz *Il était une petite pie (Érase una urraquita)*⁴⁸, una especie de canciones infantiles en las que junto a sus dibujos, emplea una caligrafía en la que se percibe una voluntad de que el lenguaje verbal traspase sus límites hacia lo visual, de manera que el tipo de caligrafía empleada influye en la sensación lectora (ej. Fig. 3). Es lo que podría también denominarse “escritopintura” por el efecto visual de la propia caligrafía. Estas obras se asemejan a las llamadas liricografías de Alberti⁴⁹, aunque presentan algunas diferencias en la forma de imbricación de la ilustración con la caligrafía. Esta grafía libre influida por las primeras vanguardias artísticas del siglo XX (especialmente los caligramas de Apollinaire) y por su fijación en otros alfabetos –incluidos los ideogramas y jeroglíficos–, va a estar presente también en otros trabajos posteriores de Miró, como en el mencionado dibujo-poema *L'été* de la Fundació Joan Miró, Barcelona (Fig. 5) o especialmente en su propio libro de artista *Le lézard aux plumes d'or (El lagarto de las plumas de oro)* de 1971. Además de este tipo de caligrafía personal y original, en algunas ocasiones, Miró introdujo ideogramas de invención propia, así por ejemplo en el poemario de René Char *À la santé du serpent (A la salud de la serpiente)*, 1954, Fig. 11) y se corresponde

⁴⁰ Martín, C. y Malet, R.M., *Miró Poema*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2021. Transmiso aquí mi agradecimiento a Nadia Arroyo, Directora del área de Cultura de la Fundación Mapfre, por la concesión de dicho catálogo.

⁴¹ Miró, J. y Rowell, M., *Escritos y conversaciones...*, op. cit., p. 140.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, 141.

⁴⁴ *Ibidem*, 142.

⁴⁵ Miró, J. y Rowell, M., *Escritos y conversaciones...*, op. cit. Cita recogida por Paloma Alarcó en Alarcó, P., *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 334.

⁴⁶ Miró, J. y Rowell, M., *Escritos y conversaciones...*, op. cit.

⁴⁷ *Ibidem*, 145.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 36-73 y p. 234.

⁴⁹ Martín, C. y Malet, R.M., *Miró Poema*, op. cit., p. 241.

con lo que el escritor francés Raymond Queneau denominó “miroglíficos” en su obra *Joan Miró ou le poète préhistorique* (1949), cuestión esta que después fue estudiada por Tiziana Migliore⁵⁰.

Asimismo, las propias ilustraciones para poemarios de algunos escritores son otra forma de sincretismo pictórico-literario en la obra *mironiana*, ya que en cada página se fusionan ambos lenguajes. Junto a algunos de los recién mencionados ejemplos, Miró ilustró también el poemario de Tristan Tzara *Parler seul* (*Hablar solo*, 1948-1950⁵¹) y posteriormente realizó un trabajo pictórico similar para el poemario de Paul Éluard *À toute épreuve* (1958)⁵². Poco después ilustró varios poemas de Jacques Dupin en 1969⁵³ y tras este, destaca la colaboración con Joan Brossa en 1978 para *Tres Joans. Homenatge a Joan Prats* (1978⁵⁴), sin olvidar las 22 litografías que realizó para el poemario de las «*Maravillas...*» de Alberti.

Además, hay que recordar las propias creaciones poéticas *per se* que escribió Miró prácticamente sin acompañamiento ilustrativo. Durante los años de la guerra civil española escribió poesía vanguardista en un bloc de dibujo y entre aquellas páginas se encuentran versos escritos en francés (su la lengua más habitual de escritura junto con el catalán) intercalados con otras páginas en el estilo de la escritura automática de influjo surrealista, junto a poemas en verso sin rima, pero con intención de crear ritmo, además de algunos caligramas⁵⁵. Tal y como apuntó Rowell, ya en 1938 Miró tenía la intención de conformar un libro con aquellos poemas y en una carta dirigida a Pierre Matisse le declaraba la siguiente intención sobre fusionar en su obra la literatura, la música, la astronomía y la pintura japonesa:

reproducir los cuadros con títulos muy poéticos, paralelo entre la poesía y la pintura como entre la música y la pintura.

Intercalar en el libro aguafuertes, litografías, etc., y reproducciones de diversas pinturas poéticas.

Reproducir también una bella página de astronomía.

Mejor que una partitura de Wagner, reproducir una música con notas que sigan un ritmo como mis pinturas. [...]

Utilizar pinceles japoneses y plumas de diferentes grosores [...].⁵⁶

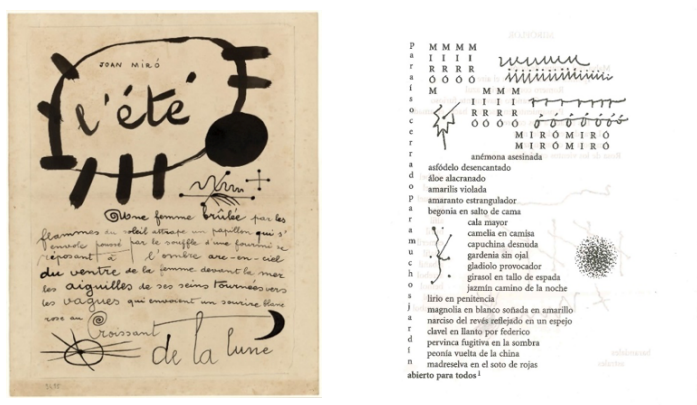


Figura 5. Joan Miró, Dibujo-poema *L'été*, 1937. Tinta china sobre papel. 39 x 31,5 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona.

