Anales de Literatura Española
N.º 34, 2021 (SERIE MONOGRÁFICA, 22)

Gabriel Miró en la modernidad literaria

Edición de Miguel Á. Lozano Marco y Laura Palomo Alepuz

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Director
Juan A. Ríos Carratalá

Secretaría académica
Laura Palomo Alepuz

Consejo de Redacción
Miguel Á. Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Helena Establier (Universidad de Alicante)
José M.ª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Renata Londero (Universitá di Udine)
Miguel Ángel Lozano Marco (Universidad de Alicante)
Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)
Dolores Thion Soriano-Molla (Université de Pau)

Consejo Asesor
Christine Arkinstall (Auckland University)
Marina Bianchi (Universitá di Bérgamo)
Cathy Jaffe (Texas State University)
Dante Liano (Universitá Cattolica de Milán)
José Manuel Martín Morán (Universitá del Piamonte Orientale)
Gabriele Morelli (Universitá di Bérgamos)
Ermitas Penas Valera (Universidad de Santiago de Compostela)
Carlos M. Pueyo (Valparaíso University)
Montserrat Ribao (Universidad de Vigo)
Diego Saglia (Universitá di Parma)
Laura Scarano (Universidad Nacional Mar de Plata)

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 34 (2021). Serie monográfica, 22

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Gabriel Miró en la modernidad literaria

Ed. de Miguel Á. Lozano Marco y Laura Palomo Alepuz

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg

Anales de Literatura Española se encuentra actualmente indexada en los siguientes directorios, sistemas de evaluación y bases de datos: MIAR, RESH-CSIC, LATINDEX, PIO, ISOC, MLA, DIALNET, DOAJ y SCOPUS. Se ha solicitado la incorporación a ESCI.

ÍNDICE

Introducción..... 9

Marta E. Altisent
El tropo pastoral en la escritura de la naturaleza de Gabriel Miró..... 13

Ana L. Baquero Escudero
La mujer de Ojeda en la encrucijada entre pasado y futuro 35

Isabel Clúa
De lo propio y lo extraño: imaginerías de lo animal en *Nómada* (1908)
de Gabriel Miró 57

Francisco Javier Díez de Revenga
Gabriel Miró, maestro de la modernidad (Carmen Conde y Gabriel Miró)...79

Roberta Johnson
La conciencia moral y la conciencia moderna en *Nuestro Padre*
San Daniel y *El obispo leproso* 99

Guillermo Laín Corona
Una aproximación a Gabriel Miró desde el realismo mágico de
Gabriel García Márquez..... 115

Miguel Ángel Lozano Marco
Sigüenza, personaje de la modernidad, en sus textos (En torno a
Libro de Sigüenza)..... 141

Ian R. Macdonald
Sociedad y felicidad, tierra y humanidad. Reflexiones en torno
a Gabriel Miró cuarentón 169

Christian Manso
La muerte le sienta bien a Gabriel Miró: *El sepulturero* (1910) 187

Laura Palomo Alepuz
Humanismo y modernidad en «Herodes», tercera parte de *Figuras de Bethlem* de Gabriel Miró 197

Dolores Thion Soriano-Mollá
Gabriel Miró en Biblioteca Nueva (1926-1930) 223

Introducción

Con este número monográfico de *Anales de Literatura Española* queremos contribuir, en la medida de lo posible, a mantener el interés sobre la obra de Gabriel Miró en los ambientes universitarios. Empleamos el término «mantener» porque, a pesar de no ser abundante el caudal de estudios dedicados a la creación del escritor alicantino, sí ha mantenido un flujo renovado, como se muestra en las siguientes páginas, donde quedan de manifiesto las incorporaciones, más o menos recientes, alternando con quienes, desde hace lustros, vienen indagando en el sentido y alcance de una obra verdaderamente singular, cuyo alto valor estético nadie discute. Porque si de algo estamos seguros es de la desproporción que existe entre la altura estética de esa creación literaria y su conocimiento —o reconocimiento—, no por parte de eso que llamamos «público lector», sino de quienes dedican su actividad profesional al estudio de nuestra historia literaria.

La bibliografía de que disponemos, sin ser numerosa, es excelente. Con facilidad la puede encontrar todo aquel que, interesado en nuestro autor, consulte en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Allí, junto a una extensa información bibliográfica, puede leer algunos de los textos críticos relevantes, que han de citarse en un lugar como este a modo de guía o estado de la cuestión. Entre los diversos asuntos investigados, pueden llevar primacía los estudios de Edmund L. King, quien puso claridad en los hallazgos estéticos del escritor, en su novedad, desde su iluminador artículo de 1961, «Gabriel Miró y "el mundo según es"», y su edición neoyorkina de *Años y leguas* (1967), hasta su edición e introducción a los manuscritos inéditos *Sigüenza y el Mirador Azul* (1982); junto a estas aportaciones hay que situar las indagaciones llevadas a cabo por Roberta Johnson sobre el Miró filosófico (1985), poniendo al descubierto las preocupaciones epistemológicas y ontológicas que forman la base de su temática y estilo (destacando las afinidades que encuentra entre el pensamiento de Miró sobre el ser y la palabra con las ideas que desarrolló Heidegger muy a finales de su carrera; como también García Lara destacó las afinidades con Freud en un par de libros que merecen mejor fortuna). Ian Macdonald estudió sus fundamentos literarios al trabajar minuciosamente sobre la biblioteca personal de Miró, recogiendo el fruto de sus investigaciones en un libro publicado en Tamesis Books en 1975 y

traducido recientemente al español (2010) por Guillermo Laín Corona; a este fundamental libro de imposible caducidad (por la información que contiene y el rigor de sus conclusiones ha de ser consultado por todo investigador mironiano), hay que añadir la edición de su *Epistolario* (2009), recopilado, editado y anotado con la ayuda de Frederic Barberà: fuente de innumerables datos biográficos (viene a ser casi una biografía íntima) y rico en reflexiones de estética literaria. A estos tres investigadores primordiales, debemos incorporar el libro de Ricardo Landeira sobre la trilogía de Sigüenza (1972) y los finos y profundos análisis que Francisco Márquez Villanueva recogió en su libro *La esfinge mironiana* (1990). Añadamos la abundante documentación biográfica reunida por Vicente Ramos en su voluminosa *Vida de Gabriel Miró* (1990). Pero por delante de todos ellos ha de situarse el texto que todo interesado en conocer la creación mironiana debe leer: «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró», recogido en su libro *Lenguaje y poesía*.

La información resumida en el anterior párrafo (fácilmente localizable acudiendo a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) es importante, y necesaria para quien pretenda iniciarse académicamente en el conocimiento de la obra de Gabriel Miró. Pero su obra no está olvidada; muy al contrario. Hay un hecho elocuente que debemos traer aquí. En 1902 publicó la revista *Quimera* una encuesta para destacar cuáles han sido, a juicio de los encuestados (escritores, críticos literarios y profesores de literatura), las mejores novelas del siglo XX. El resultado hay que leerlo con discreción, como lo que es: la opinión de las cuarenta y dos personas que respondieron a la encuesta; pero son personas dedicadas a la literatura que conocen los títulos relevantes publicados en el pasado siglo. Pues bien, *El obispo leproso* quedó situada entre las diez mejores novelas. Si entre conocedores hay coincidencias, es por algo. Tiene su fundamento, que no es otro que la calidad literaria, fácilmente reconocible por quienes accedan a ella. Y esto tiene también sus consecuencias en los trabajos críticos, de entre los que hay que destacar el libro de Yvette E. Miller (1975), un minucioso análisis de su compleja estructura novelística, al que debemos añadir el trabajo de Edmund L. King (1991), la conferencia inaugural que Víctor García de la Concha pronunció en el I Simposio Internacional Gabriel Miró (1997), que figura publicada en las *Actas* (1999), y cuyo título conviene con el propósito de este monográfico: «Espacios de la modernidad en la narrativa de Gabriel Miró», y, más recientemente, el trabajo de Joan Oleza (2010) en cuyo título advertimos su trascendencia: «Miró y *El obispo leproso*. Una poética simbolista para la novela».

Pero si esta novela alcanza tal excelencia, no va muy a la zaga el resto de su producción. En *Del vivir* ya se produce la ruptura con la convención novelesca

para iniciar un camino de renovación que culminará en *Años y leguas* (1928), la más desconocida e incomprendida de entre las obras maestras de nuestra historia literaria. Márquez Villanueva apuntaba que «Miró requiere un lector virtuoso y a la altura de sus exigencias». Esto es cierto: a una literatura de tal exigencia debe corresponder un lector que sepa reconocerla y, por tanto, disfrutarla. Miró ha sido víctima de la construcción crítica que de nuestra historia literaria ha venido predominando durante muchos años, hoy ya obsoleta. De ese modo, el mencionado catedrático de Harvard escribía que Miró ha sido visto como «una especie de elefante blanco, con el que no se sabe qué hacer ni dónde encontrarle su sitio» (*La esfinge mironiana,* pág. 10). En la misma línea, Roberta Johnson apunta que sus obras «siempre se han visto como anomalías en la literatura española del siglo XX» (*El ser y la palabra,* pág. 9); y la explicación pudiera encontrarse en un criterio aportado por el que fuera catedrático en Princeton, Edmund L. King, cuando califica al escritor de «excéntrico» por la falta del «problematismo nacional» en su obra. Miró no encaja en una construcción nacionalista de nuestra historia literaria fundamentada, no sobre valores estéticos, sino ideológicos. Ya Pío Baroja había advertido, a su modo, la singularidad de la obra de Miró cuando anotaba en sus *Memorias:* «Si alguna novela de este escritor alicantino me la dieran con otros nombres de lugares, yo pensaría que pasaba la acción en alguna parte de Austria o de Italia, muy refinada y muy decadente, pero no en la costa valenciana» (*La intuición y el estilo,* pág. 354). Si Miró ha podido ser visto como anomalía en nuestra literatura, no sucede lo mismo si lo situamos en el contexto europeo, pues su obra es coherente en un paisaje donde destacan Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf o Alain Fournier. Miró ha de ser reintegrado en su contexto, dentro de una nueva consideración de nuestra historia literaria, como la que José-Carlos Mainer traza en el tomo sexto de su *Historia de la Literatura Española* (2010), cuyo capítulo dedicado a Miró lleva un título adecuado a su sentido: «La novela de Gabriel Miró o la intensidad».

Agradecemos a los colaboradores en este número monográfico su generosa aportación en este intento de avanzar en el estudio de una obra que rehúye toda fácil definición, que irradia significados múltiples en sucesivas lecturas, porque, al igual que «la palabra creada para cada hervor de conceptos y emociones», no lo dice todo, sino que lo contiene todo.

Los editores

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 13-34
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.01

Artículo de investigación

El tropo pastoral en la escritura de la naturaleza de Gabriel Miró[1]

The pastoral mode in selected works of Gabriel Miró

Marta E. Altisent

Autoría:
Marta E. Altisent
University of California Davis, United States
mealtisent@ucdavis.edu
https://orcid.org/0000-0003-1327-1750

Citación:
Altisent, Marta E. «El tropo pastoral en la escritura de la naturaleza de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 13-34. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.01

Fecha de recepción: 20-10-2020
Fecha de aceptación: 03-12-2020

© 2021 Marta E. Altisent

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Este estudio está dedicado a ciertos enfoques de paisaje en la escritura de la naturaleza de Gabriel Miró; en particular, a la actualización de imágenes, tropos y modos del mito pastoral que dan consistencia a su obra ficcional y ensayística. Lo pastoral es analizado como modo *sui generis* y como parte de una tradición reconocible, sujeta a cánones de la tradición (helénica, bíblica, neoplatónica, cervantina, post-romántica y decadente) en obras selectas. En *Las cerezas del cementerio* (1910), el tropo idílico aparece contrapuesto a un orden realista, que no supone la destrucción del idilio, sino su reconstitución mediante un desenlace que superpone la verdad poética a la histórica, gracias a los recursos de subjetivación e inmanencia temporal, típicos de la novela lírica. En *La novela de mi amigo*, la dimensión pictórica del entorno y su abstracción en la tela del cuadro se complementan con el sentimiento panteísta y la fuerza vital del protagonista, quien busca en el paisaje la pastoral familiar perdida. La configuración espiritual de los elementos del paisaje, que el pintor otorga a su realidad empírica, es lo que provee el dinamismo idílico del relato. Por último, *Del vivir* supone la transición de un paisajismo estilizado a la escritura abierta de la Naturaleza y la creación de un bucolismo *sui generis* representado por la autorreflexividad irónica de Sigüenza —y de sus falacias literarias

1. Utilizo este término, paralelamente a los adjetivos «bucólico» e «idílico», para referirme a las derivaciones del género bucólico (virgiliano y horaciano) en la prosa moderna española. Lo prefiero al término «pastoril», que alude a un género históricamente delimitado a los siglos XVI y principios del XVII y cuyas ramificaciones llegan hasta la literatura del Siglo de Oro, según lo analiza Juan Bautista Avalle Arce.

ante un paisaje «llagado» por la lepra. Esta obra híbrida de novela, literatura viajera y autobiografía, supone el comienzo de la poética post-pastoral que culmina en *Años y leguas*, donde el paisaje es tema central de reflexión literaria y de preocupaciones existenciales, proto-ecológicas y lingüísticas de la madurez del escritor

Palabras clave: Arcadia; pastoral; bucólico; idilio; intertextualidad.

Abstract

This article illustrates recurrent themes and practices in the writing of nature in Gabriel Miró. It focusses on selected images and modes of the Pastoral myth that evolve from his early fictions to his autobiographical works, to constitute a poetics of the landscape that is both idiosyncratic and encoded (in traditions such as the Biblical, Neo-platonic, Cervantine, post-Romantic, and Decadent versions of the pastoral).

In *Las cerezas del cementerio* (1910), the idyll mode that sustains the sentimental plot against a non-Arcadian and realistic order does not undermine the idyll but reconstitutes it. Its epilogue embraces the poetic truth of the pastoral based on the restoration of the immanence of time —in the form of eternal return— and in accordance to the subjective distortions allowed by the lyrical novel. *La novela de mi amigo* illustrates the encounter of the pictorial landscape, as an exercise of abstraction and distance, with nature as a life-force personified by the protagonist's Pantheistic ethos and agonizing search for the lost family idyll. Ultimately, *Del vivir* manifests the author's gradual departure from the conventional pastoral symbolism toward the use of landscape as an open theme. He creates an idiosyncratic bucolic that is made of ironic self-reflection. He also exploits and debunks the pathetic fallacies of the Nature-as-illness metaphor personified by the native lepers. With this hybrid novel (of travel and spiritual quest) he introduces the post-pastoral view that will culminate in *Años y leguas* (1928), where the landscape becomes a central motif of literary, existential, ecocritic and linguistic reflection and of his mature readjustment to the world.

Keywords: Arcadia; Pastoral; Bucolic; Idyll; Intertextuality.

La arcadia levantina de Gabriel Miró es una región localizable y un espacio mitificado que da unidad lírica y existencial a toda su obra. Allí se fragua una poética del paisaje basada en la vinculación biológica y afectiva al lugar natal. Este mundo, circunscrito a dos o tres comarcas del norte de Alicante,[2] concreta

2. Según Oscar Esplá, el conocimiento y estancia de Miró en el campo fue escaso. Se remonta a unas cuantas excursiones veraniegas en torno a Polop de la Marina. Según el biógrafo, «no mostraba Miró gran interés en visitar los pueblos y los campos de la Marina y la sierra de Aitana. Rememoraba, sí, a menudo, el valle de Guadalest, bien explorado por él cuando su padre, ingeniero de caminos, trazaba aquella carretera. Tras *Del vivir*, parecía haber cancelado su cuenta literaria con la región levantina» (1961:13).

la pertenencia del autor con un microcosmos individual e irreducible que exige ser universal.[3] Su Levante es un mundo rural a punto de periclitar, tan periférico a las realidades de principios de siglo, como el Levante castellano de Azorín, la Andalucía de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca (o por buscar una afinidad más lejana, el Bengal de Rabindranath Tagore). Se inserta, además, en una tradición pastoral mediterránea de la Europa meridional de entreguerras, que vincula a autores tan diversos como Frederic Mistral, Jean Giono, Marcel Pagnol, Grazzia Deledda, Giuseppe T. Lampedussa, Joaquim Ruyra o Josep Pla.[4]

A diferencia de la visión del paisaje de la Generación del 98 —Unamuno es la excepción— el paisajismo de Miró no se agota en el simbolismo patriótico ni en la visión histórica crepuscular de lo regional, es un tema abierto que nos introduce en la realidad física de la naturaleza al desnudo, y en los elementos físicos del paisaje hechos mitos en sí mismos o «convertidos en una metafísica entendida en un sentido dinámico» (Roger 2013:13). Esta percepción fenoménica alcanza su plenitud cultural gracias a la palabra, como puente que permite al hombre interpretar y hacer inteligible el enigma del cosmos. Gracias al filtro del lenguaje, la visión resulta tan nítida y topográfica como «artealizada», por servirme del término que acuña Alain Roger para referirse a la transformación de la visión neutra de un entorno en la mirada que lo reinventa como objeto estético; una operación que puede darse en vivo (*in situ*) o mediada por la memoria y la tradición humanística y pictórica que sobre el lugar gravita, y que consagra su significado en el imaginario colectivo o autorial (*in visu*).[5]

Ramos explica que Miró no tenía vocación geórgica pero sí cultura del campo. La productividad agrícola de la comarca es frecuente como tema de fondo del paisanaje: «aun deseando, en ocasiones parecerse a un agricultor, no registra, como es lógico, los aspectos agrícolas de su comarca», más que como tema de fondo (1970: 211).

3. Peter V. Marinelli explica que el autor regional aprovecha detalles de un paisaje familiar, de un ambiente particular, pero los ordena como la realidad nunca los ordenó. Crea así un nuevo cosmos, personal e individual que exige ser universal (1971:10).
4. Ante las crisis bélicas de principios de siglo, estos autores se abocaron a lo autóctono dando nueva vida al paisaje y la cultura de su región, comarca o isla. La visión telúrica del entorno y de sus gentes, llena de reminiscencias clásico-paganas o árabe-judaicas, restauró la visión atemporal de unas culturas mediterráneas, que retenían el contacto primal del hombre con la naturaleza. Así es la Occitania de Frederic Mistral, la Cerdeña de Gracia Deledda, el Midi panico de Jean Giono y Marcel Pagnol, y en el caso catalán, más cercano a Miró, la montaña pre-pirenaica de Víctor Català y Joan Maragall, la Costa Brava de Joaquim Ruyra o el Ampurdán de Josep Pla.
5. Alain Roger dice que «La Naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades, móvil (*in visu*) y adherente (*in situ*) de la artealización […] El

El presente estudio se centra: (1) en la dialéctica entre arcadia y antiarcadia, que recorre la novela temprana de Miró, y que se particulariza en tropos sujetos a la tradición arcádica; y (2) en la evolución de aquella dialéctica en una poética post-pastoral, que adquiere consistencia en la escritura viajera y autobiográfica de Sigüenza, con la interiorización de figuras e ideas de paisaje que asomaban en su ficción anterior. Concluimos con la reconfiguración del idilio, que alcanza su apoteosis en la sección titulada «El lugar hallado,» de *Años y leguas* (1928), donde el tropo del retorno al lugar natal, servirá para recrear el paisaje, esta vez como tema abierto, para recapitular toda su vida emotiva e intelectual.

La primera parte se centra en la culminación de su novela temprana que representa *Las cerezas del cementerio* (1910). El retiro en la naturaleza presupone aquí un discurso que alterna la observación naturalista y la evasión lírica del tropo pastoril y se aleja de la dimensión aleccionadora. El goce de la naturaleza es señuelo de los deseos amorosos y un goce trascendido en un panerotismo aún no percibido como falacia, que conduce a posturas regresivas de su héroe, Félix Valdivia, que vive y muere según las premisas románticas de su impracticable idealismo.

La ficción híbrida de *Del vivir* (1904) representa, en cambio, la transición de la pastoral sentimental —y su atrapamiento en la nostalgia— a la pastoral horaciana de la soledad. El impulso escapista de Sigüenza se depura en el «vivir conmigo quiero» de Fray Luis de León, que convierte la naturaleza en un espejo autodialogante. La búsqueda de armonía idílica en la naturaleza es aquí negada por la presencia del leproso, que epitomiza las realidades antiarcádicas de la precariedad rural y el *ethos* antiarcádico que Parcent representa. La pastoral de la soledad deriva en la pastoral de la soledad no comunicable de la muerte, los enfermos representan.

Del vivir ejemplifica, además, el paso de la «pastoral simple» a la «pastoral compleja», que culmina en *Años y Leguas*. Leo Marx aplica este último concepto a un modo pastoral crítico y reflexivo, que cuestiona desde la escritura misma, la complacencia bucólica o la fidelidad al mundo descrito, cuando el autor no pertenece a él y lo recrea para una audiencia urbana. Las realidades de enfermedad, inequidad, violencia, desafecto y exclusión que sacuden la paz horaciana de Parcent son correctivos de la «pastoral simple». El pesimismo del narrador no apunta a los pecados endémicos de una raza cruel, a la vulnerabilidad de una condición humana sometida a presiones físicas y psíquicas intolerables

país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*)» (2013: 23).

para su sobrevivencia, y al frágil equilibrio entre egoísmo y solidaridad en que se basa el convenio social y la civilidad urbana.[6]

Para el estudio de los tropos del retiro en la naturaleza, hemos partido del imprescindible estudio que Marian G. Coope dedicó a la función de dos imágenes recurrentes de inspiración religiosa en la ficción y el ensayo de Miró: el *hortus conclusus* y el paraíso terrenal. Las apreciaciones críticas de Lawrence Buell, Terry Gifford, Leo Marx, Mijail Bahktin, Alain Roger y Peter V. Marinelli, entre otros, sobre la vigencia de la tradición bucólica —*pastoral mode*— en la literatura anglosajona (y Occidental) nos han resultado de particular relevancia. Muy útiles han sido los estudios de J. B. Avalle Arce, Ramón Buckley, Teresa Zubiaurre y Mariano Baquero Goyanes sobre la reconfiguración de estos tropos tradicionales en la novela española post-romántica, realista y contemporánea. Con apoyo crítico, la escritura de paisaje de Miró revela su posición privilegiada en el canon de la escritura de la naturaleza, tanto hispánica como universal.

La arcadia sentimental: *Las cerezas del cementerio*

El cronotopo del idilio[7] sirve de patrón organizativo espacial y temático de esta novela lírica, que se ajusta a la tradición idealista de los *Winkelidylle* alemanes, o idilios de rincón, de lugar retirado, cuyo precedente peninsular sería el de la novela regional de Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós (*Marianela, El abuelo*), y en especial, la novela-idilio de José María Pereda y Juan Valera, que José Fernández Montesinos define como idilio provinciano aún no desestabilizado por los cambios sociales, ni la fuerza urbana; un ámbito hermético que preserva los mitos de su pasado, pero

6. Leo Marx distingue entre la pastoral compleja y la simple ('the complex and the sentimental kind of pastoralism»). Esta última, de orden sentimental y escapista, adquiere a partir del siglo XIX, un rango peyorativo. La primera es de orden crítico y contiene una dimensión dialógica, que subvierte o cuestiona el ideal rústico desde dentro y desde las contradicciones sociales del propio autor (1964: 25).
Según Terry Gifford, Arcadia implica siempre una huida y un retorno, una inmersión en la naturaleza en busca de armonía y permanencia que el tiempo humano niega. La idealización poética hegemónica contiene siempre una contrafuerza desmitificadora que la resolución novelesca pondrá en evidencia. La evasión aparece ligada a la idea del retorno y no está exenta de las contradicciones y tensiones de la vida cortesana que la impelen (1999: 81-115).
7. Me refiero al término de Mikhail Bahktin utiliza para referirse a la correlación que forman ciertos elementos para crear un universo cerrado y cohesivo, al margen de la historia. El idilio puede ser una matriz fundacional de ciertas novelas de marco provinciano, con unidad de lugar como locus de toda una vida y con la unidad temporal inmanente típica del mundo folclórico (1981:225-29).

sin fuerza ni dinamismo para la acción futura (2000: 80). En el caso de Miró y los novelistas del 98, la oposición a la paz aldeana ya no procede de la capital ni del progreso, sino del pueblo mismo, convertido en un mundo opresivo, sin los atributos de inocencia y sencillez que el ciudadano espera hallar allí.

En *Las cerezas*, el espacio idílico se concentra en el tropo del *locus amoenus*, un ámbito cerrado y, a la vez, extensible a los diversos jardines y huertas en que discurren los amores de Félix y Beatriz y en los que se establece su conexión al lugar (Buel, 2001:58-83). Su conjunto forma una constelación de círculos concéntricos que se abren en intimidad decreciente, desde el paisaje medio, que representan los miradores, jardines, huertas, alameda, campiña y cultivos colindantes, hasta el mundo salvaje del cerezal y la sierra, que asoma al mar.[8]

El cerezal del cementerio es el centro axial de esta red de jardines, un espacio liminal del que parte la encrucijada de caminos que conectan el mundo social de Posuna con los escondites de la intimidad erótica, los caminos de subida a las cimas con los de descenso del héroe a la tierra no consagrada del cementerio que será su tumba. En la «Arcadia macabra» del cerezal (Francisco Márquez Villanueva) convergen y se comprimen todos los demás jardines hasta la rotunda y diminuta pulpa de las cerezas, sinécdoque del corazón de Félix y sus secretos.[9]

La fusión de los restos de Félix con el paisaje y su transmutación frutal convierte el *hortus conclusus* en un Edén doliente tan alejado del Edén mancillado naturalista (*Entre naranjos* de Blasco Ibáñez)[10] como del jardín de la

8. En los jardines se concentra la elevada artealización del relato. Adquieren un dinamismo cambiante que acompasa la intriga, la atmósfera y la convención arcádica o antiarcádica, que amplía los sueños y desengaños de los personajes. La huerta de Beatriz en Almina, por ejemplo. En el plenilunio, «es jardín encantado o jardín santo, lleno de exuberancia vegetal. De día, es seca y yerma, su único fulgor bucólico deriva de la mancha de un geranio «[jardines que] de día mostraban la pobreza de sus tierras, sedientas, que llevan cebadas y arvejas mustias, alguna higuera retorcida, como maldita, y junto a las balsas verdes, lamosas, y los aljibes, cegados de piedras y orugas, sólo florecen los geranios, gordos, rojos de fuego» (Miró: 1943: 39). La oda, la estampa modernista y la *tranche de paysage* del apunte impresionista, se dan aquí la mano.
9. Estos *loci amoeni* aparecen acechados por sombras reales o mentales de intrusión (de Lambeth, de Guillermo, de Isabel, de Giner, de la familia, del pueblo y de los celos). Muerto Félix, todos convergen en el cerezal salvaje. Al probar las cerezas prohibidas, Beatriz, Isabel y Julia, entran en la atemporalidad del idilio, asegurando el eterno retorno de Félix a esta arcadia macabra. El centro de espiritualidad de la novela pasa de la leyenda devocional de la Virgen del Allozo (aparecida en una rama del almendro, que repuso el brazo al pastorcito manco que comió uno de sus allozos) al culto fetichista y transmigratorio de Félix, nivelando las supersticiones rústicas y las cortesanas.
10. En *Entre naranjos* (1900), Vicente Blasco Ibáñez contrapone la huerta, como jardín romántico que propicia el amor libre del protagonista con su vecina, a la huerta como latifundio, con hectáreas de cultivos de naranja que van absorbiendo las de las

novela regionalista, cuyos cuidados retienen en el campo al señorito ocioso, re-educándole en hacendado responsable. En las dos novelas de iniciación a la vida rural más cercanas a Miró, *Peñas arriba* y *Pepita Jiménez,*[11] la égloga del campo se transforma en una geórgica de alabanza al trabajo agrícola, con el matrimonio, los hijos y el cuidado de la finca como vías de vinculación afectiva al lugar y asentamiento en su comunidad. El héroe de Miró permanece, en cambio, en la *stasis* y el tiempo inmanente del idilio.

La compleja red intertextual en que Félix Valdivia se sitúa mentalmente es la clave para entender las tensiones derivadas del cruce de dos tradiciones divergentes de lo pastoral: (1) la idealista, que aproxima esta novela a las convenciones del *romance* y la novela gótica o sobrenatural anglosajona, y (2) la realista-cervantina, que subvierte el sueño de arcadia, para enfrentarlo a la vida.

Atrapado en un concepto narcisista de la existencia, Félix modela su romanticismo en la rebeldía de Manfred, la melancolía de Werther y el goce de las altitudes de Obermann, posturas que contribuyen a des-realizar su insegura virilidad, reforzando su condición de ser sueño de otros sueños, y espectro del archirromántico tío Guillermo. Estas máscaras tienen su corolario en el histrionismo de los escenarios, que permite la armonización de la naturaleza con la intriga del enamoramiento y la fluidez entre las transiciones temperamentales de Félix— sus oscilaciones entre la ternura y la sequedad, la exaltación panteísta y el pesimismo, la visión artealizada y la naturalista de la vida.[12] Esta

propiedades colindantes, y cuya monotonía refleja el lucro y la avaricia del protagonista unos años más tarde.

11. La novela de Valera sustituye el ascetismo de la pastoral religiosa por el contento de la vida geórgica. El camino de perfección de Luis pasa por el amor, el matrimonio con Pepita y la paternidad, que dobla la productividad de la explotación agrícola y ganadera y asegura su permanencia en el lugar y contribución laboral a la comunidad. El cuadro epilogal del jardín galante, con su mezcla de naturaleza y arte, es un reclamo de los atractivos de vida rústica, compatibles con la elegancia y las comodidades de la capital. El pastoralismo místico es un afrodisíaco encaminado a aproximarle a Pepita; a desenmascarar la verdad de sus instintos. En *El hijo santo*, novela muy cercana a *Pepita Jiménez*, Miró subraya, en cambio los efectos alienantes de la imaginería mística en un joven sacerdote sin vocación. Lejos de adormecer su sensualidad, la pastoral bíblica excita su imaginación erótica sin acercarle a la amada. El desenlace de un ataque prematuro de apoplejía que deja a Ignacio libre de tentación y sospecha y con su santidad garantizada, es la forma sardónica de Miró de denunciar los efectos psicosomáticos nocivos del celibato y sus coberturas místicas.
12. Esta perspectiva dual pasa de jardines y objetos a las personas. La huerta de Almina, en el plenilunio, es un jardín encantado, jardín santo, lleno de exuberancia vegetal. Al mediodía, es una huerta seca y yerma con la mancha de un geranio como único fulgor: «[jardines que] de día mostraban la pobreza de sus tierras, sedientas, que llevan cebadas y arvejas mustias, alguna higuera retorcida, como maldita, y junto a las balsas verdes, lamosas, y los aljibes, cegados de piedras y orugas, sólo florecen los geranios, gordos,

combinación de estado anímico con el medio ambiental elegido se extiende a otras bipolaridades estereotipadas, como la de los espacios horizontales y los verticales para connotar sentimientos de opresión/seguridad o de libertad/soledad. De los deleites y ternura que le produce la huerta familiar, con su diminuta fauna y flora, hasta el salto de escala que supone su conquista de la Cumbrera. La exaltación que siente al ver sus precipicios, las moles graníticas de sus montañas, la presencia de abetos y nieves perpetuas y la gélida dureza de las aguas le revelan los aspectos formidables de una naturaleza no domesticada y le acercan al arquetipo de lo sublime.

Esta transición perceptiva dirige el giro de la pastoral mediterránea y apacible de Posuna a la pastoral excursionista, abriendo el reducido campo de visión del jardín y lo familiar, al descubrimiento de la tierra y de la Naturaleza en general que el panorama le revela, un cronotopo que supone acceder a la síntesis geológica y topográfica del lugar, como ventaja generalmente asignada a la mirada masculina (Zubiaurre, 2000:115-16).

La escalada es también un camino de purificación, una sustitución de la pastoral erótica por la pastoral ascética de la soledad, que corresponde a su necesidad de elevar la pasión de la vulgaridad del adulterio, puesto en evidencia por la murmuración. Para sacudirse la melancolía y el ligero dolor del arrepentimiento («Sentía un desconocido dolor y enojo de sí mismo, sin mezcla de generosidad que suele dar el remordimiento» 1943: 347), Félix evade la llamada telúrica del abismo y sigue hacia el horizonte abierto de las cimas, que le conducen a una nueva dimensión del ser:

> A la izquierda del camino subía la sierra hosca y siniestra; al otro lado estaba el abismo, un infinito pavoroso del que surgían peñascales que negreaban espesamente sobre la negrura (407).
>
> Félix se inclinaba para mirar los precipicios. Lejos, descendían los cielos y hasta en lo hondo se veía temblar las estrellas. Félix se imaginaba extraviado en la orilla del mundo. Dentro del silencio de la fragosa soledad, se arrastraba el lamento de aves agoreras, y en las aguas remansadas de los barrancos sonaban como si goteasen su canción, las dulces ocarinas de los sapos… (408).
>
> Ya no había camino. Andaban libremente sobre espaldas de montañas, que eran raíces de nuevos macizos de sierras» (408).

---

rojos de fuego» (Miró: 1943: 339). Beatriz es «molinera y princesa», pero Félix se espanta cuando compara a su dama con una campesina de igual edad, afeada por la pobreza y un marido abusivo: «[¡Treinta años] aquella mujer tan dura, tostada, pomulosa, y cuyo recio esqueleto amenazaba agujerearle la piel grosera como tierra de los barbechos! […] Habéis visto, ni aun en animales inferiores, ¿que se deformen tan angustiosamente por el sufrimiento?» […] «Se pasmaba, decía que aquello era *injusticia*» (440). Su tío, en cambio, encuentra «tan natural» que Aldonza no sea Dulcinea.

> Comenzaron lo postrero de la jornada. Subían la vertiente de la Cumbrera, larga, cenicienta, invasora, como un trozo de mar petrificado (409).

La piedad panteísta y el horror al vacío presagian el vértigo y la pérdida de conciencia de la muerte, dulcificada en un ensueño de disolución en la nada,

> Contempló Félix las cimas y se le antojó que bajaba el cielo, dulce y pálido sobre su frente. Es que veía muy cerca el azul; lo veía profundo y blando; creía penetrarlo […] Y cuando con más encendimiento apetecía ser él también inmenso y leve, trocándose en azul, en boscaje, en silencio, en todo, en nada, y sentía desbordada el alma, cayendo en espacios infinitos, como un torrente despeñado que nunca hallase madre…, el trajinero o Silvio le gritaba que tuviese cuidado y mirase la senda' (360).

> […] Al hollar la cumbre quedó Félix postrado, sobrecogido, transido por un beso infinito y voraz que le exprimía la vida. Le sorbía el cielo, las lejanías anegadas de nieblas, los abismos, toda la tierra, que temblaba bajo un vaho azul; sentía deshacerse, fundirse, con las inmensidades (407).

Como ser romántico, Félix necesita integrar a la amada en la visión inefable de las cimas y anegar su pasión en la fuerza suprema del cosmos: «Su alma no era de la soledad; estaba necesitada de otra alma que le diera en su vaso la miel y apurada esencia de lo sentido; ansiaba ojos que le ofrecieran en la mirada el desierto de las cumbres, el azul del espacio, la gloria del sol, el reposo y palidez de las nieblas. La humedad de una lágrima hecha y nacida de toda una vida pasada» (410). La grandiosidad de la naturaleza le inunda de gracia, le lleva, como a Bécquer, a sentirse «centro sensible de todo un ruedo inmenso de creación».

La concentración que exige lo sublime es insostenible a largo plazo. Lo excelso se ve pronto disminuido por lo vulgar y lo deficiente. La llegada de golondrinas en vez de gavilanes, la presencia de moscas en la altura, la pelea de perros, las chanzas soeces de los cabreros o la sierpe que ataca una *ovella* interrumpen el trance de Félix, rebajando la majestuosidad de la sierra hasta lo inmediato y lo banal, que estabilizan sus pies en la tierra.

Lo sublime reaparece en su variante siniestra, al descender, cuando Félix imagina el desmembramiento de un cuerpo humano por los acantilados, al oír que se ha despeñado una vieja, que resulta ser una oveja descarriada. La sugerencia cruenta del accidente humano por la que se ha dejado alucinar se ajusta mejor al espectáculo de horror y desolación romántica de las cumbres —de ahí que el *plañido* del animal se confunda con una majestuosa coral de ánimas en pena: «los gritos de desgracia que estremecieron la soledad. Las montañas repitieron el *plañido*, roncas, angustiosas; lo arrastraban por sus

gargantas y barranco, y sonaban pavorosamente como baladros y quejumbres de las ánimas en pena de las consejas (366).

La huella de Cervantes se impone en esta parte a la romántica. La superposición de situaciones y lugares comunes pastoriles en el contexto realista degradante, tiene la finalidad de ridiculizar al héroe, y de mostrar la antinomia arcadia/anti-arcadia como dos perspectivas simultáneas y complementarias de una misma realidad. Este modelo perspectivístico culmina en la merienda de Félix con los pastores, donde los calcos semánticos del discurso de la Edad de Oro de Don Quijote (Caps. 1-11) y de *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León crean la imagen idílica y evangélica de los «hermanos cabreros» que el héroe se ha formado en su psicología idílica. La calidez de sopas humeantes en la nevera de La Cumbrera, las canciones dulces de los pastores y la visión plácida y pura de los corderos le adormecen hasta creerse en compañía del mismo Don Quijote. Pero esta imagen es pronto destruida por una pelea entre los perros, y entre éstos y sus dueños, que devuelve a Félix a un espectáculo de ferocidad más poderoso que el pastoril y del que no puede apartar los ojos. Esta inversión del pastor —dice Baquero Goyanes— calca la revolucionaria mutación naturalista tras el agotamiento de los estereotipos bucólicos y su demolición por la novela realista.[13]

En suma, el impulso arcádico y su correctivo anti-arcádico, armonizados al principio, se yuxtaponen sin equilibrarse ni resolverse. O lo hacen por vía humorística y sobrenatural. El modelo de desmitificación pastoril, que culmina en la merienda de Félix con los cabreros, pone en evidencia la simultaneidad de enfoques en que se resuelve el choque de idealismo y realidad, problematizando al máximo el encuentro entre literatura y la vida, como dos órdenes que nunca se excluyen del todo, como comenta Mariano Baquero Goyanes. En Cervantes, «el ideal pastoril se naturaliza, porque contiene en si su negación y caída» (Avalle Arce, 1974: 256). También el aura evangélica del pastor de Miró, que canta en la alta montaña rodeado de la blancura de corderos pierde su lustre, poco después, cuando se enzarza en una pelea con sus perros y compañeros, que lo bestializa momentáneamente, para desaparecer en el silencio del crepúsculo del paisaje. Félix, «embrutecido» por el espectáculo de violencia,

13. Mariano Baquero Goyanes analiza las ramificaciones sombrías de esta desmitificación de lo pastoril en forma del descontento de Félix siento consigo mismo por haberse «embrutecido» al contemplar el espectáculo cruento: «La alusión al goce involuntario que Félix, el refinado y soñador Félix, experimenta ante la sangrienta lucha, acentúa más aún, exasperadamente, el total proceso de bestialización, en el que los perros, los pastores, y el hombre ciudadano y artista quedan violentamente mezclados, como expresión del desengaño y del pesimismo mironianos» (1963:100).

acabará por aceptar que la vida es sorpresiva y que en Arcadia pueden aflorar impulsos sádicos que creía dominados. Su auto-decepción marca el punto sin retorno de su exceso fantaseador al realismo. De la pureza de que Félix se creyó bendecido en las cumbres sólo queda el desengaño, la extenuación física y mental y el grotesco accidente de la caída de don Giner sobre él, que aplasta literalmente su corazón.[14]

La herencia del mito arcádico alcanza en *Las cerezas* su máximo grado de artificiosidad y verdad poética. Es ya un recurso autoconsciente que acentúa la condición de construcción literaria del idilio, la reducción de sus estereotipos a la moda decadentista del momento y a las exigencias de una audiencia urbana, tan nostálgica como exhausta de verse retratada en los jardines galantes a los que no volverá.

La anti-arcadia de *El abuelo del rey*

El abuelo del rey nos encara con el final del idilio laboral,[15] con sus espejismos de estabilidad y armonía basados en un paternalismo feudal y desfasado, que resulta improductivo ante los cambios económico-sociales del nuevo siglo. La proclividad geórgica de don Arcadio (que su nombre anuncia) va unida a una pureza de casta, que le mantiene alejado del pueblo y de sus gentes. Sus esquemas de salvar la finca sin que nada cambie se prolongan a dos generaciones más, pero ni el capital que su hijo Agustín espera traer de América, ni la ingeniería mecánica que el nieto inventor aplica a los efectos climáticos, injertan nueva vida a sus viejos almendros y vides. Este patriarca lugareño, a diferencia de su amigo y ex catedrático, don Lorenzo, nada aporta a la ilustración y civilidad

14. La caída de Don Giner sobre Félix, mientras aquél arreglaba las jaulas del averío, es un accidente tragicómico porque acelera la angina de pecho de Félix y por dotar a aquél de un motivo vengativo casi tan imaginario como sus celos. La inflación irónica de lo pastoril se extiende de estas situaciones fársicas a la visión del trabajo agrícola como un juego, a las burlas que provoca la exaltación campestre de Félix en los lugareños, y a los tics y manías de bucolizar lo bucólico, como cuando Guillermo, por complacer a un viejo cabrero, pone «en las esquilas, campanicas y dulzainas para hacer más melodiosa la marcha de los corderos»). También los titulares (Anacreóntica), los nombres (Silvio) o rótulos de las fincas (*El Olmedal* y «El Retiro») contribuyen a pastoralizar el entorno realista.
15. Carácter más anti-arcádico tiene *La mujer de Ojeda*, novela aleccionadora, donde los elementos opresivos de la sociedad oligárquica alicantina se enfrentan activamente al orden idílico del paisaje y el sentimiento amoroso, «aunados en un solo *corpus*», como analiza Enrique Rubio Cremades. «El tema del *beatus ille* surge con cierta insistencia. Aunque momentos hay que esa serenidad y tranquilidad de la vida retirada se subleva y actúa como complemento de la desesperación de los personajes» (1979: 89).

de la comunidad. Su ceguera presuntuosa y narcisista solo conduce al anquilosamiento y al eventual absentismo de sus herederos.

Don Arcadio personifica la sospechosa pureza del viejo orden; su inmovilismo basado en la inequidad social y en la intransigencia de casta y xenofobia (simbolizada por el palomo que descuartiza a pedradas por acosar a sus mensajeras). Su nombre contradice su ignorancia de las cosas del campo —sus sueños de salvar *El almendral*, que incluyen experimentos y pruebas ya descartadas por los romanos. Únicamente la llegada de las gentes «meridionales» de La Marina, que tanto teme, traen nuevo vigor comercial, ya no agrícola, a la población.[16]

El motivo anti-arcádico por excelencia son las «crueldades levantinas» con los animales, como el lanzamiento de palomas a los gavilanes para contemplar sus duelos en el aire o la quema de nidos y crías de gavilanes en los acantilados. Estas degeneraciones de la caza son bucolizadas por los lugareños como deporte de aire libre para el que adoptan indumentaria montañesa de *sportsman* y un club deportivo (La Colombófila) donde antes había el casino. En su barbarie se regocijan, y nivelan sus sensibilidades, la nueva mesocracia y el viejo orden de terratenientes. El detallismo que Miró dedica a estas escenas sirve para naturalizar al ave, y a la vez enaltecerlo, como ser instintivo y sujeto a la ley de supervivencia, que el hombre trata de dominar en su terror y desafío a una Naturaleza indomeñable. Este ángulo ecocrítico de abuso y de crueldad gratuita humana hacia el animal, se inserta en la visión prejuiciada y anti-idílica de lo rural de larga tradición hispánica. La denigración del campesino y su mundo que el naturalismo explota, el realismo social, redime o justifica, y el tremendismo convierte en una estética miserabilista, forman parte del apego realista de la literatura española, y de una visión que, hasta mediados del siglo XX, no veía en la vida campo, la productividad y la salud del alma, sino una condena bíblica. La exactitud gráfica, la elaboración preciosista del detalle escabroso, la complacencia en las extravagantes formas de sadismo que el aldeano añade a la violencia urbana, son rasgos que forman parte de las ideas y visiones menos frecuentadas de aquel Levante amado.

16. Experimentos como el de crear fumarolas para evitar las heladas de los almendros son aplicados con escepticismo por los labradores. Como el autor implícito explica, poco después, este invento fue ya probado y desechado por los antiguos romanos, citando *De rerum natura*, el manual geórgico por excelencia de la Antigüedad. El final del idilio agrícola y la entrada en la historia viene marcado por el cambio social, o la llegada de los forasteros de la costa, con dinero nuevo y más vigor e iniciativa mercantil.

La pastoral pictórica de *La novela de mi amigo*

Las tensiones entre arcadia y antiarcadia conducen a la pastoral doliente que es *La novela de mi amigo*. Su protagonista, el pintor Federico Uríos, es el personaje de Miró más apegado a la naturaleza y el más distanciado, al teorizarla en la pintura anti figurativa que practica. Su fervor naturista y su proximidad a la naturaleza anulan la perspectiva y los contornos de sus objetos reduciendo sus imágenes, a punzadas y pulsiones cromáticas que dinamizan sus cuadros («No es informalismo. Todo modelo delante de mí, se modifica en un proteismo irresistible» 1943: 20). Para él, los paisajes son estados del alma y tienen un alma propia inaprensible. Los invoca como fuerza sustentadora de su vida y como suprema vibración, de goce o congoja, que agita al universo. La perspectiva de Uríos viene filtrada por su amigo, otro focalizador trasunto del autor, que cuestiona el *ethos* bucólico del pintor y las contradicciones entre su hipersensibilidad estética y sus impulsos destructivos.