© Successió Miró, 2025. / Figura 6. Rafael Alberti, página del poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* con ilustración del propio poeta (Seix Barral, 2004, p. 495⁵⁷)

Asimismo, han de destacarse los propios títulos poéticos de muchas de sus creaciones pictóricas en gran parte de su trayectoria, aunque Rowell situó esta inserción especialmente entre 1945-1955 y entre 1967-1970⁵⁸. Como ejemplo de ello y en relación con algunos de los versos de Alberti que comentaremos, incluimos aquí en este sentido la obra *El pájaro relámpago cegado por el fuego de la luna* del Museo Thyssen Bornemisza (Fig. 15). En los años 40, 50 y 60 en los que Miró fue repitiendo cada vez más sus motivos simbólicos, fueron también cada vez más frecuentes estos títulos poéticos, como si de versos de un poema como el de Alberti se tratara⁵⁹, lo cual se observa especialmente a partir de la serie de

⁵⁰ Migliore, T., *Miroglifici: Figura e scrittura in Joan Miró*, Milano, Et al. Edizioni, 2011.

⁵¹ Martín, C. y Malet, R.M., *Miró Poema*, op. cit., p. 150-159.

⁵² *Ibidem*, pp. 160-171.

⁵³ *Ibidem*, pp. 138-149.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 182-191.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 198, 199.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 198, 199.

⁵⁷ En las siguientes imágenes donde se reproduzcan páginas del poemario con las ilustraciones del poeta, se incluirá la página de la edición de 2004 de Seix Barral (pp. 487 a 517). Los textos e imágenes son iguales a la edición de 1980, aunque con paginación diferente. En el índice de la edición de 1980 se establecía una distinción de 22 poemas, de las páginas 181 a 211. *Vid.* Alberti, R., *Fustigada luz*. Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve, 1980.

⁵⁸ Miró, J. y Rowell, M., *Escritos y conversaciones*, op. cit., p. 315, 365.

⁵⁹ Para esta cuestión, consúltense las páginas dedicadas a las décadas de los 40 50 y 60 en: Miró, J. y Rowell, M., *Escritos y conversaciones*, op. cit., p. 366.

sus *Constelaciones* (1940-1941). Rowell los denominó “títulos-poemas” y comentó también que funcionan como versos que acompañan a una partitura musical⁶⁰. Miró había empezado a emplearlos para muchas de sus creaciones plásticas en los años 20. Pocos años después se percataría de que algunos de esos títulos provocaban interpretaciones que él quería evitar, pero no abandonó esta práctica de conceder a sus títulos un estilo poético y de incluir en ellos recursos literarios o juegos de palabras. Al fin y al cabo, tal y como ya indicaron Krauss y Rowell, la ambigüedad del lenguaje poético contribuye a una sugerencia interpretativa⁶¹ de la que el artista, sin duda, no era ajeno.

Es aquí precisamente donde recordamos la tesis de Antonio García-Berrio sobre el hecho de que en la lectura de la obra de Miró no caben interpretaciones simbólicas unívocas, defendiendo así la primacía puramente plástica de su obra, pero también la posibilidad de una apertura interpretativa sobre dichos símbolos. Y es bajo todo este contexto cuando se comprende el poemario de las «*Maravillas...*» de Alberti en homenaje a Miró, sus écfrasis de carácter lírico y los propios dibujos de Alberti para la segunda edición (1980). Muchos de los versos de Alberti tienen un valor de evocación de las imágenes *mironianas*, como si estuviera describiendo obras suyas que recrea en su mente, por lo que funcionan como écfrasis de una abstracción de su *corpus*. Tienen además un valor lírico-expresivo y son parangonables a los propios títulos poéticos puestos por Miró a sus obras. Incluso el propio lenguaje poético verbal y visual empleado por Alberti, lleno de sugestión y de cierta inocencia (a veces calificada como naif) parece imitar el propio lenguaje del artista catalán.

4. La écfrasis lírica albertiana y sus ilustraciones como forma de conocimiento artístico del corpus de Miró en el poemario de las «*Maravillas...*»

El primer poema que escribió Alberti en homenaje a Miró fue el que incluyó en la edición de 1968 de *A la pintura*; un poema (comenzado con los versos “Oh la O/ de Miró”⁶²) no incluido en el poemario de las «*Maravillas...*», que había sido creado por Alberti en 1967 en estrofas lírico-grafiadas a tinta y tinta de colores, acompañadas de dos grabados de Renzo Romero, que fueron publicados en Roma en octubre de 1967⁶³.

Tal y como hemos indicado, la primera edición del poemario de las «*Maravillas...*» salió a la luz por Ediciones Polígrafa en 1975 con las 22 litografías de Miró. En cuanto a su texto verbal en sí, Alberti parece realizar descripciones no tanto de obras específicas sino de abstracciones del *corpus* pictórico de Miró que retiene en su mente; y sobre todo de imágenes de los símbolos *mironianos* en relación con la naturaleza, que se repitieron incansablemente dentro de su iconografía. De alguna manera, parecía consciente de que esas descripciones o écfrasis no eran suficientes, es decir, que el lenguaje verbal no bastaba para poder captar de manera precisa toda la magnitud de la obra de Miró, y en ese amor por la síntesis de palabra-imagen, deseaba que ese nuevo producto artístico hiciera justicia a la esencialidad poesía-pintura de su lenguaje artístico. Como idea adicional, resulta importante recordar además que fue Alberti quien escribió todo el poemario antes de que Miró realizara ninguna ilustración, por lo que el camino no fue del todo conjunto o de ida y vuelta, sino que él después dio rienda suelta para que Miró incluyera sus ilustraciones en los huecos que había dejado libres.

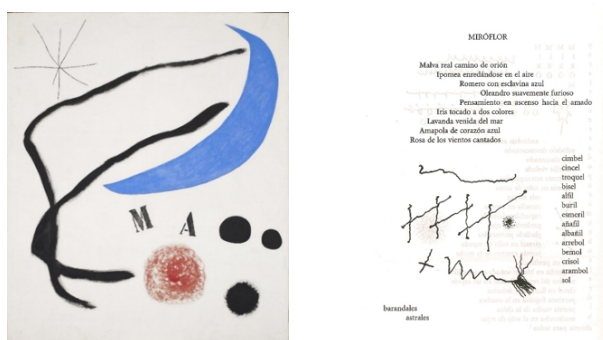


Figura 7. Joan Miró, *Poema (III)*, 17 de mayo de 1968, Acrílico sobre tela. 205 x 174 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. © Successió Miró, 2025. / Figura 8. Rafael Alberti, página del poemario “*Maravillas...*”⁶⁴, con ilustración del propio poeta (Seix Barral, 2004, p. 496).

⁶⁰ *Ibidem*, 315.

⁶¹ Krauss, R. E., Rowell, M. and Solomon R. Guggenheim Museum, *Joan Miró; Magnetic Fields*, op. cit., 119. Referencia tomada de: Martín, C. y Malet, R.M., *Miró Poema*, op. cit., p. 239.

⁶² Alberti, R. (aut.) y Siles, J. (ed.), *Obras Completas. Poesía III*, op. cit., pp. 198-200.

⁶³ Vid. Alberti, R. (aut.) y Balcells, J.M. (ed.), *Poesía IV*, op. cit., pp. 1094-1095; Marcos-Ricardo Barnatán, “Rafael Alberti. Pintura y poesía” [Catálogo Exposición Galería Guillermo de Osma, del 16 de junio al 24 de julio de 2003] (Madrid: Galería Guillermo de Osma, 2003), 13, 16. Disponible en:

guillermodosma.com/wp-content/uploads/2019/11/CATALOGO_ALBERTI_MEDIA.pdf

⁶⁴ Se recuerda aquí el empleo abreviado del título del poemario. Vid. nota nº 18.

El poemario no está estructurado en partes que dejen vislumbrar con claridad poemas independientes, de manera que en general los versos fluyen de manera libre como si de elementos vegetales u orgánicos se tratara dentro de un largo poema. Sin embargo, a partir de la propia edición a máquina que pasó Alberti a Miró quedaron bastante claras las posibles subdivisiones que daban lugar a los poemas⁶⁵, acompañados de las litografías de Miró (Ej. Fig. 9), sustituidas por los dibujos y grafismos de Alberti en la segunda edición (Seix Barral, 1980), siendo esta última en la que me centraré para este análisis.

En la primera sección, que abarcaría las primeras dos páginas tras la portada inicial, como si de pinceladas sueltas se tratara, Alberti arroja varios sustantivos diseminados que comienzan por cada una de las letras del propio nombre MIRÓ, entre los que encontramos algunos relativos a los campos semánticos de los símbolos *mironianos*, en general relativos a la naturaleza (“órbita”, “meteorito”, “insecto”, “rosa”) junto a varios neologismos compuestos por la hibridación de dos (“ojipájaro”, “Músicamar”, “izaluna”), con referencias a dos topónimos esenciales en la vida de Miró: Montroig y Mallorca.

Tras este preámbulo, con un título compuesto sencillamente por los tres sustantivos “huerto”, “playa” y “jardín”, se da “entrada libre” a la que constituye la siguiente sección: los primeros versos que conforman ya ese “jardín” *mironiano* que da título al poemario. Nótese cómo Alberti, en el espacio que dejó entre título y subtítulo, incluyó un dibujo que alude ya a las descripciones que a modo de écfrasis comienza en la página siguiente. Este procedimiento lo empleará en varias de las páginas donde en los espacios libres inserta ilustraciones que en un lenguaje con reminiscencias figurativas pero tendente a la abstracción, evoca algunas de las imágenes referidas en sus descripciones (Ej. Fig. 6, 8, 10, 12, 13, 16).



Figura 9. Joan Miró, litografía realizada por el artista para la edición de Polígrafa (1975) del poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* de Rafael Alberti. © Successió Miró, 2025. Fuente: Archivo de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. Dicha litografía se situaba junto a una página con texto poético de Alberti, sin ilustración, que comenzaba con los versos de la siguiente figura. / Figura 10. Rafael Alberti, página que sucedía a la de la imagen anterior, en el poemario de las “*Maravillas...*”, con ilustración del propio poeta en lugar de la litografía de Miró (Seix Barral, 2004, p. 500)

A partir de dicho momento Alberti empieza a expresar el sentido poético y sinestésico de la pintura de Miró, con oraciones en versos sueltos de gran libertad tanto en la propia estructura sintáctico-gramatical como en su propia disposición espacial y gráfica en el plano del papel, lo cual le permite dejar esos espacios para que el propio texto respire, de manera análoga a ciertos espacios vacíos en algunas obras de Miró, ya desde sus pinturas oníricas del periodo 1924-1927 –así, por ejemplo, en el *Campesino catalán con guitarra* del Museo Thyssen-Bornemisza (1924, Fig. 14)–: ello permite la pausa, la reflexión e incluso le facilita al poeta incluir algunos grafismos. Frente a la rima, Alberti emplea recursos sonoros y de repetición tales como la anáfora, la epífora, la epanadiplosis, el retruécano (“mar jardín/jardín mar”) y recurre a juegos de palabras como las dilogías, entre ellas derivadas de la polisemia del propio nombre del pintor (“miró”, “miro”), lo cual le permite establecer diferentes miradas hacia todas las “maravillas” de ese jardín *mironiano* en el que sobre todo van a proliferar metáforas y símbolos de ese universo vegetal, orgánico y cósmico de las que Alberti se apropia, haciéndolas suyas: “mar miro mar estrella”⁶⁶. Precisamente la sucesión de sustantivos relativos a esos símbolos de la iconografía mironiana va a ser un *leit motif* constante en esta écfrasis expandida que Alberti va realizando de la obra de su amigo pintor.