Uríos conjuga el deseo hilozoista de ser poseído por el paisaje con el de tomar posesión de la naturaleza por el arte hasta abolirla. A la reducción abstracta que supone reconstituir los elementos del paisaje en la tela del cuadro opone la íntima conexión con la tierra, la que le da su capacidad sensitiva y su ansia kinésica (de «hendir» el planeta con los pies). Su extraordinaria conciencia del color, le lleva a ver los objetos físicos de fuera a adentro hasta sentirlos penetrados por los últimos átomos de luz: «Federico dibujaba pobremente; no sabía dibujar. Su única aptitud externa para la pintura la tuvo siempre en la poderosa visión del color. Su colorido tenía fuerza, frescura, alegría, sencillez, como si la vida que él amaba y sorbía insaciablemente en sus excursiones se recogiera resonante, placentera y jugosa dentro de sus pinceles» (1943:120-123). Paul Cézane manifestaba por estos años que el color infundía vida en la sustancia inerte del objeto. «El color es la sustancia que lleva a la forma y a la expresión a alcanzar su plenitud,» y no al revés. «El color es biológico. Está vivo y es lo único que puede expresar las cosas vivas» (2014: 81, 84). Para el artista mediterráneo que es Uríos/Miró, «la luz es un elemento siempre activo en su visión integral del paisaje» (Orozco Díaz, 1964:151). Es un elemento dinámico que propicia «transmutaciones» entre sus elementos y crea efectos de distancia o empatía sinestésica entre el contemplador y lo contemplado. «El sol busca la tierra; su luz es materia corpórea dura, que taladra las sombras», otorga solidez, diferencia y sequedad a los detalles realistas extremos.[17] La

17. En el clímax anti-arcádico de la novela, el calor y el exceso de luz solar en la campiña yerma desnudan a Uríos de su yo civilizado y le inducen a ferocidades, nivelándolo con el perro que le ataca y con el labrador que se le abalanza con un hacha para vengar al

luna, en cambio, busca el agua; su luz blanca, blanda y untuosa sobre el mar, permite el «desposorio de lo celeste y lo terrenal,» la disolución de lo visual en lo sensual, que le lleva a la disolución del cuerpo en el entorno. Entre ambos extremos, están las matizaciones crepusculares, como momentos de mayor intimidad entre el ser y el mundo y de mayor humanización del cielo, cuando la eternidad del planeta se acompasa a la transitoriedad y muerte humanas (152-53).

En *Del vivir*, el tropo del plenilunio es utilizado como recurso melodramático para iluminar dos momentos «sacramentales» de unión de Federico con el paisaje y del amor a su hija. La luna ilumina una breve epifanía de amor paterno-filial y dádiva de la naturaleza, representada por la fertilidad de las espigas. Durante un paseo nocturno por un maizal, Uríos regala a la niña unas espigas que ella no se come, sino que las planta para que fructifiquen. El verano siguiente, ésta ofrece a su padre las nuevas espigas, que se convertirán en reliquia de culto, cuando ésta muera poco después. En el anticlimático final de la novela el resplandor lunar marca a Uríos un camino anfibio del cielo estrellado al mar, por el que éste desciende para ser absorbido por las aguas: invocando a Lucita en su baño frio de muerte sin sangre.

> Y caminó aterido dentro del camino de luz, resplandeciendo su frente entristecida y socrática. Su pecho se sumergió como la proa de una nave vencida; hundióse su cuello; siguió el lento naufragio de la barba, de las mejillas, de los labios…, y al penetrar el mar en la boca, convulsionó toda su cabeza, bañada y viscosa; y surgió, se alzó libertada, y su voz sollozante gritó: ¡Lucita! […] Y toda la noche se apagó bruscamente… (Miró, 1943:141).

Un *dictum* fatalista dirige las luces y sombras de la vida de Uríos, escindida entre su amor de padre y su desamor conyugal, y defendiendo su relación cerrada de padre e hija frente a una sociedad hostil. Las palabras unamunianas de *Del sentimiento trágico de la vida* sobre el simbolismo místico del caminante que busca la luz en la opacidad del mundo se pueden extender a este agonista, que busca purgar su culpa y su misoginia en el regazo materno del mar: «El paisaje es un camino inseguro —realidad brutal— que nos lleva torpe, pero sin desvío, hasta los hontanares —la patria ensoñada— donde mana el amor. Pero, igual que la agonía del creyente, «nos descubre a Dios y nos hace quererle»

---

perro que Uríos ha matado a pedradas. Como en *El extranjero* de Albert Camus, las notas de ceguera, aspereza y sequedad —mujer seca, abrasada, como las tierras rubiales del contorno, árboles rendidos, sedientos […] perdiéndose entre espesuras de polvo [del camino], ardientes piedras de ruinas que muraban la noria— confluyen en sus deseos homicidas (Miró, 1943: 116). Este mismo lugar reaparece al final de la novela, cuando Uríos se ha vuelto a enamorar, representando la vitalidad amoral de la Naturaleza (137).

(Alvar, 1971:165). El amor es aquí una especie de desesperación resignada, y la naturaleza, la «matria» que le elude; la entraña genesíaca y nutritiva que le dota de vigor y que le permite aferrarse a la vida a pesar de sus congojas, en la fusión ineludible con la tierra que da la salud y contra la que se revuelve.

Este pintor ficcional pone la experiencia visual del campo por encima del tema, pero el tema se impone a la visión y le devuelve la nostalgia del sueño bucólico perdido (del idilio con Lucia). La auténtica emoción pastoril es más que una imagen estática de la naturaleza, es lo maternal anhelado, que ni Levante, ni su mujer, ni el arte, pueden restituirle. Cuando el modelo ideal le sorprende en algún rincón de la campiña levantina y Uríos da con la estampa rústica anhelada —la de un casal labriego con una joven desbrozando maíz— la ve con el corazón y sólo alcanza a plasmarla en una inarticulada mancha de color. El sosiego y la paz de ánimo son imprescindibles para la consecución de un cuadro idílico. Como explica a su amigo,

> Después de estas sequedades que ciegan y hastían, contenta hallar olmos grandes y frescos, y acequias de orillas verdes, y una casa verdaderamente rural, no de esas cercanas, que no expresan nada […] una casa tostada, ruda y fuerte, que da la impresión de estar lejos, lejos de todo, en campo solitario, con montes fronteros…Dos mozas y la madre descortezaban panochas, y se olía a maíz tierno, recién arrancado de la mata y de la tierra […] Yo era todo de entrañas dulcísimas de panal. Ya ve usted: ¡porque mi mujer no ha de parecerse a aquellas mujeres! (Miró, 1943: 119).

Arcadia como purgatorio: *Del vivir*

Con *Del Vivir* (1904) Gabriel Miró inicia el género hibrido de novela de viaje, meditación y autobiografía que caracteriza la trilogía de Sigüenza. El amor al paisaje y paisanaje nativos da lugar a una reflexión continuada de lo pastoral, que yuxtapone la visión lírica de Levante a la determinista y el simbolismo bíblico de Parcent a las tensiones sociales de atraso y aislamiento que la lepra acentúa. La belleza del entorno se vuelve indisociable de la muerte y del horror humano (*Et in Arcadia ergo*), así como de la tentación del artista de contemplarlo y exorcirsarlo.

El celo colectivo de pureza y exclusión al enfermo niega el *ethos* bucólico de lo pastoral. El miedo ubicuo a la presencia del leproso desmitifica la imagen arcádica de este pueblo apiñado sobre la colina coronada de viñedos y al resguardo de la sierra, y lleno de fertilidad (la fecundidad de sus vides y naranjales paralela a los brotes del mal, a la vitalidad nunca apagada del leproso). En el seno de arcadia hay una sub-arcadia de almas sufrientes y sencillas, resignadas o pugnaces, de cuyo desespero nacen virtudes de resiliencia, adaptación, astucia y aguda sensibilidad. Esta arcadia doliente, que busca consuelo, provisión y

purificación en la naturaleza es ulteriormente dignificada por su trasposición con la Palestina bíblica.

Inspirada en la parábola del *Libro de Job*, la novela es una fábula moral sobre el paso del hombre sobre la tierra como camino de pruebas; una meditación sobre la naturaleza misma del amor, del desamor y la fatalidad humanas, que Job universalizó y cada leproso particulariza.

La presencia del *alter ego* Sigüenza, transforma la pastoral sentimental (y panteísta) de la ficción anterior en una pastoral de la soledad de más hondura existencial. Su apartamiento a Parcent (en 1902) es un camino de perfección y autoconocimiento, que continuará hasta *Años y leguas*. «La purificación —recuerda Ramón Buckley— es consustancial al mito arcádico, esa pureza de la Naturaleza que se hace extensiva a la del cuerpo y la mente humana» (1982:140), y Sigüenza la aplica a escudriñar sus motivaciones e impulsos interiores, los que le llevan a complacerse estéticamente en lo anti-idílico, o le arrastran al fatalismo.

La tentación voyerista de contemplar al enfermo para exorcizar su monstruosidad, llevan al cuestionamiento estético de las falsificaciones sentimentales pastoralistas y los límites de una empatía intelectual hacia el otro (el lugareño enfermo o expuesto a la enfermedad).[18] Sigüenza optará por la ironía y la impasibilidad, más que por la involucración con el dolor y la crueldad que describe.[19] Completará sus percepciones solitarias en primera persona con testimonios y perspectivas alternantes, con historias y narradores que adquieren vida autónoma y multiplican las percepciones del entorno natural.

El propósito de Sigüenza de conocer Parcent es llegar a la verdad de sus «parajes leprosos», que anticipa como lugar hórrido y se le ofrece con un aura bíblica y pastoral. La paradoja se extiende al leproso al que visibiliza y cubre de un velo de asilvestrado bucolismo, como ser solitario y romántico, o

18. La siguiente cita es reveladora: «Y los ojos secos, incisivos de los lugareños traspasaban los del forastero, ansioso por salir de aquel lugar y conmovido de turbación y vergüenza por no ser miserable y amenazado de peligro» (1943: 42). La alienación de Sigüenza es similar a la culpa sentida por los periodistas de los años 60, al transitar y hacer literatura de otros «paisajes enfermos» inéditos y de belleza siniestra. Parcent forma parte del mapa anti-pastoral de rincones, como Las Hurdes, La Maragateria, Tierra de Campos, La Chancra, Babia o Las Batuecas, que ya son hitos de la literatura viajera peninsular.
19. Según Enrique Rubia Barcia, «En *Del vivir* y en el libro que lleva su nombre, Sigüenza coincide en la tendencia instintiva a lo que los fenomenólogos denominan la *epoché* o abstención ante la experiencia 'exterior.'» «La radical esencialidad de Sigüenza» (1979: 45). Pero este distanciamiento intelectual es resultado de su personalidad indecisa, o lo que él juzga como «flaqueza sentimental» para no intervenir a favor del débil: «Sigüenza era incierto, indefinido. O totalmente cruel, indiferente o piadoso» (Miró, 1943: 39).

primitivo y feral, que deambula al margen de los campos y vive en simbiosis con la naturaleza, anhelando la muerte o la reviviscencia en cada ciclo estacional:

> La pompa infinita de la viña atrajo la mirada de Sigüenza. Viéndola representóse el agrio paisaje ya pelado, raído de lampazos por el frio. Los leprosos, solos, siempre solos, miraban la inmensidad gris, parda, rojiza, aguardando con ansia la gemación primaveral de las plantas dormidas. Ellas son el alivio de sus ojos, el único que reciben (Miró, 1943: 26).

A principios de siglo, el leproso era un mito antiguo y actual,[20] equidistante del monstruo de alma noble y el loco que se resiste a ser institucionalizado. Su incorporación al pesebre alicantino crea un contra-discurso idílico de múltiples ramificaciones. La enfermedad es una muerte en vida, que no respeta juventud ni belleza y que iguala la avidez de vivir del infectado con el ahínco de salud del sano —con recíproco egoísmo de acercarse o apartarse porque el miedo es la amenaza más contagiosa. El mal adquiere especial ensañamiento en el género femenino. Se asocia a la baja autoestima, la maternidad truncada, la frustración sexual y la inhibición de todo lo que acerca la mujer a la naturaleza: su sensualidad, camaradería o gracia corporal. Aun así, ellas evaden su sino ocultándose en una naturaleza que les restituye un poco de su humanidad perdida.

Ejemplos de máxima desposesión de la «casta inmunda» son tres figuras de especial complejidad y hondura: la madre a la que arrebatan el infante que acaba de dar a luz, el telúrico Batiste, que malvive del cultivo ilegal de tabaco en la sierra y que los guardas le arrancan, y la joven, que oculta su cuerpo llagado tras una atractiva voz.[21] Son historias contadas por el pueblo, y a la vez, retratos hechos en escorzo, a escondidas, por Sigüenza, que pone un velo de delicadeza pastoral a su curiosidad morbosa y no exenta de mala conciencia.

20. La visión literaria del leproso se pone en boga a raíz del funesto destierro de enfermos a la infame colonia Kalawao en Molokai, fundada en 1889. Autores como Robert L. Stevenson mitifica al leproso y a la figura tutelar del Padre Damien, y lo convierte en oxímoron evangélico del horror y la belleza del trópico. Mas cerca de Miró está Jack London, cuyos cuentos ofrecen un ángulo naturalista del enfermo, como ser cuya avidez de vida es más intensa que la del sano o como nativo compasivo que convive con la enfermedad sin el prejuicio y asco hacia el enfermo que siente el blanco. El mito de la lujuria primitiva y orgiástica con que compensaba su confinamiento o la beligerante oposición a ser separado de los suyos son otros temas recogidos en el relato antológico, «Koolau the leper» (1909).
21. La leprosa, sentada fuera del emparrado, creyéndose sola dejaba patente su fealdad, y cantaba. A Sigüenza le bañó una ola de sentimiento que inundaría a un alma hidalga y casta al sorprender a una mujer desnuda. ¡Iba a mirarla! ¡Iba a mirarla! Aunque ella no lo supiese, la ofendería villanamente. Ella era la Diana de la fealdad. Contemplarla era sacrílego. […] ¡Oh, si ella lo supiese! ¡La pobre doncella que cantaba dulzuras de amor! ¡La pobre doncella llagosa de lepra, mirada por un hombre!» (Miró, 1943: 32).

Dos viñetas epitomizan el tema del amor no realizado y la comunión femenina con la naturaleza, como consuelo que anula, momentáneamente, el horror al propio cuerpo. La primera se refiere al canto de una joven, «más llagada que Batiste», cuya canción en la noche es vehículo de una fantasía de amor en la que su cuerpo desaparece tras el poder seductor de su voz, o se convierte en el abrazo hecho de música y fragancia nocturna que tiende a un caminante solitario.

> La leprosa canta en la soledad de su huerto. Su voz se embalsama entre los naranjos tupidos… llega al camino… ¿lo cruzará algún caminante joven, solo, sin amores? ¡Oh, que lo cruce, […] Que lo envuelva con la delicia que dan los jardines en noches primaverales…Que lo enamore siquiera hasta que se aleje y se pierda… Habrá sido un momento; pero un momento dichoso, ¡de gloria de mujer bella!
>
> Acaso ahora la sacudía el mandato al goce de la noche ardorosa, sensual, tocada con terciopelo prendido de diamantes de estrellas.
>
> ¡Y el goce se alejaba como otro caminante muy cruel que sólo oía la risa y la voz de los cuerpos bellos, fuertes, sin lepra! (35).

La segunda viñeta no es un idilio platónico, sino naturalista. El encuentro de un vagabundo extranjero y una leprosa joven en el rio no da lugar al éxtasis amoroso, sino a una punzante desazón física, cuando el furtivo amante abandona a su compañera en medio del placer. El dulzor y la amargura sentidas por ella medirán todas las frustraciones y desgracias por venir, y está en proporción a la intensidad de felicidad y liberación que de un marido indeseable anticipaba. En esa noche falsamente nupcial, la ribera salvaje que sirve de lecho a los amantes y el canto estridente de los grillos subrayan el engaño mutuo (él la avasalla/ella le oculta que es leprosa) y el desajuste sensual de una ciega avidez de gratificación a destiempo.[22] La gradación emocional, desde la melancolía a la furia erótica, que estos idilios dramatizan da un poderoso relieve humano y femenino al tema del desamor sobre el que Sigüenza ponderará más tarde.

La oposición de vida y muerte llega a su hipérbole en la historia del infante de la leprosa que acaba de dar a luz. A hurtadillas de la vigilancia del pueblo y de la suegra que le arrebata el bebé, la madre amamanta al niño, mientras reza con la abuela para que el bebé enfermo de la vecina muera y deje vacantes unos pechos sanos para alimentar al suyo. En esta pastoral invertida de la natividad

22. Federico García Lorca describe otra seducción y engaño compartido en los amantes en su romance «La casada infiel», donde la lujuria deriva en amargura y el idilio en un lamento.

y de exceso de amor materno, la oración de la madre será escuchada, no por la piedad ni la justicia divina, sino por una azarosa ley de restitución natural.

La visión romántica y el barroquismo expresivo de estas y otras historias conducen a Sigüenza a la reflexión metapastoral que sugiere el oxímoron de Parcent, como Edén geórgico y lazareto al aire libre. Bajo la guía de los médicos don Ramón y don Hermenegildo Poquet, desciende al infierno de los leprosos y revalúa sus motivaciones de hacer literatura de los enfermos, sino los límites de su propia compasión,

> … Solos, solos, ¡Sus almas están solas!
>
> Así pensaba Sigüenza, gustando como un melancólico contento porque él hablara con los míseros y sintiera hondas lástimas. Pero miróse a sí mismo justamente. ¿Por qué se fue él a esos pueblos levantinos? Amor no le llevó, sino la sed de ver (46).

Entonces, contempló la campiña muda, reposada; y como si le trajese la visión de toda la tierra, se dijo bruscamente: 'Falta amor, falta amor…Los hombres no se alivian, no se amparan' (26).

La apacibilidad del campo resulta tan ilusoria como las atribuciones supremas del amor humano, que el narrador rebaja a afectos sujetos a la volubilidad del sentimiento, a un excedente de generosidad prodigado por la salud o el bienestar.

> Un día cálido y jocundo; el júbilo por la sanidad y el goce de la carne, la unción de ternura que la belleza nos regala, momentos deleitosos del espíritu, hacen amar inmensamente de natural manera. Amor entonces place, conmueve, regocija… pero se vuelve se apaga, se torna acritud y sequedad de un deber (47).

Dentro del espejo de armonía bucólica del paisaje se agitan animosidades ciegas entre todo lo creado (insectos molestos, pavos que se odiaban y perseguían como hombres) y alegorías de discordia íntima, como la de «la olivera añosa y desgarrada, con sus dos ramas acometiéndose ferozmente, en eterno gesto de duelo consigo misma» (47) o el honorable algarrobo que fue escenario de un filicidio. El paisaje amplifica o ensordece esta discordancia y animadversión universal, incluida la permanente lucha del hombre agitando y explotando la fuente de vida de la Naturaleza.[23]

23. «Cosas, lugares, paisajes, miran, expresan grandemente. Acaso ese mirar y esa expresión vienen del alma que los contempla… Mas, no; tienen la suya soberana. Los paisajes, aunque sean pomposos, espléndidos, muestran siempre así… como una mueca ¡mueca no! un gesto, un suavísimo gesto de tristeza… ¡Campos y serranía, tan poderosos, tan inmensos, y la mano del labriego los desune, los cambia, los sujeta; y el arado los desgarra, con herida lenta y sutilísima; el azadón los despedaza; los rompe el barreno…Y ellos sin voluntad, generosos, resignados… ¡siendo tan grandes!» (Miró, 1943: 26).

La mejor medida del amor no la encuentra Sigüenza en el paisaje sino en el «alivio» que los médicos, don Ramón y don Hermegildo Poquet, otorgan a sus pacientes sin esperar reciprocidad y con una dedicación que persevera hasta sus muertes. Sigüenza se pregunta si la reticencia de don Ramón es frialdad, tristeza, desconfianza, o revela el pesar de un corazón, «que no se vierte nunca en otra alma para mitigarse»(45).[24] El alivio que personifica el médico rural ilustra la idea de un amor posible. Más que un amor suficiente, es una forma de amor que no aspira a la perfección y que reúne los aspectos sensibles del *amor patológico* (el hipersensible y paralizante de Sigüenza) con los voluntaristas del *amor práctico* (el amor-deber representado por la institución médica), que distinguía Kant (46-47). De las confidencias y confesiones privilegiadas que estos médicos recogen de sus pacientes, sólo quedará la escueta crónica de lepra de la comarca y el catálogo de fotografías de enfermos hinchados y aún reconocibles bajo sus ropas domingueras.

Al volver a Parcent, un año después, y comprobar que ya no es el lugar remoto y aislado que conoció, porque han terminado la carreta, Sigüenza se deja arrastrar por la nostalgia («¡Como apesadumbra la transformación de los lugares que se vieron mucho y amaron!» 50). Su pastoral es una elegía que pertenece al pasado, en cambio, la que don Hermenegildo proyecta es una arcadia utópica del futuro, gracias a la esperanza puesta en la construcción de un sanatorio a escala nacional en la comarca. El centro asegurará al enfermo subsistencia, comunión geórgica —no salvaje— con la naturaleza y un tratamiento médico avanzado, que neutralizará el estigma de su enfermedad. El leproso ya no vivirá libre y «bajo los cuidados deficientes de cada población», sino en una institución moderna, con tareas geórgicas sedativas que les devuelvan la dignidad. «Allí, —visualiza el médico— vivirán acompañándose, juntos, asociados, aunque compadeciéndose esto con la separación escrupulosa, regular, higiénica; cuidarán, por recreo, de hortalizas; injertarán rosales, plantarán viveros, de álamos y olmos para después hacer deliciosas alamedas; en fin, trabajaran descansadamente; su vivir ya no será receloso y de huida…» (50). Al escucharle, Sigüenza no puede evitar alinear momentáneamente sus temores a los de los exportadores de naranja, que creen que un gran Lazareto entre los naranjales contaminará el agua y disminuirá la imagen de pureza de su fruta. O, como ironiza: «La visión pavorosa de montañas de naranjas y pasas pudriéndose en silos […] ¡la pobre riqueza de todo el marquesado!» (49).

24. Como oyente privilegiado de las confesiones y confidencias de sus pacientes, don Ramón y don Hermenegildo poseen el relato completo que los apuntes de Sigüenza, «hecho de atisbos y leves impresiones de sus almas» sugiere, porque ellos acompañan a los enfermos hasta la muerte. Su hermetismo se alinea al silencio y la tristeza del paisaje.

El impudor de detenerse ante el lado caótico de la enfermedad, de hacer del leproso un motivo de la delicia barroca en lo monstruoso, que impelía a Sigüenza a seguir descendiendo a los infiernos de Parcent y Benichembla, funciona, al fin, como una catarsis purificadora. De los apuntes de su viaje saldrá un homenaje a estas víctimas y a su involuntario sacrificio para que la colectividad persista, además de un poderoso vínculo afectivo a esta región que, tras su relato, perderá su atemporalidad mítica. Su paisaje, sólo quedará en tierra de nadie del recuerdo, el vendaval de la historia y de la economía pasarán por él, sus cambios darán motivo a otro tipo de escritura más inquieta.

> Sigüenza tiende cariñosamente la mirada por el paisaje trazado en este libro. Más Sigüenza no siente predisposición de hablar de la lujuria de aquellos viñedos, de la suavidad y gracia de sus colinas, del reposo y soledad de los caseríos. Y no es porque vea lo mismo que ya vio: el paisaje no se repite nunca a los ojos (48).

Conclusión

El paisaje es un proceso de autoconocimiento que el reencuentro vuelve a estimular. En *El libro de Siguenza* (1917) y en *Años y Leguas* (1928) reaparecerán y se completarán las escenas de vida campesina de aquel paraíso impermanente de Parcent. Las idas y retornos al huerto provinciano constituirán un ejercicio ascético continuado y una fórmula de contento, basada en la renuncia a la ambición y la posesión a cambio de paz bucólica para escribir; quietud para evocar con nitidez las emociones de promesa y felicidad que aquellos paisajes de su juventud le devuelven. Sólo entonces alcanza esa fidelidad y «coincidencia consigo mismo», que es un sentimiento de completitud y de sazón de la personalidad, más allá de los logros, carencias e insuficiencias profesionales. De ella deja constancia en su capítulo más idílico, o post-idílico, titulado «El lugar hallado» (1943:1009-12).

El último sentido de lo pastoral será el de «bucolizar» la naturaleza silvestre de la mente con un lenguaje, no exhaustivo sino «verdaderamente expresivo», «suficiente» (Jorge Guillén 174), para acceder a la excelsitud y variedad del libro de la naturaleza. El poder de ordenar y hacer inteligible el caos de la naturaleza y de la mente, llevará a Miró al hallazgo de una palabra nítida que transmita la unión instintiva del hombre con su tierra. En su escritura, la palabra viva, la vernácula, la enunciada y llena de poderes genesíacos, la toponímica, la dialectal o alicantina, conviven con la palabra erudita o del cantero de los clásicos, la arcana, el término técnico, el arqueológico, todas hechas connaturales al paisaje y su cultura secular. Su lenguaje es «el genio del arte que infunde respeto a la naturaleza ciega» (Roger 25), lo que le extrae su grandeza divina y humana; lo que sacude nuestros oídos y ojos de su letargo contemplativo.

Bibliografía citada

ALVAR, Manuel (1971), «Unamuno y el paisaje de España». *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, pp. 160-76.

AVALLE ARCE, Juan B. (1974), *La novela pastoril*, Madrid, Akal.

BAHKTIN, Mijail (1981), «Forms of time and of the chronotope in the novel». *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press. pp. 84-258.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1963). *Perspectivismo y contraste,* Madrid, Gredos.

BUCKLEY, Ramón (1982), *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España,* Barcelona, Ediciones Península.

BUELL, Lawrence (2001), *Writing for an Endangered World.* Cambridge, Mass, Harvard U.P.

CÉZANNE, Paul (2014), *Leer la naturaleza*, Madrid: Casimiro Libros.

COOPE, Marian G. R. (1973), «Gabriel Miró's Image of the Garden as 'Hortus conclusus' and 'Paraiso Terrenal'», *Modern Language Review*, 68, 94-104.

ESPLÁ, Óscar (1961), Conferencia. «Evocación de Gabriel Miró», Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, pp.7-26.

GUIFFORD, Terry (1999), *Pastoral,* New York, Routledge.

LOZANO MARCO, Miguel A. (2007), «*Años y leguas.* Ensayo de aproximación a un libro complejo». *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró.* Ed. Miguel Á.Lozano Marco. Alicante, Universidad de Alicante. Instituto Juan Gil Albert, pp. 127-164.

MARINELLI, Pietro V. (1971), *Pastoral,* London, Methuen.

MARX, Leo (1964), *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford UP.

MIRÓ, Gabriel (1918), *Del vivir. Apuntes de parajes leprosos*, Barcelona: Borrás, Mestres y Cía.

MIRÓ, Gabriel (1943), *Obras completas,* Madrid, Biblioteca Nueva.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1962), «La transmutación de la luz en las novelas de Gabriel Miró», *Studi di Filologia Moderna. Vol I.,* Università degli Studi di Pisa Milano, Fretinelli ed., pp. 145-164.

RAMOS, Vicente (1970), *El mundo de Gabriel Miró*. Madrid, Gredos.

ROGER, Alain (2013), *Breve tratado del paisaje*. Javier Maderuelo ed., Madrid, Biblioteca Nueva.

RUBIO CREMADES, Enrique (1979), «Primeros ensayos novelísticos de Gabriel Miró, *La mujer de Ojeda* e *Hilván de Escenas*,» *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento* (1879-1979), Juan Luis Román del Cerro comp., Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, pp. 75-100.

ZUBIAURRE, Teresa. (2000), *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas.* Mexico, FCE.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 35-56
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.02

La mujer de Ojeda en la encrucijada entre pasado y futuro[1]

Ojedas' wife: a crossroad between the past an the future

Ana L. Baquero Escudero

Autoría:
Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia, España
abaquero@um.es
https://orcid.org/0000-0002-9012-0692

Citación:
Ana L. Baquero Escudero. «*La mujer de Ojeda* en la encrucijada entre pasado y futuro», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 35-56.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.02

Fecha de recepción: 04-09-2020
Fecha de aceptación: 08-11-2020

© 2021 Ana L. Baquero Escudero

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El presente estudio aborda el análisis de la primera novela de un joven e inmaduro Gabriel Miró, *La mujer de Ojeda*, como obra que evidencia la indiscutible mediación de modelos de la tradición literaria anterior y, a la vez, la tímida apertura hacia lo que conformará la futura voz literaria del escritor. Dividido en dos secciones, el trabajo analiza, en primer lugar, la configuración de la trama novelesca, en cuya articulación puede apreciarse la incorporación de toda una serie de motivos procedentes de la tradición anterior, así como el anuncio de algunos que se constituirán como propios de su posterior trayectoria novelesca. En segundo lugar, el estudio se centra en la configuración del discurso novelesco, enfocado, asimismo, a través del presente ángulo investigador.

Palabras clave: Gabriel Miró; La; mujer de Ojeda; Técnica epistolar; Los dos amigos.

abstract

The present study deals with the analysis of Miro's first novel *Ojeda's wife*. This work shows the undeniable mediation of models of a previous literary tradition and, at the same time, a shy openness towards what will become the future literary voice of the writer. It is articulated in two different sections and analyzes firstly, the configuration of the plot in which a series of different motifs can be found. Those belonging to a previous literary tradition and, those which announce his own motifs which will be included in his very own

1. Estudio realizado en el marco del Proyecto GENUS NOVEL 2017-82662-P.

literary tradition. Secondly, the study focuses on the configuration of the speech, focused, as well, through the present research framework.

Keywords: Gabriel Miró; Ojedas' wife; Epistolary technique; Two friends.

Escrita entre el 10 de marzo y el 28 de abril de 1901 y editada ese año en la imprenta de Carratalá, en Alicante, *La mujer de Ojeda*, como bien señala Ruiz Silva (1981), es el resultado de la acelerada elaboración de un jovencísimo Miró quien, con veintiún años, afronta su primer «ensayo» novelesco. Al tal respecto, puede entenderse, como este crítico apunta, la evidente inmadurez que ofrece la obra, idea con la que Rubio Cremades coincide al enjuiciar el presente texto mironiano (1979, 1999). Indica este último estudioso que, tanto en esta, como en su segunda novela, *Hilván de escenas*, Miró aparece afiliado a un credo estético finiquitado (2007: 11). Efectivamente, estas dos primeras incursiones en la novela miran de forma notoria más hacia la pasada tradición que hacia el porvenir del género y en nada son comparables con las novelas de los escritores de principio de siglo que buscaban la ruptura y distanciamiento respecto a los modelos anteriores. Los nuevos aires que, sin duda, llevaban a la novela a la búsqueda de nuevas directrices, no pesaron sobre el joven escritor que iniciaba su cultivo.

Que Miró debía ser consciente de la condición primeriza e inmadura de tales textos queda evidenciado, como ha recordado Lozano Marco (2010: 73), en los términos que manejó para presentarlos: *Ensayo* –como subtítulo de la primera– e *Hilván* –incorporado al de la segunda–. Este mismo especialista, al abordar la producción novelesca del autor, ha puesto de relieve la dificultad para introducir dicho corpus en unos bien delimitados compartimentos, de manera que la aproximación al mismo desde el ángulo de enfoque de los géneros literarios resulta no poco problemática (1991: 40). Tanto Lozano Marco (2010) como Rubio Cremades (1979) se han referido a las movedizas fluctuaciones del escritor entre modelos distintos en *La mujer de Ojeda*, todos ellos, eso sí, pertenecientes a la tradición literaria anterior. Junto a la influencia de la novela romántica –y nos atreveríamos a apuntar también a la dieciochesca novela sentimental que no dejó de prolongarse en aquella–, especialmente la folletinesca, se percibe la inequívoca huella de la novela naturalista.

Si tanto esta obra inicial como la segunda mencionada fueron repudiadas por Miró, ambas no dejan de mostrar interés, en relación con la obra literaria de dicho autor, al aparecer como esos primitivos e inseguros tanteos en los que puede apreciarse, tímidamente si se quiere, lo que llegará a constituir la personalísima escritura mironiana. Ambas han llegado a ser consideradas por

Lozano Marco como singulares protonovelas de las que saldrán dos líneas novelescas muy importantes en la trayectoria del autor: la novela centrada en el protagonista, de asunto amoroso (*Las cerezas del cementerio, La palma rota, Niño y grande*) y la novela del espacio, cuya máxima expresión aparece encarnada en la novela doble sobre Oleza (2006: XXXIII).

Situada, pues, en esa singular encrucijada que implica la clara sujeción al pasado literario y la tímida apertura hacia lo que constituirá la futura estética de Miró, nuestro trabajo propone una nueva vuelta a *La mujer de Ojeda* a partir de dos ejes centrales: la invención y creación de la trama y su configuración formal.

Una historia repleta de ecos literarios

En la edición de *La mujer de Ojeda* apareció un prólogo, firmado por L. Pérez Bueno, en el que su autor no disimuló las limitaciones del joven novelista. Entre las carencias que de forma sutil muestra, señala el crítico la necesidad de «crear tramas originales» (2006: 3).[2] Sin duda, la presente obra dista mucho de ofrecer una historia «original», como deseaba Pérez Bueno, y su trama responde a conocidos motivos literarios presentes en toda una larga tradición.

Por supuesto uno de los ejes temáticos centrales gira en torno al desbordado amor del protagonista por una mujer casada. Motivo literario reiteradamente usado por los grandes novelistas decimonónicos, el mismo se despliega, como personal *leitmotiv*, por muchas de las obras mironianas. García Lara ha estudiado la psicología amorosa masculina en la producción del autor alicantino, para resaltar la irresistible atracción que el protagonista experimenta por la mujer del Otro. A tal respecto no pudo dejar de destacar el significativo título de esta primera obra (2005: 80).

En la pareja que forma el matrimonio, Clara-Ojeda, se advierte, asimismo, otro tema de muy antigua raigambre literaria que hallaremos también en otras obras de Miró. Nos referimos al del viejo y la niña que en su presencia ya en la novela moderna atenúa la distancia establecida en la antigua tradición literaria, sin dejar, por ello, de estar presente. Recuérdese la unión entre doña Francisca y Requena en *Niño y grande*, o la de M.ª Fulgencia y don Amancio en *El obispo leproso*. Claro que en la obra mironiana no deja de presentarse también la situación inversa de los amores del joven con una mujer mayor, como ocurre en *Las cerezas del cementerio*, *Niño y grande* o *La palma rota*.

Si en las dos primeras aparece el motivo del adulterio, este no llega a producirse en la novela que nos ocupa. Y el principal escollo, en la consecución

2. Citaremos siempre por esta edición.

de los afanes amorosos del protagonista, viene, precisamente, de la mano de otro también muy antiguo motivo literario: los dos amigos enamorados de una misma mujer. Presente en esa primera colección de cuentos medievales del siglo XII, la *Disciplina clericalis*, el mismo se proyectará en toda una amplísima tradición literaria posterior en la que el nombre de Cervantes –un escritor indudablemente admirado por Miró– adquiere notoria relevancia. Frente al esquema canónico, procedente de dicha tradición, en el que la amistad se sobreponía al amor, en la producción cervantina encontraremos llamativas transformaciones. Si en *La Galatea* la historia de Timbrio y Silerio aparece planteada conforme al desarrollo establecido, muy distintas serán las versiones de la historia de Cardenio y Fernando y, especialmente, del curioso impertinente, insertas en el *Quijote*. Precisamente con la primera de estas cabría establecer quizá significativas concomitancias en la novela de Miró. Cardenio actúa aquí como amante poco prudente y precavido al encarecer a Fernando las cualidades y belleza de Luscinda y al dejarle acceder, incluso, a sus cartas, en una ruptura asombrosa de la estricta confidencialidad propia de la comunicación epistolar amorosa. Si el personaje cervantino advierte que el continuo deseo de su amigo por hablar de Luscinda empezó a infundirle recelos, distinta será la situación que encontremos en *La mujer de Ojeda*. Aquí el exaltado protagonista le escribe a su amigo Andrés que Clara desea constantemente saber cosas acerca de él y que le ha dejado, para que las leyera, dos cartas suyas. Su reacción ante la actitud de la joven nada tiene que ver, por tanto, con la del cada vez más desconcertado Cardenio pues, según le escribe a Andrés: «Le interesas mucho, mejor dicho, le intereso yo; perdóname, pero creo que el interés que tú le inspiras, no es directo, sino reflejo del mío» (24). Solo después, cuando descubra, al llegar Andrés, los verdaderos sentimientos de Clara hacia él, el personaje llegará a reconocer su error: «¡Yo he sido el cantor de las perfecciones de Andrés!» (111) «¡No he sido más que el intermediario de unos amores!» (115). Con la muerte de Ojeda, la trama desemboca, directamente, en la abierta colisión entre los dos amigos que se resuelve, de manera efectista, con el rechazo de Clara de ambos, tras el planteamiento de una singular prueba que busca comprobar el amor que sienten hacia ella.

Si uno de los rasgos más perceptibles en la renovación novelesca de principios de siglo fue el rechazo de la complejidad argumental y la búsqueda, por ende, de la máxima sencillez en la configuración de la trama, tal principio no se da, desde luego, en *La mujer de Ojeda*. Para Lozano Marco será a partir de *Del vivir* cuando pueda hablarse, en la trayectoria novelesca mironiana, de ese nuevo giro que implica la eliminación, la ausencia de fábula (2010: 77). Lejos de ello, en *La mujer de Ojeda* el escritor despliega una historia que pese a su

convencional trazado y a lo tenue, si se quiere, de su trama argumental busca mantener avivada la tensión y curiosidad lectora.

Como indicamos, la trama gira en torno a la ardiente pasión originada en el protagonista al conocer a Clara, mujer de Tomás Ojeda. La información acerca de su desafortunado matrimonio, claramente de conveniencia, por la difícil situación económica del padre de ella, se ofrece en la obra tanto a través de la perspectiva inicial de Carlos, como a través de la posterior visión de Clara en su evocación de su vida pasada. El trazado verdaderamente grueso en la configuración de los caracteres de la novela queda visiblemente reflejado en la forma en que se concierta dicho matrimonio. Recuerda, así, Clara las palabras de su padre y cómo este le indicó, refiriéndose a Ojeda: «Es muy rico y necesito que te cases con él» (94). La pareja Ojeda/Clara aparece, de esta forma, articulada sobre un maniqueísmo notoriamente intensificado que podría vincularse a dos estéticas contrapuestas. En su aproximación al naturalismo en la presente obra, Rubio Cremades (2007) analizó, con gran perspicacia crítica, la construcción de Ojeda, en torno al cual aparecen aglutinadas las técnicas narrativas propias de tal orientación literaria. Frente a ella y a raíz, especialmente, de la visión exaltadamente idealizadora de Carlos, la figura de Clara aparece adscrita a una estética literaria completamente tradicional, sometida a un claro proceso de estilización embellecedora. Desde tal enfoque puede entenderse el uso de las comparaciones que aparecen en la obra con imágenes procedentes del mundo clásico grecolatino, especialmente de la mitología. Si para Carlos Clara es «fina y delicada como la Venus afrodita» (21), Andrés reconocerá la verdad del retrato que su amigo le hizo de ella en sus cartas, al dotarla de la «hermosura de Venus, de la inteligencia de Minerva, de la dulce elocuencia de Hipatia» (89).[3] En la comparación, nuevamente construida sobre la técnica del contraste, que se produce entre la descripción de la muerte de Ojeda y la que de forma imaginada lleva a cabo el protagonista, de la muerte de Clara, cabe percibir de manera evidente esa mencionada colisión de estéticas. Frente a la presentación de la enfermedad, agonía y muerte del marido que responde completamente, como bien señalara Rubio Cremades (2007), al credo estético naturalista, emerge la que imaginativamente crea Carlos, sobre la muerte de ella. La idea de esta, como señala,

3. La carga libresca evidenciada en las citas bíblicas y religiosas, filosóficas y artísticas ha sido puesta de relieve por Ruiz Silva (1981: 195) quien marca, no obstante, la gran distancia entre esta obra y lo que se definirá como novela-ensayo. Si la incorporación del *Cantar de los Cantares* resulta especialmente relevante en el inicio de la obra, véase su muy distinto manejo en las páginas de una novela corta posterior como *El hijo santo* –cap. IV–.

> No pudo arrebatarle su belleza, sino diole carnes de nácar, la envolvió en amplia y alba túnica y coronó su encantadora cabeza de pálidas rosas, como si ataviase a helénica doncella para el sacrificio de olímpica divinidad (71).

Tal confrontación nos lleva a recordar las escenas finales de la muerte de Nana, en la novela de Zola del mismo nombre, y de Rafaela, la protagonista de *Genio y figura*, una de las novelas de su admirado Valera que, sabemos, estaba en la biblioteca del escritor (Macdonald, 2010).

En su acercamiento a la novela, Ruiz Silva ha valorado positivamente la presencia, todavía en embrión, de la técnica mironiana del contraste, ciertamente extremada en la confrontación entre Clara y su marido. Para él, la intromisión de ese registro naturalista que afecta especialmente a Ojeda actúa, de alguna manera, como equilibro de los excesos sentimentales acumulados a lo largo de la obra (1981: 192). Desde luego, no cabe duda de que, propiciado por ese exaltado ritmo ocasionado por el desarrollo y configuración de la trama, el tono que domina la historia puede asociarse a modalidades novelescas tan repletas de elementos melodramáticos como la antigua novela sentimental o la folletinesca posterior. *La mujer de Ojeda* presenta, así, a unos personajes que actúan y se conducen conforme a una expresiva e hiperbólica gesticulación. La escena de Clara, reprendida por don Fulgencio, en la que le sobreviene un copioso llanto y cae desfallecida en la butaca, evoca el sentimentalismo lacrimógeno propio de una ya muy lejana tradición literaria. El perfil claramente romántico de Carlos es admitido por su amigo cuando le habla de su carácter «vehementísimo» (42) y en el desarrollo de la trama no dejan de surgir escenas de efectista trazado, como la de la trepidante aparición del protagonista, «como un rayo», en el momento en el que el lujurioso criado acosa a Clara (75). La vehemente expresión de las emociones y sentimientos de los personajes aparece continuamente marcada por el reiterado uso de admiraciones e interjecciones,[4] resultando especialmente melodramática la escena, con los tres personajes centrales, del efectista cierre de la historia.

Mucho más antiguo resulta otro modelo novelesco evocado explícitamente. Al escribir en su carta del 8 de agosto acerca del delicioso paraje donde comparte su tiempo con el matrimonio Ojeda, Carlos asegura que le resulta «evocador de aquellos risueños paisajes que Jorge de Montemayor en su *Diana* pinta» (35). Considerada como el modelo fundacional de la novela pastoril, de larga proyección en la tradición literaria posterior, resulta significativa su mención en esa carta en donde el protagonista reproduce la escena del esquileo

4. Ruiz Silva apunta en algunos de los pasajes caracterizados por su ampuloso estilo, la probable influencia de Echegaray (1981: 195).

de ovejas. Rubio Cremades anotó ya la presencia del motivo del *beatus ille* en esta novela (1979: 84) e incidió en cómo el tema del «menosprecio de corte y alabanza de aldea» pudo llegarle a través de Fray Luis de León (1999). Quizá uno de los momentos en donde de manera más explícita emerja dicho tema sea en la carta del 10 de septiembre. Aquí Carlos se complace por la elección de Clara por permanecer allí, en lugar de marchar a la ciudad, situación que da pie a una reflexión del personaje construida sobre la tradicional confrontación campo/ciudad (52-53). Tal confrontación aparecerá en la trayectoria posterior del autor, como ha estudiado Baquero Goyanes (1956: 15), quien no pudo dejar de precisar el singular y personal viraje que infunde el escritor acerca de la misma.[5] Por lo demás, no puede olvidarse que este, en principio, idílico paraíso al que regresa Carlos después de bastante tiempo –como Luis de Vargas en *Pepita Jiménez*– acabará convirtiéndose, por la activa participación de esa sociedad –alentada por la autoridad eclesiástica– que persigue y reprime a los protagonistas, en un espacio asfixiante que, de alguna forma, preludia la Oleza de sus novelas mayores.

Si en la creación de la trama novelesca resulta, en consecuencia, evidente que Miró aparece muy influido y mediado por toda una amplia tradición literaria, podría percibirse, como algunos estudiosos han señalado, en el manejo de los motivos temáticos que la articulan, el germen de una personal inflexión en su uso que preludia obras posteriores. El conflicto surgido en el protagonista entre su inclinación sexual y su afán de pureza, respecto a Clara –que, según Ruiz Silva, evidencia la huella de su admirado Heine (1981: 189) – anticipa, como ha señalado Lozano Marco, el de protagonistas posteriores. Relaciona este crítico ese deseo de un amor inocente, natural, sin sentimientos de culpa, con el de Félix en *Las cerezas del cementerio*.[6] El rechazo de la idea de hacerla su amante, según el mismo Lozano, sería llevado a su perfección también en una obra posterior como *Niño y grande* (1991: 44). En sus confidencias al amigo sobre la naturaleza de su pasión amorosa, Carlos le confesará que esta no es absolutamente espiritual (51), e incide, en otra carta, en esta misma idea. Aquí escribe que no puede utilizar los gastados y «soeces» procedimientos manejados por los demás que solo manifestarían la «vulgaridad y la ruindad» de su amor. Su cuerpo, escribe, habrá de venir «sin que ella lo note» y para ello necesitará la ayuda del escenario. Ese «Todo ha de pedir amor en ese momento» (53) parece anunciar la cuidada elección de la escenografía en que tendrá lugar

5. Véase el apartado «Elogio y reproche de la vida campesina» (1956: 17).
6. Sobre la relación entre ambas, a partir del propio testimonio mironiano, véase su introducción a *Las cerezas* (1991: 41).

la entrega amorosa de Beatriz en *Las cerezas del cementerio*, tal como ha puesto de relieve Lozano Marco (1991: 70-71).

Este mismo crítico estima que en la presentación del conflicto originado en el protagonista, Miró aborda un motivo recurrente en su obra: la perfección en el amor (2010: 54). Para él, la novela desemboca en el descubrimiento del personaje, de su parte más oscura, que evidencia un latente e irreprimible egoísmo. Según Lozano Marco, *La mujer de Ojeda* anticipa, así, un motivo que adquirirá diversas modulaciones en novelas como *Las cerezas del cementerio* y *Niño y grande*: el egoísmo en el amor y la búsqueda de la perfección en él (2006: XXX). Precisamente, a tal respecto, recuerda este especialista una larga nota a pie de página que apareció en la primera edición de *Del vivir* y que el autor suprimió después, en la que, entre los testimonios aducidos, aparece el nombre de Werther. Allí escribe Miró:

> Werther tal vez no se habría pegado un tiro –a pesar de la distancia que mediaba entre él y los hombres– sin el ansia de una dulce y amplia reciprocidad amorosa, si su amor hubiera estado limpio de egoísmo (2006: 837).