Las evocaciones sensoriales y sinestésicas que se percibían ya desde el comienzo y entre las que no faltan las referencias musicales a las que nos hemos ido refiriendo como característica común entre Alberti y Miró (“oboe”, “octava”, “olor”⁶⁷) se van expandiendo en esos versos libres: “oler, oír, tocar, mirar... Mar sentado”. Adelanto ya cómo las propias citas que aportamos de algunos versos como ejemplos a

⁶⁵ En el índice de la edición de 1980 se estableció ya una distinción de 22 poemas.

⁶⁶ Alberti, R. (aut.) y Balcells, J.M. (ed.), *Poesía IV*, op. cit., p. 492.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 490.

nuestra argumentación, requieren sin embargo la imprescindible lectura y también visualización de todo este poemario, ya que su propio comentario convencional, con ejemplos entrecomillados, resulta insuficiente para comprender el efecto inter-sensorial en las écfrasis aportadas por Alberti: el propio autor era consciente de que se trataba de un poema muy visual no solo por la evocación de las imágenes aludidas, sino por la disposición espacial de los versos. En la edición de Polígrafa no llegaban a imbricarse en la misma página las ilustraciones de Miró con los versos del poeta, de ahí que después Alberti incluyera sus propios dibujos en aquellos espacios libres. Para una apropiada comparativa pueden visualizarse por ejemplo las Figuras 9 y 10: en la primera incluimos una litografía de las realizadas por Miró (Polígrafa, 1975) que se situaba junto a una página con texto poético de Alberti, sin ilustración, que comenzaba con los versos “alado/aspado/deshilado...”. En la figura 10 se muestra esa misma página en la edición de Seix Barral (1980), en la que Alberti incluyó su propio dibujo de inspiración *mironiana* en el espacio que había dejado libre.

Por otra parte, la referencia a la música, que el propio Miró comentó como algo importante para este proyecto en una de sus cartas, continúa con las notas musicales, que Alberti deja caer por una de las primeras páginas como si de una escalera (o podríamos decir incluso, escala) descendente se tratara. La referencia a otro símbolo mironiano cósmico, “planeta”, abre paso a otra página en la que cada verso funciona como una pincelada suelta ecfástica: en este caso, Alberti, tras la reiteración del propio nombre “Miró”, escribe en toda la página una sucesión de versos, todos ellos referidos a diferentes especies de flores que se situarían en ese “jardín” *mironiano*, y que se van sucediendo en una similitud (anémone, asfódelo, áloe, amarilis, amaranto...), al margen izquierdo de la cual (Fig. 6) Alberti escribe el acróstico del poema, “Paraíso cerrado para muchos jardín...”, que toma del poemario del poeta granadino del siglo XVII Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652)⁶⁸.

Si bien en las «*Maravillas...*» apenas encontramos letras caligrafiadas de la mano del propio Alberti, sí que se encuentran en la edición de Seix Barral en la portada y también en la página en la que incluyó el verso acróstico recién mencionado⁶⁹ (Fig. 6), de manera que el lenguaje verbal traspasa sus límites hacia lo visual, y así, en la interpretación y sensación de lectura del poemario influya el tipo de caligrafía empleada, de manera similar a lo que encontrábamos en el dibujo-poema *L'éte* de Miró (Fundació Joan Miró, Barcelona, Fig. 5). Nos parece oportuno indicar sin embargo que en estos grafismos que realizó Alberti en esta edición, aunque texto e imagen están más integrados y dialogan entre sí, no llegaban a entrecruzarse del mismo modo que en algunas de sus liricografías antes comentadas.

Después, el poemario prosigue con varias partes esenciales (cada una de ellas como un poema en sí) en las que Alberti intercala neologismos con los que denomina al propio artista homenajeado: “MIRÓFLOR”, “MIRÓINSECTO”, MIRÓMIRADO”, “MIRÓMILAGRO TÚ”, “MIRÓPÁJARO” y “MIRÓMERIDIANO”. No me detendré en todas y cada una de estas partes (poemas en sí mismos), pero sí en algunas de las más relevantes en relación con la idea en torno a la écfrasis como forma de expresión y de conocimiento sobre la obra *mironiana*, que no solo es un homenaje sino una interpretación artística personal sobre ella.

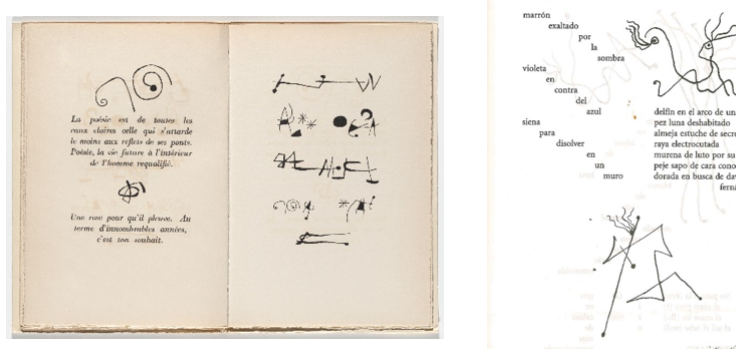


Figura 11. Ilustraciones de Joan Miró para el libro de René Char *À la santé du serpent* [A la salud de la serpiente], 1954. MoMA, Nueva York. © Successió Miró, 2025. / Figura 12. Rafael Alberti, página del poemario «*Maravillas...*», con ilustración del propio poeta (Seix Barral, 2004, p. 511)

En el poema «MIRÓFLOR», Alberti comienza diseminando versos en oraciones a veces sin verbo, en las que los elementos florales plagados de metáforas sensoriales pronto se entremezclan con otros motivos propios de la iconografía *mironiana* y también *albertiana*. Así, por ejemplo, su “Malva real camino de orión”⁷⁰ nos lleva a la serie de las *Constelaciones*: Las referencias astrales están realmente en todo el poemario, al igual que las estrellas estuvieron por doquier en la trayectoria de Miró. Alberti incluso va a imitar en

⁶⁸ Nota 1, p. 495, *ibidem*, p.1095.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 495.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 498.

sus dibujos las estrellas del pintor, a veces en forma de estrella-pájaro⁷¹ (Fig. 16, 17), lo cual nos lleva nuevamente a la mencionada obra del Museo Thyssen-Bornemisza (Fig. 15). El cromatismo como recurso literario presente en la adjetivación y en los propios nombres de las flores, se intercala con las referencias marinas más propias aún de Alberti que de Miró, también con efectos sensoriales y sinestésicos, alusiones visuales y musicales que nos remiten también a tantas obras del artista catalán. Así, los versos “Lavanda venida del mar/Amapola de corazón azul/Rosa de los vientos cantados”, anteceden a una cadencia de sustantivos con connotaciones cromáticas y musicales presentados en una columna junto al propio dibujo de Alberti (Fig. 8): “añafil”⁷² (que alude a la música por tratarse de una trompeta), “arrebol”⁷³ (nota cromática rojiza), “bemol” (nota musical) ...Los sustantivos “arambol”⁷⁴ y más aún los “barandales astrales”⁷⁵ aluden a la idea de la escalera presente en varias ocasiones en la iconografía mironiana, que recordemos, adquiere un sentido entre cósmico y espiritual, tal y como sugiere Alberti.

Las referencias musicales, unidas a la escalera y a su connotación espiritual, las encontramos también en el resto del poemario; así por ejemplo en el verso en el que más adelante se refiere al “descenso de una guitarra”⁷⁶, que unido al “corazón azul” y a su referencia explícita al “Olor de vino Cataluña plena”, nos remite nuevamente a obras como *Campesino catalán con guitarra* del Museo Thyssen-Bornemisza (Fig. 14), en la que junto a otros símbolos *mironianos* destacan aquí en conexión con el poema, el corazón invertido y la estrella, acompañados de la referencia al instrumento musical.

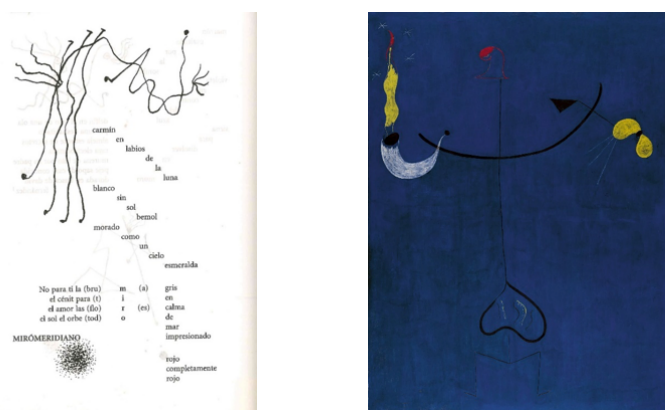


Fig. 13. Rafael Alberti, página del poemario “*Maravillas...*” con ilustración del propio poeta (Seix Barral, 2004, p. 512).

Fig. 14. Joan Miró, *Campesino catalán con guitarra*, 1924. Óleo sobre lienzo. 147 x 114 cm. © Successió Miró, 2025.

Procedencia: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Precisamente Alberti, sabiendo interpretar los símbolos mironianos tan personales, alude al pájaro en varias ocasiones, especialmente en la sección “MIRÓPÁJARO” tan esencial con la que cierra el poemario. Antes ya de iniciar dicha parte, se realiza la pregunta retórica “¿Qué no vuela?”⁷⁷, cuestionándose así si acaso existe algo que no flote en el aire en la pintura de Miró. Alberti sugiere ya una interpretación de ese símbolo *mironiano* tan esencial como lo es el pájaro, a través de la inclusión del término “libertad” con el que introduce esa página unos versos antes.

Tras cerrar el poema/sección «Miróflor» con unos trazos *albertianos* que lo ilustran evocando el movimiento de las olas, el poema «MIRÓINSECTO» prosigue con un enfoque algo similar al de la sección anterior: varios versos –algunos carentes de formas verbales– funcionan como pinceladas ecfrásticas, descripciones plásticas de motivos *mironianos* propios de su iconografía y simbología, componiendo incluso una especie de bestiario que en este caso se refiere al campo semántico de los insectos, con un estilo surrealista que acerca la obra del pintor a la del lenguaje del poeta. Dichos términos se imbrican con otros campos semánticos de la simbología *mironiana*. El primero con el que introduce este “bestiario” a través de una enumeración en similitud expandida, es una “mariposa”, que “vuela al mar”⁷⁸. A esta le siguen otros insectos como la “libélula”, la “mosca azul”, el “escarabajo”, la “hormiga...”⁷⁹ y otros como

⁷¹ *Ibidem*, p. 507.

⁷² “Trompeta recta morisca de unos 80 cm de longitud, que se usó también en Castilla”, en: Real Academia Española, «añafil», Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., s. v., consultado el 28 de agosto de 2025: <https://dle.rae.es/añafil>

⁷³ Este sustantivo, común en la poesía de Alberti ya desde *Marinero en tierra*, lo encontramos también en *A la pintura*, como nota cromática al referirse al rojo filtrado entre las nubes al ser iluminadas por el sol. Vid. Real Academia Española... «arrebol», <https://dle.rae.es/arrebol>, *Ibidem*.