Presente tal figura en esas otras dos novelas mironianas mencionadas, no resulta sorprendente su presencia en ellas, a tenor de la gran admiración que Miró sintió por el escritor alemán. Según Macdonald, Goethe debió ocupar para el escritor alicantino, en la literatura moderna, una posición similar a la de Homero entre los clásicos (2012: 240). Si en *La mujer de Ojeda* no encontramos ninguna referencia explícita a tal obra, su huella no ha dejado de ser resaltada por diversos estudiosos de la obra. El análisis de la misma nos llevará a situarnos ante el texto desde el ángulo de enfoque que constituirá la segunda parte de nuestro trabajo.

La configuración del discurso novelesco

En la elección de la configuración formal para presentar esta historia de una pasión amorosa desbordada cabría pensar en ciertos titubeos y oscilaciones por parte del escritor. Para Lozano Marco las dudas de Miró al decidir la opción más adecuada para la construcción narrativa del tema elegido se proyectan todavía en obras posteriores, como *Las cerezas del cementerio*. Como bien indica (1991: 55), carecemos de testimonios sobre el posible cambio de técnica narrativa en esta obra que, a raíz de una primera versión epistolar de uno de los capítulos aparecidos en el *Heraldo de Madrid*, podría haberse ajustado a dicho formato.[7]

7. Sobre ello véase el estudio de Macdonald (1984).

Será la elección del mismo la que articule buena parte de la novela que nos ocupa.

Si en relación con el desarrollo de la historia de *La mujer de Ojeda* el autor se decantó por centrar su interés en el conflicto interior de uno de los personajes, no puede resultar extraño que considerara que para ello el manejo de la elección del mismo como narrador resultaba muy adecuado. En la trayectoria novelesca de Miró se advierte, en tal sentido, la opción por este tipo de narrador que adquiere, sin embargo, diversas inflexiones. De manera que si en *Niño y grande* encontramos al narrador protagonista, en *La novela de mi amigo* la elección es la del narrador testigo. Catalogada ya esta última en su época como novela lírica (Lozano Marco, 2006: XLI), no deja de resultar significativa su similitud, en la elección de tal enfoque narrativo, con una de esas grandes novelas líricas de la literatura europea: *El gran Meaulnes* de Fournier. Es precisamente la fascinación que ambos personajes sienten hacia sus amigos lo que justifica la relación de las historias que, en el caso de Miró, concluye con un cambio final de voz narrativa en el capítulo último del suicidio del personaje.

La variación de voces narrativas se aprecia ya en esta obra inicial, pues *La mujer de Ojeda* aparece repartida en tres secciones distintas. La primera responde al artificio epistolar y en ella resulta muy visible la huella del mencionado *Werther* y de *Pepita Jiménez*, como viera King (1983: 207). A tenor del tono que la novela presenta, parece que de ambas la intertextualidad se incrementaría en relación con el modelo más antiguo. La vehemencia y exaltación que recorre la escritura epistolar del personaje mironiano parece más próxima a la del héroe alemán e, incluso, a la de un personaje también anterior al valeresco como el *Voyleano* de Cosca Vayo quien protagonizó una novela epistolar, no por azar titulada *Voyleano o la exaltación de las pasiones*. Como en *Pepita Jiménez,* la técnica narrativa variará en la parte siguiente, al aparecer como responsable de la misma el tradicional narrador fuera de la historia, quien se mantendrá también en la breve sección tercera que constituye la conclusión.

La novela se inicia con una *Noticia preliminar* claramente modulada sobre una antigua convención literaria. El viejo tópico del manuscrito hallado reaparece en estas páginas iniciales en las que el supuesto editor del texto da cuenta de su descubrimiento. Ese voluminoso legajo que, sin duda, evoca el legajo del deán encontrado por el editor de *Pepita Jiménez*, aparece rotulado, no obstante, por un encabezamiento que implica un singular desvío del uso de tal tópico en toda una tradición literaria. En la primera página se lee así: «Materiales para una novela». Con tal indicación Miró parece manifestar, desde un primer momento, la naturaleza ficcional del texto, en clara contraposición con el objetivo comúnmente perseguido en toda una tradición literaria, encaminado

a crear la ilusión de historicidad de la obra. Tanto Calas (1996: 110) como Tonyè (2008: 46), en su aproximación al manejo de tal convención en la novela epistolar dieciochesca, han coincidido en resaltar cómo a través de ella los escritores buscaron provocar la ilusión de no ficcionalidad de los textos. Realmente esta pudo ser la situación más frecuente en el que se constituyó en uno de los géneros narrativos más populares en esa centuria, si bien en esas mismas fechas cabría recordar casos en los que la misma aparece singularmente matizada a través de una modulación irónica. Recuérdese la confrontación de las dos voces primeras en las famosas *Liasons dangereuses* de Choderlos de Laclos o las oscilaciones preliminares con que juega Cadalso en sus *Cartas marruecas*. Concretamente el recuerdo de esta última obra planea de forma inequívoca en el arranque de *La mujer de Ojeda*, al exponer este editor responsable que el autor de la obra le era tan conocido como lo fue Gazel Ben-Aly «del que escribió *Los eruditos a la violeta*» (7). Si, como ha estudiado Guadalupe Mella (2016: 47), la posición de los escritores decimonónicos que cultivaron la novela epistolar rompió con este cliché, en su uso generalizado en el siglo XVIII, para decantarse por un manejo claramente irónico o lúdico,[8] tal posición no parece ser la elegida por Miró quien, como indicamos, desde un primer momento manifiesta la ficcionalidad de su historia, sin matiz irónico alguno.

Elegido Carlos como el foco central de la historia, el escritor selecciona, dentro del esquema del relato epistolar, la opción monódica. Esta implica, sin duda, la concentración máxima en la exploración de la conciencia del personaje, conforme a esos dos mencionados modelos de Goethe y Valera. Respecto al trazado de su obra, Miró se inclina por el esquema elegido por el escritor alemán pues, como en su novela, aquí la correspondencia es entre dos amigos. Definida tradicionalmente la carta como un diálogo en la distancia, tal concepción se aprecia con claridad en esta obra pues, como consecuencia de su regreso a su lugar de origen, Carlos escribe continuamente a su amigo Andrés, dándole cuenta de todo lo que le ocurre. La conformación dialógica inherente a la configuración del texto epistolar (Violi, 1999: 184) se concentra, en este caso, en esa única relación a dos bandas y en la significativa selección de las cartas de uno de los corresponsales. Las respuestas que también de forma continuada llegan al mismo serán deducidas por el lector por los comentarios que sobre ellas haga el protagonista y, en algún caso, por la reproducción textual de parte de alguna.

8. Baste recordar los abruptos cambios en el abandono de la técnica epistolar que encontramos, por ejemplo, en algunos Episodios galdosianos como *Vergara* o *Los ayacuchos*.

Si en la tradición de la novela epistolar dieciochesca la relación amistosa se constituyó en el eje nuclear de una gran parte de estas obras (Rueda, 2001), a Miró debió parecerle que la misma era la que mejor se avenía a la naturaleza íntima y confidencial de esta correspondencia. Como ya los viejos manuales epistolares recogieran, en la escritura de cartas resulta fundamental la consideración del destinatario. Para que el protagonista mironiano pudiera descubrir sus sentimientos y confidencias más íntimas a su destinatario, debía existir una estrecha relación previa entre ambos. De esta forma, se hace posible lo que se constituyó en un auténtico *topos* en la tradición epistolar: que la carta sea un fiel reflejo del alma de quien escribe. En uno de los más antiguos y relevantes textos en relación a la escritura epistolar, *Sobre el estilo,* de Demetrio, su autor indicaba: «Se puede decir que cada uno escribe la carta como retrato de su propia alma» (1979: 97). A tal respecto no puede ser más representativo el inicio de la carta duodécima: «Distraído con la tarea de hacer de mis cartas espejos en los que vieras reflejado el estado de mi ánimo» (47). Por dicha relación epistolar los lectores vamos conociendo la gran amistad que existe entre estos dos personajes, unidos por un pasado común de seducción –y tal dato resulta especialmente relevante para la trama– y por su condición de artistas. Como Baquero Goyanes ha estudiado, en su acercamiento a la obra de Miró desde el ángulo de enfoque de su adscripción modernista, abundan en sus novelas los protagonistas artistas, músicos, poetas, pintores (1952: 25). También para Ruiz Silva este tipo de personaje, representado en los dos amigos artistas de *La mujer de Ojeda*, resulta precursor de los más complejos y acabados de *Las cerezas del cementerio* o *La palma rota* (1981: 189-90). Por no hablar de *La novela de mi amigo*, catalogada por Lozano Marco como *Künstlerroman*, novela de artista (1996: XLIII).

Es dicha condición la que, de alguna forma, también justifica e incide en la idoneidad del manejo de un rasgo que resultará común en la caracterización de los personajes de la trayectoria posterior del escritor. Nos referimos a esa aguda sensibilidad que los domina y que se manifiesta en cómo perciben la realidad, a través de todos sus sentidos. La riqueza sensorial en la presentación de lo real resulta un rasgo reiterado en la obra mironiana, que suele producirse por la creación de esas figuras dotadas de una aguda hiperestesia y a través de las cuales aparece enfocada la historia.

En *La mujer de Ojeda* cabría hallar, en tal sentido, el germen de lo que se constituirá en una de las marcas más definitorias de la estética de Miró. Desde el inicio el protagonista da muestras de esa aguda percepción sensorial del mundo en el que se encuentra. En su primera carta le habla a Andrés de su deliciosa recuperación de ese espacio abandonado durante tantos años,

en donde pasa las horas «contemplando los apacibles y olorosos prados, las rumorosas y lozanas huertas» (12). La capacidad olfativa –tan acusada en un personaje como D. Magín y de la que carecía el P. Bellod de las novelas de Oleza– se destaca en distintos momentos, creándose, incluso, a través de ella una singular simbiosis entre los personajes y la naturaleza. Si escribe que una noche «me acogió con una oleada de perfumes del jardín de la casa de Clara», para añadir «¡Al pronto creí que era la respiración de ella!» (22), en otra carta señala: «una oleada de gratísimo perfume me envolvió. Eran las flores que *respiraban* con satisfacción al *escuchar* a Clara» (24). Todavía queda lejos, no obstante, el creador de páginas como las de la hermosa escena en que Paulina se entrega, gozosa, a la naturaleza, del cap. III «El aparecido», de *Nuestro Padre San Daniel*. También la distancia se hace apreciable en el cotejo entre estas obras, en la referencia de Carlos a la salita de los Ojeda, «cuyos muebles parecen conservar la caricia de la mano de Clara» (36). Recuérdese, frente a tan concisa apreciación, la minuciosidad presentativa del ambiente creado en la Rectoral de San Bartolomé cuando llega D. Magín, tras dejar esta el P. Bellod, en el cap. IV de *Nuestro Padre San Daniel*, «Arrabal de San Ginés».

La agudeza perceptiva del protagonista destaca en momentos como el de la mencionada escena del esquileo de ovejas, de la carta novena. El cromatismo y luminosidad que rodea esta intensifica la agudeza perceptiva de Carlos quien se detiene tanto en la contemplación de los humanos –esos «obscurísimos gitanos de fajas rojas» (39)–, como en los animales –las dolientes ovejas– y subraya ese conseguido movimiento coral en que no faltan toques propios de la mencionada estética naturalista –«Y aquella atmósfera tórrida hacíase irrespirable con las emanaciones del estiércol, olores de ganado, de sucias aguas, de sudor de esquiladores y velloneros» (39)–.

En dicha escena el narrador se detiene en la presentación de un momento determinado del día –«Era la enervante hora del mediodía» (40) – que, de alguna forma, parece preludiar también la inclinación mironiana por la técnica descriptiva inmovilizadora, tan característica de su escritura. Es en ese entorno dominado por el silencio, solo roto por las cigarras o el cacarear de una gallina, y en el que la mirada del narrador destaca especialmente las agitadas y temblorosas aguas de la pila que reflejaban «mil rayos de oro» (40),[9] donde se produce un incidente que, nuevamente, presagia páginas posteriores del autor alicantino. Nos referimos a esa irrupción imprevista, en la habitación, de una enorme moscarda. En su edición de *Nuestro Padre San Daniel,* Ruiz Funes, en

9. Baquero Goyanes se ha referido a la belleza plástica que el reflejo del agua alcanza en la creación de Miró (1956: 40).

su comentario a uno de los episodios de la novela, considera como un tema casi recurrente en Miró, el vuelo de moscas y moscardas (1988: 182). Se trata allí del momento en que la aparición de una moscarda altera visiblemente a don Daniel que interpreta, incluso, la presencia del insecto como un simbólico presagio. Si el personaje vuelve a recordar, poco después, la aparición de aquella moscarda (1981: 189), tal obsesión se renueva en la misma agonía final del anciano (1988: 310). Distinto es el uso que de tal motivo hace Miró en esta obra. Aquí el insecto aparece al servicio de una muy distinta interpretación por parte del protagonista quien, al evitar que se interne en el pecho de su amada, llega a bendecir, agradecido, su vuelo que ve, incluso, purificado «por el momentáneo roce que había tenido con la desnuda y mórbida garganta de mi diosa» (40). Presentada esta de nuevo bajo esa perspectiva de notoria estilización idealizadora, es descrita en otra de sus cartas, sentada bajo un jazminero. En la apasionada recogida del protagonista de un jazmín que ha caído desde su boca, se aprecia el gusto mironiano por el fetichismo y la sensualidad, destacado por estudiosos como Lozano Marco (1991: 43).[10] Como señala este crítico, la hiperestesia de Carlos prefigura la de personajes posteriores como Félix (1991: 43).

Pero no siempre esa agudeza perceptiva infunde a lo contemplado una aureola embellecedora, como sucede cuando Clara es su objeto. También aquellos aspectos y, sobre todo, seres que incitan su hostil desapego son objetos de su contemplación que, en tales casos, evidencia una deformación de signo opuesto. Muy significativos resultan, a tal respecto, los retratos que ofrece a su amigo del boticario Trujillo y del cura don Fulgencio. La apreciación, referida a la boca de este último, cuyos labios «parecen no haber besado nunca» (58), diríase casi plenamente mironiana. También resulta expresivo el comentario de la «voz metálica» del boticario (58). Baquero Goyanes (1952: 34) subrayó un aspecto muy estudiado por los especialistas del autor alicantino, la corporeización del lenguaje, del que recoge numerosos y expresivos ejemplos en distintas obras del mismo. A estos, aunque siempre en su condición de primerizo e inmaduro germen, podría unirse la presente novela, en algunas de sus páginas. Del boticario señalará Carlos: «sus frases melosas y pesadas como sus jarabes» (62) y en esa misma escena incidirá en la pronunciación del clérigo, «silbando al pronunciar las eses» (62). Tal percepción volverá a repetirse cuando al oírlo rezar, en la agonía de Ojeda, no escuche «más que las eses largas, estridentes, silbantes» (65). Aunque evidentemente estamos aún muy lejos de los espléndidos logros conseguidos por el autor en su posterior

10. García Lara se ha detenido a analizar la presencia del fetichismo en Miró (2005: 76).

trayectoria, se aprecia ya ese procedimiento descriptivo, especialmente grato a Miró, según Baquero (1952: 35), por el que nos da a conocer a un personaje ya no solo por lo que dice sino también por cómo lo dice.

La agudeza sensorial del protagonista impregna, en consecuencia, a seres y naturaleza, estableciendo, en el ámbito de los primeros, una clara confrontación que marca un grado de deformación estilizadora de signo opuesto. La colisión muy clara de personajes positivos y negativos, que ligábamos a modelos novelescos tradicionales, adquiere, con todo, alguna ligera quiebra que parece preludiar también la personal voz de Miró. Asombrosa puede resultar, así, encuadrada en esa intertextualidad con la tradición anterior, la afirmación de Carlos ante el Ojeda agonizante: «aquel montón de carne sudorosa y flácida llevó a mi alma una ternura infinita» (64).

En esta primera sección todo aparece, por tanto, enfocado a través de la perspectiva única del personaje emisor de las cartas. Pese a la aguda sensibilidad que el mismo posee y que proyecta en su percepción del mundo, no puede decirse, sin embargo, que adquiera un destacado lugar en la novela la forma en que lo real se refleja en su conciencia íntima. Aunque Darío Villanueva señalara, entre las formas narrativas más características de la novela lírica, la técnica epistolar (1983: 14), no parece que tal catalogación resulte posible para *La mujer de Ojeda*. Frente a ese personaje, a menudo pasivo, que se sitúa ante la realidad como conciencia contemplativa, propio de este modelo, el Carlos Osorio de *La mujer de Ojeda* responde a un perfil distinto. De forma que, en lugar de ese predominio de lo espacial, propio de la novela lírica, y que caracterizará también más adelante la estética mironiana –como han señalado Gullón (1983: 249) y Hollman-Salavin (2005: 97)–, en esta novela inicial domina la temporalidad, propia de la novela tradicional. Recuérdese nuestro anterior análisis respecto a esa trama de gran tensión emocional en la que el escritor fundía motivos temáticos de lejana estirpe literaria. El novel escritor todavía permanece ligado a modelos tradicionales en los que la sucesión temporal de los hechos mantenía avivada la tensión e interés de los lectores. En el presente caso asistimos a la historia del desarrollo de una pasión amorosa cuya temporalidad viene marcada, por lo demás, por el uso de la técnica narrativa elegida. Tal como indicó Violi (1999) uno de los elementos que caracterizan a la carta como género es la presencia de la localización espacio-temporal, como punto de referencia y lugar de la situación de la enunciación. Como bien precisa, en una carta siempre se nos detalla el anclaje espacio-temporal que, una vez determinado, se desarrolla internamente a través de un mecanismo deíctico. Efectivamente, desde la primera carta obtenemos dicha información que va marcando el desarrollo de la trama. Por tales datos, el lector conoce la

asiduidad de la escritura epistolar del protagonista –5 de junio, 12 de junio, 18 de junio…– y las justificaciones cuando esta se interrumpe.

En tal sentido, en *La mujer de Ojeda* seguimos hallando lo que ya Richardson estimara una de las grandes ventajas del método epistolar: su efecto de inmediatez. En la carta, quien escribe suele hacerlo bajo los efectos vivos de sus emociones y sentimientos.[11] Desde luego esa ilusión de instantaneidad se percibe desde el inicio de la obra, de manera que Miró consigue que los lectores –que, en toda novela epistolar, participan en la obra como destinatarios intrusos– sigamos el desarrollo de esa creciente y devastadora pasión amorosa al mismo tiempo que el personaje va descubriéndola. Que sea su amigo íntimo el destinatario de tales cartas intensifica, claro está, la tensión emocional de sus confesiones. La confluencia entre el tiempo de la escritura y el tiempo del relato se manifiesta, en ocasiones, en la directa referencia a la situación de la enunciación que implica; por ejemplo, la interrupción de la carta –«Dejo de escribirte porque acaban de anunciarme a Ojeda» (51)– o la viva alteración que dificulta su escritura por hechos que acaban de suceder. Recuérdese el inicio de la carta decimoquinta, en la que Carlos si apenas puede expresarse por la conmoción que han provocado en él las noticias que recibió la noche anterior.

Miró maneja, en consecuencia, la técnica epistolar conforme a los propósitos trazados en su concepción de la obra. Para mostrar «desde dentro» el estallido de una gran pasión amorosa y presentarla en su progresivo desarrollo con la mayor viveza posible, acude al intercambio epistolar a través del cual el personaje traslada sus más secretas confidencias a su amigo íntimo. Es la misma naturaleza del género epistolar la que propicia, como señalara Violi, la habitual fusión entre la narración del suceso vivido y el acto de la escritura, «en una especie de relato "en directo"» (1978: 93).

El melodramático desarrollo de la intriga novelesca con la irrupción de la pasión por una mujer casada, la muerte del marido o el acoso del libidinoso criado es mostrado a través de esa serie de cartas en las que domina, como se indicó, la tensión emocional claramente manifestada por el reiterado uso de interrogaciones e interjecciones. El protagonista mironiano está más ocupado, en consecuencia, en el acontecer de los sucesos que ante él se despliegan que en la contemplación serena de la realidad que lo envuelve. De tal forma que, configurado como narrador personaje, su perfil dista mucho del también

11. Escribía Richardson en el prefacio de *Clarissa Harlowe*: «the letters […] are written while the hearts of the writters must be supposed to be wholly engaged in their subjects» (1985: 35).

narrador personaje, protagonista de una novela posterior como *Niño y grande.*[12] Muy diferente resulta, así, la presentación del lugar que Carlos hace a Andrés, en su primera carta –tras su concisa descripción el personaje se explaya en el romántico motivo de la orfandad–, de la que Antón hace del pueblo manchego al que llega, en el cap. II, «Nuestras amistades». Esa morosidad presentativa, propia de la poética mironiana, se reduce en *La mujer de Ojeda* a breves trazos y pinceladas, sometido el escritor todavía a la pulsión de una intriga fundamentada en el efectista acontecer de los sucesos en el tiempo.

En la segunda parte se produce un cambio de voz narrativa. Si tal situación se daba en *Pepita Jiménez*, en *La mujer de Ojeda* Miró no se ajusta, en rigor, a tal modelo. Frente a la irónica vaguedad sembrada por Valera, a propósito de la intromisión de este nuevo narrador, el autor alicantino se mantiene apegado al tradicional trazado del esquema inicial del relato. Ahora el supuesto editor nos plantea sus dudas al haber concluido con la ordenación y transcripción de las cartas. Según el mismo, las siguientes páginas mezclaban la voz del autor que «narra o expone los hechos en forma dialogada» (79), con la del mismo protagonista, reflejada ahora en la escritura de sus Memorias. El descubridor del legajo planea, en principio, ajustarlo todo al formato de las Memorias, con la presencia única del narrador personaje, para después optar por el tradicional relato dependiente del narrador fuera de la historia. Desechadas ambas soluciones se inclina, finalmente, por la misma que había elegido «el primitivo autor de esta novela», mezclando ambas.

Con la llegada a Majuelos de Andrés la opción epistolar desaparece, pero no el mantenimiento de la primera persona narrativa. La elección del autor en su uso aparece justificada en ese texto preliminar de la segunda parte. En su estudio del relato en primera persona, Rousset se ha referido a las diferentes modalidades en su manejo y ha establecido una clara frontera de delimitación, ligada a la temporalidad, entre el modelo de la memoria y el de la carta y el diario íntimo (1986: 25). Mientras en la primera el personaje desde su presente evoca un pasado lejano, en las otras dos cabe hablar de esa cercanía entre el momento de la escritura y el de los hechos, y de esa apertura del tiempo del relato cuyo futuro permanece ignorado para quien escribe. Si en la primera parte encontramos a un *yo* que escribe a un *tú* específico, ahora este *yo* se dirige a sí mismo en solipsista desahogo emocional. En tal sentido, volveremos a encontrar ese estilo alterado, reflejo de la directa expansión de los sentimientos del personaje, en el que siguen siendo frecuentes las exclamativas. Desde tales

12. Muy distinta será, asimismo, la conformación de la voz narrativa de la considerada como novela lírica, *La novela de mi amigo*.

premisas no parece acertado el término inicial elegido por el autor para designar a esas páginas reunidas, redactadas por el protagonista, como *Memorias* y que, más adelante, se muda a *Cuaderno de Memorias*. Más preciso resulta el vocablo *Diario* que encontramos en el cap. VI y que desaparece, no obstante, después con la reutilización de *Cuaderno de memorias*.[13]

Como en el diario, lo que aquí hallamos son las reflexiones del personaje sobre lo que en cada momento vive o acaba de sucederle, de manera que también aquí sus emociones e impulsos están plenamente latentes y vivos. La marca cronológica que acompaña a tales páginas y que delimita el día exacto en que escribe no puede ser más indicativa, a tal respecto. Frente al mantenido contacto epistolar reflejado en la proximidad de fechas, de la parte primera, en el presente caso las páginas reproducidas evidencian la distancia que existe entre la escritura de unas y otras. En realidad, puede concluirse que en esta parte el escritor ha optado por esa nueva focalización narrativa, como perspectiva dominante que, solo en algunos momentos, da paso a la voz del propio protagonista. De manera que ese autoengaño y fatal descubrimiento último es ofrecido tanto desde dentro como desde fuera.

La intromisión de la nueva focalización omnisciente permite al autor ampliar la exploración de la conciencia interior de otros personajes, de manera especial, de Clara. Este nuevo narrador traza así una amplia semblanza sobre la vida de tal personaje, en el cap. IV, y presenta al lector, con toda precisión, los sentimientos que alientan en ella sobre los dos amigos. A través, nuevamente, del uso de una imaginería muy tradicional, el contraste que muestra ese buceo íntimo en dicho personaje entre lo que para ella significan Carlos y Andrés viene a ser una proyección de la asentada confrontación entre las categorías estéticas de lo bello y lo sublime.[14] Realmente será Clara el personaje en quien se adentre el narrador, mientras queda mucho más en la penumbra el tercer vértice del triángulo. El acceso a la interioridad de Andrés se resuelve, curiosamente, a través de la transcripción de la carta de confesión, verdaderamente altisonante y patética, que escribe a Carlos y que este, en una, asimismo, melodramática reacción, estruja, muerde y pisotea, en violenta inversión de uno de los tópicos de la tradición epistolar más comunes, por el que la carta es besada, en metonímica sustitución de quien la envía (Beebee, 1999: 48).

13. Tales variaciones terminológicas resultan una muestra más de la juvenil inmadurez del autor.
14. «Carlos era el valle tranquilo, tapizado de doradas flores, regado por plateadas linfas/ Andrés, el monte fragoso, imponente, que levanta sus gigantescas moles con orgullo desmedido» (95).

Esta nueva voz retoma, en consecuencia, la historia donde había quedado interrumpida para proseguir con ella. Para ello sitúa a los lectores en el escenario ya presentado por el protagonista. Su casa es descrita ahora por este nuevo narrador, en cuya voz se aprecia también un especial interés por plasmar los efectos cromáticos y luminosos que rodean tal espacio, así como por destacar y poner de relieve la vegetación que crece en el frondoso huerto. Precisamente en su análisis del hilozoísmo en la obra de Gabriel Miró, Vicente Ramos (2005) evocaba el testimonio del narrador de esta primeriza obra, al referirse a su protagonista, en este preciso momento: «Era una contemplación continuada su vida. Un amor inmenso por lo bello conmovía dulcemente su alma» (82). La agudeza sensitiva de Carlos es alzada, por tanto, por este narrador como un rasgo sustancial, caracterizador de este. En su incipiente aprendizaje creativo, el escritor acude a lo que claramente podría estimarse como refuerzo intensificado para la correcta codificación del texto, pues el lector de la parte ya concluida debería haber establecido tal rasgo como consustancial al mismo. Añade, pues, en su presentación de ese personaje ya «presentado»:

> Todo para él tenía un interés vivísimo: el vuelo del insecto, el rumor del agua, el gemido del aire, la voz de las selvas. El canto de un ave detenía su paso; el sereno espectáculo de una puesta de sol le abstraía; la suavidad, el silencio de un crepúsculo llevaba a su alma un enternecimiento inmenso (82).

Quizá uno de los episodios en donde se aprecie de manera más intensa esa búsqueda del personaje por fundirse en la naturaleza lo hallemos en uno de sus vehementes coloquios con Clara, en el que expresa sus ansias de, a veces, «ser flor; otras, estrella, aire, luz, nube que oculta la plateada luna…» (107).[15] Las circunstancias que rodean a dicho diálogo, marcadas por la ascendente tensión melodramática que envuelve a los tres personajes, provoca la concisa y atropellada, si se quiere, declaración por la que el personaje parece querer definir, ante otro, su más íntima esencia. Compárese tal episodio con el cap. VIII de *Las cerezas del cementerio* en el que el escritor adopta, con gran maestría, la técnica del personaje reflector para ofrecer, a lo largo de un moroso monólogo interior, esa personal entrega y abandono a la naturaleza de Félix. Frente a la conseguida eficacia del modo presentativo, propio de sus novelas posteriores, en *La mujer de Ojeda* todo aparece dominado por un *tempo* rápido en el que se explicita, además, de forma manifiesta ante el lector, lo que el autor estima claves esenciales de la historia. No hallaremos, pues, todavía aquí esa característica elusión del posterior arte mironiano. El mundo de *La mujer*

15. Rubio Cremades (1999) destacó, en relación con la presentación de la naturaleza, el fondo vagamente panteísta de la obra, que vincula con *Werther*.

de Ojeda es un mundo de perfiles nítidamente trazados, ante los que no cabe interpretación alguna. También en ello, la firme atadura del escritor con la concepción tradicional del género no puede resultar más notoria.

Por otro lado, si esta voz fuera de la historia permite esa mencionada ampliación de información, a través de la focalización omnisciente, resulta quizá significativa su similitud con la voz ya conocida. Como en su protagonista, en este narrador parece existir una inclinación por dar cuenta de lo real en toda su riqueza sensorial. Vicente Ramos (1979: 74) subrayó en *La mujer de Ojeda,* como anticipo de la posterior estética mironiana, la importancia de las sensaciones olfativas o auditivas y destacó, respecto a estas últimas, el inicio del cap. II de la parte segunda, en el que esta nueva voz narrativa presenta el amanecer del pueblo. Con todo, la presentación de la naturaleza que rodea al personaje se suele condensar en breves pinceladas –recuérdese el viaje a la estación del tren del cap. II o la presentación de una mañana otoñal en el cap. VII–, de forma que también este nuevo narrador parece más inclinado a mostrar la consecución de los hechos que a la descripción ralentizadora. Significativas pueden resultar, asimismo, las referencias de esta voz narrativa a la manera de hablar de don Fulgencio. En su diálogo con Clara, señala el narrador: «poniendo en sus palabras todo el almíbar posible» (91). Esa singular percepción sobre la manera de hablar de los personajes, que da lugar a la mencionada técnica mironiana de la corporeización de la voz, la hallaremos también en otros personajes. Recordando la pasada escena, Clara evoca muy alterada «aquellas amonestaciones casi insolentes, revestida de falsa y empalagosa dulzura, y proferidas con sibilante voz» (93). Este mismo recuerdo reaparece al final del capítulo, a través de una más conseguida intensificación, cuando ante Clara surge de nuevo «la negra figura de don Fulgencio, cuyas frases tenían la pegajosa frialdad de la serpiente» (96). Ya proceda la imagen del personaje o del narrador, lo cierto es que su uso implica un nuevo y tímido amago de lo que constituirá un rasgo propio de la posterior estética mironiana.

En definitiva, el cambio de voz narrativa en *La mujer de Ojeda* no comporta efectos tan conseguidos como el que detecta Lozano Marco (1991) en la elección del narrador de *Las cerezas del cementerio*, frente a esa hipotética primitiva versión epistolar. Si aquí el escritor crea a través del manejo de tal narrador un significativo distanciamiento irónico, respecto al protagonista, en el caso de esta primera obra la variación vendría a fundamentarse, esencialmente, en la necesidad de ampliar el foco de información para el lector. A través de la omnisciencia narrativa los lectores tenemos acceso a Clara y podemos corregir, con toda certeza, la errada interpretación de lo real llevada a cabo por el protagonista. Por otro lado, la presentación de este por parte del nuevo narrador

no hace sino intensificar la que del mismo había obtenido el lector, a través de su escritura epistolar, con una incidencia especial en su agudeza sensitiva.

Asimismo, este nuevo narrador puede acceder a la presentación de una más amplia galería de figuras que personifica la asfixiante represión de un cristianismo desvirtuado que anuncia también futuras páginas del escritor. En el cap. V es presentada la tertulia que tiene lugar en la farmacia y en cuya conformación se advierte el sintético esquematismo propio de modelos muy tradicionales. Ese arte tan típicamente sugerente que caracterizará a Miró no ha dejado, podría afirmarse, primicia alguna en la presente obra. La posición y juicios de valor del narrador sobre sus personajes resultan inequívocos. Y así apostilla, acerca de los ataques de doña Vicenta a Clara: «a pesar de no estar muy limpia de pecado» (101) y maneja el conocido dispositivo de la lectura al revés, en el largo parlamento de Joaquinito contra los dos amigos artistas. Por otro lado, resulta innegable el perfil completamente tradicional de tal voz. Sus apelaciones al «discreto lector» y al «lector amigo» y sus continuas invocaciones a «nuestro héroe» evidencian tal trazado y la gran diferencia que en su manejo encontramos en novelas posteriores.

Publicada, en fin, en 1901, *La mujer de Ojeda* aparece en este momento de transición entre dos épocas, mucho más ligada a los modelos tradicionales que a las nuevas formas de la novela de principio de siglo que buscaban la ruptura respecto a los mismos. De ahí que la proyección de especies como la novela sentimental o folletinesca resulte perceptible, junto a la también destacada influencia de la naturalista. La confluencia de modelos de tan opuesta conformación no deja de resultar acertada, como ha señalado la crítica, y preludia, de alguna manera, ese gusto tan mironiano por el contraste. Una concepción muy tradicional del género sigue pesando, sin embargo, en el autor quien parece anteponer la búsqueda por mantener el interés en el lector y, sobre todo, por excitar en el mismo la tensión emocional. Todavía no encontramos ese predominio de lo espacial que será propio de la posterior estética mironiana, aun cuando la propia caracterización del protagonista anuncie lo que se convertirá en un rasgo común en la trayectoria del autor. Personaje dotado de una fina sensibilidad, Carlos manifiesta en su contemplación de lo real esa agudeza perceptiva que provoca que sus sentidos se vean intensamente afectados por lo que lo rodea. Con él parece compartir tal rasgo caracterizador ese tradicional narrador quien también se detiene a presentar lo real, incidiendo en sus efectos sensoriales –luz, color, perfume, sonidos…–. Con todo, tanto en un caso como en otro no cabe sino hablar de parquedad presentativa, concentrado esbozo, en fin, de lo que en las novelas posteriores del autor adquirirá un destacado lugar. Los puntuales destellos, en consecuencia, que ofrece *La mujer de Ojeda*

a la luz de las obras que escribirá Miró en su posterior trayectoria, no pueden ser considerados sino muy débiles. Rodeados y hasta oprimidos, si se quiere, por el peso de esa contundente tradición literaria, en algún caso muy añeja, que mediatiza todavía a un joven e inmaduro escritor, su intermitencia fugaz a lo largo de las páginas de la obra apunta tímidamente a lo que, con el tiempo, conformará el registro literario típicamente mironiano. Y evidencia, en fin, la genialidad de un escritor que desde tan pequeño y modesto arranque consiguió la creación de una de las voces más personales y originales de nuestra historia literaria.

Bibliografía citada

BAQUERO GOYANES, M. (1952), *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Publicaciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia.

BAQUERO GOYANES, M. (1956), *Azorín y Miró*, Murcia, Universidad de Murcia.

BEEBEE, T.O. (1999), *Epistolary Fiction in Europe*, Cambridge U P.

CALAS, F. (1996), *Le roman épistolaire*, Paris, Éditions Nathan.

DEMETRIO (1979), *Sobre el estilo*, trad. J. García López, Madrid, Gredos.

GARCÍA LARA, C. E. (2005), «Rasgos de la psicología amorosa masculina en la obra de Gabriel Miró», *Canelobre*, 50, pp. 75-89.

GUADALUPE MELLA, O. (2016), *La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós*, Universidad de Santiago de Compostela.

GULLÓN, R. (1983), «La novela lírica», *La novela lírica*, ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, I, pp. 243-258.

HOLLMAN-SALAVIN, A. (2005), «Geografías secretas en las obras de Gabriel Miró», *Canelobre*, 50, pp. 91-103.

KING, E. L. (1983), «Gabriel Miró y "el mundo según es"», *La novela lírica*, ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, I., pp. 205-216.

LOZANO MARCO, M. Á. (1991), «Introducción» a Gabriel Miró *Las cerezas del cementerio*, Madrid, Taurus, pp. 11-89.

LOZANO MARCO, M. Á. (2006), «Introducción», Gabriel Miró *Obras completas*, I, Madrid, Castro.

LOZANO MARCO, M. Á., (2010), *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

MACDONALD, I. R. (1984), «First-Personal to Third: and Early Version of Gabriel Miró's *Las cerezas del cementerio*», VV.AA. *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Wood-Ward*, Edimburg, Scottish Academic P., pp. 95-106.

MACDONALD, I.R., (2010), *Gabriel Miró: Su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, trad. G. Laín Corona, Alicante, Universidad de Alicante.

MIRÓ, G. (1988), *Nuestro Padre San Daniel*, ed. M. Ruiz Funes, Madrid, Cátedra.
MIRÓ, G. (2006), *Obras completas*, ed. M. Á. Lozano Marco, I, Madrid, Castro.
RAMOS, V. (1979), *Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
RAMOS, V. (2005), «Sobre el hilozoísmo de Gabriel Miró», *Canelobre*, 50, pp. 219-227.
RICHARDSON, S. (1985), *Clarissa Harlowe*, ed. A. Ross, Penguin Books.
ROUSSET, J. (1986), *Narcisse romancier*, Paris, Librairie José Corti.
RUEDA, A. (2001), *Cartas sin lacrar*, Madrid, Vervuert, Iberoamericana. https://doi.org/10.31819/9783964564917
RUBIO CREMADES, E. (1979), «Primeros ensayos novelísticos de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas*», *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, coord. J. L. Román del Cerro, Alicante, Publicaciones de la CAPA, pp. 75-100.
RUBIO CREMADES, E. (1999), «La inicial formación literaria e intelectual de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda*», *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, eds. M. Á. Lozano Marco y R. Monzó, Alicante, CAM, pp. 125-134.
RUBIO CREMADES, E. (2007), «El naturalismo en *La mujer de Ojeda*», *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, pp. 11-28.
RUIZ SILVA, C. (1981), «Un Ensayo de Novela: *La mujer de Ojeda* de Gabriel Miró», *Castilla* 2-3, pp. 185-199.
TONYÈ, A. (2008), *Sémiostylistique. Aproches du roman épistolaire*, Bern, Peter Lang.
VILLANUEVA, D. (1983), «Prólogo», *La novela lírica*, Madrid, Taurus, I, pp. 9-26.
VIOLI, P. (1978), «La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar», *Revista de Occidente*, 68, pp. 87-99.
VIOLI, P. (1999), «Cartas», *Discurso y Literatura*, ed. T. A. Van Dijk, Madrid, Visor, 181-203.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 57-77
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.03

De lo propio y lo extraño: imaginerías de lo animal en *Nómada* (1908) de Gabriel Miró

The proper and the strange: animal imagineries in Gabriel Miro's *Nómada* (1908)

Isabel Clúa

Autoría:
Isabel Clúa
Universidad de Sevilla, España
https://orcid.org/0000-0001-8577-4686
iclua@us.es

Citación:
Clúa, Isabel, «De lo propio y lo extraño: imaginerías de lo animal en *Nómada* (1908) de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 57-77. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.03

Fecha de recepción: 18-10-2020
Fecha de aceptación: 09-12-2020

© 2021 Isabel Clúa

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Este trabajo se propone examinar la imaginería de lo animal en la obra de Gabriel Miró a la luz del paradigma crítico de los *Animal Studies*. Este reciente campo disciplinar parte de la reflexión sobre lo animal para desarrollar un cuestionamiento de la subjetividad tradicional, basada en la racionalidad y el dominio sobre el Otro, y postular un nuevo humanismo que se apoya en conceptos como el afecto, la hospitalidad y la comunidad. Como pretendo mostrar, diversas figuras animales que aparecen en la obra invitan a pensar en lo humano desde estos parámetros, lo que evidencia un tratamiento original y novedoso por parte del autor. En concreto, me voy a centrar en *Nómada* para mostrar cómo el encuentro con el Animal/Otro constituye una experiencia patética y reveladora para el sujeto, que se reconoce en la alteridad y la vulnerabilidad del animal.

Palabras clave: animales; alteridad; vulnerabilidad; hospitalidad; afecto.

Abstract

The aim of this work is to examine the imagery of the animal in Gabriel Miró's works from the perspective of Animal Studies. This recent disciplinary field reflects on the animal to develop a questioning of traditional subjectivity —based on rationality and dominance over the Other—, and a postulation of a new humanism that is based on concepts such as affection, hospitality and community. As I intend to show, various animal figures that appear in the novel invite us to think about the human from these parameters, which shows Miró's originality and innovation. Specifically,

I am going to focus on *Nómada* to show how the encounter with the Animal / Other constitutes a pathetic and revealing experience for the subject, which is recognized in the otherness and vulnerability of the animal.

Keywords: animals; otherness; vulnerability; hospitality; affect.

No es ninguna novedad señalar la relevancia de la imaginería animal en la obra de Gabriel Miró. Comentarios tan tempranos como el de Gerardo Diego (1942) llaman la atención sobre la abundancia de los animales en la producción del autor alicantino y la crítica posterior no ha dejado de subrayar este aspecto. Algunos trabajos han explorado lo animal en relación a determinados procedimientos técnicos; así, Porpetta (1996) muestra la importancia de los animales en la creación del mundo sonoro del autor, proporcionando un completo bestiario al respecto; también Altisent (1988) se detiene en ellos al explorar la parábola como forma textual alegórica, pues son las parábolas protagonizadas por animales las más frecuentes en la obra del autor. Sin embargo, es la aproximación temática la que ha dominado en la crítica mironiana, que reconoce en la crueldad hacia los animales uno de los temas más característicos y complejos de la obra de Miró, puesto que se relaciona con otros dos elementos claves: el tema de la falta de amor y la particular sensibilidad hacia el mundo natural. En este sentido, prácticamente no hay especialista que no haga al menos alguna mención al motivo de la crueldad en sus estudios, ya sean de conjunto o ceñidos a determinadas obras (Guillén 1969; Ontañón de Lope, 1977; Baquero Goyanes, 1979; Landeira, 1972; Rubio Cremades 1993; Landeira, 1999; Laín Corona, 2014; Lozano Marco 2018, entre otros).

De entre todo este caudal crítico, merecen especial atención las aportaciones de Dendle (1999) y Larsen (1986, 1992a, 1992b), que se centran exclusivamente en la cuestión de los animales. Dendle ofrece una breve pero rica panorámica de las múltiples funciones que cumplen los animales en la obra mironiana, dedicando un epígrafe a la crueldad hacia estos seres y apuntando una cuestión que será esencial en este trabajo, la vinculación de «el sufrimiento de los animales con el de los hombres» (1999: 217). Por su parte, Larsen explora tanto las fuentes de determinadas representaciones animales —entre las que cuenta a Huysmans, Maupassant, Dostoyevski…— como el uso de la animalización y antropomorfización y el rendimiento de esta última como herramienta para la crítica anticlerical. Parece, pues, evidente, que, aunque no contamos con un estudio monográfico en profundidad sobre la imaginería animal en Miró, es este un elemento muy significativo en su obra.

Este trabajo pretende arrojar algo más de luz sobre este tema, examinándolo desde la perspectiva de los *Animal Studies*. Este campo de estudios, que emerge en la década de los 90, abarca desde la biología a la literatura pasando por la ontología, la ética, la política o el derecho (Weill 2010), configurándose, así, como un campo verdaderamente interdisciplinar (McDonell 2014). En lo que concierne a la vertiente más humanística y específicamente a los estudios artísticos y literarios, los *Animal Studies* han problematizado la relación que los humanos han establecido con los animales, revisando cómo la representación y el pensamiento de lo animal han determinado nuestro vínculo con estos seres. De ese modo, se parte de una revisión de «las formas en cómo la tradición filosófica occidental asentó sus concepciones de lo humano en prejuicios e ideas esclerosadas acerca del animal» (Yelin, 2015: 59) y se explora cómo la literatura contribuye a pensar la animalidad con o contra esa tradición que hace del animal «todo individuo que carece de las cualidades —alma, palabra, razón—, es decir, una desviación respecto de la recta trayectoria de lo humano» (Yelin, 2015:74).

Esta definición de lo animal es lo que, en última instancia, conduce a pensar en cómo se ha definido y representado lo humano y aquello que le es propio. En ese sentido, como apunta Cragnolini (2014), pensar en el animal es pensar si existe la posibilidad de construir una «subjetividad distinta, "otro modo de ser humano"» en el que ser hombre ya no signifique ser «"dueño, señor y propietario" de todo lo demás (lo no-humano, pero también los otros humanos)» (26).

De entre los muchos textos fundamentales que han nutrido esta línea de reflexión —entre los que se contarían Berger, 1980; Deleuze y Guattari, 1980; Agamben, 2003—, coincido con Wolfe (2009) con que la publicación de *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008) de Jacques Derrida es «arguably the single most important event in the brief story of animal studies» (570). Sin intención de agotar la complejidad del texto, son dos las líneas que Derrida abre en este trabajo las que me interesan aquí: en primer lugar, la configuración del animal como Otro cuya mirada nos interpela y, en segundo lugar, la compasión y la vulnerabilidad compartida como clave de relación con el Otro.

Como es sabido, el trabajo de Derrida parte de una anécdota, la estupefacción e incomodidad que le provoca al filósofo verse (y saberse visto) desnudo, ante su gata. Este punto de partida lleva a repasar e invertir la tradición filosófica occidental, que ha considerado al animal como «un *teorema*, una cosa vista y no vidente» (Derrida, 2008: 29). Tal objetivación de lo animal y la negación de su experiencia fundamental «instituye lo propio del hombre, la relación consigo de una humanidad ante todo preocupada y celosa de lo propio» (30).

Frente a esa tradición, el filósofo se interroga sobre ese «punto de vista del otro absoluto» (26) que es el animal, cuya mirada pone en juego «lo qué quiere decir vivir, hablar, morir…» (28), en definitiva, qué es ser humano. Por tanto, en un primer momento, el animal se configura como un ser cuya extrañeza pone en cuestión lo propio de lo humano.