⁷⁴ Aquí sinónimo de balastrada o barandilla. Vid. Real Academia Española..., «arambol», <https://dle.rae.es/arambol>, *Ibidem*.

⁷⁵ Alberti, R. (aut.) y Balcells, J.M. (ed.), *Poesía IV*, op. cit., p. 496.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 502.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 497.

⁷⁸ *Ibidem*, 499.

⁷⁹ *Ibidem*.

el “caracol”, la “musaraña” o las “arañas estrelladas”⁸⁰, términos todos ellos que sin duda nos remiten a la obra antes mencionada *Caracol, mujer, flor, estrella* (Museo Reina Sofía, Fig. 4). Una de las maneras más oportunas con que Alberti puede ilustrar esas imágenes evocadas en su descripción del lenguaje pictórico *mironiano* es a través del neologismo y de los grafismos que imitan esas líneas y figuras biomórficas de Miró⁸¹ (Fig. 10, 12, 13). Intercala en los versos algunos de los símbolos esenciales que aparecían en otras partes del poemario, como la tierra, la luna, el mar, el ojo y por supuesto, los astros: “De la tierra a la luna [...] la luz se desmadeja/y el mar asalta el cielo precipitadamente despeinado”⁸².

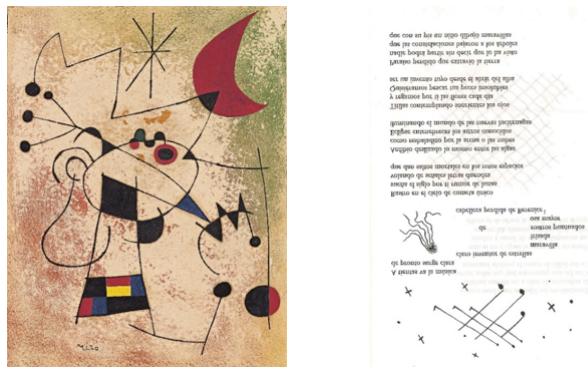


Fig. 15. Joan Miró, *El pájaro relámpago cegado por el fuego de la luna*, 1955. Óleo sobre cartón. 26 x 20 cm © Successió Miró, 2025. Procedencia: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid/ Fig. 16. Rafael Alberti, página del poemario *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* con ilustración del propio poeta (Seix Barral, 2004, p. 515).

En relación con el mencionado pájaro, aparece de manera constante en las écfrasis que realiza Alberti, pero adquiere especial peso en cinco páginas⁸³ en las que actúan como *leit motif*. En este sentido, recordemos la importancia de este junto con la estrella en la iconografía *mironiana*, a veces intercalado junto a la mujer⁸⁴, como en la recién mencionada obra del Museo Reina Sofía (Fig. 4). Roberta Bogoni planteó un posible significado del pájaro en clave divina⁸⁵, al igual que la escalera, que es elemento que asciende y aspira a la unión con lo divino. Tradicionalmente considerado símbolo de libertad, de la adivinación, del buen o mal augurio e incluso elemento de cierta implicación sagrada por situarse entre el cielo y la tierra, en este caso puede interpretarse como un símbolo de la libertad creativa del artista. De hecho, el pájaro aparece en la obra de Miró frecuentemente no de manera convencional, sino que a veces imbricado con otras formas naturales, tal y como lo encontramos en el pájaro-cohete, el pájaro-flecha y el pájaro-serpiente –que encontramos en algunas obras entre 1951 y 1954–⁸⁶ y en la mencionada obra del Museo Thyssen-Bornemisza a través del pájaro-relámpago (1955, Fig. 15).

Entre estas metamorfosis posibles, destaca también su vinculación con lo femenino, dando lugar al pájaro mujer, de ahí que Alberti se refiera en dicha parte a “la dama con pájaro”⁸⁷. Y de ahí que a continuación invoque al propio Miró cuando se refiere a él como “jardinero mayúsculo del sueño”⁸⁸. De esta manera, Alberti reclama el papel de Miró como artista, creador a partir de sus sueños; sólo él, entre tanto insecto (interpretétese como metáfora de la humanidad) puede resaltar la belleza entre la maleza. Tras esta parte, nuevamente invoca al pintor con una laudatoria estrofa: “Un solo MIRÓ [...] mirar que un cazador vuela/y caza lo que miró” (Fig. 17). Y así, tras el retruécano, ilustra los siguientes versos con dos estrellas-pájaro (Fig. 17).

Alberti prolonga estas enumeraciones sinestésicas a modo de pinceladas dispersas, volviendo además a un bestiario que parece más *albertiano* que *mironiano* por ser especialmente marino (delfín, pez luna, almeja, raya...), introduciendo otros dibujos y grafismos (Fig. 12) en los que sigue imitando algo el lenguaje del artista y que al igual en otras páginas, nos recuerdan bastante a algunos de los dibujos realizados por Miró en el poemario de René Char, *À la santé du serpent* (Fig.11). A esta página le sigue otra con más dibujos que realiza Alberti en clave *mironiana*, que sitúa libremente entre los huecos de más versos que continúan

⁸⁰ *Ibidem*, 501.

⁸¹ *Ibidem*, 500.

⁸² *Ibidem*, 501.

⁸³ *Ibidem*, 506-510.

⁸⁴ Recuérdese en este sentido la exposición *Joan Miró. Mujeres, pájaros, estrellas* que en colaboración con la Fundació Joan Miró, entre 2021 y 2022 tuvo lugar en el Museum of Art Pudong de Shanghai y en el My Art Museum, MAMU, en Seúl.