Un segundo momento de interés tiene que ver con la interrogación acerca del sufrimiento de los animales, que Derrida plantea retomando la famosa pregunta de Jeremy Bentham: «¿Pueden sufrir?».[1] La respuesta afirmativa es innegable —«sí, sufren, como nosotros sufrimos con ellos y por ellos» (45)—, pero lo más interesante de esta es que descubre lo común entre animales y humanos:

> «¿Pueden sufrir?» viene a ser preguntarse: «¿Pueden no poder?» ¿y qué hay de esta impotencia? ¿Qué hay de la vulnerabilidad experimentada desde esta impotencia? […] Aquí se aloja, como la manera más radical de pensar la finitud que compartimos con los animales, la mortalidad que pertenece a la finitud misma de la vida, a la experiencia de la compasión, a la posibilidad de compartir la posibilidad de esta im-potencia, la posibilidad de esta imposibilidad, la angustia de esta vulnerabilidad y la vulnerabilidad de esta angustia (Derrida, 2006: 44).

La experiencia patética común descubre entonces otras características, también propias de lo humano, pero tradicionalmente excluidas de la configuración del sujeto: la vulnerabilidad y la im-potencia. Por tanto, en un segundo momento, el animal se configura como un ser que permite replantear la esencia de lo humano. En este doble movimiento, en suma, el encuentro con el animal «nos enfrenta a nuestra propia extrañeza y a aquello en nosotros (nuestra pretendida «animalidad») que es sacrificado en nombre de la «humanidad»» (Cragnolini, 2011: 318) y nos invita a hacer de la compasión en su sentido más radical —sufrir con el otro, sufrir juntos— un modo de relación con los demás seres vivientes, un modo de relación que no carece de implicaciones éticas.

El encuentro singular con el animal adquiere, pues, en el texto derridiano una complejidad notable, pero, volviendo al principio, a la anécdota que da pie a todo el trabajo, no deja de tener un carácter revelador o, si se quiere epifánico. Es esta idea de la revelación —que interpela al sujeto acerca de su propia identidad y de su relación con los otros seres— asociada a la figura del animal la que quiero tomar como clave de lectura, apoyándome también en

1. Jeremy Bentham (1748-1832) se plantea la pregunta en su obra *The Principles of Moral and Legislation* (1781) considerada una de las primeras y más influyentes defensas de los animales desde el punto de vista de la ética y el derecho.

otras referencias filosóficas, bien conocidas por Miró, que forman parte de esta línea de pensamiento heterodoxo sobre lo animal, que Derrida lleva al límite.

En concreto me voy a centrar en *Nómada* (1908), pues es en este volumen donde la interacción con los animales alcanza, a mi entender, una mayor densidad significativa y desempeña un papel estructural muy reseñable. Aunque son otras piezas del autor las que ofrecen imágenes más recordadas —por ejemplo, la trilogía de Sigüenza o algunos cuentos, donde las referencias a la crueldad hacia los animales son extremas—, creo que *Nómada* aborda el asunto desde una rica perspectiva que, sin embargo, ha pasado desapercibida y que merece la pena observar.

Conocida por ser la pieza que da el espaldarazo a la carrera literaria de Miró, al ser merecedora del premio convocado por *El Cuento Semanal* en 1907, *Nómada* (1908) está asociada al subtítulo «De la falta de amor» que da cuenta del sentido de la novela y plantea de forma explícita uno de los temas recurrentes en la producción mironiana. Este tema se explora desde un elemento habitual en las primeras obras del autor, «la disonancia entre un individuo y el ambiente en que vive» (Lozano Marco, 1991: 43). En este caso, quien la experimenta es el protagonista, Don Diego, ex alcalde de Jijona; abatido por la muerte de su esposa y de su hija se lanza a una vida de excesos que resulta en la dilapidación de su patrimonio y su buen nombre; en este punto, el protagonista emprende un viaje sin objeto, un largo vagabundeo tras el que acabará regresando a la hacienda de su hermana.

Como señala Lozano Marco, este itinerario de Don Diego está lleno de tensiones: «comienza como una *huida,* pero se convierte en una búsqueda de su *alma hermana*; se siente libre pero también *vencido y miserable*» (34). Y es en esta búsqueda del «alma hermana» y de falta de sintonía con un ambiente donde el amor brilla por su ausencia donde el encuentro con lo animal adquiere trascendencia. Más allá del encuentro con el caballo loco —en el que me detendré más adelante—, que sí ha sido reseñado por la crítica, los puntos claves de la novela están pautados por la presencia de animales o referencias a la animalización que, como espero demostrar, vienen a poner en escena cuestiones esenciales en Miró como la relación con los otros seres vivientes y la posibilidad de habitar en el mundo desde unos valores que divergen del modelo establecido.

Estas presencias animales son tanto más relevantes en cuanto que la novela presenta una estructura muy pautada, de carácter circular: se abre y se cierra en el interior del hogar de Doña Elvira (capítulos 1 a 4 y 14) y tiene como momento central la estancia en el faro —el único momento en el que Don Diego parece rozar el soñado hermanamiento— (capítulo 7); además, tanto la

partida (capítulo 5) como el regreso (capítulo 13) aparecen como dos momentos significativos. Veamos, pues, cómo en estos núcleos estructurales operan las referencias a lo animal.

El lebrel compasivo

Como ya se ha dicho, la novela se inicia con unas escenas de interior que sirven para presentar al personaje de Don Diego y confrontarlo con Doña Elvira, quien personifica de manera aguda el motivo de la falta de amor, pese a su evidente devoción cristiana; frente a ella, Don Diego se asocia a una vitalidad y a un goce que se modulan por la melancolía de la pérdida y que, una vez iniciado su viaje, darán lugar a una caracterización que enfatiza su «dimensión sentimental e imaginativa», «su constante ejercicio de imaginación y su visión estética —o transmutación estética de la realidad» (Lozano Marco, 1991:35).

Las escenas de apertura de la novela realzan el choque entre ambos personajes, evidenciando también que Don Diego es un ser que no encaja ni en el exterior —«Ahí fuera son todos unos miserables. Me reciben como si fuera el Enemigo» (Miró, 1991: 96)— ni en el rígido ambiente del hogar, donde Doña Elvira y el ama Virtudes presienten con cierto desabrimiento la llegada de Don Diego —el ama achaca la rotura de la hebra que las dos mujeres están ovillando a haber oído su voz— para después ignorarle y hasta afearle que les interrumpa en el rezo del rosario.

Hay, no obstante, un cuarto personaje en la escena: un perro, que es la única criatura que recibe a Don Diego con alegría frente a la hostilidad de los «de fuera» y la frialdad de los de la casa: el animal ladra «jovialmente» (Miró, 1991: 96) al oír al caballero en el exterior y se tiende a sus pies cuando finalmente entra y toma asiento. Resulta, ya de entrada, significativo que en las primeras páginas de una novela cuyo protagonista va a buscar el hermanamiento, el amor, sea este animal la única presencia capaz de ofrecerle afecto. Pero en el capítulo primero, además de dar la bienvenida a su amo, el perro aparecerá vinculado a dos acciones: antes de la llegada del exalcalde demanda el cariño de los humanos —«Pasó un lebrel, que se detuvo resoplando en el regazo del ama; sus fauces abiertas y encendidas simulaban reír; meneaba la cola solicitando caricia; pero ama Virtudes rezaba» (Miró, 1991: 96)—; tras la llegada del caballero, y del mismo modo que este ha sido reconvenido por interrumpir el rezo del rosario, el perro viene a turbar la supuesta paz de las mujeres y es, en consecuencia, expulsado de la sala.

> En el segundo Misterio, el lebrel tuvo pesadilla y comenzó a gañir y estremecerse. Los senos de ama Virtudes palpitaron tan violentos y pujantes, que la señora los contempló iracunda.

> —¡Señor, Señor! —suspiró el ama cruzando los brazos; pero no lograba serenarse.
> Don Diego condujo el perro a la cocina, ya obscura (Miró, 1991: 97).

El modesto alboroto que protagoniza el animal, ladrando con alegría primero y después gañendo y estremeciéndose viene a reforzar y, en cierto modo, casi anticipar el conflicto entre la naturaleza sensitiva y excesiva de Don Diego y la estrecha moral imperante que encarna Doña Elvira. El conflicto entre la carne y el espíritu, el goce y el ascetismo es un elemento transversal en la obra mironiana, que no es difícil conectar con la filosofía nietzscheana, cuya huella ha sido ampliamente abordada en la crítica posterior —Johnson, 1985; Lozano Marco, 1987; Márquez Villanueva, 1990; Thion Soriano-Mollá, 2010 y Suñé-Beebe, 2016 entre otros. Aunque *Genealogía de la moral* (1887) no forma parte de los volúmenes documentados en la biblioteca personal de Miró, en el tratado segundo, «"Culpa", "mala conciencia" y otras cosas afines», la particular rebelión nietzscheana contra la moral se articula con el concepto de lo animal, derivando en algunas conclusiones que dialogan a la perfección con las escenas que estoy comentando. En términos generales, Nietzsche sostiene en esta obra cómo el desarrollo del espíritu, de aquello considerado humano, se ha llevado a término a costa de someter la condición de animal que también nos es propia. Ese rechazo de lo animal que hay en nosotros mismos, es también el rechazo a los sentidos, las emociones y el deseo:

> es absolutamente imposible ocultarse qué es lo que realmente expresa todo ese querer que ha recibido su dirección del ideal ascético: este odio contra lo humano, más aún contra lo animal, más aún contra lo material, esta repugnancia por los sentidos, por la razón misma, este temor a la felicidad y a la belleza, este anhelo de apartarse de toda apariencia, cambio, devenir, muerte, deseo, anhelo mismo (Nietzsche, 2000: 248).

Así, cuanto más abunda el sujeto en ese ideal ascético, más «repugnante» resulta «la alegría e inocencia del animal» (Nietzsche, 2000: 110) y la vida misma. No es difícil conectar estas reflexiones con la tipología de personajes mironianos que, como la Doña Elvira que aquí aparece, se atrincheran en su rectitud y sus oraciones y son reacios al aliento de vida, de sangre, de emoción, que tanto Don Diego como el perro introducen en la sala. Esta repugnancia hacia la vida misma va más allá, por ejemplo, en *El paseante y su sombra* (1880), donde Nietzsche reflexiona sobre la crueldad hacia los animales y establece una leve pero significativa conexión entre esta y la crueldad hacia los hombres; así, tras constatar que nuestra relación con los animales se sustenta en numerosas ocasiones en la indiferencia, la explotación y la muerte, apunta la sospecha de «quien así es rudo con animales pequeños, de serlo también con hombres

débiles, desiguales a él e incapaces de vengarse» (Nietzsche, 2003: 58).[2] No es el caso de Doña Elvira y Don Diego, quienes se limitan a ignorar o a apartar el lebrel cuando resulta molesto, pero cabe recordar aquí a los numerosos personajes mironianos que combinan una espiritualidad radical y estéril y una hostilidad hacia cualquier goce material y sensual con una evidente crueldad hacia los animales: el padre Bellod, de las novelas de Oleza sería, quizás, el caso más memorable.

Más allá de las concomitancias que sugiere el contraste entre la «alegría e inocencia» del lebrel y la reacción de los humanos, su inicial demanda de amor y el rechazo que recibe pueden entenderse como una clave de lectura de la totalidad de la novela, planteada ya en el primer capítulo: en esas tres páginas el lector todavía lo desconoce, pero precisamente la búsqueda del amor y el rechazo que experimenta el animal son los dos vectores que van a guiar la trayectoria de Don Diego quien, en este momento no es capaz de acertar a ver a ese ser más allá de una relación de dominio en virtud de la cual dispone de él. De hecho, y no creo que sea este un aspecto casual, en estos primeros capítulos de la novela y pese a ser un animal doméstico, Don Diego no le llama por su nombre y manifiesta cierta indiferencia hacia él; esta situación —como comentaré más adelante— se revertirá en la conclusión de la novela, donde por fin conoceremos de los labios del protagonista el nombre del animal, que será invocado desde una actitud bien distinta.

Sin embargo, no es este el momento de comentar el cierre de la novela sino de insistir en cómo en ese primer pasaje, el animal no solo pone en escena lo que será la trayectoria de Don Diego, sino que opera como la única entidad que, de algún modo, responde o incluso se anticipa —pues este deseo emergerá de pleno a lo largo del camino— al afán que definirá su recorrido narrativo: la búsqueda de un «alma hermana».

Esta dimensión del animal se profundiza en los capítulos posteriores, en los que se da cuenta del abatimiento de Don Diego tras la muerte de su esposa e hija; en ese duelo, la tradicional fidelidad que nuestra cultura le ha atribuido al perro se concreta todavía más en el tema de la novela, particularmente en el siguiente pasaje:

> Y el afligido vagaba por los corredores, por el comedor y las salas de su casón, gritando los nombres de las muertas. Seguíale siempre el perro, alto, flaco,

2. Semejante argumento es utilizado por el Padre Feijóo en sus *Cartas eruditas* —carta XXVII, volumen III—, obra que se encuentra en la biblioteca personal de Miró: «siento que un corazón capaz de sevicia hacia las bestias no cabe mucha humanidad hacia los racionales. Ni puedo persuadirme a que quien se complace en hacer padecer un bruto, se doliese mucho de ver atormentar a un hombre» (Feijóo, 1750: 311).

> caminando lento y entristecido, con tanta humana tristeza en sus nobles ojos que parecía pensar: «¡Si yo pudiese llorar sin que tú, amo mío, me oyeras!» Una tarde, rezando con su hermana, sintió don Diego que la angustia, angustia crasa, toda hiel, le ondulaba hasta en el penetral de su alma, y cortó un Credo con sollozos. Doña Elvira, para mitigarle, dijo dulcemente:
> —¡Si Nuestro Señor se ha acordado de tu mujer y de tu hija y ha dispuesto de ellas, es porque así convendría, hermano! Murieron nuestros padres, morirás tú, moriremos todos… ¡Todo ha de morir! ¡Pues cúmplanse los designios del Altísimo! —Y luego prosiguió: —Padeció bajo el poder de Poncio Pilato… (Miró, 1991: 99).

El narrador atribuye al perro no solo el habla, sino otras cualidades, como la compasión y la tristeza. Estos atributos han marcado en nuestra tradición filosófica la definición negativa del animal, al que se considera desprovisto de «todo lo que se considera propio del hombre», esto, es, la razón, la risa, el duelo, el llanto, el respeto y muy especialmente el habla (Derrida, 2008: 10). El narrador, por tanto, se sitúa a contrapelo de esa tradición, tanto más cuanto esa caracterización del lebrel se opone a la de Doña Elvira, cuyas palabras revelan la falta de la más elemental empatía hacia el dolor de su hermano. Frente a ella, y desde el silencio, desde su supuesta falta de habla, el perro manifiesta literalmente una compasión (sufre con él) hacia Don Diego que, por decirlo de manera coloquial, nos lo muestran mucho más «humano» que Doña Elvira.

La atribución de palabra y pensamiento al animal es la pieza más evidente de una caracterización del lebrel que incluye otras cualidades «propias» de lo humano que, sin embargo, también han sido reconocidas a los animales por parte de pensadores que se han situado a contracorriente de esa tradición filosófica que ha hecho de estos un mero objeto. Entre ellos, cabe destacar a Montaigne, quien dedica en sus *Ensayos* (1580) una extensa reflexión a este tema, particularmente en su «Apología de Raimundo Sabunde». En ella, apoyándose en autoridades de la Antigüedad argumenta cómo los animales no solo no carecen de lenguaje —«¿pues qué otra cosa es sino hablar esa facultad que en ellos vemos de quejarse o mostrar contento, llamándose unos en ayuda de otros o invitarse al amor, todo lo cual ejecutan por medio de su voz?» (Montaigne, 1899: 394)—, sino que experimentan la risa, la pena, el arrepentimiento, son capaces de aprender y desarrollar elementos técnicos y poseen imaginación.[3] Precisamente, para argumentar esta última facultad,

3. También sobre este particular apunta argumentos semejantes el Padre Feijoo, en concreto, en «Racionalidad de los brutos», en *Teatro crítico universal* (1726-1740), donde reconoce en los animales inteligencia, memoria y capacidad de comunicarse, si bien no llega a afirmar que tengan lenguaje. También esta obra está registrada en la biblioteca personal de Miró.

Montaigne utiliza, basándose en Lucrecio, la imagen del perro que sueña[4], que, como hemos visto, Miró utiliza en el primer capítulo. La coincidencia en una imagen tan precisa y la presencia de los *Ensayos* en la biblioteca personal del autor hacen pensar en una lectura detenida de Montaigne por parte de Miró. Más aún, la ternura, por así decirlo, con la que Montaigne reflexiona sobre los animales, y sobre la que se eleva un compromiso ético que abarca desde la humanidad hasta el universo vegetal —«un deber de humanidad que nos liga, no ya sólo a los animales, también a los árboles y a las plantas. A los hombres debemos la justicia; benignidad y gracia, a las demás criaturas que pueden ser capaces de acogerlas» (Montaigne 1899, 374)— recuerda inevitablemente a los planteamientos que Miró desarrolla en su quehacer literario.

A la luz de estas referencias, resulta muy significativa la caracterización del lebrel, que se alegra, se entristece, se compadece, sueña, y sin duda, tiene la capacidad de comunicarse con los humanos, si bien estos son ajenos a ella. En este sentido, contrasta cómo el narrador insiste en atribuir pensamientos y palabras al humanizar al perro, mientras Don Diego permanece ajeno a él, como sucede nuevamente en este pasaje:

> Alumbrábale ama Virtudes hasta su alcoba, dejándole una candela prendida y agua en un hondo copón de vidrio rizado. Luego intentaba llevarse el perro, y éste, que, aunque manso, era socarrón y malicioso, derribábase en la alfombra y le entregaba sus brazuelos, como diciendo: «¡Arrástrame si puedes!», y entornaba los párpados para no ver a su enemiga. La cual no podía.
>
> Desnudábase don Diego, y el lebrel le enviaba su mirada húmeda y grande. Apagada la luz, sentía el caballero un vaho caliente y sonoroso. De súbito, el arcaico lecho de caoba lanzaba un crujido de ruina, y el perro hundíase enroscado en la blandura (Miró, 1991: 100).

La imagen del lebrel mirando a Don Diego resume, en cierto modo, la interpelación constante y no respondida del animal hacia el caballero; Don Diego actúa, así, como:

> «[la gente] que nunca se ha *visto vista* por el animal […] no han podido o querido extraer ninguna consecuencia sistemática del hecho de que un animal pudiese, mirándolos a la cara, verlos, vestidos o desnudos y, en resumen, sin una palabra *dirigirse a ellos;* no han tenido en absoluto en cuenta el hecho de

4. «la liebre, que un galgo imagina en sueños, tras la cual la vemos jadeante, levantar la cola, sacudirlas patas y representar a maravilla los movimientos de la carrera, es una liebre inmaterial, sin huesos y sin piel […] los perros guardianes que vemos gruñir cuando sueñan, y después ladrar y despertarse sobresaltados, como si advirtieran la llegada de algún extraño; este desconocido, que su alma divisa, es un hombre espiritual de imperceptible, sin dimensiones, color ni ser» (Montaigne, 1899, 418).

> que lo que denominan «animal» podía *mirarlos* y *dirigirse* a ellos (Derrida, 2008: 29).

De hecho, esta consideración del lebrel como un ser pasivo es cristalina en estos momentos, pues cuando Don Diego determina su partida, dispone del animal como pura propiedad y lo regala. Esta actitud contrasta con la trayectoria posterior, pues observará a los animales que encuentra en su viaje como seres vivientes y sentientes, que le interpelan y en los que se reconocerá. Estos encuentros, con un caballo loco y un perro errante, puntearán un recorrido que puede entenderse como un proceso de desapropiación por el que Don Diego se irá desprendiendo de aquello que definía su identidad —en sentido evidente sus posesiones y su estatus social, y de un modo menos obvio de una cierta noción humanidad—.

El caballo loco

Tras dilapidar su hacienda y considerar incluso la posibilidad de suicidarse, Don Diego toma la determinación de partir en lo que es una huida en toda regla que tiene como inicio el capítulo quinto. Se centra este en una anécdota muy concreta, el trayecto en diligencia que se ve alterado cuando, en la primera parada, los demás viajeros se escandalizan ante la idea de que un caballo loco vaya a ser incluido en el tiro. La supuesta locura del caballo tiene un sentido claro: el animal se encoleriza, brama y cocea cuando es uncido. Sin embargo, hecho el relevo, el viaje sigue sin mayor incidente hasta que en la siguiente parada el administrador de postas dispone el cambio de montura:

> Y el mayoral desenganchó y llevose un humilde caballo de orejas mustias, mirada triste y ancas hundidas y osudas, de recio pelo amasado por el sudor. Después salió, risueño, tirando de otro animal en cuyas quijadas doblábase un bálago largo y nudoso traído del pesebre.
> La gente se amotinó. ¿Qué era aquello?
> —¡Fuera el loco! ¡Que se lleven al loco!
> Y todos los brazos señalaban al caballo que había saltado y coceado en la venta.
> —¡Pero si el loco —exclamó el mayoral entre una carcajada que le inflamó hasta la frente—, el loco es el de antes, que está ya en la cuadra!
> Don Diego miró con desprecio a los viajeros, bajose del cabriolé, acarició al caballo odiado por tantos corazones, entró a los pesebres, se abrazó al pobre loco y lo besó llorando… (Miró, 1991: 111).

En su detallado análisis del episodio, Larsen (1992b) conecta este pasaje con varias fuentes, como «Khólstomer, historia de un caballo», de Tolstoi (1886) y «Coco» (1884) de Maupassant, pero es el quinto capítulo de la primera parte de *Crimen y castigo* (1868) de Dostoievski el texto con el que presenta

concomitancias más claras. Larsen subraya cómo en ambos casos, la identificación entre el personaje que besa al animal (Raskólnikov y Don Diego) viene a reforzar su condición de desclasados:

> Tal como Raskólnikov, cuyo nombre se deriva de «raskolnik», o «hereje», don Diego se castiga por su heterodoxia. Se ven «desterrados» por sus «crímenes» y por su inhabilidad de acomodarse a la sociedad y así es como proyectan su sentimiento de aislamiento y victimización en los caballos. (Larsen, 1992b: 38).

En efecto, el carácter romántico de Don Diego tiene en este encuentro una de sus referencias más claras: el paralelismo entre el caballo que se encabrita cuando intenta ser uncido y el individuo que se resiste a acomodarse a las normas es transparente. Larsen lo refiere con una afortunada expresión, que aplica tanto a Raskólnikov como a Don Diego: la «lucha prolongada contra los arreos de la *Herrenmoral* de la gente incomprensiva y farisea» (1992b: 40). Obviamente, se acude aquí a Nietszche, cuya famosa anécdota biográfica con el caballo de Turín resuena también en el texto mironiano[5]. Ciertamente, el choque contra lo establecido, el hiato respecto a una sociedad de la que el sujeto abjura y contra la que se rebela, a costa de verse a la intemperie, excluido, es uno de los rasgos en los que se hace más explícita la condición romántica de Don Diego.

Igualmente, la condición de viajero —y estamos en el inicio de un viaje— se ha relacionado con la locura; como recuerda Cragnolini, «la errancia y el vagabundeo han sido asociados con la locura: el viajero es el que se aleja de la seguridad (de la casa, de la patria, de la «razón»)» (2000: 54). Además, el viajero se halla en una situación doble, de vulnerabilidad —«el que está fuera del hogar es alguien carente de derechos» (2000: 54)— y de amenaza: «las figuras del viajero y del extranjero se hallan fuertemente unidas: hay algo que torna temible al viajero, y es su aspecto de extraño, condición atemorizante que el término *hostis* (enemigo y extranjero)» (2000: 54). Precisamente este doble aspecto constituye una diferencia significativa entre Dostoievski y Miró, pues cuando se identifica al temido caballo loco —después de que los otros viajeros lo hayan confundido con el airoso caballo que sale de las cuadras—, aparece este como un animal mustio, triste y fatigado: su amenaza ha derivado en vulnerabilidad. Creo que es este segundo aspecto, frente al paradigma de la rebelión romántica que parece sugerir el motivo de la cólera al ser uncido, el que cobra más peso en el encuentro patético con el animal. Ubicándolo en las

5. Me refiero al colapso que sufrió en Turín en 1899, cuando al contemplar el maltrato hacia un caballo agotado se abrazó llorando al animal.

dimensiones del viaje y más específicamente del viaje romántico, que supone siempre la búsqueda del yo y reencontrar las señas de la propia identidad en la reconciliación con la naturaleza (Argullol, 1983), el encuentro con el caballo loco supone, como apunta Larsen, un intento de «extenderse a través del vacío de su vida para alcanzar a otro ser en que ven una parte de sí mismos» (1992b, 40). Es decir, el reconocimiento en el Otro implica asumir una falta, una incompletud —descubrimiento igualmente muy romántico— y, en consecuencia, un desgarro, una herida, una vulnerabilidad.

No creo, pues, como sostiene Becker que en el caso de Don Diego es su «extrema sensibilidad ante la naturaleza lo lleva a identificarse con el caballo» (1958: 120); o al menos, no es exclusivamente este motivo. Es su inaugurada condición de viajero, lo que precipita una actitud de apertura hacia el otro ser que hasta ese momento Don Diego no había manifestado. Es el viaje, que expropia al sujeto de su seguridad, lo expone a los otros y lo convierte en extranjero, lo que precipita la revelación de reconocerse en la marginalidad y vulnerabilidad del animal sin que el caballo pierda «su presencia equina» (Larsen, 1992b: 38). En este sentido, el encuentro con el caballo puede enmarcarse bajo la lógica de la hospitalidad. Esta noción, dentro del pensamiento derridiano, constituye una propuesta para pensar al Otro —en concreto, al extranjero—, de ahí que se haya vinculado con el pensamiento de lo animal, también definido como Otro absoluto. En concreto, la actitud hacia el caballo supondría una muestra de lo que Derrida define como hospitalidad incondicionada, que en este contexto respondería a una actitud que da cuenta «del carácter de extrañeza del animal y acogerían su diferencia, sin pretender familiarizarla y apropiarla» (Cragnolini, 2011: 317). Esta hospitalidad incondicionada frente al animal se opondría a la hospitalidad condicionada, que impone al otro unas restricciones para ser acogido y que, por tanto, no trastorna al sujeto que acoge:

> [La hospitalidad incondicionada] Como exposición sin límites al que llega y al acontecimiento, responde a una lógica de la visitación, que supone la ausencia de «control» sobre el otro y su llegada. Ante esta ausencia de control sobre lo que arriba, la hospitalidad efectiva o condicionada nos da la seguridad del señor de su casa, que recibe al otro en el ámbito de su más propia propiedad. Mientras que la hospitalidad incondicional se relaciona con el don y lo incalculable (el riesgo no controlable), la hospitalidad efectiva implica un pacto limitado y calculable, un «programa» de aseguramiento de la propia propiedad.
>
> Cuando acogemos al animal como «nuestro» animal doméstico, lo aseguramos como parte de nuestra propiedad, lo tornamos «familiar». Pero si el otro es acontecimiento, ese otro que es el viviente animal nos coloca en una zona aporética que necesita ser pensada: nos enfrenta a nuestra propia extrañeza y

> a aquello en nosotros (nuestra pretendida «animalidad») que es sacrificado en nombre de la «humanidad» (Cragnolini, 2011: 318).

Creo que la comparativa entre el tratamiento que Don Diego brinda al lebrel y al caballo se ilumina bajo este doble concepto y muestra a la vez la transformación del personaje y la transmutación de su identidad: mientras que la relación con el lebrel está marcada por la propiedad y el dominio y, por tanto, Don Diego no se «ve» visto por él, el encuentro con el caballo se vincula a un reconocimiento inesperado que sacude los fundamentos de su identidad, haciendo aflorar su desclasamiento y su vulnerabilidad.

El perro errante y la oveja extraviada

El episodio del caballo loco viene a condensar, a mi juicio, un cambio de disposición que se asocia al viaje y que apunta a la apertura hacia el Otro y el replanteamiento de la propia identidad, que la interacción con el animal viene a poner de relieve. La relevancia de este episodio del caballo resulta tanto más significativa en cuanto que el periplo de Don Diego es relatado desde una selección de acontecimientos muy acusada: se produce en el capítulo siguiente una aceleración por la que se da cuenta combinando el resumen y la elipsis de los muchos años de errancia del protagonista por Europa y América, que nos devuelven, en el capítulo séptimo, a España, a donde ha regresado un Don Diego de sesenta años y convertido prácticamente en vagabundo. Tiene lugar, entonces, el momento central de la novela, aquel en que en el lejano faro y en compañía del farero y su hija «cree haber hallado la realización de sus sueños extraviados» (Becker, 1958: 119). Sin embargo, a este hallazgo le sucede el desengaño tras descubrir también en el guardafaros el egoísmo y la sumisión a la autoridad.

Si el Don Diego que parte en diligencia encuentra en el caballo loco un primer reconocimiento de sí mismo, el Don Diego que aparece en el tramo final de su viaje topará también con otra figura animal que vendrá a propiciar una nueva identificación. Se produce este encuentro tras abandonar la ciudad donde ha ejercido de modelo de pintor, junto al remanso de una acequia donde se ve a sí mismo, dichoso, pese a reconocer íntimamente que «no me he visto tan miserable como ahora en toda mi vida de vagabundo» (Miró, 1991: 140):

> Se acercó al remanso de una acequia para limpiar su alcarraza, y sonrió dichosamente, mirando en el agua su cabeza romántica.
> Uno de esos perros errantes, sin raza, largos, desorejados, que hozaba en un estercolero del bancal cercano, huyó al percibir a don Diego; éste lo llamo, y el animal, que se había detenido para observar al hombre, tornó a la huida, y al correr cojeaba, porque sentía el dolor de una herida vieja.

> —¡Ven aquí—le gritaba el nómada ex alcalde—; ven, si yo no te haré nada, si yo te quiero!
> El perro desapareció. «¡Otros hombres te habrán apedreado y quizás castrado! ¡Qué sentirás de nosotros cuando nos huyes!» (Miró, 1991: 140).

No es poca cosa que la visión del perro errante se yuxtaponga a la visión de sí mismo en el agua, pues refuerza una identificación ya de por sí bastante evidente: no es difícil establecer el paralelismo entre el animal errante y herido con el hombre. Igualmente, significativo es que en este caso es Don Diego quien mira y se sabe mirado por el animal, interrogándose por la reacción de ese perro en la que, lógicamente, se reconoce a sí mismo: la huida de quien no ha recibido de los hombres otra cosa más que frialdad u hostilidad. Casi no hace falta insistir en la abismal diferencia de esta escena con los iniciales encuentros con el lebrel de la heredad; en aquellos, es el animal quien mira y ofrece a Don Diego un afecto que este ignora; aquí, es Don Diego quien ofrece su amor al animal sin recibir respuesta.

El encuentro es patético, casi descorazonador: el proceso de desclasamiento y desapropiación del protagonista ha llegado al extremo y como el perro errante, está desposeído de todo y es rechazado por todos. El deseado retorno al hogar —«Ya sólo ansiaba el retiro de un desván en la hacienda de su hermana, donde aguardar el tránsito a la dichosa paz de la muerte» (Miró, 1991: 145)—, sin embargo, no hará sino acentuar esa desposesión, despojándole de lo único que ha ganado y de lo único que le queda: su identidad, visible en esa cabeza romántica que veía dichosamente reflejada en las aguas y que se convierte en «símbolo de su libertad y su nomadismo» (Lozano Marco, 1991: 36). Así, la llegada de Don Diego a Alicante queda lejos de un retorno tranquilizador. Todo lo contrario, el episodio del mercado muestra crudamente esa duplicidad de la figura del viajero, vulnerable y amenazador a un mismo tiempo, a la que me refería más arriba. Así, cuando sus paisanos reconocen al exalcalde, le someten a un supuestamente bienintencionado adecentamiento que consiste en raparle la cabellera. Esta escena muestra a Don Diego plenamente desvalido, impotente[6] («Aulló don Diego súplicas, injurias, blasfemias. Entonces algunas manos robustas y callosas taparon la boca del caballero; otras lo afianzaron al asiento. Y el holocausto comenzó» (Miró, 1991: 147), pero también deja ver la necesidad, por parte de los honrados vecinos, de reconducir lo extraño, la

6. Lozano Marco (2010b) señala las resonancias bíblicas de esta imagen: «Al igual que Sansón (Jueces, 16, 6-10), él había podido liberarse de las ataduras de la sociedad, pero ahora, al igual que aquél, con la pérdida del cabello había sucumbido simbólicamente» (126).

presencia disonante, heterodoxa y por tanto amenazadora de Don Diego, como se aprecia en este pasaje:

> ¡Cómo no habían de proteger al desvalido, siendo sus almas piadosas!… Vida ruin fue la del señor don Diego; amó con escándalo, disipó su caudal; su hermana apartósele y le negó socorro; pero ellos olvidaban generosamente este pasado de oprobio para atender la ancianidad desamparada, porque no ayudaban o socorrían sus costumbres, sino al hombre, ni más ni menos que predicó el Estagirita.
> Y le rodearon y le hablaron mentándole su perdición.
> ¡Ya estaba viendo, ya estaba viendo adónde le habían traído sus grandes culpas!… ¡Bastante se lo avisó doña Elvira y don José, el abogado, y el señor rector!… (Miró, 1991:146).

La supuesta caridad que mueve a sus convecinos a duras penas esconde la lógica de anulación de la diferencia a la que se supedita la aceptación de Don Diego: sería un ejemplo de esa hospitalidad condicionada, que impone al acogido unas determinadas restricciones y que, por tanto, no es una verdadera hospitalidad. Más aún, el hecho de que el objeto de esa restricción sea la cabellera, epítome de todo lo diferente que hay en él, y que sea arrastrado por la turba hacia el barbero para que le rapen evoca «un esquema sacrificial y apropiante que se encuentra naturalizado como forma de relación con el otro animal» (González, 2014: 51). En ese aspecto, lo sacrificial implica «reducir la extrañeza que supone otras modalidades de ser. La caoticidad y extrañeza de su irrupción debe ser sometida, utilizada, fagocitada» (González, 2014: 51). En lo que se refiere al animal, la doma, el amaestramiento, la domesticación serían manifestaciones comunes de este esquema de relación, y no cuesta entender ese rapado precisamente, como un intento de «domesticar» a Don Diego. La impotencia del anciano nómada ante la violencia con la que es tratado acrecienta todavía la dimensión sacrificial de la escena.

No hace falta, no obstante, entrar en muchos apuntes teóricos para evidenciar que desde su llegada a Alicante, Don Diego es tratado como un animal, primero conducido como un animal doméstico a ese rapado y después trasladado a la heredad de Doña Elvira casi como un animal de feria: el texto evidencia cómo los más honorables vecinos de don Diego participan activamente de la escenificación del encuentro («Desde el pueblo a la heredad vinieron preparando la escena para que resultase edificante de ternura. El aventurero se arrodillaría a las plantas de su hermana, y ésta lo levantaría, otorgándole su gracia» (Miró, 1991: 151). Sin embargo, esta deseada escena no llega a producirse, puesto que el viajero rehúye a los humanos, mostrándose «frío y hosco» y refugiándose en una alcoba a la que van asomándose para amonestar o aconsejar arrepentimiento al «nómada esquilado». La caracterización de

Don Diego en este último capítulo acentúa su «animalidad», no se comporta «propiamente» como sí hacen sus civilizados vecinos y parientes; su figura, en palabras del rector, la de «una extraviada oveja» a la que Doña Elvira está llamada a rescatar.

Es en este momento, cuando se nos muestra a Don Diego como un animal díscolo al que se está intentando domesticar, sometido a los designios de quienes le rodean, cuando, cerrando el círculo, el protagonista recuerda al lebrel: aquel lebrel que ladraba con alegría cuando llegaba a casa, que se negaba a separarse de él, que dormía a sus pies y le acompañaba en su pena; el mismo lebrel que regaló al partir. Será esta la primera y última vez en la que Don Diego llamará al lebrel, y lo hará por su nombre; y serán también estas las únicas palabras que pronuncie de vuelta al hogar: «-¿Y mi perro, mi *León*, dónde está? ¡Yo se lo di al notario —gritó don Diego desde su refugio—, y han de devolvérmelo!» (Miró, 1991: 152). La desoladora respuesta, por la que conocemos que el animal murió envenenado de una forma cruel («*León* murió; le dieron zarazas» (152)) deja paso al silencio de Don Diego y después al sollozo roto que se superpone con el «sonecillo como de esquila de rebaño» (152) de la cucharita con la que una impasible Doña Elvira remueve su tisana.

Cuesta comentar esta escena final de novela, tan triste y rica en significado y que, además, se espeja en el inicio de la narración, sellando su estructura circular. Decía al inicio de este trabajo que la trayectoria de Don Diego podía tildarse de desapropiación, puesto que en el viaje se va desprendiendo de aquello que le era propio: su estatus, sus bienes y una cierta noción de humanidad, ahora ya puede decirse, basada en la posesión y el dominio. Las referencias al lebrel, al principio y al final de la novela, señalan a todas luces esta transformación: si en el inicio el animal era ignorado y tratado como una posesión, su evocación —por el nombre, que lo singulariza— en el final implica el reconocimiento de quien, a estas alturas de la novela, ha acabado siendo tratado de la misma forma. Tal es el precio que ha tenido que pagar por no acomodarse a lo «apropiado»: por descubrirse —al romántico modo— como un ser desgarrado y vulnerable, que ansía ser amado más allá de las convenciones dictadas por la sociedad. Lo trágico del desenlace tiene que ver, pues, con una nueva imagen de la constante frustración de esa ansia de amor; si el encuentro con el farero «rompe momentáneamente con el designio fatal de la falta de amor» (Lozano Marco, 199: 39) para volver a la decepción, la ausencia del lebrel redobla esta fatalidad: ya es tarde, el animal ha muerto, víctima de la crueldad humana, lo que despoja a Don Diego del único ser que le ha mostrado un afecto como el que él mismo ha acabado deseando desesperadamente.

Huellas: a modo de conclusión

Aunque haya pasado bastante desapercibida, la presencia de lo animal en *Nómada*, como he tratado de demostrar, resulta muy notable: no cabe duda de que el sentido de la novela gira en torno a esa falta de amor que se apunta en el subtítulo y que el protagonista constata en su peregrinación. En ese aspecto, mi lectura no difiere de las precedentes, pero sí sugiere que las referencias a lo animal dotan de densidad significativa a esa idea de amor que, como ya se ha señalado (Lozano Marco 2010a, 132-133), coincide con la idea schopenhaueriana de ágape/charitas y, por tanto, implica, la piedad y la compasión.

Precisamente, la reciente reflexión sobre lo animal desde las Humanidades ha servido para pensar la relación con el Otro que el animal representa, hacerla extensible a otras formas de alteridad, examinar cómo se ha justificado «la exclusión de ciertos seres humanos del "hogar" de lo plenamente humano» (González 2014: 42) y explorar, al hilo de ello, conceptos como el de vulnerabilidad, compasión y hospitalidad, que resultan plenamente pertinentes al proyectarlos sobre la obra mironiana. No se trata de construir una lectura asincrónica —en realidad, no hace falta: parte del sustento filosófico en que se apoyan los *Animal Studies* forma parte del bagaje de Gabriel Miró, caso de Nietzsche, Montaigne o el recién aludido Schopenhauer, quien extiende su ética compasiva a los animales—, sino de dar cuenta de una sensibilidad y unas inquietudes que resultan novedosas a todas luces y que se concretan en la obra mironiana en una constelación de temas que escapan a las posibilidades de este trabajo: la «compasiva ternura para los animales, manifiesta en el amor con que los contempla no menos que en la sorda y tácita protesta por las crueldades y martirios de que son víctimas» (Diego 1942: 207) y que encontramos en innumerables pasajes o la extensión de esta misma ternura y protesta ante el tratamiento que reciben otros seres, como los leprosos de Parcent, que han sido desprovistos de su humanidad y sometidos a un trato cruel que se entrelaza, en el discurrir de Sigüenza, con el que reciben los animales (Landeira, 1972: 4).

Las implicaciones de la imaginería animal en *Nómada* no son quizás tan evidentes como en las líneas que acabo de señalar, pero sí late tanto en las presencias del lebrel compasivo, el caballo loco y el perro errante como en la trayectoria de esa oveja descarriada que es Don Diego una intensa defensa de la compasión y la hospitalidad sin condiciones como modo de relación con todo lo viviente y en ella, una original y heterodoxa invitación a repensar radicalmente lo propio de lo humano.

Bibliografía citada

AGAMBEN, G. (2003), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turín, Bollati Boringhieri.

ARGULLOL, R. (2008), *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Acantilado.

ALTISENT, M. (1988), *La narrativa breve de Gabriel Miró y Antología de cuentos*, Barcelona, Anthropos.

BAQUERO GOYANES, M. (1979), «Los cuentos de Gabriel Miró», J. L. Román del Cerro (comp.), *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento (1879-1979)*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, pp. 125-148.

BECKER, A.W. (1958), *El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Revista de Occidente.

BERGER, J. (1980), «Why Look at nimals? » en *About Looking*, Nueva York, Pantheon, pp. 1-26.

CRAGNOLINI, M.B. (2000), «La metáfora del caminante en Nietzsche. De Ulises al lector nómada de las múltiples máscaras», *Ideas y valores*, n.º 114, pp. 51-64.

CRAGNOLINI, M.B. (2011), «Hospitalidad (con el) animal», *Escritura e imagen*, 2011, pp.313-324. https://doi.org/10.5209/rev_esim.2011.37741

CRAGNOLINI, M.B. (2014), «Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo», *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, año I, volumen II, pp.15-33.

DENDLE, B. J. (1999), «Gabriel Miró, el amor y el mundo de los animales, 1904-1919», Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa María Monzó Seva (coords.), *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp.213-220.

DELEUZE G. y F. GUATTARI, (1980), *Mille plateaux: capitalisme et schizo-phrénie*, París, Minuit.

DERRIDA, J. (2008), *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta [2006].

DIEGO, G. (1942), «Gabriel Miró», *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 5-6, pp. 200-208

FEIJÓO, B.J. (1774), *Cartas eruditas y curiosas. Tomo III.* Madrid, Imprenta de la Real Gazeta. Edición digitalizada en Biblioteca Feijoniana. Proyecto *Filosofía en español*: http://www.filosofia.org.

GUILLÉN, J. (1969), *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*. Ediciones de Arte y Bibliofilia, Madrid.

GONZÁLEZ, A.G. (2014), «Hospitalidad de la animalidad», *Paralaje*, n.º9, pp.42-60.

JOHNSON, R. (1985), *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Fundamentos.

LAÍN CORONA, G. (2014), *Proyecciones de Gabriel Miró en la narrativa española de postguerra*, Londres, Tamesis.

LANDEIRA, R. (1972). *Gabriel Miró. Trilogía de Sigüenza*, Chapel Hill (NC.), Estudios de Hispanófila.

LANDEIRA, R. (1999), «Ecología y estética en Gabriel Miró: el águila y el paisaje», Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa María Monzó Seva (coords.), *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, CAM, pp.51-60.

LARSEN, K.S. (1986), «Reflections on Mironian Fauna. Texts and Contexts in the Origin of Species», *Discurso literario*, 3:2, pp.415-428.

LARSEN, K.S. (1992a), «"Más lejos, negreaban los pavos": Implications of an Aspect of Gabriel Miró's Animal Imaginery», *Romance Notes*, Fall, 1992, Vol. 33, No. 1 (Fall, 1992), pp. 45-52

LARSEN, K.S. (1992b), «Para enganchar el 'caballo loco' de *Nómada*, por Gabriel Miró», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, PPU, 1992, pp. 25-33

LOZANO MARCO, M.A. (1987), «El hijo santo, novela de Gabriel Miró: consideraciones sobre un olvido», *Anales de Literatura Española*, n.º 5 (1986-1987), pp. 267-278. https://doi.org/10.14198/aleua.1986-1987.5.15

LOZANO MARCO, M.A. (1991), «Introducción» en G. Miró, *Novelas cortas. Obra completa, vol. V*, Alicante, CAM, Instituto Juan Gil-Albert, pp.13-89.

LOZANO MARCO, M.A. (2010a), *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró*. Del vivir. Alicante, Universidad de Alicante.

LOZANO MARCO, M.A. (2010b) «La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º22, pp. 121-143. https://doi.org/10.14198/aleua.2010.22.08

LOZANO MARCO, M.A. (2018), «La intermitente invención de Sigüenza, personaje de Gabriel Miró (1908-1913)», *Revista de Literatura*, 2018, julio-diciembre, vol. LXXX, núm. 160, págs. 463-490. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.018

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1990), *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.

MCDONELL, J. (2014), «Literary Studies, the Animal Turn, and the Academy», *Social Alternatives*, 32: 6-14.

MIRÓ, G. (1991) *Novelas cortas. Obra completa, vol. V*, Alicante, CAM, Instituto Juan Gil-Albert.

MONTAIGNE, M. (1899), *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*, París, Garnier.

NIETZSCHE, F.W. (2000), *La genealogía de la moral*, Madrid, EDAF.

NIETZSCHE, F.W. (2003), *El paseante y su sombra*, Madrid, Siruela.

ONTAÑÓN DE LOPE, P. (1977), «Temática en Gabriel Miró», *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, pp. 663-669

PORPETTA, A. (1996), *El mundo sonoro de Gabriel Miró*, Alicante, CAM.

RUBIO CREMADES, E. (1993), «Cuentos interpolados en el "corpus" novelístico de Gabriel Miró», Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Literatura de Levante*, Alicante, Fundación cultural CAM, 1993, pp. 139-145.

SUÑÉ-BEEBE, R. M. (2016). «La presencia de Nietzsche en *La novela de mi amigo*», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 21, pp. 247-259.

THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2010), «Renovar novelando: lo apolíneo y lo dionisíaco en *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º 22, pp. 99-119. https://doi.org/10.14198/aleua.2010.22.07

WEIL, K. (2010), «A Report on the Animal Turn», *differences*, 1 septiembre 2010; 21 (2): 1-23. https://doi.org/10.1215/10407391-2010-001

WOLFE, C. (2009), «Human, All Too Human: "Animal Studies" and the Humanities», *PMLA*, Vol. 124, N.º 2 (Marzo 2009), pp. 564-575. https://doi.org/10.1632/pmla.2009.124.2.564

YELIN, J. R. (2015), *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, p. 59.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 79-97
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.04

Gabriel Miró, maestro de la modernidad (Carmen Conde y Gabriel Miró)

Gabriel Miró, master of modernity (Carmen Conde and Gabriel Miró)

Francisco Javier Díez de Revenga

Autoría:
Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia, España
revenga@um.es
https://orcid.org/0000-0001-9456-4154

Citación:
Díez de Revenga, Francisco Javier, «Gabriel Miró, maestro de la modernidad (Carmen Conde y Gabriel Miró)», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 79-97. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.04

Fecha de recepción: 24-04-2020
Fecha de aceptación: 26-10-2020

© 2021 Francisco Javier Díez de Revenga

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Gabriel Miró fue el gran maestro de la modernidad y ejerció una decisiva influencia en los escritores españoles de la generación siguiente. Así sucedió con los poetas del 27, que le dedicaron algunos de ellos estudios pioneros. En Levante, en las provincias de Alicante y Murcia, un nutrido grupo de escritores de esa misma generación recibió fructífera influencia de su magisterio y de su obra. Y entre estos escritores, Carmen Conde se convirtió en discípula devota, fiel y permanente. Así se revela tanto en los textos que dedicó al escritor alicantino y en el epistolario mantenido en su juventud como en algunos aspectos de su propia obra literaria. Ella misma lo reconoció en sus escritos de madurez.

Palabras clave: Gabriel Miró; modernidad; generación del 27; Alicante; Murcia; Cartagena; Carmen Conde.

Abstract

Gabriel Miró was the great master of modernity and exerted a decisive influence on the Spanish writers of the next generation. This happened with the poets of 27, who dedicated some of them pioneering studies. In Levante, in the provinces of Alicante and Murcia, a large group of writers of that same generation received fruitful influence from his teaching and his work. And among these writers, Carmen Conde became a devoted, faithful and permanent disciple. This is revealed both in the texts she dedicated to the Alicante writer and in the epistolary maintained in her youth and in some aspects of her own literary work. She recognized it in her maturity writings.

Keywords: Gabriel Miró; modernity; generation of 27; Alicante; Murcia; Cartagena; Carmen Conde.

La relación de los escritores levantinos de los años veinte con Gabriel Miró fue muy intensa, y el gran prosista, el autor de *Nuestro padre san Daniel* y *El obispo leproso,* creó escuela entre sus coetáneos y coterráneos de Alicante, Orihuela, Murcia, Cartagena, Yecla, Lorca, La Unión… Los nombres de José María Ballesteros, Ramón Sijé, Miguel Hernández, María Cegarra, Gabriel Sijé, Antonio Oliver Belmás, Carmen Conde, Andrés Sobejano, José Ballester, José Pérez Bojart, Andrés Cegarra Salcedo, Antonio Parra Vico, José Rodríguez Cánovas, Francisco Martínez Corbalán, Miguel Gimeno Castellar, Juan Guerrero Ruiz, Raimundo de los Reyes y otros muchos forman parte de una promoción de escritores que admiraron al gran prosista levantino, escribieron sobre él, lo homenajearon y se sintieron prendidos a su obra por afinidad intelectual.

Se integraban plenamente en el espíritu que definió a la generación del 27, cuyos protagonistas dejaron testimonios muy claros que responden a la consideración de respeto que Gabriel Miró mereció a sus contemporáneos más jóvenes, los de la generación inmediatamente posterior a la suya. Hace unos años ya publiqué un estudio sobre Gabriel Miró y los poetas del 27 (1979: 243-264) y demostré cómo fue objeto no solo de amistad, sino también de estudio inteligente. Así Salinas (1936), Guillén (1962, 1979), Gerardo Diego (1942, 1947) o Dámaso Alonso (1943, 1969) tienen escritas páginas excelsas sobre nuestro escritor, sobre «el único gran poeta que no quiere serlo», como le llamó Jorge Guillén, en la dedicatoria de su libro *Cántico* (1967). Los testimonios aportados por los poetas de la generación inmediatamente posterior a la de Gabriel Miró indican con claridad cuál era, en vida de Gabriel Miró, su posición en la literatura española, y, más aún, cuál era la valoración que sus inmediatos «discípulos» hacían del escritor alicantino, por más que éste confesase su incomprensión, que no restaba ni un ápice los niveles de admiración, de la poesía de uno de los más significados poetas de esta nueva generación, Jorge Guillén, y, en concreto, de su libro *Cántico*.

En la revista *Verso y Prosa*, *Boletín de la Joven Literatura*, que se publicó en Murcia en 1927 y 1928, aparecen algunas referencias a Gabriel Miró. En concreto, en *Verso y Prosa*, Andrés Sobejano solo publicó una colaboración: una reseña sobre *El obispo leproso* (n.º 2, febrero de 1927), donde se lleva a cabo un agudo análisis de la novela de Gabriel Miró, quien envió a Andrés Sobejano una expresiva carta de gratitud, publicada por Juan Guerrero Ruiz

(1942, 249-255). Elogiaba nuestro crítico esas cualidades peculiares del gran escritor alicantino que todos admiramos y que para él eran fundamentales: su lirismo, su subjetividad, la especial forma de escribir, sus obsesiones, entre ellas la del Ángel mancebo de la Oración del Huerto de Salzillo. Tal como referí en un trabajo anterior, Gabriel Miró escribió a don Andrés, un domingo de febrero de 1927, «Quiero ir a Murcia, y, entonces, no discutiremos de nada, pero me acompañará usted a Jesús, y veremos, otra vez, el "Ángel". No tema que la imagen aparezca en más libros. Ni el Ángel, ni Oleza, ni capellanes, ni devotos. Todo eso se acabó» (1999: 43-50).

También la jovencísima Carmen Conde, entre las prosas que publica en *Verso y Prosa*, en el n.º 10, de octubre de 1927, con veinte años recién cumplidos, bajo el título de «Escorzos» (algunas de ellas pasarían en 1929 a *Brocal* con interesantes correcciones) y que quedaron olvidadas en la revista, figura una breve prosa poética, en la que la que Carmen ya muestra una inicial devoción por Gabriel Miró, al evocar la novela recién publicada (*El obispo leproso* se edita por primera vez en 1926):

Para D.ª Purita la Soltera.
«El Obispo Leproso»
Gabriel Miró

> Doña Purita, tiene la carne rizada de luna. De luna calladita y ruborosa de Oleza. De luna que todos los amanecidos, se ha quedado en el rosal de su reja, vagamente sonreída…
>
> Doña Purita, ha buscado en el espejo. Otra Doña Purita que no se llama nada. Que no será soltera. Que no será nadie. Y ha buscado también, para su carne bien olorosa, el largo acariciado de los dedos del rosal lleno de luna.
>
> Oleza, tiene dos ojos grandes, que todo lo ven en seguida! Y han visto el cuerpo desnudo de Doña Purita; pero sin luna ni rosal. Asomado a la ventana joven, para vestirse, de calle o de cielo.

Se conserva en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena un conjunto de cartas dirigidas por Gabriel Miró a Carmen Conde, que recogió el *Epistolario* editado por Ian Macdonald y Frederic Barberá (2009: 678-702), en las que se advierte enseguida el tono de amistad con el que el gran novelista trató a Carmen desde el principio y que ya se acentúa en esas fechas por la amistad surgida entre Carmen y Clemencia Miró, que incluso comparte alguna de las cartas de su padre con texto suyo.

El 21 de noviembre de 1927 Carmen, con veinte años, escribe a Gabriel Miró pidiéndole que le dedique un ejemplar de *El obispo leproso*:

Don Gabriel Miró
Madrid

Admirado señor mío:

El obispo leproso es el libro amado de mis horas más altas ¿Quiere V. ponerme una dedicatoria, su firma en este libro tan preciado? Aún será así más querido para mí.; lo releeré más religiosamente. Mi devoción es tan grande como la admiración que merece el autor de *El obispo leproso*.

Toda mi gratitud

Carmen Conde

D/
Martín Delgado 13 dupd.º
Cartagena
hoy 21/XII/27

A la que responde Gabriel Miró indicándole que no tiene ejemplares del libro y que espera el suyo, el de Carmen, para dedicárselo. Gracias, le dice «por la fineza de su carta»: «es la primera que recibo de lectoras de Cartagena». Una tarjeta de visita, fechada en diciembre de 1927, agradece la prosa escrita por Carmen en *Verso y Prosa* a la que antes hemos aludido: «Doña Purita y yo agrademos su prosa tan elegante y sutil. – Quizá el próximo verano pase yo unos días en Cartagena».

El 5 de enero de 1928, agradecida, Carmen le envía la siguiente carta, en la que se refiere al artículo que publicó Miguel Pérez Ferrero en *La Gaceta Literaria*, año 2, n.º 25, el 1 de enero de 1928, titulado «Gabriel Miró. El escritor visto por su mujer»:

Don
Gabriel Miró
Madrid

Su hermosa dedicatoria me ha traído una profunda alegría. Estoy reuniendo sus obras y quería que su firma (no la firma «coleccionada» sino la del amigo de talento y exquisita delicadeza) honrase mi biblioteca.

He leído en el último número de *La Gaceta Literaria* lo que de V. dice su Sra. Estoy aún más contenta desde hoy, porque he merecido su atención al contestar a mi carta primera, tan amablemente. Veo que no he sido clasificada entre los curiosos sino entre los devotos fervientes de su obra. No sabe V. cómo se lo agradezco.

Tendré una verdadera satisfacción de saludarle este verano. Aunque yo estaré al cuidado de su llegada, le ruego me avise con anticipación. Si en junio está V. en Madrid, le visitaré porque pienso pasar allí unos días.

> Toda mi gratitud y amistad sinceras,
>
> Carmen Conde
>
> Cartagena 5 / I / 28
> D/ Martín Delgado, 13 dupld.º

La siguiente carta de Gabriel Miró, de 26 de marzo de 1928, es muy interesante: le pide perdón por escribirle «desde jaulón, sin tiempo, sin silencio», y en efecto la carta lleva membrete del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Concurso Nacionales. Carmen le ha pedido consejo para presentarse con un libro suyo a los concursos nacionales. Gabriel Miró no quiere contestarle directamente y le indica que será su hija la que le escriba, lo que en efecto hace, ofreciéndole su amistad. Al final, le envía las bases del concurso para que Carmen vea si se ajusta o no. Pero lo interesante de la carta son las reflexiones de Gabriel Miró sobre sí mismo, en ese momento de su vida, y más aún la vinculación de Gabriel Miró con Cartagena a través del médico Antonio Ferrer, hermano de la madre de Miró, al que también alude Clemencia en su epístola. El texto de Gabriel Miró es muy suyo cuando se refiere a su hija y a sí mismo:

> mi hija le escribirá. No debe ser incluida en esas páginas. Puede estar a mi lado, pero no entre nombres ungidos. Ella no aspira a ninguna eternidad literaria; yo aspiro a no llegar nunca. Coloquémonos en el lugar que nos pertenece, apartémonos del ajeno. Es una postura cómoda. Casi todo lo cómodo es digno. Se ha de evitar también la violenta actitud de la humildad. – No tengo biografía gracias a Dios y a mí mismo. Nací en Alicante hace 48 años. Estuve interno en Santo Domingo de Orihuela. Sigo viviendo. Entre los claros hitos de mi vida pasa todo lo que informa las motivaciones literarias de las realidades que no me pertenecen.

La siguiente carta es de 25 de septiembre y está escrita en Polop, lo que sabemos por el matasellos del sobre correspondiente. Clemencia escribe su parte a máquina y Gabriel Miró la suya a mano. Vuelven las confesiones personales, esta vez desde su campo, a la joven escritora:

> A estas horas no sé si soy, todavía, secretario de los Concursos Nacionales. Pero si continuara en mi aula sería con la condición de no participar del Concurso de Literatura. – Y esto me pesa únicamente por usted. – Los ruines no me dejan. Lo peor es que no me revuelva por virtud sino por mi desgana. Lo peor o lo mejor. Cada día más lejos del *oficio*. Acabaré por internarme definitivamente en estos campos. Así sea; y así será.

La última carta es del 22 de abril de 1929 y cuenta también con una parte escrita por Clemencia. Parece ser que Carmen le ha pedido trabajar con él en el Ministerio y Gabriel Miró le señala que solo se trabaja allí tras haber obtenido oposiciones, como algunos han conseguido en recientes exámenes. Si viviera

en Madrid podría hacerlo, pero *meritoriamente* «mediando influencias». No falta el comentario irónico tan propio de Gabriel Miró, en relación con los últimos exámenes y las que los han aprobado: «¡Y qué colección de señoritas inútiles han alcanzado muellemente lo que tantos afanes habrá de costarle a una Carmen Conde! No se desanime Vd.; pero no desgaste su impetuosidad en vano por la prisa».

Se conserva también en el Patronato una carta de Gabriel Miró a Antonio Oliver Belmás que no fue publicada por Macdonald y Barberá. La reproducimos porque revela una vez más la buena relación, casi paternal, de Gabriel Miró con los dos esposos, como se dice en la epístola literalmente. Naturalmente alude a una mediación solicitada por Oliver para una cuestión de apoyo editorial:

> Sr. D. Antonio Oliver Belmás
>
> Querido amigo: como actualmente no tengo diálogo con C.I.A.P. esperaba ponerme al habla con amigos de esa editorial para recomendar los deseos de Vd. Todavía no le he conseguido. Salinas me anuncia su visita y Vd. será tema de nuestra charla. Yo no puedo entenderme con la Ibero Americana. Claro que siendo tan movediza puede alguna vez acercárseme –según ya hizo– y, en este caso, siéndole útil, yo hablaría de Vd. con fervor. Usted y Carmen me inspiran siempre un gran interés humano y literario.
>
> Cordialmente le felicito el Año Nuevo, les saludo, los quiero y hasta el abrazo –si Vd. me lo consiente por mi jerarquía de abuelo
>
> Gabriel Miró
>
> 31-XII-29

En el Patronato se conserva una anotación manuscrita de Carmen con todas las dedicatorias de los libros de Gabriel Miró:

> En *El Obispo Leproso*
>
> A Carmen Conde Abellán, primor y gracia; estremecido y firme corazón. Con gratitud por su amistad tan clara para algunas de las mujeres de este libro.
>
> Devotamente
>
> Gabriel Miró
>
> 29-XII-27
>
> En *El Ángel, El Molino, El Caracol del Faro*
>
> A Carmen Conde recuerdo de su aparición en esta casa.
>
> Su amigo y devoto
>
> Gabriel Miró
>
> 3-III-29

En *Años y Leguas*

A

Carmen Conde

de su devoto

Sigüenza y Gabriel Miró

27-VIII-28

+ el 27 mayo 1930

Es interesante reflexionar sobre uno de los libros de Gabriel Miró que se menciona en las dedicatorias: *El ángel, el molino, el caracol del faro* y la fecha de 3 de marzo de 1929, cuando Carmen va a Madrid y conoce a Gabriel Miró y a Juan Ramón Jiménez. Carmen Conde ha terminado *Brocal*, que aparece ese 1929, al que seguiría *Júbilos (poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos)*, publicado en 1934. Del libro de 1929 le dedica un ejemplar en julio de ese año: «A Gabriel Miró con fervorosa devoción. En recuerdo de la luz de su casa. Carmen Conde. 6-VII-29». Gabriel Miró y su libro de 1921, con ese difícil género breve que acuña en sus páginas, extensos poemas en prosa, aunque los llamemos viñetas, capítulos, estampas o glosas, está en la forja de los libros primeros de Carmen Conde, y no solo en aspectos puramente formales o estructurales sino en muchas atenciones temáticas y argumentales, creación de personajes y evocaciones de naturaleza y paisaje. El único gran poeta que no quiere serlo transmitía a su jovencísima discípula cartagenera un espíritu lleno de luz mediterránea y de paisaje amado, vivido en el territorio común, desde las tierras de Alicante al faro de cabo de Palos.

Carmen Conde volvería a escribir sobre Gabriel Miró. Pero las circunstancias serían muy distintas. Ya no era por la inmediata lectura de una obra recién publicada. Ahora el artículo lo suscitaba la inesperada muerte del gran prosista alicantino. Gabriel Miró murió en Madrid el martes 27 de mayo de 1930 y fue enterrado el jueves 29, el día de la Ascensión. Tal como advertimos por la fecha del artículo de Carmen Conde (31 de mayo), que a continuación reproducimos, nuestra autora lo debió de escribir en el momento de conocer la muerte del autor de *Años y leguas*.

Lo publicó en el número inaugural de la revista, publicada en Murcia, *Sudeste*, 1, de julio de 1930, dedicado íntegramente al gran prosista levantino por escritores levantinos como él. Colaboraron en el número, junto a Carmen, José Pérez Bojart, José Ballester, Juan Lacomba, José Rodríguez Cánovas, Antonio Oliver Belmás, F. Martínez Corbalán, Luz Lafuente, Miguel Gimeno

Castellar y Luis Albertos. Ilustró la portada un espléndido dibujo del rostro de Gabriel Miró, firmado por el pintor murciano Luis Garay.

Carmen Conde, emocionada por la pérdida del maestro, recuerda relaciones personales con él, visitas y dedicatorias y sobre todo recuerda su voz, su mirada, y cómo todo lo llenaba de luz, de bondad. El artículo es una de las mejores elegías que se dedicaron a Gabriel Miró en aquel año, porque es sincero, auténtico y lleno de emoción entrañable, escrito con generosa limpieza expresiva y envolvente naturalidad, muy al más genuino y puro estilo de Carmen Conde, mantenido a lo largo de toda su vida.

Lo dio a conocer posteriormente, en el plano nacional, al incluirlo en el homenaje que *La Gaceta Literaria* dedicó al prosista alicantino al cumplirse el primer aniversario de su muerte, el 1 de junio de 1931, en el que colaboraron, entre otros, Unamuno, Azorín, Menéndez Pidal, Salinas, Guillén, Rodríguez Marín, Giménez Caballero, y, entre los extranjeros, Jean Cassou, Marcel Carayon y Valery Larbaud.

Y muy orgullosa debía de estar de este artículo, porque en 1979, cuando le pedí a Carmen una colaboración para un número homenaje a Gabriel Miró de la revista de la Universidad de Murcia, *Monteagudo*, me envió este mismo artículo, y así se publicó, en el número 65, de aquel año, para conmemorar el centenario del nacimiento de Miró, en un entrañable homenaje universitario en el que también colaboraron Jorge Guillén, Mariano Baquero Goyanes, Vicente Ramos, Manuel Muñoz Cortés, Francisco Alemán Sainz y otros muchos. He aquí el texto del artículo, titulado «Gabriel Miró. Sigüenza y la eternidad»:

> La calle estaba roja de vendaval, y Sigüenza niño, en aquella puerta que dividía la zona de la vulgaridad de la zona del amor doliente, se detuvo. Ya no quedaba nadie en la casa. Sus vecinos, dos amantes –«ella, con su trenza de luz descolorida»–, habían muerto… Y Sigüenza, encendido de desconsuelo, cogió el aldabón y llamó. Sonó dentro de la casa el golpe seco, náufrago, y en la calle se dilató un recelo tembloroso.
>
> Pero no contestaría nadie a aquella gran llamada y Sigüenza no sabría qué guardaban las paredes que vieron el amor de los ausentes.
>
> Todo ha cambiado. El tiempo que alejó a Sigüenza de sí mismo, ha variado las circunstancias. Tan es así, que ya sabe el misterio de la casa inútilmente golpeada en su niñez. ¡Ahora sí que ha llamado con fuerza en ella! ¡qué aldabonazo tan hondo, el suyo! Ya conoce Sigüenza el misterio de las sombrías habitaciones, el misterio de la trenza de luz, el secreto afán que consumía al amante.
>
> Por breve que fuera el encuentro, ¿cómo olvidar a Sigüenza? De una carta pequeña a un libro eterno: y de aquí, a la realización del más puro anhelo: dialogar con él.

> Camino de Sigüenza, de su área de quietud, nos sentíamos batidos por las imágenes que rezumaban sus obras. No encontrábamos la palabra, el ademán preciso para atestiguar el desvelo admirativo de nuestra alma. Sigüenza se nos ofrecía desde su callada altura, desde su cumbre; y el viento, Dios, era suyo.
>
> Primero, con la presencia humana, desligada –voluntariamente–, de la obra vino un torrente de claridad. La figura era clara, firme, un algo triste. Tenía una mirada diáfana, desde cuyo fondo Sigüenza seguía llamando a la eternidad. Cabeza leal, con sonrisa delgada. ¡Manos delicadas entre las que el hierro del aldabón parecería más negro! Y oímos la voz de Sigüenza: amplia, persuasiva, de suave pulcritud. ¡Cuántos libros maravillosos conocemos en unas horas! Amamos para siempre aquel hogar en el que aparecimos tímidamente, y al que volvimos tantas veces.
>
> ¿Detalles? No. Insinuemos solamente lo que de inolvidable tuvo el encuentro. En torno del Poeta había unas mujeres apacibles, enamoradas de él; eco discreto de su voz, de su ademán, de su sonrisa… Una muchacha en cuyos ojos tan grato recuerdo tienen los del padre; una dorada muchacha de acendrado sueño.
>
> Todo lo llenaba Miró de su luz. Sus pupilas, ahogadas de belleza, salían del mar como los marineros que cantan a sus novias de la tierra, desde el barco. ¡Ifach! Guardamos de esta roca que tanto aparece en las obras de Miró, una imagen fechada por su mano. Y con un libro que amplía aquella dedicatoria, hay algo muy preciado: la figura de Sigüenza cuajada de penumbra mediterránea, en su laboratorio de belleza de Madrid, frente a la sierra fría que no cobija a ningún mar.
>
> Gabriel Miró era puro. De su vida no arrancaron maldades, de su obra solo fluyeron armonías. Ensimismado, dueño de su irrealidad y de su concreción, sacudió las vértebras del idioma con la apretada corriente de sus poemas.
>
> Cuando se juzga al artista, su obra íntima, su corazón, ofrece poco interés. No así en este caso. Sigüenza era humano y en el calor de su hogar vivía sobre la cumbre de su lirismo con la seguridad que en los estíos recorría Aitana.
>
> Solo ahondando en la emoción remota, ha vuelto a llamar con fuerte aldabonazo en la cerrada puerta de los enlutados.
>
> Ya sabe lo que hay dentro. Ya vive allí. A los remansos profundos de su vida, ha bajado el arcángel que abre cicatrices de luz en el mar.
>
> Cartagena 31 mayo 1930.

La siguiente colaboración sobre Gabriel Miró la publicó Carmen Conde en Orihuela en una ocasión muchas veces recordada. *El Clamor de la Verdad* es una revista que aparece en las novelas olecenses de Miró, inventada por el escritor. Pero un grupo de discípulos de la escuela de Orihuela, en colaboración con los de Murcia, decidieron en octubre de 1932 rendir un homenaje a Gabriel Miró,

«un ángel en el cielo», y, con motivo de la inauguración del monumento a su memoria en Orihuela, publicar, por una sola vez, un ejemplar de la revista *El Clamor de la Verdad*, en la que colaboraron muchos de los escritores de aquella generación levantina inolvidable, entre ellos Miguel Hernández y Ramón Sijé. Y también Carmen Conde, que envió dos poemas, hoy olvidados. Los poemas están dedicados en el título: «A Gabriel Miró. En su día de Oleza», y el primero de ellos se titula «Dolor de la meditación»:

> Caigo al profundo tumulto de la divinidad.
> Allí, los gritos de la fe torturante
> ciegan las frentes en meditación.
> Quiero creer, porque mis ojos
> quieren creer en lo invisible.
>
> No hay quietud en el que contempla.
> Es un torrente el alma pensativa.
> Es un incendio el refugio
> en que medita la razón.
>
> ¡Pura y desesperada la armonía
> en que yo muevo mi soledad!

El segundo lleva por título «Barco en marcha»:

> ¡Ancho país de la voz caliente,
> espacioso universo de la sirena,
> alegría de partir la Noche!
>
> La corpulencia del sonido
> elevaba el cielo para desbordarse.
> Y el humo apretado huía
> desencadenando sus músculos.
>
> Nosotros en tierra. Pequeños,
> con nuestro inmenso delirio incalculable.
> Viendo la cicatriz del mar,
> la sombría luz,
> la erguida, irrefrenable voz del barco.

Antonio Oliver también colaboraría en aquel número con un texto en prosa, un tanto tremendista o de vanguardia, titulado «Cuerpo derruido», que también merece ser recordado:

> Cuando un cuerpo se derruye en muerte sobran las plañideras –o los planadores–más o menos alquilados. En vez de los que derraman falsas lágrimas debieran acompañar al cuerpo muerto doncellas que entonasen himnos de victoria. Esto ya lo hicieron los primitivos cristianos. El morir es un acto tan natural, tan vital, como el nacer.

> Más bello y delicado que el ritual de los lacrimatorios, resultaría el canto de unas voces redondas de vida, que yo sueño para Gabriel Miró, el muerto que no tiene sobre él, tierra de «Sigüenza», tierra suya, tierra de su comarca.
>
> ---
>
> Los Poetas han dicho que morir es dormir. Si ello es verdad, no existe un sueño más profundo. Es tan profundo este sueño del morir que todavía no le hemos hallado el fondo, a pesar de los más trágicos sondeos.
>
> ---
>
> El cuerpo cae cuando la proyección del alma no pasa por nuestra base de sustentación.
>
> En la juventud los cuerpos se están firmes: son torres esbeltas. Luego, cuando los zodíacos giran, los cuerpos ya tienen algo de torres inclinadas, tanto, que están siempre en inminencia de derruirse.
>
> No obstante, un muerto es la plomada perfecta. Por eso el espíritu es entonces, cuando morimos, tan vertical.
>
> ---
>
> El cuerpo, cuando está muerto, tiene una fuerte pesantez. Parece un fruto ya granado para lo eterno; pero mejor que un fruto que curva una rama, el cuerpo muerto tiene la pesantez del mineral. Lo que ocurre es que a los minerales los sacamos de las entrañas de la tierra, en las que dejamos a los muertos.
>
> Para el alma ningún hoyo puede abrirse en la tierra. Para ella, solo los vientos cavan el sub-cielo.
>
> ---
>
> La muerte puede sorprendernos, o verdes aún para que al menos, aunque desgajados del vivir no le sirvamos, o maduros, apretadamente maduros.
>
> ---
>
> El estar maduro para la muerte es la más difícil ciencia del que vive.
>
> ---
>
> ¿Qué hará la muerte con esos seres tan sin madurar, tan tiernos y ácidos aún, que se lleva a veces?
>
> ---
>
> Solamente los inmortales están maduros para la muerte. El huracán frío les derruye el cuerpo, como a todos; pero le da total libertad a lo que no era cuerpo; a lo que tantos insomnios cuesta sacar a luz mientras se vive.

Oliver escribiría además una «Elegía a Gabriel Miró», que dio a conocer, entre otros lugares, en el diario *El Sol* de Madrid, el 29 de mayo de 1935; y son varios los artículos que dedicó a la obra de Miró en aquellos años treinta. Entre ellos: «La obra de Gabriel Miró. Persecuciones reaccionarias», *Diario de Alicante*, 8 septiembre 1930; «Naturaleza y poesía en la obra de Gabriel Miró», *Revista Hispánica Moderna*, New York, 2, 3 (Apr. 1936), págs. 15-17; «"Sigüenza" y su

comarca», en Última vez con Rubén Darío; «Un viaje marítimo de Miró», en Última vez con Rubén Darío y «Piedad para Gasparo», *El Lugar Hallado*, 1952.

El 2 de octubre de 1932 los dos escritores cartageneros acudieron a Orihuela para asistir al homenaje a Gabriel Miró, celebrado en la Glorieta de Orihuela, que desde ese día lleva el nombre de Gabriel Miró. Se había cursado una invitación a todas las instituciones regionales y personajes de las letras con el reclamo de «Romería lírica a Oleza, con motivo de la inauguración del monumento al escritor levantino Gabriel Miró». Lo peor vino cuando los discursos porque tras intervenir Ramón Sijé, Ernesto Giménez Caballero, invitado al acto, pronunció un discurso fascista influido por su reciente estancia en la Italia de Mussolini, que fue interrumpido por Antonio Oliver al grito de «¡Embustero!», entre el asentimiento de los concurrentes, ya que Giménez Caballero se atribuía el haber contribuido a traer la República a España. Oliver fue detenido y llevado a un cuartelillo, del que pronto fue puesto en libertad.

Mientras se aclaraban las cosas, Carmen Conde, María Cegarra y Miguel Hernández esperaron en el bar del Hotel Palace. En ese momento Miguel entregó a Carmen un original de su libro *Perito en lunas*, que en esos días estaba preparando para editarlo, en Murcia, en la colección Sudeste, auspiciada por los periodistas del diario *La Verdad*, en cuyas prensas finalmente el libro de Miguel se imprimiría ya en enero de 1933.

Fue también el momento en que se publicó el ejemplar único del periódico *El Clamor de la Verdad*, título extraído justamente de *Nuestro Padre San Daniel*, de Gabriel Miró. En sus páginas coinciden con colaboraciones suyas Carmen Conde y Miguel Hernández, junto a todos los componentes del grupo de escritores de Orihuela. He aquí el nutrido sumario de la revista dedicada a Gabriel Miró: *Gabriel Arcángel*, El Anti Alba Longa. – *Poemas*, María Cegarra Salcedo. – *Orihuela y Gabriel Miró*, José María Ballesteros. – *El cuerpo derruido*, Antonio Oliver. – *Dos Poemas*, Carmen Conde. – *En la puerta*, José M.ª Pina. – *Limón; Yo. La Madre mía*, Miguel Hernández. – *Voces de silencio*, Carlos Martínez Barbeito. – *Estampa mironiana*, Julio Bernácer. – *Geografía de un claustro*, Ramón Sijé. – *Orihuela principio y termino de Sigüenza*, Raimundo de los Reyes. – *Estafeta y anuncios del Clamor de la Verdad.* – Fotografías de Gabriel Miró; del colegio de Jesús; del busto del escritor levantino, obra de José Seiquer Zanón. – Apunte de Garay.

El periódico lleva la fecha de 2 de octubre de 1932 y nos consta que todos los colaboradores asistieron al homenaje. Seiquer Zanón había sido premiado por la comisión encargada del Homenaje a Miró. Se imprimió también una «Estafeta de El Clamor de la Verdad», donde se agradecía a varias personalidades de la vida literaria y política nacional –desde Altamira a Azorín, desde

Gregorio Marañón a Giménez Caballero– su colaboración en el Homenaje. Su última página anuncia «en preparación» el primer poemario de Miguel Hernández: *Perito en lunas*.

A partir de ese momento surgiría una entrañable amistad entre Carmen Conde, Antonio Oliver, María Cegarra y Miguel Hernández, que esperaba publicar *Perito en lunas* en Murcia, con Raimundo de los Reyes, en las ediciones de Sudeste, en los próximos meses. Gabriel Miró, una vez más, fue el punto de unión, aunque algo accidentado, entre estos jóvenes escritores alicantinos.

El 28 de mayo de 1935, en el diario *El Sol*, incluido en la sección Los Libros. Figuras del Día, Carmen incluiría un nuevo artículo suyo, titulado «Gabriel Miró», en el que, a los cinco años de su muerte, lamenta el olvido en que el gran escritor está cayendo tanto por parte de los lectores, de las editoriales como de las instituciones públicas, frente al interés que suscita su obra en el extranjero. Alude directamente al homenaje de Orihuela y revela la intención de colocar un busto de Gabriel Miró en la plaza que lleva su nombre en Alicante, donde vive casualmente en ese momento Juan Guerrero. Y alude también, aunque sin nombrarlo, a un discípulo fiel de Miró, Andrés Cegarra Salcedo y a sus hermanas Pepita y María Cegarra. Se pone de relieve el gran disgusto que está experimentando, cinco años después de la muerte del escritor, por esta desidia general en torno a su obra.

Muy distinto es el artículo, ya de 1979, que Carmen escribió para *ABC*, siendo ya Académica de la Real Academia Española, como se lee tras su nombre. Había pronunciado su discurso de recepción en enero de ese 1979, año en que se conmemoraba en toda España el centenario Gabriel Miró. Y el artículo, aunque aparece ya en agosto, recoge los recuerdos de su juventud cuando conoció al escritor e hizo amistad con su hija Clemencia, tal como relata detalladamente. Sus recuerdos evidentemente coinciden con muchos de los datos y documentos que hemos recuperado en este artículo. No podía ser de otra forma. Por ello añadimos en apéndice el texto completo de estos dos interesantes artículos de Carmen Conde.

Conocemos también otro texto de la escritora en torno a Gabriel Miró, publicado por la *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* en 1979, que recuperaba un texto aparecido en 1957 en la revista *Idealidad*, de la Caja de Ahorros del Sureste de España, trabajo escrito expresamente para ser leído en el Aula Gabriel Miró de esa entidad bancaria en el Huerto del Cura, en Elche, el 27 de mayo de 1957, en la conmemoración de otro aniversario del escritor. Se trata de un texto interesantísimo que confirma, cierra y concluye cuanto llevamos adelantado en las páginas precedentes.

Carmen Conde discípula fervorosa de Gabriel Miró como reconoce en esta emotiva semblanza cuando manifiesta que fue Juan Chabás el que la situó entre los jóvenes escritores con huella profunda de Gabriel Miró: «Bien sabía yo que no era rigurosamente cierto, puesto que mi mundo de creación literaria discurría ajeno al suyo; pero mi mundo sensible, mi percepción plástica de las cosas de la tierra, mi deslumbrada mediterraneidad, sí eran –y son– profundamente mironianas» (1979: 108).

Reconoce que el encuentro con Gabriel Miró inició su «verdadero descubrimiento de la belleza plástica» junto a «una dulcísima ternura hacia todo», para confirmar más adelante que el paisaje y la naturaleza de Levante lo compartía con Miró: «cada monte, cada colina, cada oleada de este mar nuestro, tan ansiosamente contemplado y tan embebido por nuestra sed» (1979: 110). Pero su discipulaje va mucho más allá y es más profundo, porque como asegura finalmente:

> haber aprendido su moral, es seguirle. No importa que cada uno haga su creación bajo la luz que le sea dado mirar. Lo verdadero es saber, defender, levantar el ánima para que cada una de nuestras palabras de arte, no se pueda sustituir por otra; ni nuestra actitud de creadores deba ser sustituida por otra que nos recuerde para que se nos dio el uso de la palabra (1979: 111).

La devoción de Carmen Conde por Miró impregnó a lo largo de los años su actitud como escritora y compartió con el gran escritor la estatura moral y la luz de Levante, tan próxima a ambos desde su nacimiento. Por eso, en aquella intervención en sitio tan privilegiado y tan levantino, entre palmeras, pidió ser recordada como «una voz que aprendió a pronunciar palabras al calor de aquel aliento de apretadísima lumbre que era el idioma de Gabriel Miró» (1979: 112).[1]

1. Agradezco a Caridad Fernández, Técnica del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena, su colaboración en la consulta de la documentación, así como en la recopilación de todos los datos, y a su director, el Dr. Cayetano Tornel Cobacho, las facilidades que me han permitido consultar un fondo documental tan valioso.

Apéndice documental

1

LAS LETRAS
Mayo 1930-mayo 1935
En el quinto aniversario de la muerte de Gabriel Miró
El Sol, 28 de mayo de 1935.

Yo no sé por dónde anda toda aquella buena voluntad de los que «Azorín» llamó «obligacionistas de Gabriel Miró»… Es mayo otra vez, cinco veces mayo desde que no tenemos con nosotros la presencia física del escritor cuya obra resistirá el tiempo como un mar.

Morir en mayo es menos doloroso que morir en noviembre. Las flores aguardan el cuerpo muerto para ablandarle la tierra… Morir cuando la lluvia enfría, encharca, enturbia, la tierra es más morir. Mayo es mes de pastores que apaciguan rebaños de nubes. Mayo, para morir los poetas; cuando no los vemos en figura, la flor y el pájaro nos señalan que ellos duermen entre la caliente tierra florecida.

Aciertos más o menos felices se han dicho de la obra y del artista máximo. Pero hacer se ha hecho menos de lo que esperábamos y deseamos los fervorosos eternos. Las provincias tienen más sentido o un más puro sentido del homenaje a tiempo, y aunque hagan esas cosas «cándidas» de dar el nombre querido a una plaza, con árboles, pájaros, fuente y niños felices, y levantar un busto en otra plaza al artista, son emocionados rasgos finos, que con el Premio Gabriel Miró de la editorial Juventud forman lo más popular hasta ahora de los homenajes a Miró. Claro que se ha «escurrido» algún detalle poco acertado en –por ejemplo– la inauguración del primer busto de Gabriel Miró en Orihuela al elegir al autor del discurso inaugural, etc.

Pero ¿y los «obligacionistas» de Miró? Europa, avanza más que nosotros en el conocimiento –¿qué mejor homenaje? – del universal escritor levantino. Las traducciones aumentan de calidad y de cantidad. El paisaje alicantino cobra el realce internacional a que tiene derecho por su palestinismo mironiano. Aquí, aparte de las ediciones corrientes, sólo se realiza la que Los Amigos de Miró titularon «Edición homenaje» de sus obras completas, prologadas por los escritores «Azorín», Unamuno, Marañón, Baeza, Díez-Canedo, Pérez de Ayala, Guillén, etc.

Precisamente ahora, para conmemorar el aniversario de la muerte del autor de «Años y leguas» (último libro publicado) en Alicante, en la plaza de Gabriel Miró, en la cual vive el amigo y animador más fervoroso de la poesía moderna (los enterados saben que nombramos a Juan Guerrero), ha nacido la idea, ya

realidad, de colocar un busto del escritor y levantar frente al Ifach, esa roca que se levanta como un faro un capítulo maravilloso de «Años y leguas», el parador de turismo que permita admirarla y soñar mejor con la encontrada luz del escritor.

Aquí mismo hablé de unas mujeres que mantienen viva la llama del amor y del arte en el hogar de un joven y malogrado escritor levantino de su escuela. Como en casa de Miró exactamente. Porque es condición levantina, al parecer, la de resistir a la eternidad oponiéndole eternidad.

Todo, por desdicha, es aún en España culto familiar. Nuestro gran pueblo no sabe adorar todavía a los genios, no sabe rendirles homenaje persistente.

Yo creía que era a eso a lo que iban a enseñar, entre otras cosas de difusión, los «obligacionistas de Miró», cuya obra será eterna cual un mar.

Carmen CONDE

2

Encuentro con Gabriel Miró
ABC, 18 de agosto de 1979

Mil ochocientos setenta y nueve es año que no olvido: en él nacieron mi madre y Gabriel Miró. De ella recibí la vida y de él el amor a la belleza: a la hermosísima tierra mediterránea de la cual somos hijos los tres.

Recordar como conocí al escritor y al hombre es muy grato y está lleno de amor. Lo primero que leí suyo fue *El obispo leproso*, contemplado largos días en el escaparate de la librería que, en el ya desaparecido Callejón de Campos, tuvo don Wenceslao García en Cartagena. Después de meditarlo mucho se lo envié a su autor pidiéndole que me lo dedicara. Acompañaban mi carta unos primeros poemas en prosa dedicados a uno de los personajes de su obra, Doña Purita, y Gabriel Miró así lo hizo constar graciosamente, en la dedicatoria que me escribió, benévolo, con aquella menuda y firme, preciosa, letra de su noble mano. ¡Cuántas más, y todas bellísimas, conservo en los libros que a partir de aquel citado, me dedicó después!

Me había hablado extensamente del escritor, antes de yo leerlo, Antonio Oliver Belmás, mi novio entonces, y la aureola de aquel autor tan amante de nuestro Cabo de Palos me deslumbraba. Al leer un día en *La Gaceta Literaria* que fundó y dirigió Ernesto Giménez Caballero, que Miró tenía dos hijas y que, de la segunda, Clemen, elogiaba su juvenil prosa, pedí a Miró que me pusiera en relación con ella. Con Clemen mantuve, hasta su muerte, fraternal y leal amistad llena de cariño.

Éramos amigas desde 1927 o 28 Ernestina de Champourcín, la gran poetisa, y yo. Desde mi distante ciudad conseguí que ella, como yo, fuera amiga también de Clemen. Cuando se reunían me escribían contándome lo que hablaban. Ambas constituyeron para mí durante bastantes años el puente que me unía al mundo literario que me parecía inaccesible. Ernestina me enviaba libros constantemente, cartas, y yo le contaba a ella y le remitía a mi vez todo lo que escribía. Creo que la primera vez que alguien se ocupó de mí y de mis poemas en prosa fuera Ernestina, precisamente, en un diario llamado *La Época*, de Madrid.

En la Cartagena de mis días, salvo la amistad fidelísima con el escritor Andrés Cegarra Salcedo, de La Unión, yo no podía hablar de poesía nada más que con mi novio, mi vida misma siempre. Él era mi mentor, mi informador, el que enjuiciaba mis escritos sin la menor objeción por parte mía. El poema que abre mi libro primero, *Brocal*, da fe de ello.

Todos los nombrados eran para mí la existencia ideal; la real… no era nada halagüeña por lo que al ambiente se refería.

Mi novecientos veintisiete había sido, y seguirá siéndolo, un año fundamental en mi vida. Como lo vino a ser 1929 en sus dos o tres primeros meses. En 1929 vine por primera vez a Madrid y pude conocer a Gabriel Miró y a Juan Ramón Jiménez: los troncos que, con don Antonio Machado, mantenían el ávido mundo nuevo de la literatura. No puedo recordar con precisión cómo y en qué momento vi personalmente a Gabriel Miró. Fue como si le viniera viendo desde el principio del mundo.

Olimpia, la hija mayor, «la primera sangre», como escribiera Ramón Sijé, vivía con sus adorados padres, su marido y sus hijitos, en el Paseo del Prado, entonces número 20, junto al palacio de los duques del Infantado. (Aún permanecía en él la hija escritora, Cristina, ahora abadesa de un convento de Sevilla). El niño de Olimpia, Emilito, era muy pequeño, y la niña, Olimpia, apenas contaba un año. – Gabriel, patriarca, reinaba en la casa rodeado de seres entrañables: su madre –hermana de un gran médico, don Antonio Ferrer, que ejercía en Cartagena–, su esposa, doña Clemencia, sus hijas y sus nietos, con aquel gran médico y analista Emilio Luengo, que unía a su talento una bondad ilimitada, tan grande como su devoción y entrega a la persona del padre de su mujer.

Casi diaria era mi estancia en la querida casa y su acogida cariñosísima. Muchas tardes estuve en el despacho del escritor oyéndole hablar o viéndole jugar con su nietecito, y cuántos días disfruté de aquella familia que me admitía, integrándome en ella. Tengo fotografías (no excelentes, por cierto, pues mi Kodak era de bolsillo y muy chica) con Gabriel y con Clemen que no se

separan de mí. Otras hube después de la guerra, con Clemen, en el cementerio, ante la tumba de su padre.

Un día, ya de primeros de marzo, almorzando con la familia Miró, le dije a él que por la tarde iría a casa de Juan Ramón Jiménez con Ernestina. No eran muy buenas las relaciones entre ambos escritores, a causa de cierto comentario irónico del poeta acerca de la obra del escritor en prosa; poeta también sin duda.

Gabriel, con voz campanuda, me contestó: «¡Gran experiencia la suya! Está comiendo junto a este pobrecito *escritor*, y luego será recibida por el grandioso Juan Ramón». Y había un fondo de tristeza en sus palabras que quisieron parecer enfáticas.

Naturalmente no contesté nada, pues ignoraba el motivo que hirió a Gabriel Miró. *Yo, solo su voz oía* cuando me hablaba. Pocas, de las muchas palabras escuchadas, pude retener con exactitud. ¿Por qué no habría aprendido a transcribirlas en un cuadernillo? Era demasiado joven para tener en cuenta la Historia.

Aquella voz opulenta, cálida, tan atractiva como toda la persona de Miró, dijo aquello mientras me servía, paternal, en la mesa; sin acritud en su acento, mirándome con los azules ojos que aumentaron, contemplándola, la belleza del mundo y de los seres.

Sí. Aquella tarde conocí a Juan Ramón Jiménez, el poeta que admiraba y sigo admirando con toda mi alma, tanto como al prosista Gabriel Miró.

Pasó mi tan breve estancia madrileña. Regresé a mi ciudad natal. Seguimos escribiéndonos los cuatro: Gabriel, Clemen, Ernestina y yo. Y en 1930 sufrí uno de los grandes dolores que ensombrecieron mi experiencia juvenil. Gabriel Miró había muerto.

¿Puede morir quien tal obra creó? No. Gabriel Miró vivirá siempre para quienes saben leer, aquí y en el extranjero, los más puros libros de nuestra inmensa Literatura Española.

Carmen CONDE
De la Real Academia Española

Bibliografía citada

ALONSO, Dámaso (1943), prólogo al volumen IX de la edición conmemorativa de *Obras* de Gabriel Miró, *Niño y grande. Corpus y otros cuentos*, Madrid, Amigos de Gabriel Miró.

ALONSO, Dámaso (1969), «Gabriel Miró en mi recuerdo», *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 3.ª edición.

CONDE, Carmen (1979), «Mis encuentros con Gabriel Miró», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 27, pp. 107-112.

DIEGO, Gerardo, «Gabriel Miró», *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 5-6, 1942.

DIEGO, Gerardo (1947), prólogo al volumen XI de *Obras* de Gabriel Miró, *El Obispo Leproso*, Madrid, Amigos de Gabriel Miró.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1979), «Gabriel Miró y los poetas del 27», *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria en el centenario de su nacimiento,* Alicante, CAPA, pp. 243-264.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1999), «Miró, Guillén, Guerrero (En torno a unas cartas con Levante al fondo)», *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, CAM, pp. 43-50.

GUERRERO RUIZ, Juan (1942), «Unas cartas de Gabriel Miró», *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 5-6, pp. 219-225.

GUILLÉN, Jorge (1979), «Acto de presencia», *Monteagudo*, 65.

GUILLÉN, Jorge (1962), «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró», *Lenguaje y poesía (Algunos casos españoles),* Madrid, Revista de Occidente.

MIRÓ, Gabriel (1967), *El humo dormido*, edición de Edmund L. King, New York, Dell Publishing Co.

MIRÓ, Gabriel (2009), *Epistolario,* edición de Ian Macdonald y Frederic Barberá, Alicante, Instituto Juan Gil Albert.