⁸⁵ Bogoni, «Joan Miró 1922-1942...», op. cit., pp. 165-169.

⁸⁶ Vid. Miró, J. y Rowell, M., *Escritos y conversaciones*, op. cit., pp. 316-318.

⁸⁷ Alberti, R. (aut.) y Balcells, J.M. (ed.), *Poesía IV*, op. cit., p. 506.

⁸⁸ *Ibidem*.

en la línea de las enumeraciones anteriores: “carmin en labios de la luna/blanco sin sol bemol/morado como un cielo esmeralda [...]” (Fig. 13).

Finalmente llegan las tres últimas páginas del poemario, donde se concentra cierta regularidad métrica algo mayor dentro de la anarquía constructiva de las páginas anteriores. Alberti vuelve a la écfrasis, que nunca desapareció, retomando varios de los símbolos *mironianos* antes enumerados. Entre ellos, vuelven las referencias al campo semántico de lo cósmico y lo astral, con las estrellas y referencias musicales acompañadas por sus propios dibujos. Hibrida dichas estrellas con simulaciones de notaciones musicales como la negra y una pauta de tres líneas a modo de “trigrama” que sustituiría al pentagrama convencional (Fig.16): “A tientas va la música/de pronto surge clara/claro inventor de estrellas [...] Rastro en el cielo cometa único/sueña el siglo por ti rumor de lunas”⁸⁹: suponen otra clara referencia a la iconografía del artista (ej. Fig. 15).

La sucesión de símbolos *mironianos* en esta parte en relación con lo astronómico es constante y el poeta expresa así cómo ese universo cósmico supone un halo de luz en el contexto artístico en que escribe: “Eclipse entenebrece los astros conocidos/iluminando el mundo de nuevas luciérnagas”. De alguna manera Alberti expresa cómo ese lenguaje cósmico se materializa en la tierra a través de la pintura *mironiana*. Su lenguaje artístico es la mejor manera para expresar toda la grandiosidad del universo:

Paraíso perdido que extravió la tierra
nadie podrá partir sin decir que lo ha visto
que las constelaciones bajaron a los árboles [...].⁹⁰

Tras reconocer ese elemento de inefabilidad del lenguaje artístico, que podríamos aplicar no solo a la obra plástica de Miró sino a la del propio poeta (“la reducción de todo a un idioma inefable”⁹¹) Alberti reconoce que solo hay una manera de interpretar la obra de Miró con justicia: “Con los más puros ojos hay que saber leerle/La luz halló de nuevo la perdida inocencia”⁹². Tras esta declaración, Alberti alude al tópico de *ut pictura poesis*, que recordemos, había empleado ya en su poemario *A la pintura*:

Poeta en una mano el fuego y en la otra
un estampido alegre de líneas y colores
sabes de la palabra pintada del secreto
que le roba la llama al sueño de la arcilla.⁹³

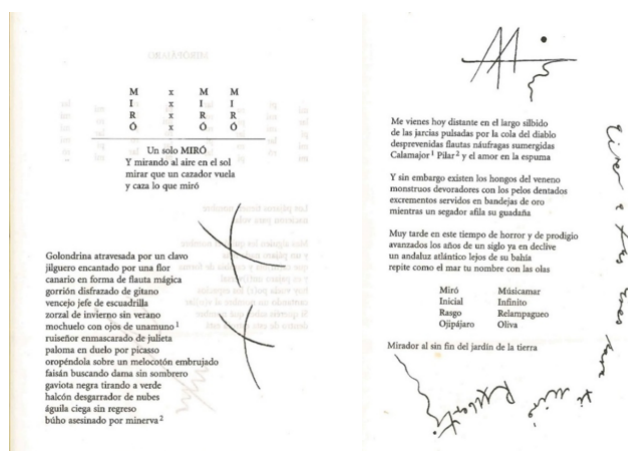


Fig. 17 (izda.) y 18 (drcha.). Rafael Alberti, páginas del poemario «*Maravillas...*» con ilustración del propio poeta (Seix Barral, 2004, p. 507 y 517 respectivamente).

El símbolo del fuego, en una alusión implícita prometeica, reaparece en estos versos bajo ese tópico literario relativo a la analogía pintura-poesía. La última página del poemario se clausura con más alusiones ecrásticas a la obra *mironiana* y un verso final –“Mirador al sin fin del jardín de la tierra”– que alude al libro de artista *Las esencias de la tierra* (1968, Polígrafa), publicado con litografías de Miró y en homenaje a su tierra catalana, que precisamente había regalado Miró a Alberti, tal y como revela la carta conservada de Alberti a Miró del 25 de junio de 1973 a la que nos hemos referido antes.

Alberti introduce en esa última página del poemario un dibujo que podría interpretarse como una insignia que es el resultado de la fusión creativa pictórico-literaria de la obra de Alberti y Miró, ya que

⁸⁹ *Ibidem...*, 515.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem...*, p. 516.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ibidem.*

de manera poética traza una M mayúscula como resultado de dos A-s yuxtapuestas que simulan dos montañas junto a una línea de horizonte que aludiría al mar y otra línea curva y sinuosa que emula la línea de costa (Fig. 18). Al fondo de estas asoma un punto *mironiano*, como una luna... o podría ser un eclipse de sol. Mar y tierra que evocarían tanto la natal costa gaditana del poeta como Montroig, esencial en la vida del artista catalán, si bien la referencia a Calamajor en el verso que reza “Calamajor Pilar y el amor en la espuma” aporta la última pincelada ecrástica al lugar donde desde 1956 Miró, junto a su esposa, Pilar Juncosa, estableció su taller y residencia.