SALINAS, Pedro (1936), prólogo al volumen VII de la edición conmemorativa de *Obras* de Gabriel Miró, *Libro de Sigüenza*, Madrid, Amigos de Gabriel Miró.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 99-113
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.05

Artículo de investigación

La conciencia moral y la conciencia moderna en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*

The moral conscience and the consciouness in *Nuestro Padre San Daniel* and *El obispo leproso*

Roberta JOHNSON

Autoría:
Roberta Johnson
University of Kansas and UCLA, United States
https://orcid.org/0000-0001-6681-5809
rjohnson@ku.edu

Citación:
Johnson, Roberta. «La conciencia moral y la conciencia moderna en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 99-113. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.05

Fecha de recepción: 09-09-2020
Fecha de aceptación: 06-12-2020

© 2021 Roberta Johnson

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

En *Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso* Miró se sirve de los dos sentidos de «conciencia», la conciencia moral y la conciencia secular fenomenológico, para establecer una progresión de los dos sentidos hasta que se funden al final de la segunda novela para reflejar el estado de Oleza, una ciudad que mantiene sus tradiciones católicas al mismo tiempo que se va modernizando por medio del ferrocarril recién construido. Para rastrear esta progresión se recurre a conceptos del existencialismo de Jean Paul Sartre como el Otro, la mirada y la mala fe.

Palabras clave: conciencia; fenomenología; existencialismo; el Otro; la mirada; la mala fe.

Abstract

In *Nuestro Padre San Daniel* and *El obispo leproso*, Miró employs the two meanings of *conciencia,* conscience and consciousness to establish a progression of the two until they fuse at the end of the second novel to reflect the state of Oleza, a city that maintains is Catholic traditions while at the same time modernizing through the recently built railroad. Key concepts of Jean Paul Sartre's existentialism -the Other, the look or regard, and bad faith- help uncover strategic moments in this progression towards modernity.

Keywords: conscience; consciousness; phenomenology; existentialism; the Other; the regard; bad faith.

Como he indicado en otro artículo («El delirio de Antígona»), en inglés hay diferentes palabras para los dos tipos de conciencia representados en el título de este ensayo. La «conciencia moral» es *conscience* en inglés (con una asociación religiosa o ética del bien y del mal) y la «conciencia moderna» es *consciousness* en inglés, fenómeno tan debatido en la fenomenología de Edmund Husserl y otros.[1] Ya en mi libro *El ser y la palabra en Gabriel Miró* exploré las técnicas literarias de que se servía Miró para proyectar la conciencia fenomenológica, sobre todo en los libros más bien autobiográficos —*Del vivir*, *Libro de Sigüenza*, *El humo dormido* y *Años y leguas*— en los cuales la voz narrativa es la del propio autor a veces filtrada por medio de su *alter ego* Sigüenza. En este ensayo quiero analizar algunas de estas técnicas y otras de que se sirve Miró en sus obras maestras de ficción, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*.[2] A diferencia de los libros más o menos autobiográficos mencionados arriba, las dos conciencias están relacionadas con personajes ficticios quienes forman parejas contrastantes cuya oposición delinea el carácter de cada uno. Los títulos de los capítulos en muchos casos son los nombres de dos personajes: «El padre Bellod y don Amancio»; «Don Jeromillo y don Magín»; «El caballero y la sombra»; «Don Daniel y don Vicente»; «Grifol y su Ilustrísima»; «El señor y María Fulgencia»; «María Fulgencia y los suyos»; «Monseñor Salom y su familiar»; «Pablo y la monja»; «Jesús y el hombre rico»; «Ella y él»; «María Fulgencia y Pablo».[3] Muy al principio de la novela se apunta a la meta existencial de estos dualismos: «Don Magín equivalía al diálogo, a salir su Ilustrísima de sí mismo, descansándose en otro hombre. De manera que nunca pudo enojarse Su Ilustrísima de no poder enojarse, como Celio, que, harto de la mansedumbre de su cliente, tuvo que decirle: «¡Hazme la contra para que seamos dos!»» (127).

Esta dualidad y otredad existencial forma el eje de las novelas que no tienen un argumento en el sentido tradicional del concepto -planteamiento, desarrollo

1. Rodolfo Cardona señala que lo mismo ocurre con «sensual», que sirve para los dos sentidos en inglés, «sensual» y «sensuous»: «Por la primera se entiende, principalmente, lo que gratifica los apetitos, principalmente el sexual, mientras que por la segunda palabra se entiende lo que tiene cualidades que atrae a los sentidos»… (56).
2. No voy a entrar aquí en la polémica sobre si las dos novelas son en realidad una sola novela, ya que tienen los mismos personajes y una trama unificada. Miguel Ángel Lozano Marco argumenta convincentemente que son una única novela en dos tomos con evidencia sacada de la correspondencia de Miró. Mi análisis trata a las novelas como una, en el que encuentro una progresión en el tratamiento del concepto de la conciencia moral desde *Nuestro Padre San Daniel* y la conciencia moderna fenomenóloga en *El obispo leproso* hasta que se funden los dos al final de esta novela. Utilizo el texto de las *Obras completas, III* (Miró, 2008).
3. Ricardo Gullón también menciona la presencia de pares de personajes en las novelas de Oleza, aunque sin ver el posible sentido filosófico (existencial) de esta técnica.

y desenlace-. Son una serie de escenas en las cuales funciona o la conciencia moral o la conciencia moderna hasta que éstas se funden al final de *El obispo leproso*. José Ortega y Gasset, quien juzgó tan negativamente *El obispo leproso*, se opuso al énfasis en la temprana fenomenología (la de Husserl) exclusivamente en la conciencia. Por su parte, Jean Paul Sartre en *La imaginación* de 1936 critica la *epoché* de Husserl o su reducción metodológica y en *La trascendencia del ego* (1937) critica la noción de Husserl de una versión completamente subjetiva de la conciencia. Aquí sigo a Roberto Ruiz quien escribió que «Podemos encontrar en Miró una actitud existencial de carácter ético y ontológico […] enlazar a Gabriel Miró con el existencialismo de escuela, con Heidegger, Sartre, Jaspers y Marcel […] no es tan descabellada como parece» (36). Ruiz centra su estudio en *Las cerezas del cementerio*, pero sugiere que sus ideas podrían aplicarse a cualquier obra de Miró:

> El estudio de otras obras de Miró confirmaría, o por lo menos enriquecería, nuestra hipótesis de hoy, ya que en numerosas ocasiones incide el novelista en la misma dialéctica estoico-existencial, en la misma integración de la vida y la muerte, de la tiranía y la libertad, de la elegancia más exquisita y barbarie más sórdida que encontramos en esta admirable labor de juventud (44).

Al ir reflexionando sobre los dos tipos de conciencia -la ética y la fenomenológica- en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, me serviré de algunas ideas de Jean Paul Sartre sobre aspectos del ser como «la mirada» y «el sí mismo» (*en soi* [ser para uno mismo] y *pour soi* [ser para otros]).

En *Nuestro Padre San Daniel*, el par de personajes centrales son don Álvaro y *Cara-rajada.* Los dos hombres habían luchado en la última Guerra Carlista por el lado carlista. Don Álvaro salió ileso física y económicamente y *Cara-rajada*, no; su pseudónimo refleja el daño que sostuvo en la cara y su falta de recursos refleja el hecho que había entregado su fortuna entera a la causa carlista. Sus celos de y su odio por Don Álvaro son un motivo a lo largo de toda la novela. *Cara-rajada* persigue a don Álvaro siempre que sale de su casa, se supone que para herirle o para matarle. Al final de *Nuestro Padre* muere *Cara-rajada y* en *El obispo* es sustituido por Elvira, la hermana de don Álvaro, que forma oposiciones con Paulina y con Pablo. La identificación de Elvira, como malvada, igual que *Cara-rajada*, es presagiada en *Nuestro Padre* cuando una noche Elvira se viste con ropa de Álvaro para seguirle y protegerle de *Cara-rajada.* Como dice Pablo al obispo en algún momento, el matrimonio parece ser el hermano y la hermana y no Álvaro y Paulina. Las tensiones entre Elvira con su cuñada y su sobrino van creciendo a lo largo de la novela hasta explotar en una escena en la que Elvira, una solterona reprimida, al saber que Pablo ha besado a María Fulgencia, se tira sobre él intentando besarle ella misma. La otredad evidente

en estas parejas centrales se refleja en muchos otros pares: doña Purita, bella y voluptuosa y Elvira, fea, flaca y seca; Don Magín, sensual y generoso y el padre Bellod, puritano y mezquino; el Conde de Lóriz, sociable y políticamente liberal y Álvaro, solitario y políticamente reaccionario.

Antes de proceder con el análisis de los tipos de conciencia que Miró emplea en sus novelas de Oleza, conviene rastrear las ideas sobre la conciencia -especialmente sobre la noción de la construcción del ser por medio del otro y la mirada- que circulaban en la España de las primeras décadas del siglo veinte. Para repasar estos conceptos, me sirvo de textos de María Zambrano, discípula de José Ortega y Gasset, quien habiendo nacido en 1904 era de una generación más joven que Miró (1879) y Ortega (1883). Zambrano introduce en *Horizonte del liberalismo* (1930) la noción de la conciencia histórica, que para ella tiene que ver con la política. Para Zambrano, la historia es «un diálogo, bastante dramático, por cierto, entre el hombre y el Universo. Gracias al hombre hay diálogo, dualidad. Él es siempre el otro en la naturaleza» (205). Según Zambrano, el ser humano es consciente de ser otro para todo lo demás, lo cual, como Sartre explicaría más completamente trece años más tarde en *El ser y la nada,* es el eje de su situación existencial: «En el hecho mismo de su existencia ya tiene la duda, el problema, el poder ser y, por tanto, no ser» (231).

La idea del ser individual incluye la libertad, presagiando el concepto central de Sartre de que cuando el ser humano se descubre a sí mismo en su propio pensamiento, se reconoce en presencia del otro, y está cierto que el otro existe como lo está de que él mismo existe. Entiende que no puede ser nada a menos que otros reconozcan su existencia. No puede obtener la verdad sobre sí mismo, excepto por medio del otro, quien es tan necesario a su existencia como sí mismo. Su descubrimiento íntimo de sí mismo es simultáneamente la revelación del otro, una libertad que confronta la suya y que no puede pensar o cometer un acto de voluntad sin hacerlo contra él. Tal y como su libertad depende de la de los otros, las libertades de estos dependen de la suya (*Basic* 39, 43). Para Sartre sacrificar esa libertad cuando se confronta con otro constituye la mala fe (*Basic* 60). *El ser y la nada,* de 1943, desarrolla aún más estas ideas en las secciones sobre «La existencia de otros» (con una subsección sobre «La mirada» que es un concepto sumamente importante en las novelas de Miró de las que me ocupo aquí) y «Relaciones Concretas con Otros».

En *El ser y la nada* Sartre asevera que, sin ir más allá de los límites de la probabilidad, el Otro como objeto esencialmente se refiere a una aprehensión fundamental de «presencia en persona». En breve, si el Otro va a ser un objeto probable y no el sueño de un objeto, entonces su naturaleza como objeto necesariamente tiene que referirse no a una soledad original más allá de mi

alcance, sino a una conexión fundamental en la cual el Otro se manifiesta de alguna otra manera que por el conocimiento que tengo de él (233). Para Sartre, entonces, la mirada del Otro es fundamental a la existencia de uno. Mi aprehensión del Otro en el mundo como probablemente siendo un hombre (persona) se refiere a la posibilidad permanente de ser visto por él; esa es la posibilidad permanente que un sujeto que me ve puede ser sustituido por el objeto visto por mí. «Ser-visto-por-el-Otro» es la verdad de «ver-al-Otro». Así que la idea del Otro no puede bajo ninguna circunstancia apuntar a una conciencia solitaria y extra-mundana que no puede ni pensar. La persona se define por su relación con el mundo y por su relación con el otro (233). Roberto Ruiz entiende este paralelo entre Miró y Sartre sin enfocarse en la mirada como yo lo hago aquí: «¿Cuál será pues la ética existencial de Gabriel Miró? Será, sencillamente, la proyección al prójimo del hombre auténtico, del hombre subjetivo para sí mismo y para los demás, del hombre que supera la ironía mediante su creencia en los valores, y a la vez la alimenta en su íntima admisión de las limitaciones ontológicas» (43).

Veamos algunos pasajes de las novelas donde funciona la mirada de una manera que define al otro. Paulina, figura central en las dos novelas, se dibuja al principio por la mirada de la naturaleza:

> —Paulina bajó a la vera. Sentía un ímpetu gozoso de retozar y derribarse en la hierba cencida, que crujía como una ropa de terciopelo… Siempre se creía muy lejos, sola y lejos de todo. Sin saberlo, estaba poseída de lo hondo y magnífico de la sensación de las cosas. El silencio la traspasaba. como una espada infinita. Un pájaro, una nube, una gota de sol caída entre follaje, le despertaba un eco sensitivo. Se sentía desnuda en la naturaleza, y la naturaleza la rodeaba mirándola, haciéndola estremecer de palpitaciones. El rubor, la castidad, todas las delicadezas y gracias de mujer se exaltaban en el rosal de su carne delante de una hermosura de los campos. Los naranjos, los mirtos, los frutales floridos, le daban la plenitud de su emoción de virgen, sintiéndose enamorada sin amor concreto (130).

En manos de Miró, el cliché de la identificación de la mujer con la naturaleza la convierte en una persona consciente de sí misma. Paulina, en la mirada de la naturaleza, es un personaje sensible y apasionado, preludio de un estado de conciencia cuando deja el campo natural para entrar en el olivar, huerta plantada por los hombres: «le dejaban una clara conciencia de la quietud y de la soledad, un amparo de techo suyo que parecía tenderse desde el origen de su casa» (130). Como dice Sartre en la cita de arriba, la persona se define por su relación con el mundo y por su relación con el otro. Para Paulina, pronto este otro será Álvaro, su esposo.

Un poco más adelante Miró sigue caracterizando a sus personajes principales por medio de la mirada. *Cara-rajada* llega de visita a casa de Don Magín:

> Se quedó mirándolo todo con recelo; le colgaban los brazos; volvióse muy súbito; juntó las puertas, y dijo cansadamente:
> —Usted, don Magín se pensará que yo soy como un perro, de esos huidos, que le enseñan un mendrugo y acude, y ya va siguiendo la mano del pan… porque usted me mandó que viniese, y yo no aguardé a mañana. (144).

Tal y como Don Magín mira a *Cara-rajada*, éste forma un concepto de cómo el clérigo le juzga: «un perro huido» (144).

La escena en la cual don Álvaro llega al Olivar para pedir la mano de Paulina se lleva a cabo casi totalmente por medio de la mirada, ya que los participantes son todos taciturnos -Álvaro quizás por falta de gracia social; Paulina, por recato femenino, y Don Daniel por respeto al «gran» soldado carlista. Entra Don Ávaro

> la mirada fija en un cobre de una cómoda Imperio … [e]n la quietud, se vio resplandecer crudamente, entre los dedos de Monera, la naranja de su gordo reloj de oro
> … *Alba-longa* volvióse al homeópata mirándole con severidad dentro de los ojos y del reloj… Don Álvaro fue apartando la mirada de la cómoda, y la puso en el padre de Paulina […] Mirándole, le dijo don Daniel su gratitud (155-56).

No hay palabras; todo se comunica por la mirada; todo es entendido por los presentes en la escena por medio del mirar. Lo mismo ocurre un día que hay muchos olecenses reunidos en el palacio del obispo:

> Fuera les recibieron los brillos helados de unos anteojos.
> —¡Yo me lavo las manos! –barbotaba el padre Bellod.
> Los anteojos centelleaban mirándoselos.
> ……
> Avizoró don Álvaro la curia con recelo de que hubiesen oído. Paulina le vio palidecer, y apretóse más en el costado del esposo.
> Les devoraban dos pupilas de ascuas…
> *Cara-rajada* le miraba con visajes convulsos de poseído (186-187).

Ya para el capítulo IV, titulado «Don Álvaro», la mirada se vincula con el ser: «Todos los días pasaba el hijo del *Miseria* junto a don Álvaro y los dos se miraban; es decir, don Álvaro le veía y el otro le miraba, cogiéndose sus ojos con un tacto de piel prensible a los ojos del caballero» (200-201). El narrador distingue entre «mirar» y «ver». Álvaro ve y *Cara-rajada* mira y su mirada convierte al otro en carne: «un tacto de piel prensible». Don Álvaro se sentía «cómplice» de la mirada de *Cara-rajada.* Así se juntan los dos tipos de conciencia -la conciencia moral y la conciencia perceptiva. Don Álvaro objetiva a

Cara-rajada hablando de él con sus amigos, y de esa manera le quita el poder que tiene sobre él: «lo hacía salir de su pensamiento, dejándole a la espalda de su voz» (201).

La noción del otro existencial, muy cercano a como Unamuno lo construye en su novela *Niebla* y en su obra de teatro *El otro,* se encuentra en el mismo capítulo cuando don Álvaro sigue pensando en lo que *Cara-rajada* significa en su vida. En un juego de conciencias, don Álvaro y *Cara-rajada* repasan un incidente de la guerra en que *Cara-rajada* mata a un novio en su boda:

> Y no era suyo, sino del «otro». El otro le acusaba mirándole: «Yo maté al hijo del juez de Totana delante de su mujer, aún virgen, pero murió por culpa tuya».
>
> Todo era saña y embuste de la mirada. Y siéndolo, tampoco podía confesarlo ni a sus amigos, de modo que sí que existía un secreto, una realidad oculta para todos menos para él y *Cara-rajada.* ¡Eso era lo horrible: tener que convivir interiormente a solas con el otro!
>
> Había de defenderse a sí mismo del rigor de su conciencia, aunque al hacerlo disculpara al aborrecido […] Pero la mirada le dijo que esa ferocidad se cometió precisamente en un día de júbilo aldeano.
>
> Y el caballero de Gandía aguardó a los ojos para responderles: «¡De todas maneras, lo asesinaste tú!»
>
> La mirada lo negó burlándose: «¡Claro que lo fusilaron porque yo quise! Pero yo quise, yo mandé que lo mataran por ti, para humillación tuya. ¿Es que no recuerdas que, mirándote, te dije: Tú no quieres que lo mate, y no te atreves a librarle de mí?» (203).

Y el juego de acusaciones morales por medio de la mirada sigue: «Los ojos del otro se reían de su incapacidad […] Así le respondían los ojos del enlutado. Y don Álvaro tuvo que renunciar al diálogo. Todas las tardes se encontraban, y se miraban; es decir, le miraba el otro, rebajándole desde su abyección» (204). Como en el drama de Unamuno *El otro*, el uno no existe sin el otro. Y también como en la obra de Unamuno, la batalla entre los gemelos involucra a sus mujeres. El constante acecho de *Cara-rajada* afecta a Paulina: «Los ojos ruines que invadían la conciencia del caballero, merodeaban su casa, y amedrentaron a la esposa aun antes de que él los temiese» (205). Al final, Álvaro entiende que no podrá existir como debe si no deshace su «vínculo con esos ojos» (207).

Paulina también sirve como «otra» contra quien don Álvaro se define. La noche después del arriba citado encuentro con *Cara-rajada*, don Álvaro cena a solas mientras Paulina le observa desde la cama donde «se había incorporado para mirarle […] el sentimiento de la soledad, de la evidencia de sí mismo […] Todo el firmamento para su conciencia» (209). Álvaro, en este estado de conciencia, recuerda los días de su noviazgo con Paulina cuando se encontraban en el huerto del Olivar: «Ella pudo ser otra y feliz; y él no; él siempre él» (211). Y, por fin, es Elvira «la otra». Después de su cena solitaria, don Álvaro

sale a pasear hasta el Olivar. Es seguido por alguien que parece ser su misma sombra: «Y don Álvaro pensó: Nos estamos mirando de hito en hito, y no nos vemos los ojos» (212). Resulta ser que ese «otro» es Elvira, que se ha vestido con su ropa para seguirle y protegerle de *Cara-rajada*. Termina *Nuestro Padre San Daniel* con la muerte de don Daniel y de *Cara-rajada*, y don Álvaro se queda a solas consigo mismo sin el espejo del otro.

Otra escena en que figura la mirada de una manera moral es cuando el colegio jesuita despide a don Roger y don Hugo porque habían mirado a doña Purita desnuda. Don Roger va a casa de los Lóriz para pedir su ayuda en ser restituidos a sus puestos. Cuando llega a la casa de los Lóriz, está cegado por la oscuridad después de haber estado fuera bajo un sol brillante. En su momentánea ceguera no ve el acuario con los peces de Tierra Santa, choca con él y lo rompe. Logra salir de la casa al sol brillante. La ceguera y la torpeza se juntan en este deseo de ser perdonado por el pecado de mirar a una bella mujer. Al final, los dos maestros son perdonados y restituidos a sus puestos en el colegio.

El motivo de la mirada continúa en *El obispo leproso*, aunque ahora en vez de enfocarse en el reconocimiento exterior (*pour soi*), se centra en el interior, en la mirada hacia adentro, hacia sí mismo (*en soi*). Pablo, por ejemplo, está madurando y se siente crecer bajo la mirada de los que le rodean: «Pablo sentía encima de su vida la mirada de célibe y de anteojos de don Amancio; la mirada tabicada, unilateral de tuerto del padre Bellod; la mirada enjuta y parpadeante de don Cruz; la mirada huera del homeópata; la mirada de filo ardiente de tía Elvira; la mirada de recelo y pesadumbre de su padre» (262). Este tipo de mirada se asocia con la modernidad. Inmediatamente antes del pasaje citado sobre la formación de Pablo, se menciona que los tiempos están cambiando y ya va funcionando cada vez menos la moralidad de la Iglesia: «Siempre lo mismo; pero quizá los tiempos fermentasen de peligros de modernidad. Palacio mostraba una indiferencia moderna» (262). Aun así, la noción de conciencia al principio de *El obispo leproso* es la moral: «No se resignaba el señor penitenciario a que un crío, y un crío hijo de don Álvaro Galindo, fuese la contradicción de todos, más fuerte que ellos, hasta impedirles la fórmula de su conciencia» (262-263). Sin embargo, en la primera escena de la novela Pablo se escapa de su encierro en su casa cargada del ambiente claustrofóbico de la moral católica y entra en el palacio del obispo donde experimenta una libertad total. Allí funciona la conciencia perceptiva moderna: «El niño miraba la *Abuelona* [una campana de la iglesia]; se apartaba; volvía a tocarla despacito. En él se abría la curiosidad y la conciencia de las cosas bajo la palabra del capellán» (257).

La mirada ahora se junta más estrechamente con la existencia. A don Vicente Grifol, el médico anciano, le parece no ser visto por los olecenses: «Oleza se cree tan ancha, tan crecida, que ya no me ve. O me ve, y nada. Es decir, nada sí: algunos me miran y me sonríen por si acaso yo fuese yo» (274). Don Vicente visita a sus pacientes (entre ellos, el obispo) hablando consigo mismo, ya que nadie le reconoce. Al llegar a Palacio, «un eclesiástico descolorido escribía en su bufetillo de faldas de velludo rojo, sin sentir la presencia del médico. Lo mismo que todo el mundo» (275). Grifol observa el progreso de la enfermedad del obispo, quien, al mirarse la corrupción del cuerpo -la putrefacción de su ser corporal- siente una angustia que -le hace sudar. Cuando Grifol le mira fijamente, el obispo preferiría que el médico no le mirara, que «se descuidara de verle y de creerle enfermo» (276). La existencia del obispo en su estado actual depende de cómo él ve que Grifol le ve. El médico termina su visita con una reflexión filosófica sobre la vida:

> Uno no quiere morirse nunca, pero quiere vivir en su tiempo. Porque, vamos a ver: ¿a usted le agradaría vivir dentro de dos siglos? A mí, no. La felicidad de la vida ha de tener su carácter: el nuestro. Yo no leo libros de entretenimiento porque los hombres que por allí pasan no tienen carácter […] Es decir: en esos libros cada carácter está formado desde antes de ocurrirle nada. Eso no es una creación. Hay que crear al hombre desnudo y que él se las componga (277).

Eso es lo que ha hecho Miró en sus dos novelas maestras. Ha creado personajes que se van creando existencialmente por medio de la mirada del otro y por medio de su propia conciencia moral y/o moderna. Conforme al clásico lema existencial: «La existencia antes de la esencia».

La mirada que revela un sentido de culpabilidad (moral) persiste hasta el final de la novela cuando la conciencia ética se funde con la conciencia perceptiva o moderna. Por ejemplo, cuando doña Nieves trae a San Josefico a casa de Paulina, Paulina está pensando en cómo habría sido su vida si se hubiera casado con Máximo, el hermano de la condesa de Lóriz, hombre mucho más alegre y positivo que don Álvaro y no se atreve a mirar al santo. Paulina no pudo mirarlo, ya que el santo había estado la noche anterior en la habitación de Máximo: «Los ojos infantiles de San Josefico eran más pavorosos que los ojos adivinos de Nuestro Padre San Daniel; y la llamaban como si quisieran que recogiese una culpable intimidad. San Josefico se parecía esa noche a doña Nieves» (357). Luego Paulina ve a Máximo en el balcón de su casa, y siente que la mirada de Máximo la traspasaba: «Entonces se miraron los dos» (357). Con esta mirada, Paulina es su auténtico ser sin la mala fe de conformarse con lo que espera la sociedad de una esposa: «y ella se vio delante de todos, sola, iluminada calientemente, como si toda la procesión

del Entierro de Cristo le hubiese acercado las velas para sorprenderle los pensamientos» (357[4]).

Purita también se define mirándose a sí misma en el espejo a la luz de la luna, un episodio que se conocerá y se comentará en toda la ciudad y que marca el destino de esta bella y simpática mujer que no se casa y que, al final, irá a vivir con su hermana para ayudarla a criar a los sobrinos: «Solas, desnudas, mirándonos. Yo sola, mirándome y complaciéndome como si yo no fuese yo ni otra» (322). Este importante pasaje de Purita delante del espejo nos recuerda las ideas de Sartre en *El ser y la nada.*:

> Yo soy este ser. No pienso ni un minuto en negarlo; mi vergüenza consiste en una confesión. No podré utilizar la mala fe para esconderlo de mí mismo, pero la mala fe es también una confesión puesto que es un esfuerzo por huir del ser que yo soy. Pero yo soy este ser, ni en el modo de «tener que ser» ni en que «era». No lo fundo en este ser; no lo puedo producir directamente. Pero tampoco es indirecto, estricto efecto de mis actos como cuando mi sombra en el suelo o mi reflexión en el espejo se mueve en consonancia con los gestos que yo hago (238; la traducción es mía).

Purita, que llega a su pleno ser en su desnudez, se contrasta con doña Nieves, que nunca se revela: «Nadie la ve; nadie la visita» (322). Al final de la novela, las dos mujeres dejan juntas Oleza en el tren—Purita en la plena gloria, cargada de flores que le regaló don Magín; doña Nieves a escondidas como si no quisiese que nadie la reconociera. Si no te ven otros, es como que no existes (como vimos en el caso de don Vicente Grifol). Cuando vuelven los Lóriz a la ciudad, después de ocho años, Don Magín ve a la condesa «más perfecta en su gracia que cuando, recién casada, vino a Oleza. —Entonces era usted una dulce aspiración de la de ahora»»(295). La condesa responde filosóficamente: «—¡Ay, don Magín de mi vida, que se le ve su pobre lunar no viendo el mío! ¡Aunque sí que lo vio y demasiado que lo dijo: yo fui —ya no soy— una aspiración de mí misma! Lo más hermoso que puede ser en este mundo» (295).

4. La mala fe (el no vivir según el ser auténtico de uno), un concepto clave de Sartre en *El ser y la nada*, tiene su contrapartida en Unamuno, como señala María Zambrano. Tres años antes de *El ser y la nada* Unamuno desarrolla su teoría de la formación de la personalidad y el papel de las máscaras en su formación. En su libro sobre Unamuno, Zambrano contrapone la multiplicidad de la vida no reflexionada a la filosofía que la unifica. Ella pregunta si sólo fuéramos uno, podríamos decir que «Yo soy el que soy» (*Unamuno* 92). Sin embargo, dice Zambrano que no somos una unidad porque estamos encadenados a un personaje sin cara ni nombre que nos tira: «La vida entera, con eso que se llama la experiencia, no es sino el doble proceso de eliminación de nuestro yos íntimo de un existencialismo verdadero que es el vivir del alguien, no del algo, del alguien que no sabe si es, que no lo sabrá, que no aceptará el ser, si no es, a la par, ¿en la eternidad y en el tiempo?» (*Unamuno* 162).

Cuando se descubre el amor entre Pablo y María Fulgencia y sus encuentros clandestinos en el huerto, los amantes saben que no se verán más. En el último encuentro, María Fulgencia pide a Pablo que la mire mucho, como si esa mirada le garantizara la existencia. Hacia el final de la novela, cuando María Fulgencia está recluida en su casa de Murcia y Pablo en el Olivar con sus padres, ella mira al tren que va desde Murcia a Oleza recordando al hombre que amaba. En la carta que María Fulgencia le escribe a Paulina después de que Paulina y Álvaro intentaran visitarla en su casa de Murcia y ella se negara a verlos, escribe mucho sobre la importancia de la mirada, conectándola con su ser:

> Me puse a la ventana para mirarlo todo, para contarlo todo, y nada me importó. Porque yo no quería volverme de espaldas a mí misma ni persuadirme de que no era yo quien huía de la sala donde usted y don Álvaro acabarían de llegar. Sí que era yo y eran ustedes, y entré hasta quedarme detrás de los cortinajes. Sentía la respiración de usted y la medía con mi latido. ¡Qué cerca estábamos; qué cerca yo de la madre de Pablo! Yo no tenía miedo. Lo comprendí en seguida de mirarla. Nunca le había mirado tanto… De veras le juro que no hay remedio; él no me verá nunca. Renuncio a lo más gustoso: a ser mirada por él; pero no renuncio a verle, verle sin que él lo sepa (458-59).

Otra vez se recalca la distinción entre mirar y ver; el mirar es activo en el sentido de que se requiere un esfuerzo por parte de la persona que lo hace, reforzando así la existencia; «ver» es una mera función más bien pasiva o involuntaria de los ojos o la imaginación.[5] María Fulgencia renuncia a la mala fe en la que pudiera haber caído cuando Diego la encontró en el huerto besándose con Pablo: «Pude *remediarlo* con embustes, y hasta se me ocurrieron y todo, y no quise. Y no quise fingir porque «él y yo solos», sin pensar en los demás, no caíamos en ninguna vergüenza; pero pensar en los otros hasta tener que engañarles era ya sentirse desnudos, como dicen que se vieron nuestros primeros padres en el Paraíso […] Quise que me mirase mucho» (459). El resto de la carta está repleta de miradas entre Pablo y María Fulgencia, pero, dice ella, que cuando Diego los sorprendió, ella dejó a Pablo y fue delante de su marido y le confesó todo. Sin la mirada de Pablo, la existencia de María Fulgencia ha acabado. Ella mira el tren que va de Murcia a Oleza, pero Pablo no mira el que va de Oleza a Murcia sino otro que va hacia el mar y a las estaciones de enlace, «los fuertes brazos que abrían las puertas del mundo lejano» (461).

5. Otra instancia de la distinción entre «mirar» y «ver» ocurre entre Paulina y don Álvaro la mañana después de que Elvira acometa a Pablo: «Nunca se habían sentido tan cerca, sin haberse mirado. No se miraban para no verse en el fondo antiguo de sus ojos» (450). Aquí se reconoce el poder de la mirada en la conciencia ética.

Pablo ha fijado su identidad como hombre maduro y está dispuesto a dejar el pequeño mundo de Oleza de una conciencia vieja, religiosa, para acceder a un mundo más amplio con su conciencia moderna fenomenológica europea. Pablo ya se siente hombre:

> Eso sería no ser ya niño; no principiar del todo las horas que siempre se le ofrecieron intactas; discos nuevos y resbaladizos de las horas entre sus dedos. Sol, árboles, olores matinales de la creación; mundo acabado siempre de nacer para los ojos y las manos que juegan descuidadamente con la virginidad del momento. Eso sería no ser ya niño: depender del pasado sentir; de su memoria, de sus acciones, de su conciencia, de los instantes desaparecidos; proseguir el camino, rosigar el pan de la víspera, acomodar la hora fina y tierna con la hora cansada: sol, árboles, azul, aire del día nuevo, todo ya con el regusto de nosotros según fuimos (450).

El pasaje continúa por más de una página, y con cada nuevo párrafo Miró repite «Eso sería ser ya hombre» como un estribillo poético, así combinando la conciencia ética y la conciencia moderna.

Este cruce de los dos tipos de conciencia caracteriza el final de *El obispo leproso*. A lo largo de la novela se van turnando las dos conciencias. Cuando Pablo se escapa de su casa al principio de la novela y entra en el Palacio del obispo, está muy consciente de las sensaciones físicas que producen los artefactos allí -el sonido del órgano, los latidos del reloj, las vibraciones de la campana: «En él se abría la curiosidad y la conciencia de las cosas bajo la palabra del capellán» (257). Aquí, aunque está en la catedral donde se esperaría encontrar la conciencia moral religiosa, no es así. Todo lo que encuentra Pablo se filtra por su conciencia moderna, fenomenológica. Este episodio es un presagio de la actitud moderna del obispo que está (castamente) enamorado de Paulina, que ayuda a que se construya el tren que conecta a Oleza con el resto del mundo y que perdona a Pablo su «pecado» con María Fulgencia. La conciencia moral prevalece en los capítulos siguientes que se enfocan en las tertulias de los olecences en las que se suele comentar los pecados de unos y otros. Se señalan unos personajes que son «la conciencia» de otros. Por ejemplo, el padre Ferrando, un cura pobre que ministra a los pobres es la conciencia del obispo: «Y este jesuita, que semejaba calzado y vestido con lo viejo de la comunidad, era el escogido entre todos los religiosos de la diócesis y entre todos los reverendos padres de la casa para penetrar en la conciencia del prelado» (300). Y en la tertulia de doña Corazón, don Magín le pregunta a la viuda si ha pensado en el fallecido médico Grifol, a lo cual ella contesta que «¡Precisamente hoy, no! Sin decirlo, lo confesó compungiéndose. Don Magín era como la conciencia de la apacible señora» (319). Cuando se comentan las escabrosas actividades de los que han venido a construir el ferrocarril, los

más alborozados son los del (liberal) Nuevo Casino, que «para escarnio de las conciencias puras se fundó en la acera del puente de los Azudes, es decir, el recinto de la parroquia de Nuestro Padre San Daniel» (305).

Semana Santa provee la oportunidad de comparar y contrastar las dos conciencias. En primer lugar, es un tiempo de «parvo, pláticas, examen de conciencia, liturgia menuda, desaromada; liturgia de diario» (354). De noche la conciencia es más bien perceptiva: «Sentirse en otro tiempo y ahora. La plenitud de lo actual mantenida de un lejano principio. Iluminada emoción de los días profundos de nuestra conciencia, los días que nos dejan los mismos días antepasados y confirmados y que han de seguir después de nuestra muerte» (356). Sigue la referencia a la conciencia moderna con don Álvaro en compañía de sus amigos de siempre; tiene conciencia de estar cansado de ellos (376). Se inicia una mezcla de las dos conciencias en una escena que comprende tanto el padre Ferrando, confesor del obispo, y el obispo, tan moderno en sus actuaciones: «He aquí el hombre que veía en su desnudez la más alta conciencia de la diócesis. Y con sus manos rollizas atraía el perdón sobre la frente humillada del obispo enfermo» (380). Aquí por el doble papel del obispo -supremo religioso de la comarca y conciencia moderna de la misma. Es liberal con sus perdones y en su actitud frente al travieso niño y el hombre pecador Pablo, y además apoya la construcción del ferrocarril. Se confluyen la conciencia moral y la moderna en el obispo, así indicándonos la importancia del personaje titular que casi no figura en la acción narrada de la novela.

Esta combinación de las dos conciencias se encuentra de nuevo un poco después, cuando termina el año escolar y Elvira va al colegio de jesuitas («Jesús») para recoger a Pablo y llevarle a su casa. Pablo se siente feliz: «todo aquello era lo de todos los días, era el paisaje escolar, la renovada conciencia del año escolar» (393). Por un lado, Pablo contempla los objetos -las ventanas de la sala de estudio, la torrecilla, el reloj, el pupitre- que le acompañaban en su encierro, y por otro, estas cosas le recuerdan la clausura, la disciplina moral, la falta de libertad que ha supuesto este año escolar. Lo mismo ocurre en la escena citada arriba cuando don Roger rompe el acuario en casa de los Lóriz: «Se le cuajó la conciencia y la sangre» (400). La conciencia perceptiva —la sensación del agua— se funde con la conciencia moral de haber roto un objeto sagrado. La modernización del mundo está reflejada en Oleza en sus dos bandas contradictorias: «la honesta y la relajada, se acometían para trastornar la conciencia y la apariencia de la vida» (412). Tanto la conciencia religiosa/moral como la conciencia secular, perceptiva (la apariencia) han sufrido un trastorno. El conflicto entre el mundo moderno y el mundo antiguo es representado por el obispo y por los jesuitas del colegio de Jesús, respectivamente.

Los partidarios del obispo ven venir una confrontación entre las dos facciones: «Ese era el concepto que estaba mudo en su conciencia, y acababa de revelar el archivero» (416-17).

En el último capítulo de la novela, antes de que don Magín esté despidiéndose de doña Purita, leemos una de las más evocadoras menciones de la conciencia en las dos novelas. Recuerda una repetida frase de doña Corazón:

> —¡Ay, todo pasa, todo pasa volando, don Magín!
> Don Magín penetró en la segunda morada de su conciencia. «¡Era verdad: todo pasaba volando después de haber pasado!» (470).

La «segunda morada» nos recuerda las etapas (las moradas) que Santa Teresa describe en sus experiencias místicas. Santa Teresa era tan poco ortodoxa en su comportamiento religioso como don Magín y la Santa era tan castamente sensual como él. En esta imagen de la conciencia como una serie de moradas, Miró logra unir las dos conciencias —la religiosa y la moderna (filosófica)— igual que las une en la figura de don Magín, en la del obispo y en la última Oleza. Al final se ha alejado de Oleza a Elvira, el personaje más hipócrita y de mala fe en la novela. Pablo ya es hombre de plena conciencia ética y perceptiva. El obispo ha muerto, pero vivió hasta poder perdonar a Pablo. Y queda don Magín, el personaje que mejor ha incorporado en su ser la visión antigua (religiosa) del mundo y la nueva (sensual).

Termino donde empecé con una observación sobre el doble sentido de «conciencia» en castellano. Sería difícil, o por lo menos torpe, traducir *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* al inglés que tiene dos palabras—*conscience* y *consciousness* para los dos sentidos de «conciencia». Sería imposible fundir los dos sentidos en un solo uso de «conciencia» que provee una complejidad a los personajes y a la actuación de las novelas de Oleza, lugar que al final sigue siendo religioso (tradicional) y que ha pasado a la modernidad con el ferrocarril.

Bibliografía citada

CARDONA, Rodolfo. «Tradición e innovación en "Nuestro Padre San Daniel"». *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró (1879-1930)*. Ed. Francisco Márquez-Villanueva. Cambridge, MA: Department of Romance Languages and Literatures of Harvard University, 1982. 47-61.

GULLÓN, Ricardo. «Oleza y sus gentes». *Critical Essays on Gabriel Miró*. Ed. Ricardo Landeira. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979. 138-144.

JOHNSON, Roberta. «Antígone's Delirium». *Writing Translators, Translators Writing.* Ed Françoise Massardier-Kenney, Brian James, y Maria Tymoczko. Kent, OH: The Kent State UP, 2015.

JOHNSON, Roberta, *El ser y la palabra en Gabriel Miró.* Madrid: Fundamentos, 1985.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel. «Introducción» a Gabriel Miró. *Obras completas. III.* Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008.

MIRÓ. Gabriel. *El obispo leproso. Obras completas. III.* Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008. 253-473.

MIRÓ, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel. Obras completas, III.* Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008. 69-251.

RUÍZ, Roberto. «El sentido existencial de *Las cerezas del Cementerio*». *Harvard University Conference in Honor a Gabriel Miró (1879-1930).* Ed. Francisco Márquez-Villanueva. Cambridge, MA: Department of Romance Languages and Literatures of Harvard University, 1982. 35-46.

SARTRE, Jean Paul. *Basic Writings.* Ed. Stephen Priest. Londres y Nueva York: Routledge, 2001.

SARTRE, Jean Paul, *Being and Nothingness.* Trad. Hazel Barnes. Nueva York: Citadel P, 1956.

ZAMBRANO, María. *Horizonte del liberalismo.* Ed. Jesús Moreno Sanz. Madrid: Ediciones Morata, 1996.

ZAMBRANO, María, *Unamuno.* Ed. Mercedes Gómez Blesa. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 115-140
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.06

Artículo de investigación

Una aproximación a Gabriel Miró desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez

An approach to Gabriel Miró from Gabriel García Márquez's magical realism

Guillermo Laín Corona

Autoría:
Guillermo Laín Corona
Universidad Nacional de Educación a Distancia, España
glaincorona@flog.uned.es
https://orcid.org/0000-0003-4125-0834

Citación:
Laín Corona, Guillermo. «Una aproximación a Gabriel Miró desde el realismo mágico de Gabriel García Márquez», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 115-140. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.06

Fecha de recepción: 02-07-2020
Fecha de aceptación: 26-10-2020

© 2021 Guillermo Laín Corona

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Gabriel García Márquez (1927-2014), lector voraz, reconoció a lo largo de su carrera muchas de sus deudas literarias. De hecho, la crítica ha estudiado este aspecto por extenso. Este artículo, por tanto, aborda la posible influencia de Gabriel Miró (1879-1930) en la configuración estilística del realismo mágico, especialmente en *Cien años de soledad* (1967). Aunque García Márquez nunca se refirió explícitamente a Miró, aquí se ofrecen indicios indirectos que sugieren con solidez que aquel leyó la obra de este. Además, el análisis parte de una idea de influencia en un sentido amplio y se sustenta a su vez en bibliografía previa sobre la influencia de Miró en la literatura hispánica.

Palabras clave: Gabriel García Márquez; Gabriel Miró; Influencia literaria; Estilo; Realismo mágico; *Cien años de soledad*.

Abstract

Gabriel García Márquez (1927-2014) was an avid reader, and he acknowledged a wide number of literary debts in his career. Indeed, the academia has studied this extensively. This article, therefore, explores the not unlikely influence of Gabriel Miró (1879-1930) in the stylistic aspects that define magical realism, particularly in *One Hundred Years of Solitude* (1967). Although García Márquez never mentioned Miró explicitly, there is indirect evidence that solidly suggests that he read the latter's work. Also, this article uses the notion of influence in a broad sense and it relies on previous bibliography that studies Miró's influence in Hispanic literature.

Keywords: Gabriel García Márquez; Gabriel Miró; Literary influence; Style; Magical realism; *One Hundred Years of Solitude*.

Con toda su aureola de brillante genialidad, avalada por la magna distinción de su Premio Nobel en 1982, y con la admiración incondicional de la crítica y los lectores de las letras hispánicas y universales, Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927 - Ciudad de México, 2014) tuvo, no obstante, que aprender su oficio como cualquier hijo de vecino: en el ejemplo de la literatura. Él mismo lo reconoció en multitud de ocasiones, destacando, entre otros, a Ernest Hemingway, William Faulkner, Graham Greene, Joseph Conrad, James Joyce, Virginia Woolf, John Dos Passos y John Steinbeck. Del ámbito de la lengua española, los poetas le dejaron una marcada huella, como Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, el grupo Piedra y Cielo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Francisco de Quevedo o Garcilaso de la Vega.[1] Analizando la influencia de *La peste* (1947), de Albert Camus, en *El amor en los tiempos del cólera* (1985), Manuel Cabello Pino (2008) añade uno de sus escritores clave en lengua francesa, como también lo fue Gustave Flaubert (Cabello Pino, 2012). Por supuesto, no faltó en el aprendizaje de García Márquez la lectura de los clásicos, en lo concerniente a los tópicos de amor (Cabello Pino, 2010) o la mitología (García Pérez, 2010), destacando Sófocles y Edipo (Reig Calpe, 2012; Cabello Pino, 2004; Camacho Delgado, 1998).

Estas son solo algunas de las deudas reconocidas por García Márquez y solo algunos de los estudios dedicados a la cuestión, que ha sido extensamente abordada, «sobre todo desde un enfoque comparatista, debido a [su] gran capacidad para asimilar influencias» (Cabello Pino, 2003: 273). No debe, empero, entenderse influencia como imitación burda. En una entrevista con Simons (1988: 23), García Márquez explicaba:

> I'm always looking up books that deal with a theme I'm dealing with. I do it to make sure that mine is not alike. Not precisely to copy from them but to have the use of them somehow. I think all writers do that. Behind every idea there is a thousand years of literature. I think you have to know as much as possible of that to know where you are and how you are taking it further.

Como se ve, no se trata de influencia en un sentido, por así decir, tradicional, a la manera de un agente que repercute sobre un receptor pasivo, sino que

1. Véanse las conversaciones de García Márquez con Plinio Apuleyo Mendoza en *El olor de la guayaba*, en particular, los capítulos de «El oficio», «La formación» y «Lecturas e influencias» (García Márquez, 2004: 33-50, 51-59 y 61-70). Hay también referencias dispersas a las lecturas de García Márquez en su autobiografía, *Vivir para contarla* (2002).

García Márquez activamente va a un autor u obra para *tenerlo presente de alguna manera* e, incluso, para *diferenciarse*. Esta forma de influencia se alinea con la explicación que da Michael Baxandall (1985: 58-59) para la Historia del Arte, con un amplio abanico de posibilidades, incluyendo, precisamente, el *rechazo*:

> If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than that Y did something to X. […] If we think of Y rather than X as the agent, the vocabulary is much richer and more attractively diversified: draw on, resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with, react to, quote, differentiate oneself from, assimilate oneself to, assimilate, align oneself with, copy, address, paraphrase, absorb, make a variation on, revive, continue, remodel, ape, emulate, travesty, parody, extract from, distort, attend to, resist, simplify, reconstitute, elaborate on, develop, face up to, master, subvert, perpetuate, reduce, promote, respond to, transform, tackle… —everyone will be able to think of others.

No se ha encontrado ninguna mención de García Márquez a Gabriel Miró (Alicante, 1879 - Madrid, 1930), así que es arriesgado suponer que este fuera un autor influyente. Sin embargo, se van a exponer indicios indirectos que sugieren que García Márquez leyó a Miró, en cuyo caso cabe adaptar la teoría de Baxandall. Si García Márquez hablaba de aprendizaje, incluso para *diferenciarse* de un autor u obra, también cabe un tipo de influencia *inconsciente* y, por tanto, *sin reconocimiento explícito* en ensayos, entrevistas, etc.

Siguiendo con las declaraciones de García Márquez en su entrevista con Simons, este modo de influencia debería afectar al tema: *theme*. Así, podría analizarse la repercusión de *El abuelo del rey* (1915), *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), de Gabriel Miró, en aspectos temáticos fundamentales de *Cien años de soledad* (1967), como la construcción de un mundo totalizador a través de una saga familiar, con todas las implicaciones que ello tiene en la estructura narrativa. Por falta de espacio, esto se dejará para otro momento, y aquí se analizará cómo ciertos estilemas mironianos pueden estar en la base del realismo mágico de García Márquez.

Indicios de lectura

Gabriel Miró tuvo en vida cierta presencia en la América Latina de lengua española. Entre varios ejemplos posibles, Ricardo Landeira (1972: 114-115) documenta que, entre 1923 y 1925, Miró colaboró con *La Nación* de Buenos Aires, uno de los periódicos más leídos de la zona, con al menos diecisiete artículos, que luego pasaron a formar parte de su libro *Años y leguas* (1928). García Márquez pudo estar familiarizado con su nombre por este canal periodístico, pero es poco probable, dado que las fechas son anteriores a su nacimiento.

Pudo ocurrir, eso sí, que, partiendo de este antecedente, el nombre de Miró se mantuviera a flote en el imaginario intelectual hispanoamericano, hasta los años en que García Márquez comenzó sus primeras lecturas. En este sentido, hay que recordar la deuda de este en su juventud con la editorial Losada de Buenos Aires:

> La editorial Losada era una entre las mejores de Buenos Aires, que habían llenado el vacío editorial provocado por la guerra civil española. Sus editores nos alimentaban a diario con novedades tan interesantes y raras que apenas si teníamos tiempo para leerlas. Sus vendedores nos llegaban puntuales con los libros que nosotros encargábamos y los recibíamos como enviados de la felicidad (García Márquez, 2002: 487-488).

En una entrevista con Juan Gustavo Cobo-Borda (2002: 38), García Márquez señala, para más detalle, que «Jorge Rondón, de la librería Mundo, en Barranquilla, nos pedía que le ayudáramos a marcar los catálogos y, claro, pedíamos lo que a nosotros nos interesaba. Eran los libros de Sudamericana, de Losada, de Sur».

Resulta que Losada publicó prácticamente todas las obras de Gabriel Miró: *Libro de Sigüenza* (con seis ediciones: 1938, 1940, 1943, 1953, 1957, 1962), *Del vivir. Corpus y otros cuentos* (1951), *La novela de mi amigo. Nómada* (1951), *Las cerezas del cementerio* (1952), *El abuelo del rey* (1952), *Dentro del cercado. La palma rota. Los pies y los zapatos de Enriqueta* (1952), *Niño y grande* (1953), *El humo dormido* (1954), *Nuestro Padre San Daniel* (1956), *El ángel, el molino, el caracol del faro* (1956), *El obispo leproso* (1957), *Años y leguas* (1958) y *Figuras de la Pasión del Señor* (1959). Si Losada era una de las editoriales que consumía García Márquez con fervor en los años 50 de Barranquilla, es verosímil que leyera entonces a Miró.

Libro de Sigüenza pudo leerlo incluso antes, porque la primera edición en Losada es de 1938. Hubo también otros títulos de Miró al alcance de García Márquez en Latinoamérica antes de los 50. Las novelas de Oleza aparecieron en ediciones no autorizadas en la editorial Diana de México (*Nuestro Padre San Daniel*, 1947, y *El obispo leproso*, 1946). De los 40 es una edición tampoco autorizada de *Las cerezas del cementerio* (Santiago de Chile: Zigzag, 1944). Y, por las mismas fechas, se editaron: *Dentro del cercado. La palma rota. Los pies y los zapatos de Enriqueta* (Buenos Aires: Juventud, 1945), *Figuras de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* [título tergiversado del original: *Figuras de la Pasión del Señor*] (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1937) y *Estampas de la Pasión*.

Pilatos y Cristo [con fragmentos de *Figuras de la Pasión del Señor*] (México: Biblioteca del Hogar, 1942).[2]

Aun si García Márquez solo empezó a leer a Miró en Losada en los años 50, contaba entonces entre 20 y 30 años, coincidiendo con el período de formación literaria y/o iniciación a la escritura de cualquier autor, cuando las lecturas realizadas suelen ser especialmente influyentes. Esto significaría que García Márquez habría leído los títulos de Miró después de publicar sus primeros cuentos (anteriores a los 50), que tienen poco que ver con su estilo de madurez y en los que no se percibe ninguna huella mironiana. A su vez, pudo tener un buen número de obras mironianas leídas en Losada para 1955, año de publicación de su primera novela, *La hojarasca*, aunque Miró tampoco parece dejar impronta en esta obra. Siguiendo este razonamiento, para los años 60, época en que se puso a escribir su obra cumbre y, a la vez, más representativa, *Cien años de soledad* (1967), García Márquez ya habría leído *El abuelo del rey*, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, no solo por las fechas de publicación en Losada, sino por ser las obras más destacadas de Miró. Aquí estaría la base para suponer la influencia temática de este en *Cien años de soledad*. Sin embargo, como este artículo se va a centrar en las concomitancias estilísticas, resultan pertinentes otros indicios de lectura.

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963) fue uno de los autores reconocidos por García Márquez (1982: s.p.): «Ramón Gómez de la Serna —a quien algún día habrá que reivindicar como uno de los grandes escritores de la lengua castellana— nos llenó la adolescencia de frases hermosas con sus mejores greguerías». En otra ocasión, García Márquez parece dudar de que Gómez de la Serna fuera influyente en su generación, pero lo alaba vehementemente: «He sentido una intensa admiración por Ramón. No sé si ha influido en nosotros, pero su lenguaje es estupendo, saca las cosas de las raíces. No creo que se haya hecho con él la justicia que se merece. Ramón tenía un ojo, una observación…» (*apud*. Fernández-Braso, 1982: 99). Y, en *Vivir para contarla*, García Márquez (2002: 140) explica que él mismo «lo citaba en "La Jirafa" a la par de otros novelistas indudables».

A la luz de esta admiración, es plausible que García Márquez leyera los *Nuevos retratos contemporáneos* (1945), de Gómez de la Serna. Considérese que el libro apareció estando este exiliado en Buenos Aires, desde donde su figura había ganado notoriedad en Latinoamérica, y en la Editorial Sudamericana, que García Márquez leía con asiduidad. Pues bien, entre los *Nuevos retratos*

2. Estos datos bibliográficos y los anteriores están recopilados en Landeira (1978: *passim*).

contemporáneos, hay uno sobre «Gabriel Miró» (2000: 634-639). Es factible que García Márquez lo leyera y que eso, a su vez, le animara a leer sus obras.

Para analizar la opinión que pudo hacerse de Miró, hay que tener en cuenta que García Márquez valoró las cualidades poéticas de la escritura. Entre sus grandes referentes de lengua española, hubo fundamentalmente poetas: «Lo que hay que conocer de la literatura española es la poesía», según dice en una entrevista con Manuel Pereiro (1979: 207). Desde este punto de vista, García Márquez (2004: 66) definió una de sus grandes novelas, *El otoño del patriarca* (1975), como un poema en prosa, por su cuidado lenguaje y por incluir versos de Rubén Darío. En esta misma línea, García Márquez (2002: 296-297) se confesó fascinado no solo por la poesía, sino también por las prosas líricas, que él mismo «escribía [de joven] para soportar el tedio de las clases». Y es que, antes de dedicarse a la novela, «sólo me había arriesgado con la poesía: versos satíricos en la revista del colegio San José y prosas líricas o sonetos de amores imaginarios a la manera de Piedra y Cielo en el único número del periódico del Liceo Nacional» (2002: 315). Sin duda, por esto le sedujeron autores como Gómez de la Serna: «lo que me interesaba de él era la audacia de su ingenio y su talento verbal, pero sólo como gimnasia rítmica para aprender a escribir» (2002: 140). Esta misma razón puede explicar que García Márquez se sintiera atraído por Miró.

No es solo, pues, que, dada su admiración por Gómez de la Serna, García Márquez sintiera interés por los autores recomendados en sus *Nuevos retratos contemporáneos*, sino que seguramente prestó atención en este libro a aquellos elogiados por su virtuosismo en el estilo y el lenguaje. En efecto, Gómez de la Serna (2000: 639) encomió en Miró al «relojero de las palabras», que «fue un grande hombre de luto, un literato de secano, un labriego con dominio sobre las piedras, figura de literato con hidalguía y léxico». Miró, así, pudo convertirse en un modelo para García Márquez en el ejercicio de esa «gimnasia rítmica», como también lo fue Gómez de la Serna. Nótese que Miró fue definido como poeta en prosa por otros intelectuales latinoamericanos de la misma época del colombiano, como Enrique Anderson Imbert (1960: 236):

> Al escribir, Miró enfila las palabras de tal modo que cada una de ellas pierda su carga lógica y todas juntas acaben por revelar el sentido íntimo que las hilvana. El poema adquiere así una textura lingüística en la que las palabras, por apuntar a ciertos referentes, y por virtud melódica, insinúan el templo lírico del escritor.

Gabriel Miró y el realismo mágico: una cercanía

Algún crítico ya ha sugerido la posibilidad de que Gabriel Miró fuera un antecedente del realismo mágico. Según Marta Altisent (1988: 58): «El clima de las estampas está en la línea del "realismo mágico" que Anderson Imbert ha creído percibir en *El abuelo del rey* (1915)». No queda claro a qué estudio de Anderson Imbert se refiere Altisent, así que, si no es meramente un lapsus bibliográfico, tal vez esta esté usando el prestigio de aquel como escudo para su propia hipótesis. De manera parecida, Alonso Zamora Vicente no quiso afirmar categóricamente que Miró influyera en el esperpento de Ramón del Valle-Inclán, sino que tituló su estudio como «Gabriel Miró hacia el esperpento» (1966: 107-115); asimismo, habló de «Gabriel Miró y García Lorca: visión de una cercanía» (1966: 117-123). En lo concerniente a García Márquez, José Rubia Barcia propuso incluso una influencia *al revés* en la cronología: «El realismo "mágico" en *La casa de Bernarda Alba*». Solo la crítica reciente, con mayor perspectiva histórica, se ha atrevido a hablar claramente de «La influencia de *La casa de Bernarda Alba* en la creación de personajes femeninos en la obra de Gabriel García Márquez» (Cabello Pino, 2016) y la influencia de Miró en Federico García Lorca (Laín Corona, 2010: 429-432).

Precisamente, Lorca puede tomarse como un eslabón para dar solidez a la influencia estilística de Miró sobre García Márquez, abundando en el sentido amplio de influencia propugnado por Baxandall. Es decir, si Lorca influyó en García Márquez, puede que algunos estilemas de Miró le llegaran a este, al menos, filtrados y/o por mediación de aquel. En todo caso, el eslabón de Lorca hace pertinente analizar las concomitancias de estilo entre Miró y García Márquez, aun si, en efecto, no son más que la visión de una cercanía. Para ello, el análisis se centrará en *Cien años de soledad*, por ser la obra más importante de García Márquez y la más representativa de su realismo mágico.

Enumeraciones

En su estudio sobre estilo y formas de expresión, Raymond Vidal (1964: 156-182) explica que Miró tiende a hacer enumeraciones de unidades lingüísticas, simples o compuestas, en cadena, como el complemento agente en este ejemplo: «observados *por los hombres* de Jijona*, por los maseros, por las mujeres, por los muchachos*» (*OC*, I: 463; mis cursivas)[3]. Vidal (1964: 156), además, concreta que en Miró «La "tríade" semble l'unité du style». Así, esta serie

3. Para mayor claridad, las *Obras completas* de Gabriel Miró (2006-2008) se citarán mediante las iniciales *OC*, más volumen y página(s).

de tres adjetivos: «Pasaban mujeres *campesinas, anchas, fuertes*» (*OC*, I: 422; mis cursivas). De manera parecida, según Mario Vargas Llosa, en su canónico estudio sobre *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), en *Cien años de soledad*: «La enumeración, figura retórica constante […] es utilizada según patrones rígidos: las más comunes son las de tres y seis miembros» (Vargas Llosa, 1971: 590).

Curiosamente, los dos críticos, por separado, reparan en un mismo detalle estilístico y lo analizan con la misma metodología: desmembrando la disposición en prosa de los ejemplos en partes que semejan versos, para resaltar las enumeraciones. Con objeto de mantener esta disposición tan ilustrativa, cito a continuación los ejemplos, no de las obras de Miró y García Márquez, sino de los estudios de Vidal y Vargas Llosa, añadiendo cursiva para mayor claridad.

Vidal (1964: 169-170) escoge estos pasajes de Miró como representativos de dos tiradas encadenadas de tres elementos cada una:

El niño del maíz también *se para*;
está abierto uno de esos postigos
…… y *hay* niños jugando;
se miran,
se ríen,
y *hacen* amistad.

Callaban,
bostezaban,
y *se aburrían* de mirar
el *amo* muerto,
los *cirios*,
el *Cristo* del altar, Cristo de cementerio al que se encomienda que cuide de
los difuntos […].

Les *sonrió*,
y las hijas *se alzaron* como flores,
y en todo el recinto *se conmovieron* las fragancias
de sus cuerpos de miel,
y *de sus túnicas inmaculadas*,
y *de sus íntimos cendales*.

Por su parte, Vargas Llosa (1971: 590-591) selecciona un ejemplo de *Cien años de soledad* que muestra la encadenación de dos tiradas de tres elementos:

…un mensajero que *atravesó* la sierra,
se extravió en pantanos desmesurados,
remontó ríos tormentosos
y estuvo a punto de perecer bajo
el azote de las fieras,
la desesperación y

la peste,
antes de conseguir una ruta de enlace con las mulas del correo.

El siguiente caso es mucho más complejo, porque mezcla unidades de tres, seis y, al final, cuatro elementos, pero el funcionamiento es el mismo (Vargas Llosa, 1971: 593-594):

Además del antiguo baúl de Fernanda con que la mandaron al colegio, llevaba
dos roperos verticales,
cuatro maletas grandes,
un talego para las sombrillas,
ocho cajas de sombreros,
una jaula gigantesca con medio centenar de canarios,
y *el velocípedo* del marido
desarmado dentro de un estuche especial que permitía llevarlo como un violoncelo. […]. Desbandó las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor,
resucitó los rosales,
arrancó la maleza de raíz, y
volvió a sembrar *helechos*,
oréganos y
begonias
en los tiestos del pasamanos. Se puso al frente de una cuadrilla de
carpinteros,
cerrajeros y
albañiles
que *resonaron las grietas* de los pisos,
enquiciaron puertas y ventanas,
renovaron los muebles y
blanquearon las paredes por dentro y por fuera,
de modo que tres meses después […].

No solo es que Miró y García Márquez enumeren en grupos de tres y seis elementos, sino que a menudo lo hacen mediante asíndeton, es decir, sin conjunción final. De Miró puede destacarse: «Más sensitivos a la claridad, a las distancias, al silencio del paisaje» (Vidal, 1964: 162). Vargas Llosa (1971: 591-592) señala de *Cien años de soledad* un ejemplo con asíndeton que usa también la preposición *a*:

Al cabo de ocho años, habiendo aprendido
a versificar en latín,
a tocar el clavicordio,
a conversar de cetrería con los caballeros
y *de apologética con los arzobispos*,
a dilucidar asuntos de estado con los gobernadores extranjeros
y *asuntos de Dios con el Papa*,
volvió a casa de sus padres a tejer palmas fúnebres.

Vidal recoge abundantes enumeraciones en que Miró repite asindéticamente la preposición *en*: «Viven… en sus portales, en las esquinas, en las plazuelas»; «En los párpados, en la nariz, en las cerdas rígidas de su boca»; «En el portal, en las bardas, en los cenáculos…» (Vidal, 1964: 163). Vargas Llosa (1971: 595), por su parte, cita, en *Cien años de soledad*:

> La buscó *en el taller* de hermanos,
> *en los visillos* de su casa,
> *en la oficina* de su padre,
> pero solamente la encontró *en la imagen* que saturaba su propia y terrible soledad.

Este último ejemplo es muy parecido a uno que no recoge Vidal, pero que es significativo. Procede de *Nuestro Padre San Daniel*. Adapto la disposición metodológica de Vidal y Vargas Llosa en versos simulados:

> El padre Bellod puso ratoneras *en las hornacinas*,
> *en las sepulturas*,
> *en los antipendios*,
> *en la escalera* del órgano y de la torre.
> (*OC*, III: 86)

Enumeraciones exageradas

Aun siendo más frecuentes las enumeraciones de tres y seis elementos, no son raras en Miró ni en García Márquez las de cuatro, cinco e, incluso, más de seis. Todos los tipos de enumeraciones, pero especialmente las largas, favorecen en García Márquez una forma de exageración/hipérbole, que provoca un efecto *maravilloso*, en contraste con la realidad. Según Vargas Llosa (1971: 586): «el lector, por esa virtud mareadora, hechizante, que adoptan los materiales así dinamizados, admite, en el vértigo en que la realidad ficticia lo sume, el contrabando de objetos imaginarios entre los real objetivos, la desaparición de las fronteras entre la realidad objetiva y la realidad imaginaria, su igualación por obra del movimiento y de la música». Cabe suponer que García Márquez aprendiera de Miró este recurso estilístico, ya que también el alicantino consigue con las enumeraciones efectos *maravillosos* similares.

Vargas Llosa (1971: 589) escoge como ejemplo de *Cien años de soledad* la transformación de Macondo por la compañía bananera: «hay tal recargo de objetos y de hechos en espacio tan reducido, que los contenidos de esos materiales casi se vacían, lo que queda de ellos una vez que han pasado en la celera enumeración es un halo raudo y una cierta música, ésta los ha "irrealizado"». Ya se ha citado parte de este pasaje más arriba, pero merece leerlo entero para

ver la sucesión de tiradas de elementos y percibir la sensación de *maravilla* que produce el exceso enumerativo:

> Los gringos, que después llevaron sus mujeres lánguidas con trajes de muselina y grandes sombreros de gasa, hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con *calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices*. […] Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, *modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población*, detrás del cementerio (García Márquez, 2007: 260-261; mis cursivas).

En este ejemplo, los hechos enumerados son empíricamente reales, pero su acumulación los hace *maravillosos*. De manera inversa, en otro lado, el hecho inverosímil de que Fernanda del Carpio solo tenga cuarenta y dos días sexualmente útiles al año se pretende hacer pasar por verosímil enmarcándolo en una larga enumeración de razones: «Descontando la Semana Santa, los domingos, las fiestas de guardar, los primeros viernes, los retiros, los sacrificios y los impedimentos cíclicos, su anuario útil quedaba reducido a cuarenta y dos días desperdigados en una maraña de cruces moradas» (García Márquez, 2007: 241). En ambos casos, hay, además, un tono humorístico, lo que facilita que el lector acepte el aura *maravillosa* resultante: «Sin esa risa constante, lo imaginario, debido a su número y a su naturaleza libérrima, difícilmente sería capaz de convencer de su existencia, de su "realidad": parecería "irreal"» (Vargas Llosa, 1971: 470).

Hay pasajes semejantes en Miró. En *Nuestro Padre San Daniel*, el odio visceral del padre Bellod por las ratas de su iglesia cobra tintes *maravillosos* por la enumeración exagerada de hechos reales, y ello con una clara intención de parodia del personaje y con un resultado humorístico para el lector:

> Delante le corrían las sombras horrendas de imágenes y argadillos arrumbados *de ciriales, de atriles, de mangas, de cruces, del monstruo del aguamanil, de un bonete roto colgado del añalejo. Por las tarimas, por los esterones, entre las losas de las tumbas* huían las ratas húmedas, velludas. *El cojín de los bancos del presbiterio, un fuelle del armonium del altar de Santa Cecilia, y el tirso de azucenas de San Luis Gonzaga* estaban casi devorados por las inmundas bestezuelas que, según dictamen del arquitecto diocesano, emigraban de los albañales de la residencia de los franciscos. […]
>
> El padre Bellod puso ratoneras *en las hornacinas, en las sepulturas, en los antipendios, en la escalera del órgano de la torre*. Y todas las mañanas *el sacristán, los vicarios, los monacillos, las viejecitas madrugadoras* le sorprendían tendido, contemplando las ratas que brincaban mordiendo los alambres de sus cepos.

> El padre Bellod descogía un buen trozo del libro de candela, y con certero pulso iba torrándoles *el vello, el hocico, las orejas, todo lo más frágil* […]. Se horrorizaba de pensar que tan ruines animales, verdaderas representaciones del pecado, pudiesen alimentarse *de las reliquias de las aras, de ornamentos, de cortes del pan eucarístico* (*OC*, III: 86; mis cursivas).

En otra parte de la novela, el espíritu devoto de los ciudadanos de Oleza se parodia mediante exageración enumerativa: las cosas listadas, por separado, son reales; en conjunto, convierten el fervor religioso en una especie de cuento oriental risible. Al describir la parroquia de San Daniel, el narrador detalla el exagerado número de elementos, pero de un modo *empírico exacto*, hasta que, como aburrido, decide no llevar más la cuenta:

> Penden del tambor de la media naranja *treinta y dos* lámparas de plata; de ellas, *diez y nueve* con dote para arder perpetuamente. Constan en registros: *veinte* cálices —*doce* de filigrana y gemas—; *cinco* custodias; *siete* arquillas de arracadas, brazaletes, relojes, anillos, camafeos, rosarios, cadenas, sartales, leontinas, esmaltes, brinquiños y dijes. *Cinco* planchas de oro labradas a martillo para guarnecer el púlpito, y no se aplican porque falta *una*. *Dos* copas de Venecia que desbordan de aljófares, de ámbar, de turquesas y granates. *Un* San Gregorio de *setenta* kilos de plata y *veintidós* carbunclos. *Un* cuerpo de *un* mártir, donación de *un* noble pontificio que murió en la huerta de Murcia. Y *no contaré* los hacheros, candelabros, vinajeras, crismeras, portapaces, bandejas, aguamaniles, hostiarios, incensarios, relicarios, píxides, navecillas, palmatorias de metales preciosos, de lapislázuli y ágata… (*OC*, III: 76; mis cursivas).

También García Márquez en *Cien años de soledad* se vale del número exacto como dato *empírico* frente a la exageración de elementos. Así ocurre en el duelo gastronómico entre Aureliano Segundo y La Elefanta:

> Durmieron *cuatro* horas. Al despertar, se bebió cada *uno* el jugo de *cincuenta* naranjas, *ocho* litros de café y *treinta* huevos crudos. Al *segundo* amanecer, después de muchas horas sin dormir y habiendo despachado *dos* cerdos, *un* racimo de plátano y *cuatro* naranjas de champaña, La Elefanta sospechó que Aureliano Segundo, sin saberlo, había descubierto el mismo método que ella […]. Sin embargo, cuando Petra Cotes llevó a la mesa *dos* pavos asados, Aureliano estaba a punto de la congestión (García Márquez, 2007: 294; mis cursivas).

Para reforzar esta comparación, vale la pena ampliar algo más el pasaje de la devoción de Oleza por su patrono. Tras la descripción del templo, otra enumeración presenta la fe desmesurada de los feligreses. La acumulación descriptiva tiene tal efecto paródico, que el fervor religioso semeja una suerte de película de terror/gore. La tarde del 20 de julio, «víspera de la festividad del santo», los ciudadanos van a pedirle tres deseos a San Daniel:

> La muchedumbre, que trae escogida la triple súplica, *asalta* la parroquia; *se oprime, se desgarra, se maldice, se revuelca* a la vera del recio paño. *Gritan* los sacerdotes para acallar el tumulto; *gritan* también los fieles; *lloran* las menudas criaturas; *se buscan y se llaman* los parientes […]. *Recrece la disputa, el lloro, el ansia. La angustia del tiempo* que ya se cumple, *el pasmo de la fe, el miedo a la memoria y a la lengua* en el rápido trance de las imploraciones, *traspasan* y *aturden* a la multitud. *Ropa* y *carne rezuman. Siéntese* el resistero y olor *de candelas ardientes, de exvotos, de piel, de cabellos sudados*. Algunos delicados cuerpos se *derriban* desfallecidos, y los que están detrás *se precipitan, los apartan y les ganan* el lugar de las eficacias (*OC*, III: 77; mis cursivas).

En otro orden de cosas, Vargas Llosa (1971: 586) explica que en *Cien años de soledad* a menudo lo real alcanza un «aire "imaginario"» porque las enumeraciones incluyen elementos exóticos. Así, en este pasaje de Melquíades:

> Sobrevivió a la pelagra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes (García Márquez, 2007: 14).

Este recurso ya se encuentra en Miró. En *El humo dormido*, el magistrado se imagina la muerte del Judío errante —personaje exótico de por sí, como Melquíades, en tanto que gitano— porque está interesado en los efectos del tifus, enfermedad que puede considerarse exótica por su larga historia, desde la Edad Media, y por la recurrencia con que aparece en la tradición literaria, como otras enfermedades infecciosas (Fresnadillo Martínez, 2015). Al principio, los elementos citados son en sí mismos considerados exóticos, porque las costumbres del Judío errante son ajenas a las locales. No por casualidad, estas costumbres están *inventariadas* con *exactitud*:

Y se fue *inventariando* todo: la *alimentación casi exclusiva de conservas*, que enfrió y relajó el estómago del extranjero; la *extravagancia* de bañarse *en las zubias, en el caz de los molinos, en todos los remansos y hasta en un manantial hondo, de aguas ácidas*, que los *pastores bebían con azúcar, como una limonada deliciosa*. Viejas y mozas *de la siega, de la vendimia, de la escarda, de la aceituna, todas* conocían la *rubia desnudez del extranjero*. Surgía jovial y hermoso como *un dios agreste*, descuidado como un niño. *Ni piedras, ni mastines, ni guardas* vencieron su afán de agua campesina. Tendíase a beber *en las acequias, en las pilas, en los abrevaderos*. […] Y acabó, *según muchos testimonios*, por *salir al campo sin americana y descalzarse en los aguazales soleados*, y *sumergir hasta la nuca en las hontanedas* (*OC*, II: 716; mis cursivas).

Descripciones hiperbólicas

Además de mediante enumeraciones exageradas, la naturaleza hiperbólica y la apariencia *maravillosa* se refuerzan con otras fórmulas descriptivas. En relación con el pasaje anterior, la pasión del Judío errante por el agua se define desmesuradamente como «exaltación hidrópica» y mediante símiles líricos: el agua era «como una limonada deliciosa» (*OC*, II: 716). En *Nuestro Padre San Daniel*, es hiperbólica la disciplina a que el padre Bellod se somete a sí mismo y a los miembros de su parroquia, no solo por la larga enumeración de medidas tomadas, sino por el deseo exagerado de morir para poder librarse del rigor disciplinario. Todo esto redunda en la presentación paródico/humorística del personaje y de la devoción religiosa:

> El padre Bellod, arrezagándose el hábito con una soga, y antecogiendo un destral o un legón, partía leña del yermo o mondaba las acequias. Sus vicarios tenían que imitarle. El padre Bellod se bañaba en el río, y ellos también. Merendaban pan de cebada, y por companaje queso duro de oveja o naranjas de las caídas en los alcorques. Finalmente habían de cargar sobre sus hombros los costalillos de breñal cortado, y si se mostraban quejosos, revolvíase el padre Bellod con textos patrísticos y no paraba de decir de los que ahorran fuerzas para el pecado o de los que ya no las tienen porque se las devoró el pecado. […] Y los coadjutadores de San Bartolomé llegaban a desear la muerte que les redimiese de la disciplina de su párroco (*OC*, III: 87-88).

Hilando con la idea de la muerte, en *El humo dormido*, el hermano enfermero del internado religioso, donde el niño protagonista pasa su infancia, tiene una manera tan exagerada como inverosímil de entender la vida eterna. Como no puede un cristiano suicidarse, desea la muerte e incita a otros a que también se la pidan al Señor. Su delirio es tan grande, que hasta se manifiesta en su aspecto físico, en sus ojos, tan exageradamente abiertos, que parecen *maravillosamente* no tener párpados. De nuevo, Miró se burla, así, del personaje y del sentimiento religioso:

> —¡Hay que mirar al cielo y subir allá en seguida! —Y el hermano enfermero daba un brinco. Era todo osamenta, de ojos enjutos, redondos y duros que semejaban artificiales; no podría cerrarlos, porque no tenía o no se le veían los párpados; ojos sin piel, de brillo encendido, de arrebatos y alucinaciones. Deseaba morir cuanto antes, y deseaba que los demás también lo apeteciesen, y nos proponía que lo quisiéramos. Le llevaba el benzonaftol a Hernández Aparicio, y repentinamente exclamaba:
> —¿No desea usted morirse, señor Hernández Aparicio? ¡Pídale a santa Cecilia, usted que es músico, pídale que Nuestro Señor disponga de nosotros ahora mismo! ¡Subamos al cielo para cantar el *O Salutaris!* acompañados por santa Cecilia. ¡Qué quisiéramos! Pero ¿no desea usted morirse? (*OC*, II: 680).

En el mismo libro, el niño protagonista se enfrenta a la *maravilla* de ciertos rasgos de algunos personajes, ya no en tono paródico, sino por la inocencia infantil que mira con asombro y exageración lo adulto/desconocido. Es esto, tal vez, lo que explica el tono humorístico: la sonrisa tierna que la inocencia infantil provoca en los adultos. Hay también una comparación lírica, marcada en cursiva:

> Don Marcelino era menudo, de huesecitos tan frágiles y decrépitos, que no semejaban originariamente suyos, sino usados ya por otro y aprovechados con prisa para su cuerpo; y cuando hablaba se oía su voz *como un airecillo que atraviesa un cañaveral renaciente*. Yo siempre le miraba las manos, medroso de que su voz le quebrase un artejo. Guiaba mi lección con la uña de su meñique, una uña muy grande, y recordaba la de los canarios, y bajo su tostada transparencia se me aparecía la cifra o la palabra rebelde para mis ojos y me lengua. […] Pues don Marcelino era sólo su uña, y sin ella no me imaginara a don Marcelino. Sus ojos, gruesos y amargos, distraídos en cavilaciones, únicamente mostraban fijeza acariciando su uña casi virgen (*OC*, II: 668).

Gabriel García Márquez trabaja de manera semejante para lograr el equilibrio de las dos partes contrapuestas de su realismo mágico. En palabras de Vargas Llosa (1971: 580): «objetos, seres, situaciones de la realidad real aparecen allá en una versión tan agigantada que sufren una muda o cambio cualitativo y se convierten en imaginarios. La constante repetición del procedimiento tiene la virtud de hacerlo invisible» (Vargas Llosa, 1971: 580). Así, Úrsula, en *Cien años de soledad*, cuando pierde la vista, intenta que nadie lo note en la familia, valiéndose de sus otros sentidos y esforzándose por recordar dónde están las cosas de la casa. Lo logra con tanto éxito, que, exageradamente, «ella misma se olvidaba a veces de que estaba ciega» (García Márquez, 2007: 283). Por su parte, las parrandas de Aureliano Segundo pierden visos de realidad por lo desmesuradas que son, en asociación con las enumeraciones:

> Se sacrificaban tantas reses, tantos cerdos y gallinas en las interminables parrandas, que la tierra del patio se volvió negra y lodosa de tanta sangre. Aquello era un eterno tiradero de huesos y tripas, un muladar de sobras, y había que estar quemando recámaras de dinamita a todas horas para que los gallinazos no les sacaran los ojos a los invitados (García Márquez, 2007: 292).

La vejez de Melquíades se describe de un modo tan hiperbólico, que es completamente *maravillosa*, convertido todo él en vegetal, con la ayuda lírica de un símil: «Pronto adquirió el aspecto de desamparado propio de los vegetarianos. La piel se le cubrió de un musgo tierno, semejante al que prosperaba en el chaleco anacrónico que no se quitó jamás, y su respiración exhaló un tufo de animal dormido» (García Márquez, 2007: 88). A raíz de ese hedor, empieza

Melquíades a bañarse con una necesidad hiperbólica de agua que recuerda a la citada del Judío errante de *El humo dormido*:

> Se desnudaba y se metía en el agua junto con los muchachos, y su misterioso sentido de orientación le permitía eludir los sitios profundos y peligrosos. «Somos del agua», dijo en cierta ocasión (García Márquez, 2007: 90).

Además de que la realidad descrita adquiere, mediante la hipérbole, una capa de *maravilla*, García Márquez logra, como Miró, un efecto humorístico. El susto que se lleva la bisabuela de Úrsula en *Cien años de soledad*, cuando el pirata Drake asalta Rioacha, es tan exagerado, «que perdió el control de los nervios y se sentó en un fogón encendido». Los hábitos que adquiere ella después del incidente son tan radicales como lo era la disciplina religiosa del padre Bellod, con un tono humorístico semejante:

> Las quemaduras la dejaron convertida en una esposa inútil para toda la vida. No podía sentarse sino de medio lado, acomodada en cojines, y algo extraño debió quedarle en el modo de andar, porque nunca volvió a caminar en público. Renunció a toda clase de hábitos sociales obsesionada por la idea de que su cuerpo despedía un olor a chamusquina. El alba la sorprendía en el patio sin atreverse a dormir, porque soñaba que los ingleses con sus feroces perros de asalto se metían por la ventana del dormitorio y la sometían a vergonzosos tormentos con hierros al rojo vivo (García Márquez, 2007: 29).

Junto a estos ejemplos, para hacer más evidente la semejanza entre Miró y García Márquez, es preciso comparar algunos pasajes más de cerca. Uno de los rasgos de José Arcadio en *Cien años de soledad* es su fuerza descomunal, llegando incluso a provocar efectos sísmicos:

> De pronto […] alguien empujó la puerta de la calle a las dos de la tarde, en el silencio mortal del calor, y los horcones se estremecieron con tal fuerza en los cimientos, que Amaranta y sus amigas bordando en el corredor, Rebeca chupándose el dedo en el dormitorio, Úrsula en la cocina, Aureliano en el taller y hasta José Arcadio Buendía bajo el castaño solitario, tuvieron la impresión de que un temblor de tierra estaba desquiciando la casa. Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas (García Márquez, 2007: 109).

Por su parte, Miró, en *El obispo leproso*, describe a don Roger, el profesor de música de los jesuitas, en términos hiperbólicos parecidos, de nuevo con la ayuda retórica del símil. Los atributos físicos de don Roger son desproporcionadamente pequeños, en contraste con la inmensidad de su anchura y vestuario, y los efectos de su voz, inverosímiles, de puro potentes:

> Todo ancho, redondo, dulce. Cejas, nariz, bigote, boca, corbatín y arillo, manos y pies muy chiquitines. El vientre le afollaba todo el chaleco de felpa naranja con botoncitos de cuentas de vidrio; los pantalones, muy grandes, le manaban

> ya torrencialmente desde la orla de su gabán color de topo, desbordándole por las botas de gafas y contera. Nueve años en la ciudad, y todos creían haberle visto desde que nacieron y con las mismas prendas, como si las trajese desde su principio y para siempre. Le temblaban los carrillos y la voz rolliza, como otro carrillo. Se ponía dos dedos, el índice y el cordal, de canto en medio de los dientes; los sacaba, y por esa hendedura le salía, de un solo aliento, un *fa* que le duraba dos minutos. […] En los misereres, misas, trisagios, singularmente en los misereres, la voz de don Roger parecía descuajar la iglesia de «Jesús»; estremecía la bóveda como un barreno en una cisterna. […] Y la voz implacable iba envolviéndole como una placenta monstruosa (*OC*, III: 271-272).

Siguiendo con los jesuitas de Oleza, Miró sugiere que son tan iguales entre sí, que exagerada y cómicamente relata que: «Todos los padres y todos los hermanos semejaban mellizos; todos saludaban con la misma mesura y sonrisa; todos hacían la misma exclamación: "¡Ah! ¡Quizá sí, quizá no!"». Por eso: «Oleza no pudo diferenciar a la comunidad de "Jesús"» (*OC*, III: 268). Partiendo de una idea parecida, los gemelos José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo se parecen tanto en *Cien años de soledad*, que se confunden, hasta el punto de ser cómicamente intercambiados:

> Fueron tan parecidos y traviesos durante la infancia que ni la propia Santa Sofía de la Piedad [la madre] podía distinguirlos. El día del bautismo, Amaranta les puso esclavas con sus respectivos nombres y los vistió con ropas de colores distintos marcadas con las iniciales de cada uno, pero cuando empezaron a asistir a la escuela optaron por cambiarse la ropa y las esclavas y por llamarse ellos mismos con los nombres cruzados. […] Desde entonces no se sabía con certeza quién era quién (García Márquez, 2007: 211-212).

Hechos (aparentemente) maravillosos

El comienzo de *Nuestro Padre San Daniel* es una extensa descripción de las costumbres de Oleza. Como se ha estudiado más arriba, algunas adquieren tintes *maravillosos* mediante enumeraciones y exageraciones. Además, Miró incorpora leyendas/creencias populares/religiosas, que refuerzan la dimensión aparentemente *maravillosa*, en términos cómicos que redundan en la burla de los sentimientos religiosos. Así ocurre cuando se relata el origen de la escultura de San Daniel, aparentemente milagroso, si bien queda desmentido como algo prosaicamente *real*, gracias al tono escéptico y jocoso del narrador:

> De 1580 a 1600 […] un escultor desconocido labra en una olivera de los Egea la imagen de San Daniel […]. El tocón del árbol cortado retoña *prodigiosamente* en laurel. Una estela refiere con texto latino el *milagro*. Fue el primero.
>
> El segundo [*milagro*] lo hizo la imagen en un escultor, dejándole manco «para que no esculpiese otra *maravilla*».

> [Más tarde] la riada de 1645 descuaja sus fundaciones [del templo de San Daniel] y lo derrumba. Entre los escombros que arrastra la corriente se hincha y se abre un ropón, se tiende una cabellera. Con garfios de armadía lógrase traer al náufrago. Es Nuestro Padre [San Daniel]. Quédale, para siempre, una morada color, una mueca amarga de asfixia y el apodo de «el Ahogao» (*OC*, III: 72; mis cursivas).

Está más cargada de humor y aparente *maravilla* la leyenda del origen de Nuestra Señora del Molinar. Un maquinero sordo dice oír campanas, y, siguiendo su sonido, llega a un lugar donde desentierra la imagen de la Virgen. Sorprendentemente, al intentar llevársela, el peso de la estatua aumenta tanto, que le resulta imposible moverla; y, cuando se queda allí, «es de una dulce levedad de tórtola» (*OC*, III: 74). Por eso, Oleza decide erigir una ermita en ese lugar. Además, esta Virgen concede la gracia de la maternidad. Miró lo relata con ironía guasona, para evidenciar que la aparente *maravilla* no es más que superstición, critica que una devota implicada, más que piadosa, es avara, y sorprende con un final contrario al deseado, clave para el efecto humorístico:

> Una casada muy hermosa no concebía, aunque lo implorase con lágrimas, y bebiese y se lustrase en escudillas y vasos de la cerámica ermitaña. Desesperadamente ofreció a la Virgen todas sus joyas nupciales. Pero después, contemplando el arconcillo de sus galas, las luces de sus pulseras, de sus sortijas, de sus aderezos, duélese de su voto y le sobresalta no cumplirlo. Compadécese de su mocedad sin adornos. Mira a la imagen con infantil rencor. Van acometiéndola tentaciones y no puede resistirlas. Ha encontrado un arbitrio que la redime del poder de sus inquietudes. Entre las alhajas relumbran viejamente las que le regaló su suegra. Son de muy pobre ranciedad, y se acomodan mejor en el arcaísmo de la Virgen que en la lozanía de los pechos y los brazos de la novia. Y se las presenta conmovida, como si sufriese mucho.
>
> A los nueve meses la madre del esposo parió un niño (*OC*, III: 74).

Si se analizan estos ejemplos y los anteriores, lo *maravilloso* resulta de la perspectiva subjetiva de ciertos personajes —las creencias populares, el ciego que escucha campanas, la mujer presuntamente infértil—, pero la voz del narrador, irónica y cómicamente, lo desmiente, mostrando que se trata de hechos reales, y, así, inserta una crítica severa. Esta manera de hacer convivir lo real con el punto de vista que lo ve como *maravilloso* es también propia del realismo mágico de García Márquez.

La descripción del rejuvenecimiento de Melquíades en *Cien años de soledad*, gracias a su dentadura postiza, solo puede sorprender a los macondinos, que no conocen el aparato, que, solo por eso, les parece *portentoso*: las gentes «vieron un Melquíades juvenil, repuesto, desarrugado, con una dentadura nueva y radiante. Quienes recordaban sus encías destruidas por el escorbuto, sus mejillas fláccidas y sus labios marchitos, se estremecieron de pavor ante

aquella prueba terminante de los poderes sobrenaturales del gitano» (García Márquez, 2007: 16). Como se ve, el humor se basa en el contraste entre el conocimiento que tiene el lector de lo absolutamente *normal* que es el hecho narrado, frente a los ojos que, por inocente desconocimiento, lo ven como una *maravilla*. Lo mismo ocurre en este ejemplo sobre el cine:

> Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente. El público, que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes, no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió las sillerías (García Márquez, 2007: 257).

Para profundizar en la comparación, téngase en cuenta este texto de *Niño y grande*. Aquí, el narrador protagonista, Antón Hernández, describe el incidente aparentemente *sobrenatural* de su abuela:

> No barruntéis ni el más leve olor de brujería en mi abuela. Fue muy devota; limpia de alma y sana de cuerpo. Conservó vista para coser mis delantales, y blanca y cabal su dentadura hasta bien doblados los ochenta años. Habitaba, sola con su criada, una casita azul rodeada de huerto, cerca del río. Me llevaban a besarla todas las tardes, y contábame milagros de elegidos. Pensaba tanto en la muerte, que, en vida, pagó su entierro en once parroquias. Y una noche el buen río se hinchó y arrebató árboles, gallinas, cabras, barracas, la casita azul con mi abuela en su seno, y le dio ignorada sepultura sin la santa mediación de las once iglesias, cuyos párrocos afirmaron que no se explicaban lo ocurrido.
>
> … Ya menguado y dócil el Segura, fui a su ribera, y lloré, y maldije sus aguas.
>
> Por las noches, el croar de las ranas, que se sentía desde mi dormitorio, sonaba con bullicio de viejas, que desatinadamente gritaban: *parr-rro-quiá*, *parr-rro-quiá*, *parr-rroquiá… quiá*, *quiá…*
>
> Yo me zambullía bajo las sábanas para librarme de sus burlas (*OC*, I: 739-740).

El humor parte de las anécdotas exageradas que contrastan con la dramática situación de la anciana, como el haber pagado el entierro en once parroquias antes de muerta, pero no haberlo podido disfrutar en ninguna porque su cuerpo se lo lleva una riada. La apariencia *maravillosa* está en la subjetividad del personaje, cuando cree escuchar voces en el croar de las ranas, sonido que, con no poco humor, recuerda a la palabra *parroquia*. El lenguaje empleado refuerza esta aparente atmósfera de *maravilla*: la palabra *brujería*, a pesar de ser negada, o la descripción lírica de la riada, con una violencia tal, que parece convocada por fuerzas sobrenaturales (¿equivalencia con el Diluvio universal?). Además, está la cuestión de la edad: la anciana dobla ochenta años, es decir, tiene ciento

sesenta. No hay manera de saber si es meramente una hipérbole, o se trata de un dato *realmente extraordinario*; en todo caso, el personaje lo expone con toda naturalidad, como si fuera algo normal. Es aquí donde puede establecerse una conexión estrecha con *Cien años de soledad*, más allá de la estrategia general de mezclar realidad, maravilla y humor. Y es que Úrsula Iguarán también llega a una edad extraordinariamente elevada, pero que no produce asombro, sino un empírico cálculo matemático: «La última vez que la habían ayudado a sacar la cuenta de su edad, por los tiempos de la compañía bananera, la habían calculado entre los ciento quince y los ciento veintidós años» (García Márquez, 2007: 390).

Para el desarrollo de su realismo mágico, García Márquez incluye historias plenamente fantásticas. Pero, como en el ejemplo anterior de Miró, el narrador las presenta en el relato con total naturalidad. Al fantasma de Prudencio Aguilar lo ven Úrsula y José Arcadio Buendía sin inmutarse. Obviando lo extraordinario de la aparición, a Úrsula le llama la atención el hecho de que tenga atributos propios de los seres vivos, como estar triste. Por eso: «No le produjo miedo, sino lástima» (García Márquez, 2007: 32). En otro lado, una estera voladora «no la ofrecieron como un aporte fundamental del transporte, sino como un objeto de recreo» (García Márquez, 2007: 42). Y la levitación del padre Nicanor se describe como un hecho común y corriente, y le sirve al personaje para algo tan cotidiano como pedir limosna:

> El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente (García Márquez, 2007: 102).

Esta forma de abordar con naturalidad hechos realmente *maravillosos* también está en Miró. En la segunda parte, capítulo VII, de *El abuelo del rey* (*OC*, II: 239-244), se relatan los momentos trágicos posteriores a la muerte de Carlota, la esposa de Agustín II. Él anda desconsolado por la casa, mientras su familia se encarga de arreglar los papeles del entierro, para lo cual un amigo de la familia, don Lorenzo, tiene que poner por escrito el nombre de la mujer, y se da cuenta de que no sabe sus apellidos: «¿Cómo se llamaría esta pobre criatura?» (*OC*, II: 241). Sorprendentemente, tampoco los sabe don Arcadio, suegro de la fallecida: «¡No recordaba los apellidos, o no los supo nunca!» (*OC*, II: 241). En la cédula de inscripción del nieto, el hijo de ella, tampoco aparecen, porque, después de consignar los datos del padre, «se había abandonado el bautizo por la nevada, y no se pasó de estos nombres» (*OC*, II: 241). Como último recurso, se dirigen

a Agustín II, atormentados por tener que hacerle tal pregunta en su reciente viudez. Pero resulta que ¡también él lo desconoce!:

> ¡Por Dios, don Lorenzo! ¡No lo sé! ¡Maldita sea yo! ¡Si no me acuerdo! Acaso el primer apellido sea Enríquez; pero ¿y el segundo? Y tampoco recuerdo lo de Enríquez. La quise, ¡yo le juro que la quise sin fijarme en ella, sin complacerme en ella!... (*OC*, II: 242).