5. Referencias bibliográficas

- Alarcó, P., *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009.
- Alberti, R., *Fustigada luz*. Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve, 1980.
- Alberti, R. (aut.) y Siles, J. (ed.), *Obras Completas. Poesía III*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- Alberti, R. (aut.) y Balcells, J.M. (ed.), *Poesía IV*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Alberti, R. (aut.) y Marrast, R., (ed.), *Obras Completas. Prosa II. Memorias: La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- Alberti, R., «Alberti habla de Motherwell (Transcripción de una cinta enviada por el escritor)», *Quaderns de l'Obra Social*, Num. 5 (abr. 1980).
- Alberti, R., «Recuerdo de una tarde romana», *Culturas* (suplemento cultural), *Diario 16*, 24 de abril de 1993, p. 3.
- Ciria, C., (comis.), Excmo. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, *Rafael Alberti, pintor* [Cat. Exposición], El Puerto de Santa María, Excmo. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1992.
- Cramer, P., y Miró, J., *Joan Miró: Lithographs V. 1972-1975*, Paris: Maeght Publisher, 1992.
- De la Calle, R., «El Espejo de la Ekphrasis: Más acá de la imagen. Más allá del texto», *Escritura e Imagen* 1 (2005), pp. 59–81. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0505110059A>
- De la Calle, R., *El espejo de la Ekphrasis, más acá de la imagen, más allá del texto: la crítica de arte como paideia*, Lanzarote, Fundación Cesar Manrique, 2005.
- Dupin, J., Gutermann, N., and Miró J., *Miro*, New York, London, H.N. Abrams, Thames and Hudson, 1962.
- Eco, U., *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Frattale, L., «Nunca fui a Granada. Una poesía y seis liricografías para Federico García Lorca di Rafael Alberti. Una propuesta di analisi», *Orillas, Rivista d'ispanistica*, Núm. 5, 1-31 (2016).
- Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (ed.) y Alberti, R. (aut.), «Carta de Rafael Alberti a Joan Miró del 2 de mayo de 1972» [Ref. C6 (FD-0006.2)], Archivo de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma.
- Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (ed.) y Alberti, R. (aut.), «Carta de Rafael Alberti a Joan Miró del 25 de junio de 1973» [Ref. C8 (FD-0008.2)], Archivo de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma.
- Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (ed.) y Alberti, R. (aut.), «Carta de Rafael Alberti a Joan Miró del 14 de julio de 1973» [Ref. C10.1 (FD-0010.1)], Archivo de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma.
- Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (ed.) y Alberti, R. (aut.), «Carta de Rafael Alberti a Joan Miró del 14 de agosto de 1973» [Ref. C11 (FD-0011.2)], Archivo de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma.
- Fundación Rafael Alberti (ed.) y Miró J. (aut.), «Carta de Joan Miró a Rafael Alberti del 10 de septiembre de 1969» [Ref. F402], Biblioteca/Archivo Fundación Rafael Alberti, Puerto de Santa María.
- Fundación Rafael Alberti (ed.) y Miró J. (aut.), «Carta de Joan Miró a Rafael Alberti del 24 de diciembre de 1971», [Ref. A227], Biblioteca/Archivo Fundación Rafael Alberti, Puerto de Santa María.
- Fundación Rafael Alberti (ed.) y Miró J. (aut.), «Carta de Joan Miró a Rafael Alberti del 20 de diciembre de 1973» [Ref. F268-1], Biblioteca/Archivo Fundación Rafael Alberti, Puerto de Santa María.
- Fundación Rafael Alberti, «Rafael Alberti pintor», Fundación Rafael Alberti. Disponible en: <https://rafaelalberti.com/esp/alberti-pintor/artista>
- Fundación Rodríguez Acosta, «Nunca fui a Granada», de Rafael Alberti para García Lorca (1975), Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 18 de julio de 2016, disponible en: <https://www.fundacionrodriguezacosta.com/blog/nunca-fui-granada-de-rafael-alberti-para-garcia-lorca-1975/>
- García-Berrio, A., «Joan Miró: texto plástico y metáfora del lenguaje», *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 369 (1981), pp. 435–465. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/joan-miro-texto-plastico-y-metafora-del-lenguaje/>
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- Instituto Cervantes, «A la pintura. Liricografía I (“La corza blanca”)», Centro Virtual Cervantes, disponible en: <https://cvc.cervantes.es/actcult/alberti/antologia/pinturas05.htm>
- Krauss, Rosalind E., Rowell, M. and Solomon R. Guggenheim Museum, *Joan Miró; Magnetic Fields*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972

- Leiris, M., «45, rue Blomet», *Cuadernos del Norte*, no. 18 (1983), pp. 10-14. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/18.htm
- López Flores, R.V. y Fundación Unicaja. *Rafael Alberti: pintor poeta, poeta entre pintores. [Catálogo de exposición, Centro Fundación Unicaja de Cádiz, 21 de diciembre de 2022–31 de marzo de 2023]*, Cádiz, Centro Fundación Unicaja, 2022.
- Malet, R.M., *Joan Miró*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2003.
- Martín, C., y Malet, R.M., *Miró Poema*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2021.
- Migliore, T., *Miroglifici: Figura e scrittura in Joan Miró*, Milano, et al. Edizioni, 2011.
- Miró, J., Lax, M.L., Bordoy, A. y Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, *Miró: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2005.
- Miró, J. y Rowell, R., *Escritos y conversaciones*, Valencia, Murcia, Institut Valencià d'Art Modern, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., versión 23.8 en línea, Madrid, Real Academia Española. Disponible en: rae.es.
- Spang, K., La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura», *Impossibilia: Revista Internacional de Estudios Literarios* 1, no. 3 (2012), pp. 233–45, pp. 236, 241.
- Spang, K., *Pintar con palabras: Sobre "A la pintura" de Rafael Alberti*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017.