En este caso, no se trata de un hecho sobrenatural, pero sí tan sorprendente, que resulta *maravilloso*. Además, no se trata de que se tome con naturalidad ese hecho, porque es evidente que todo el mundo está sorprendido de que ni siquiera el esposo viudo conozca el nombre de su difunta esposa. Sin embargo, a nadie le preocupa saber *por qué* ni él ni nadie sabe los apellidos de un miembro de la familia. O sea, lo sorprendente de la anécdota cobra tintes *maravillosos* por la falta de interés en conocer sus causas *reales*.

Otro ejemplo significativo está en *El obispo leproso*. Como en el anterior, no hay elemento sobrenatural como tal, pero es tan sorprendente, que parece *maravilloso*. Y, a pesar de ello, se toma con total normalidad. La historia relata la presunta muerte y luego resurrección del padre de María Fulgencia, don Trinitario Valcárcel y Montesinos. Este, en realidad, no ha muerto, sino que ha entrado en un estado comatoso —cuya causa *real* y *científica* no interesa—, por el cual se le da por muerto y se prepara el aparente cadáver para su entierro. En mitad del velatorio, *real* de puro tedioso y monótono, comienzan los hechos presuntamente *maravillosos*:

> Pasó tiempo. Las moscas chupaban en los ojos, en las orejas, en la nariz, en las uñas de don Trinitario, y de súbito zumbaron en un revuelo de huida. El cadáver había movido los párpados. Descruzó las manos, descansó los codos en los bordes del ataúd como en un cojín, fue incorporándose y se sentó. Debió de ser en la vida y en la muerte socarrón y flemático. Estuvo mirándolo todo: sus gentes dormidas, los picheles de vino, los papelones pringosos de la cena, los cirios devorados, el Cristo delante, acogiéndole; un trozo de noche estrellada, con un panteón viejo y la fantasma de un ciprés… (*OC*, III: 281).

A pesar de lo sorprendente del hecho, este se asume con naturalidad, pero no porque se descubran las causas *reales* del incidente —que no estaba muerto—, sino que se da la resurrección por *cierta* y se entra en un debate sobre detalles *cotidianos*, como las circunstancias del presunto óbito, y con el humor de preguntarle a alguien que ya se ha muerto si, al resucitar, no se murió del susto producido por las circunstancias:

> —¿Y no se murió usted del susto de despertarse allí? —le preguntó el deán cuando fue a Murcia para ofrecerle, un poco medroso, su parabién.

> —No, señor —le dijo el resucitado—; porque allí lo que más podía horrorizarme era el muerto, y al muerto no le veía porque precisamente era yo.
>
> Don Trinitario bajó despacito de su tarima, le tomó la manta a un criado, envolviose y salió.
>
> Por el camino iba pensando en su muerte. No se acordaba de haber fallecido. Ya le parecía que debió morir en fecha remota; ya creía que acababa de jugar su tresillo con el brigadier y Montiña, el relator; no recordando si ganara o perdiera; de modo que jugando se moriría (*OC*, III: 281).

Después, don Trinitario sigue analizando los aspectos *cotidianos* del suceso *maravilloso*: que lo hubieran enterrado con tal o cual ropa o que le hubieran rajado las botas.

Se trata de una postura ante los hechos muy similar a tantos casos de *Cien años de soledad*. Esto ocurre cuando Meme trae de visita a casa de los Buendía a «sesenta y ocho compañeras de clase». El hecho, que no es sobrenatural, casi lo es de lo exagerado, pero el narrador no se detiene en lo sorprendente que ello resulta, y pasa a hacer un análisis práctico de la situación: «Fue preciso pedir camas y hamacas a los vecinos, establecer nuevos turnos en la mesa, fijar horarios para el baño y conseguir cuarenta taburetes prestados» (García Márquez, 2007: 297). Y así continúa durante varias páginas.

Volviendo al ejemplo de Miró, para reforzar el humor se pasa a la perspectiva de la mujer del resucitado, don Trinitario. También ella acepta el hecho *maravilloso* como *real*, dando gracias a Dios. Pero el análisis de sus consecuencias en la vida cotidiana es casi propio de un chiste: «Para todos, y aun para sí misma, fue ya la mujer una ex viuda. De noche se creía acostada con el cadáver de su marido. Daba gracias a Dios por el milagro de la resurrección, uno de los pocos milagros que nunca se nos ocurre pedir. Se desesperaba mirándole. Sin darse cuenta, le cruzaba las manos y, suavemente, le cerraba los ojos…» (*OC*, III: 282).

Conclusión: una influencia velada

Gabriel García Márquez fue un lector voraz. Él mismo y la crítica literaria han puesto de manifiesto un amplio abanico de lecturas que fueron influyentes en su obra, desde los clásicos grecolatinos a los narradores anglosajones de finales del XIX y principios del XX, pasando por la poesía de lengua española. Aquí se ha considerado la influencia de Gabriel Miró. Aunque no hay datos explícitos que corroboren que García Márquez leyó la obra de este, hay indicios indirectos que lo sugieren. Es especialmente convincente el interés de García Márquez en su juventud por la editorial Losada, en la que se publicaron prácticamente

todas las obras de Miró, por los mismos años en que el colombiano, de joven, se estaba formando como escritor.

Siguiendo las ideas de Michael Baxandall para la Historia del Arte, en este artículo se ha manejado un concepto amplio de influencia. García Márquez bien pudo haber leído a Miró, aunque sin ser consciente de que fuera influyente en él y, por tanto, sin llegar nunca a declarar su lectura en entrevistas, ensayos, etc. Quepa aquí añadir que García Márquez ha referido en alguna ocasión su deseo de ocultar los entresijos de composición de su obra cumbre:

> Cuando yo terminé *Cien años de soledad*, cuando la saqué en limpio y cuando mi editorial me acusó recibo de los originales, llamé yo a mi mujer y rompimos un cajón de papeles así de grande, donde estaban todas las notas del libro, porque el que hubiera leído estas notas sabía cómo estaba escrito, sabía qué es verdad y qué es mentira, sabía qué es legítimo y qué es truculento, sabía que no obedecía a una necesidad real, literaria, sino que era un simple recurso técnico, se hubiese sabido todo eso y ¡me lo llevo a la tumba, viejo! (*apud*. González Bermejo, 1971: 55).

A pesar de esto, García Márquez reconoció el uso que hacía de las lecturas para aprender de ellas, especialmente en lo tocante a los temas, incluso si era para lograr que sus obras fueran diferentes. Desde este punto de vista, cabría estudiar la influencia de *El abuelo del rey*, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* en *Cien años de soledad*, atendiendo a cuestiones como la construcción de un mundo totalizador a través de una saga familiar, con todo lo que ello repercute en la estructura narrativa. Por falta de espacio, se ha dejado esto para otro momento, centrándose este artículo en los aspectos de estilo.

No se trata de una decisión baladí. García Márquez reconoció que, como escritor, aprendió mucho de autores con habilidades sobresalientes para el lenguaje. Entre estos maestros, destaca Ramón Gómez de la Serna, quien, además, constituye otro de los indicios indirectos para sospechar que García Márquez leyó a Miró. Y es que Gómez de la Serna, entre sus *Nuevos retratos contemporáneos* de 1945, desde Buenos Aires, incluyó uno sobre Miró, alabándole por su estilo y por su capacidad para la prosa lírica. También en esta línea estuvo la alabanza de Enrique Anderson Imbert. Es probable, pues, que, con estos referentes, García Márquez se sintiera atraído por un autor ensalzado en estos términos, como Miró, para aprender en cuestiones de estilo.

En particular, este artículo propone a Miró como un antecedente de las estrategias literarias que definen el realismo mágico de García Márquez, especialmente a través de *Cien años de soledad*, dado que es la obra más representativa de este estilo. Mediante la presentación y el análisis comparado de ejemplos, se han puesto de manifiesto recursos comunes: el carácter aparente de lo *maravilloso*, el uso de enumeraciones e hipérboles para lograr esa apariencia o

la naturalidad con que son asumidos como *reales* ese tipo de fenómenos, gracias, sobre todo, al humor. Por supuesto, la solidez de estas hipótesis necesita del análisis narratológico, porque es en los temas del relato y en las estructuras narrativas donde se ponen en práctica los estilemas que se han estudiado aquí. Sin embargo, esta dimensión narrativa tendré que abordarla en otro lado.

Bibliografía citada

ALTISENT, Marta E (1988), *La narrativa breve de Gabriel Miró. Y antología de cuentos*, Barcelona, Anthropos.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1960), «La creación artística en Gabriel Miró», en *Crítica interna*, Madrid, Taurus, pp. 229-246.

BAXANDALL, Michael (1985), *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, CT / London, Yale UP.

CABELLO PINO, Manuel (2016), «La influencia de *La casa de Bernarda Alba* en la creación de personajes femeninos en la obra de Gabriel García Márquez», *Bulletin of Hispanic Studies*, 93(2), pp. 209-220. https://doi.org/10.3828/bhs.2016.13

CABELLO PINO, Manuel (2012), «Lo que García Márquez aprendió de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera*», *Estudios de Literatura Colombiana*, 31, pp. 99-119.

CABELLO PINO, Manuel (2010). *Motivos y tópicos amatorias clásicos en* El amor en los tiempos del cólera, Huelva, Universidad de Huelva.

CABELLO PINO, Manuel (2008), «Amor y peste en Albert Camus y en Gabriel García Márquez», en Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne (coords.), *Littérature, langage et arts: rencontres et création*, Huelva, Universidad de Huelva, s. p. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554314 [17/03/2020].

CABELLO PINO, Manuel (2004), «*Edipo alcalde*. Sófocles a través de los ojos de Gabriel García Márquez», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 27, s. p. http://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/edipoal.html [17/03/2020].

CABELLO PINO, Manuel (2003), «Las técnicas de mitificación en James Joyce y en Gabriel García Márquez», *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada*, 7, pp. 273-281.

CAMACHO DELGADO, José Manuel (1998), «El largo viaje de Edipo de la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez», en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito estético*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 371-376.

COBO-BORDA, Juan Gustavo (2002), «Compadreo literario de cuatro horas con Gabriel García Márquez» [entrevista de 1981], en Daniel Samper Pizano, *Antología de grandes entrevistas colombianas*, Bogotá, Aguilar, pp. 29-42.

FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel (1982), *La soledad de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Planeta.

FRESNADILLO MARTÍNEZ, María José (2015), «Las enfermedades infecciosas en la literatura. Una larga historia sin final». *Revista de Medicina y Cine*, 11(1), pp. 41-53. https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/13500 [02/04/2020].

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982), «Frases de la vida», *El País*, 18 de agosto, s. p. http://www.elpais.com/articulo/opinion/Frases/vida/elpepiopi/19820818elpepiopi_14/Tes [17/03/2020].

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002), *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2004), *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, México, Diana.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2007). *Cien años de soledad* [Edición conmemorativa], Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española.

GARCÍA PÉREZ, David (2010), «Tres mitos griegos en la narrativa de Gabriel García Márquez», *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 28 (2), s. p. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582010000200008 [17/03/2020] https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2010.28.2.355

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2000), *Nuevos retratos contemporáneos*, en *Obras completas. Vol. XVII: Retratos y biografías II. Retratos completos (1941-1961)*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, pp. 379-664.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1971), *Cosas de escritores*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.

LAÍN CORONA, Guillermo (2010), «Gabriel Miró y el 27. Lecturas e influencias», *Revista de Literatura*, 72(144), pp. 397-434. http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/240/255 [Último acceso: 19/03/2020] https://doi.org/10.3989/revliteratura.2010.v72.i144.240

LANDEIRA, Ricardo (1972), *Trilogía de Sigüenza*, Chapel Hill, NC:, University of North Carolina / Department of Romance Languages.

LANDEIRA, Ricardo (1978), *An Annotated Bibliography of Gabriel Miro (1900-1978)*, Manhattan, Kan., Society of Spanish and Spanish-American Studies.

MIRÓ, Gabriel (2006-2008), *Obras completas*, 3 vols., ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

PEREIRO, Manuel (1979), [Entrevista con Gabriel García Márquez] «La Revolución cubana me libró de todos los honores detestables de este mundo», en Alfonso Rentería Mantilla (ed.), *Gabriel García Márquez habla de Gabriel García Márquez*, Bogotá, Rentería Editores, pp. 201-210.

REIG CALPE, Montserrat (2012), «La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: Una lectura sofoclea», *Synthesis*, 19, pp. 43-61.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5197/pr.5197.pdf [17/03/2020].

RUBIA BARCIA, José (1965), «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *Revista Hispánica Moderna*, 31(1), pp. 385-398.

SIMONS, Marlise (1988), «García Márquez on Love, Plagues and Politics», *New York Times Book Review*, 21 de febrero, pp. 1 y 23-25.

VARGAS LLOSA, Mario (1971), *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona / Caracas, Barral / Monte Ávila.

VIDAL, Raymond (1964), *Gabriel Miró. Le Style, les moyens d'expression*, Bordeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1966), *Lengua, literatura, intimidad*, Madrid, Taurus.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 141-168
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.07

Artículo de investigación

Sigüenza, personaje de la modernidad, en sus textos (En torno a *Libro de Sigüenza*)

Sigüenza, character of modernity, in his texts (regarding *Libro de Sigüenza*)

Miguel Ángel Lozano Marco

Autoría:
Miguel Ángel Lozano Marco
Universidad de Alicante, España
ma.lozano@ua.es
https://orcid.org/0000-0002-3694-2396

Citación:
Lozano Marco, Miguel Ángel. «Sigüenza, personaje de la modernidad, en sus textos (En torno a *Libro de Sigüenza*)», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 141-168. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.07

Fecha de recepción: 06-10-2020
Fecha de aceptación: 13-10-2020

© 2021 Miguel Ángel Lozano Marco

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Sigüenza no es realmente solo un *alter ego* de Gabriel Miró, sino un personaje complejo cuya vida se desarrolla a lo largo de 25 años, desde 1903, en que fuera creado por una necesidad estética y epistemológica, hasta su plenitud y despedida en 1928; pero su presencia no es continuada, como podemos pensar si atendemos a las fechas de cada una de sus crónicas, tal y como fueron consignadas en *Libro de Sigüenza*, sino que se limita a unos pocos años, muy concretos, si recurrimos a las fechas de publicación en la prensa periódica. El personaje tiene su evolución en esos textos, y a ellos —y no a un referente externo— hemos de prestar atención.

Palabras clave: Gabriel Miró; Sigüenza (personaje); crónicas y libros; textos desconocidos.

Abstract

Sigüenza is not really just an *alter ego* of Gabriel Miró, but a complex character whose life develops over 25 years, from 1903, when he was created by an aesthetic and epistemological necessity, until his fullness and farewell in 1928; but its presence is not continuous, as we can think if we look at the dates of each of its chronicles as they were recorded in *Libro de Sigüenza*, but is limited to a few and very specific years, if we resort to the publication dates in the periodical press. The character has his evolution in these texts, and we must pay attention to them, not to an external reference.

Keywords: Gabriel Miró; Sigüenza (character); chronicles and books; unknown texts.

Gabriel Miró y Sigüenza

En buena medida, la metodología generacional, que durante mucho tiempo se ha utilizado para el estudio de la literatura española en el siglo XX, relegó a Miró a un lugar impreciso, y no solo por su fecha de nacimiento, sino también, y aún más, por su condición de «literato puro». Por fecha de nacimiento (1879) queda situado en un territorio fronterizo entre las llamadas «zonas de fechas». Laín Entralgo, en su antaño famoso libro sobre *La generación del 98* (1945) —de tan dilatados efectos que ha lastrado y distorsionado la consideración de toda una época—, sitúa a Gabriel Miró, junto con Juan Ramón Jiménez, como «eslabones medianeros entre la generación del 98 y la siguiente» (1970: 29); y en el también famoso y obsoleto libro de Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho* (1951), figura en la estela de la *generación* como un resultado de lo que llama el «camino de los artistas» (1979: 313), donde ubica a Valle-Inclán y a Pérez de Ayala. Pero la dificultad fundamental para la inserción deriva del hecho de que en los estudios «generacionalistas» siempre han predominado los criterios ideológicos y político-sociales sobre los estéticos. Así se entendió tanto la llamada generación del 98 como la del 14, la que gira en torno a Ortega y que se caracteriza, según Juan Marichal, por su novedad en la historia intelectual, que procede «de su actitud ante la política y los políticos» (Marichal, 1971: 66-67).

Los criterios al margen de la estética que se han utilizado para enjuiciar las obras literarias fueron ya delatados por Azorín en 1914: «La crítica no decía las relaciones de la obra de arte con la sensibilidad humana, sino que -infantilmente- se esforzaba en demostrar la sabiduría (suma de conocimientos, enciclopedismo, docencia) de un libro» (Azorín, 1998: 1082), y esto es algo que diferenciaba la cultura española de la de los países del entorno europeo, donde tales criterios serían considerados absurdos. Es obvio que la literatura ha de juzgarse, ante todo, siguiendo criterios estéticos.

Por edad y contexto se le sitúa en la generación de 1914 (que sería su lugar natural), pero suele quedar como apartado, entre «los novelistas de la generación», y un tanto de manera excéntrica con referencia a su centro, que es Ortega y Gasset. Hemos apuntado que en la caracterización de esta «generación de los intelectuales» predominan los criterios ideológicos y políticos, vinculados con la ideología del reformismo liberal, que encontramos perfectamente en nuestro autor apenas profundicemos un poco. La obra de Gabriel Miró no padece de «oquedad ideológica», como afirmó Eugenio G. de Nora (1973); en ella hay tanta ideología -lo han mostrado extensamente Longhurst (1990) y Laín Corona (2015)-, como pensamiento filosófico (Johnson, 1985).

Suele también utilizarse el impreciso rótulo de «novecentismo», traducción del *noucentisme* catalán, que es un movimiento diferente y anterior en el tiempo. Guillermo Díaz-Plaja quiso designar con él la etapa de desarrollo literario posterior al primer lustro, centrada en los años veinte, entendiéndolo con el sentido de «producción ideológica propia del Novecientos» que «opone sus ideales a los del ochocientos (Romanticismo, Realismo, Modernismo) exaltando valores universales, frente a los subvalores típicos o nacionales» (1975: 15). Incluye a los escritores que deciden un cambio de rumbo (Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado), junto con nombres de la siguiente promoción (Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró). En este sentido, el novecentismo español viene a considerarse como una época en la que confluye la evolución de unos autores procedentes de una época anterior con la generación inmediatamente posterior, conviviendo en un mismo clima estético e ideológico.

Ninguno de estos criterios de periodización histórico-literaria contribuye a explicar el arte de Gabriel Miró. El terreno adecuado en el que debemos situarnos es el del género literario que desea cultivar. Recordemos que Jorge Guillén afirmaba que lo que ambicionaba Miró era la novela (1969:176), y que, cuando se ponderaban las cualidades líricas de su prosa, el alicantino solía preguntar contrariado: «entonces ¿no soy novelista?». En el seno de la novela de su tiempo lo situó el primer crítico que tuvo, Luis Pérez Bueno, desde el Prefacio a *La mujer de Ojeda* (1901), y como novelista lo juzgó el primer crítico de alcance nacional que lo consideró por extenso en un libro, Andrés González Blanco (1906). En el terreno de la novela afinó su instrumental; en su cultivo se ocupó toda la vida, y a su muerte dejó inacabada *La hija de aquel hombre*, buena prueba de su voluntad de persistir en el empeño. Como hemos visto, Miró queda incluido de manera forzada en la construcción que la crítica había realizado de la historia literaria en los primeros lustros del siglo XX, pero es perfectamente adecuado en el desarrollo de la novela europea de su época, y en la evolución del género tiene un lugar destacado. Nuestro escritor puede ser entendido perfectamente desde los criterios de un libro como el de Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (1966); allí tendría su lugar, junto a «les romans poétiques de Francis Jammes», muy cercano al ideal de Alain Fournier: «être poète tout en étant romancier», y, por supuesto, comprendido en el capítulo «L'age du roman poétique».

Gabriel Miró queda, pues, perfectamente incorporado al proceso evolutivo de la literatura española, si se le sitúa en el terreno de la novela. Ocupa ese lugar que va desde la crisis del naturalismo hasta la época de las vanguardias. Crisis que lo es de la representación del mundo y de la identidad del sujeto, puesto

que la realidad ya no se concibe como separada del sujeto que conoce y, por tanto, no es susceptible de ser representada de manera objetiva e impersonal. Es la crisis que da como resultado literario las famosas novelas de 1902, a las que cabe denominar *modernistas*, y que se caracterizan por prescindir o reducir al máximo el elemento argumental, por ser expresión de los sentimientos e ideas de un protagonista en cuya conciencia, al manifestarse, se define su mundo, y por utilizar un lenguaje que, al privilegiar la función expresiva, se orienta hacia lo lírico. El conocimiento y la representación del mundo dependen, pues, de la conciencia del protagonista, de manera que lo que abunda es la «novela de personaje». Así, podemos hablar de la novela de Antonio Azorín, de Fernando Ossorio, de Xavier de Bradomín, de Andrés Hurtado, de Alberto Díaz de Guzmán, de Augusto Pérez, de Luis Murguía, de Joaquín Monegro..., o de Félix Valdivia, Federico Uríos o Antón Hernando, en el caso de Miró, donde, además, por encima de todos ellos, y como su más original creación, tenemos a Sigüenza.

En esta línea debemos situarnos: en el contexto de una novelística renovadora, centrada en el personaje, para abordar el estudio de los textos protagonizados por Sigüenza. Una novela, la de Miró, que fue muy pronto calificada como «novela lírica» (G. de Candamo) o «novela poema», términos utilizados en 1908 para referirse a *La novela de mi amigo*. Miró nos aparece así perfectamente integrado entre Valle-Inclán y Baroja (como profetizó Luis Pérez Bueno), y entre Azorín, Unamuno, Pérez de Ayala..., y no lejos de Marcel Proust, Alain Fournier, Virginia Woolf, o el James Joyce de *Dubliners,* como apuntó Valery Larbaud en su «Préface» a la traducción francesa, *Gens de Dublin*.

La creación de Sigüenza es, pues, un suceso coherente en una época en la que la creación de personajes relacionados —o relacionables— con su creador, que se perciben como cercanos o identificados con él, constituyen una necesidad expresiva y epistemológica. Unamuno, desde un texto cenital, afirmaba que «todo poeta, todo creador, todo novelador —novelar es crear—, al crear personajes se está creando a sí mismo» (1967: 1183), y Pérez de Ayala declaraba que «la sola forma descriptiva de la psicología viva —por más vueltas que se le dé— es la descripción, hasta donde sea posible, del propio flujo vital [...] Por eso todo gran novelista ha sido [...] un gran poeta lírico» (1958: 24).

En la obra literaria de Gabriel Miró, los textos protagonizados por Sigüenza constituyen un sector claramente delimitado y extendido en el tiempo, pero no constante. Como bien sabemos, *Del vivir* (1904) es el libro inicial de ese sector y la primera obra que el escritor reconoce como suya después de eliminar del canon de sus Obras Completas dos novelas —*La mujer de Ojeda* (1901) e *Hilván de escenas* (1903)— además de una pequeña cantidad de artículos

publicados en los primeros años del siglo XX. *Años y leguas* (1928) viene a ser la culminación y despedida de ese personaje, y también el último libro publicado por su autor, quien fallece en mayo de 1930. En un lugar intermedio se sitúa *Libro de Sigüenza* (1917), volumen formado con textos breves (crónicas) que, en su mayoría, habían ido apareciendo en la prensa a lo largo de pocos meses, no a lo largo de años, como se deduce de las fechas que su autor añadió en la versión definitiva (1927), distinta de la anterior.

La crítica advirtió muy pronto la existencia de este sector; tan pronto como quedó constituido tras publicarse el tercer volumen y reeditar muy modificado el segundo. Fue Eduardo Gómez de Baquero el primero en hablar de los «libros de Sigüenza»; lo hizo el dos de julio de 1928 en el artículo «Sigüenza y Miró», reseña del recién aparecido *Años y leguas*. Es allí donde lanza la definición del personaje que ha de ser repetida: «al decir Sigüenza hemos dicho Gabriel Miró, porque Sigüenza le pertenece, más que como un personaje de ficción, obra suya, como su "alter ego" o su Sosia literario». Pero más interés tiene la reseña que Juan Chabás publica diez días después. Allí, tras apuntar que se había constituido en torno al personaje un «ciclo propio», lo relaciona con su autor, señalando su singularidad, pues «Miró no siempre es Sigüenza, como Sigüenza no es muchas veces Miró»; y apunta sugerentes ideas referidas a su modernidad: Sigüenza es «abstracto, como toda criatura lírica, y al propio tiempo concreto, como un ser humano fundido en la misma carne de su autor». Queda así abierta una avanzada comprensión del personaje y de su sentido en la creación mironiana.

Desde entonces, la crítica suele definir al personaje recurriendo a criterios «esencialistas» según una fórmula que se iniciaría con el sintagma «Sigüenza es…», para situar el nombre de Miró en algún lugar del predicado. Esto significa entender al personaje como un ente completo, constituido de manera definitiva, susceptible de ser definido en una fórmula. Pero Sigüenza atraviesa años y leguas literarias -es andariego-, y se va haciendo. Cuando aparece en 1904 no se nos muestra con un carácter definido, formado en todos sus rasgos, sino como un protagonista del que sabemos muy poco, y al que vemos aprendiendo y evolucionando; y así va desarrollando su vida, enriqueciéndose con la edad a medida que los textos donde habita ganan en complejidad y en belleza. Sigüenza «vive a costa de la continuidad de su modelación íntima» (Miró, 2009: 730).

El profesor Edmund L. King, en el último trabajo que publicó en vida, «Gabriel Miró, autor», afirma con un tono desenfadado que «todos sabemos que hasta cierto punto Sigüenza es Miró» (1999: 32), que «la persona de Gabriel Miró puede que esté presente en el personaje Sigüenza y puede que

no. Gabriel Miró autor está presente en la manera de inventarlo y en la actitud expresada para con la criatura» (1999:33). Ante un planteamiento como este se puede tomar el camino errado y dirigirnos desde el personaje hacia el creador, lo que es muy frecuente; pero lo adecuado es ir hacia el personaje en su texto, hacia la creación, y tener presente el criterio que fundamenta la obra de Miró, tal como lo formuló, y lo repitió, en sus textos teóricos más importantes: la conferencia «Lo viejo y lo santo en manos de ahora» (1925), y en dos de las tres versiones de «Sigüenza y el Mirador Azul» (1927): «La realidad, con todas sus exactitudes, es la levadura que hace crecer la verdad máxima, la verdad estética, motivo de la técnica de cada artista» (Miró, 1982: 105). En la obra de Miró no debemos dirigirnos desde el texto hacia una realidad externa, un referente, ya sean personajes o lugares; debemos entender que los datos tomados de la realidad (externa o interna) son materiales para la construcción de la obra, y en ella, y no en los elementos previos, reside la *verdad estética*.

Sigüenza es un personaje perdurable, al que recurre el escritor repetidas veces a lo largo de veinticuatro años, pero no es un seudónimo ni tampoco un *alter ego*; cuando el escritor firma así alguna carta, no es más que un rasgo de humor. Por ser perdurable, ha de ser estudiado en su evolución, en el seno de unos textos que no tienen carácter autobiográfico, como alguna vez se ha afirmado. En ningún caso el referente, o la finalidad del texto, son sucesos biográficos que se quieren dar a conocer como tales; si estos aparecen, son, como hemos apuntado, «materiales de construcción» encaminados a integrarse en un texto poético y a adquirir por ello las condiciones y la naturaleza de ese texto. En ningún caso encontramos el «pacto autobiográfico» en virtud del cual se establece la identidad entre autor, narrador y personaje. Gabriel Miró dispone todos los elementos, encaminándolos para lograr una verdad estética en forma de lenguaje.

Los libros de Sigüenza

Debemos atender, aunque sea de manera muy concisa, a los libros «unitarios» -novelas- con los que se inicia y concluye la trilogía, para situar en su lugar la sucesión de los textos (crónicas) que fueron apareciendo en diversos periódicos, con los que compondría las dos versiones de *Libro de Sigüenza. Del vivir* es una obra que se aparta de la convención novelística de su tiempo (Lozano Marco, 2010: 70-82) de manera similar a lo que sucede con las novelas de 1902; y también su protagonista carece de la entidad novelesca convencional. Sigüenza es el personaje que permite al escritor recrear su experiencia, dando un sentido y un alcance ético y estético a unas jornadas que no habrían sido así (Gabriel Miró no estuvo solo en Parcent, sino que fue allí acompañando al

ingeniero Próspero Lafarga y a los técnicos que construían la carretera). Todo parece indicar que el personaje fue creado a propósito para esta novela, y que su creador no preveía para él una larga existencia; la prueba es que desaparece durante más de cuatro años. El mismo autor no se refiere al protagonista cuando habla de *Del vivir*; pero tampoco los primeros críticos reparan en él, fijándose más en lo que éste va a ver: los leprosos que padecen su enfermedad y su soledad en un pueblo concreto, Parcent, ante la indiferencia de los sanos.

Sigüenza no es un simple recurso para ver: su presencia resalta lo que ve, presta humanidad a su visión, y también sufre un proceso interior. Pero es muy diferente de los protagonistas convencionales de sus novelas anteriores: *La mujer de Ojeda* (1901) e *Hilván de escenas* (1903); de ellos lo conocíamos todo: físico, psicología, moral y biografía; de Sigüenza no sabemos nada. Solo esa advertencia de las primeras líneas que sugiere un carácter: «hombre apartadizo que gusta del paisaje y de humildes caseríos» (Miró, 2007: 261), y una indicación que el narrador nos da: es «incierto, indefinido», lo que marca un contraste radical con los muy definidos personajes de las dos novelas anteriores. No conocemos su aspecto, su ocupación y sus circunstancias vitales; sabemos solo que *está ahí*. Es una sensibilidad en presente que va recogiendo el ambiente físico, pero aún más, mucho más, el moral, junto con sus propias reacciones. Sigüenza, en *Del vivir*, es un personaje de entidad y sustancia moral. Conocemos el sentido de sus reacciones, es escrupuloso en sus autoanálisis, es hombre de sentimientos delicados que se conmueve ante los leprosos y se sorprende ante la indiferencia de los sanos... Pero también descubre su parte oscura: una fascinación ante el mal que se revela en algunos episodios. Vamos entendiendo que Sigüenza es más de lo que nos va diciendo un narrador que parece omnisciente, pero que no lo es, y advertimos el desarrollo de un itinerario interior que va desde el propósito -el deseo de conocer un lugar *imaginado* a la manera asiática-, hasta el momento de la revelación de una verdad de carácter universal, la «falta de amor», y la propuesta de la ética kantiana como solución ideal, pero poco posible.

Con la referencia a ese itinerario interior que desde un *error* (lo imaginado) le conduce a una *verdad* (la consecuencia de lo observado) entramos en el terreno de la estructura, porque lo señalado responde al diseño de una estructura interna. *Del vivir* no es una crónica, sino una *novela*, y lo es por su forma: por la disposición de unos materiales encaminados a configurar un texto no referencial, sino poético, suficiente y completo.

Sigüenza, las crónicas y el *Libro*

Hemos apuntado la posibilidad de que Gabriel Miró creara a Sigüenza para protagonizar *Del vivir*, y que no contara con él para obras posteriores. El hecho es que no vuelve a aparecer hasta cuatro años después, en diciembre de 1908 (Lozano Marco, 2018). Esta primera recuperación, muy escasa en el número de crónicas (solo seis, a lo largo de dieciséis meses), se inserta en la estela del éxito conseguido con *Nómada*, lo que le abrió las páginas de algunos periódicos de Madrid; pero será olvidado de nuevo durante dos años, hasta que en noviembre de 1912 vuelva a aparecer en *Diario de Barcelona*, y allí alcanza su madurez, para consolidarse en *La Vanguardia*, desde noviembre de 1913 hasta junio de 1914. A este breve período (1912-1914) pertenece la mayor parte, casi la totalidad, de los capítulos del *Libro de Sigüenza* de 1917; diez años después, en la configuración definitiva del *Libro* en su segunda edición, se integran tres de las cuatro crónicas escritas para *La Publicidad* de Barcelona en septiembre y octubre de 1920, en el momento en que Gabriel Miró traslada su domicilio familiar de la capital catalana a Madrid.

Creo que es interesante consignar la relación completa de las crónicas[1] de Sigüenza. Con la mayor parte de ellas, el escritor compuso el *Libro*. Como podemos comprobar, fueron publicadas en diversos periódicos un total de cuarenta y ocho crónicas, de las que treinta y tres fueron recogidas finalmente en el libro, aunque conviene apuntar que ocho de ellas no fueron en su origen protagonizadas por Sigüenza, sino que son artículos o cuentos que se modificaron después para incorporarlos al libro; son ocho en total: las cinco numeradas del 7 al 11 (1911-1912), y las señaladas con los lugares 19, 22 y 24. Del total, unas pocas permanecen olvidadas en su lugar de aparición, y otras fueron recogidas por su hija Clemencia en *Glosas de Sigüenza* (1952) y por Marta E. Altisent (1992). El orden cronológico que seguimos es el de la fecha de publicación de cada uno de los textos, no el de la fecha que su autor les puso muy tardíamente, al preparar las Obras Completas, fecha siempre problemática, cuando no incierta, y que colocamos entre corchetes. Para señalar los libros en los que fueron recogidos estos textos, utilizamos las siguientes siglas: *DHP: Del huerto provinciano; LS: Libro de Sigüenza; GS: Glosas de Sigüenza,* y Alt: la recopilación realizada por Marta E. Altisent en su libro *Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920)*.

1. Les llamo crónicas porque así las denomina su autor: «La crónica que aquí se va tejiendo de algunas emociones de Sigüenza» (*La Vanguardia,* 4 de febrero de 1914), y él mismo se considera «su cronista».

1.- «Notas de Sigüenza», *Prometeo*, I, 2 (diciembre 1908) *DHP.*
2.- «Sigüenza, el Herrero y el Juez», *Heraldo de Madrid*, 21 de diciembre de 1908.
3.- «Comento del domingo», *Diario de Alicante*, 4 de enero de 1909.
4.- «Un vagar de Sigüenza», *Los Lunes de El Imparcial*, 7 de junio de 1909, *DHP* y [1908] *LS* 1927: «Otra tarde. La gaviota».
5.- «Sigüenza y los señores concejales», *Diario de Alicante*, 4 de septiembre de 1909.
6.- «Glosas de Sigüenza», *Heraldo de Madrid*, 13 de abril de 1910. *GS*.
7.- «Mi tía», *Caras y Caretas*, 25 de marzo de 1911 [1910] *LS*: «Sigüenza habla de su tía».
8.- «Pláticas. - De una que tuvimos un capellán de monjas y yo», *Diario de Barcelona*, 18 de octubre de 1911 [1909] *LS*: «Plática que tuvo Sigüenza con un capellán».
9.- «Pláticas. - Figuritas de Belén», *Diario de Barcelona,* 24 de diciembre de 1911 [1906] *LS*: «Pastorcitos rotos».
10.- «Pláticas. - De los balcones y portales», *Diario de Barcelona*, 29 de marzo de 1912 [1903] *LS*.
11.- «Pláticas. - Relato de un viaje de novios», *Diario de Barcelona*, 20 de julio de 1912 [1908] *LS*: «Un viaje de novios».
12.- «Levante. - El Sr. Cuenca y su sucesor», *Los Lunes de El Imparcial*, 25 de noviembre de 1912 [1908] *LS*.
13.- «De la crueldad de Sigüenza», *Diario de Barcelona*, 25 de diciembre de 1912. *GS*.
14.- «Un envidiado caballero de Levante», *Diario de Barcelona*, 25 de enero de 1913 [1909] *LS*: «Un envidiado caballero».
15.- «Sigüenza, opositor», *Diario de Barcelona*, 1 de febrero de 1913 [1907] *LS*: «El señor de Escalona».
16.- «Una mañana levantina», *Diario de Barcelona*, 4 de marzo de 1913 [1910] *LS*: «Una mañana».
17.- «Los almendros y el acanto», *Diario de Barcelona*, 27 de marzo de 1913 [1906] *LS*.
18.- «Un artículo de Sigüenza», *Diario de Barcelona*, 15 de abril de 1913 [1909] *LS*: «Una jornada del Tiro de pichón».
19.- «El pececillo del P. Guardián», *Diario de Barcelona*, 30 de abril de 1913 [1909] *LS*.
20.- «Plática. - Asuntos crematísticos», *Diario de Barcelona*, 13 de junio de 1913. Alt.
21.- «En Cristianía», *Diario de Barcelona*, 25 de junio de 1913 [1910] *LS*: «Una noche (En Cristianía)».
22.- «Figuras que todos conocemos. - La señora que hace dulces», *Diario de Barcelona*, 23 de julio de 1913 [1909] *LS*.
23.- «Pláticas. - Cosas viejas y sabidas», *Diario de Barcelona*, 2 de agosto de 1913. *Alt*.

24.- «Figuras de nuestra vida. - El señor de los ataques», *Diario de Barcelona*, 23 de agosto de 1913 [1903] *LS*.
25.- «Levante. - Sigüenza, el ganado y el cordero», *Los Lunes de El Imparcial*, 1 de septiembre de 1913 [1903] *LS*: «Sigüenza, el pastor y el cordero».
26.- «Jornadas de Sigüenza. - En el mar», *La Vanguardia*, 9 de diciembre de 1913 [1910] *LS*: «En el mar. Vinaroz».
27.- «Jornadas de Sigüenza. - La hermosa señora», *La Vanguardia*, 20 de diciembre de 1913. Alt.
28.- «Jornadas de Sigüenza. - Del origen del turrón», *La Vanguardia*, 25 de diciembre de 1913 [1910] *LS*.
29.- «Jornadas de Sigüenza. - Un domingo», *La Vanguardia*, 28 de enero de 1914 [1908] *LS*.
30.- «Jornadas de Sigüenza. - Sigüenza, los peluqueros y la muerte», *La Vanguardia*, 4 de febrero de 1914 [1912] *LS*.
31.- «Jornadas de Sigüenza. - En la ciudad grande», *La Vanguardia*, 27 de febrero de 1914. Alt.
32.- «Jornadas de Sigüenza. - La tía pobre», *La Vanguardia*, 3 de marzo de 1914 [1911]. *LS*.
33.- «Jornadas de Sigüenza. - Nosotros», *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1914. Alt.
34.- «Jornadas de Sigüenza. - El discípulo amado», *La Vanguardia*, 25 de marzo de 1914 [1914] *LS*.
35.- «Jornadas y comentarios de Sigüenza. - Razones y virtudes de los muertos», *La Vanguardia*, 2 de abril de 1914 [1914] *LS*: «Razón y virtudes de muertos».
36.- «Jornadas y comentarios de Sigüenza. - De la lectura de *La bien plantada*», *La Vanguardia*, 19 de abril de 1914. *Alt*.
37.- «Jornadas y comentarios de Sigüenza. - El paseo de los conjurados», *La Vanguardia*, 29 de abril de 1914 [1908] *LS*.
38.- «Jornadas y comentarios de Sigüenza: Recuerdos y parábolas», *La Vanguardia*, 6 de mayo de 1914 [1909] *LS*: «Recuerdos y parábolas (Política)».
39.- «Jornadas y comentarios de Sigüenza. - La fruta y la dicha», *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1914 [1914] *LS*.
40.- «Jornadas y comentarios de Sigüenza. - Emociones de ciudad», *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1914 [1914] *LS*: «La ciudad».
41.- «Jornadas y comentarios de Sigüenza. - Campos de Tarragona. Un chico que sale», *La Vanguardia*, 3 de junio de 1914 [1913] *LS*: «Campos de Tarragona».
42.- «Jornadas y comentarios de Sigüenza. - La aldea en la ciudad», *La Vanguardia*, 18 de junio de 1914 [1914] *LS*.
43.- «Jornadas y comentarios de Sigüenza. - De una conferencia del Dr. Ingenieros», *La Vanguardia*, 26 de junio de 1914. Alt.
44.- *Libro de Sigüenza*, 1917. «Una tarde» [1909] (no sabemos si fue anteriormente publicado).

45.- «Nuevas jornadas de Sigüenza. - I.. Lector: La Nariz», *La Publicidad*, 1 de septiembre de 1920. Alt.
46.- «Nuevas jornadas de Sigüenza. - II. Locomotoras y estrellas», *La Publicidad*, 5 de septiembre de 1920 [1919] *LS*: «Simulaciones» [Primera parte].
47.- «Nuevas jornadas de Sigüenza. - III. La nena que tiene tos ferina», *La Publicidad*, 9 de octubre de 1920 [1919] *LS*: «La nena de la tos ferina».
48.- «Nuevas jornadas de Sigüenza. - IV. Plática. Un amigo, el mar», *La Publicidad*, 20 de octubre de 1920 [1919] *LS*: «Simulaciones» [Segunda parte].

De entre las seis primeras crónicas sigüencinas, de diferente entidad, presentan más interés las enviadas a Madrid (diferentes de las publicadas en los periódicos locales, de menor alcance). De ellas solo rescata «Un vagar de Sigüenza» para la versión definitiva del *Libro*, en 1927[2], cambiando su título por el de «Otra tarde (La gaviota)» y eliminando algunos párrafos. Es una especie de parábola, cercana, solo en su sentido, a *Las cerezas del cementerio*: el desengaño que sufre una imaginación idealizadora en su choque con la realidad, y la enseñanza que de ello resulta. Sigüenza aprende de sus decepciones. Pero también contiene en su seno un sentimiento muy propio del personaje: la perplejidad y zozobra que produce pensar que hemos nacido para altos designios, pero que sólo nos afanamos por lograr aquello que, según el Evangelio, se nos ha de dar «por añadidura».

Sigüenza no es, en ese primer rescate, muy diferente del que hemos encontrado en *Del vivir;* tal vez por eso desaparece de nuevo, para volver a finales de 1912, casi tres años después, cuando el escritor quiere darle nueva vida (Lozano Marco, 2018). Pero en el *Libro* encontramos algunos textos que habían sido publicados en esta época intermedia: entre marzo de 1911 y julio del año siguiente. Se trata de relatos que en su forma originaria no contenían a nuestro personaje: estaban narrados en primera persona y fueron transformados después para acomodarlos a Sigüenza, introduciendo su nombre en algún lugar oportuno. Son textos adecuados, que giran en torno al tema de la «falta de amor» en diferentes modalidades: el egoísmo, la falsa compasión, la crueldad... Destacan «Pláticas.- De una que tuvimos un capellán de monjas y yo», sobre enseñanzas de la naturaleza (la paz y concordia entre animales se transforma en pelea cuando surge un «hecho» que desencadena el odio: un simple gusano muerto); «De los balcones y portales», sobre el mezquino concepto de la vida que revelan las casas con las ventanas cerradas (viene a ser un precedente de

2. Gabriel Miró no la incluyó en la primera versión de *Libro de Sigüenza*, en 1917, porque la había recogido en su recopilación de relatos *Del huerto provinciano,* Barcelona, Ed. Doménech, 1912.

«Doña Elisa y la eternidad» de *Años y leguas*), y «Relato de un viaje de novios», sobre el cómodo egoísmo y la falsa piedad.

La segunda recuperación de Sigüenza se produce, como hemos dicho, a finales de 1912, en un periodo que se extiende hasta junio de 1914. Son un total de veintinueve textos protagonizados por el personaje, a los que hay que añadir los tres relatos adaptados que señalamos antes. Podemos así afirmar que el volumen de 1917 (pero también el definitivo) está formado por textos de un periodo breve, centrado en 1913 y en la primera mitad del siguiente año; son los meses últimos de residencia en su ciudad natal y los primeros después de su traslado a Barcelona, a donde llega en febrero de 1914.

En esta segunda recuperación podemos apreciar tres etapas: una primera con textos diversos (noviembre 1912-septiembre de 1913); la consolidación de Sigüenza, en *La Vanguardia,* al tener sección propia (diciembre 1913-marzo 1914), y la evolución de dicha sección hacia terrenos más cercanos al ensayo (abril-junio 1914).

La primera etapa se inicia con uno de los relatos más conocidos: «El señor Cuenca y su sucesor». Sigüenza aparece ya como un personaje maduro, que tiene vida más allá de las páginas y con un pasado similar al de su autor: ha sido alumno interno en el colegio de Santo Domingo, en Orihuela, y es padre de dos hijas. Se trata de un relato conmovedor sobre la indefensión y el desvalimiento de unos niños víctimas de una disciplina deshumanizada. Relato conmovedor, con materia biográfica, al igual que el siguiente, «Sigüenza opositor», que gana con el título definitivo: «El señor de Escalona (Justicia)»; en él, el patetismo se compensa con una ironía que no podía haber en el anterior. En el tema entra también el desvalimiento de dos fracasados opositores lugareños,[3] en una escena recordada después de que Sigüenza haya formado parte de un jurado, ensalzado por el abogado, pero agobiado antes por las órdenes de un ujier «menudo y trasijado».

Un importante grupo de crónicas tiene como tema la inevitable crueldad cotidiana, e incluso la que deriva de la inocencia. Los capítulos son los de la sección «Muelles y mar»: «Una tarde» y «Una noche (En Cristianía)», y también «De la crueldad de Sigüenza», «Una jornada del tiro de pichón», «Sigüenza, el pastor y el cordero» y «Cosas viejas y sabidas».

Tres piezas son, de nuevo, relatos adaptados al cambiar la primera persona originaria por la tercera de Sigüenza: «El pececillo del P. Guardián», «Figuras que todos conocemos. La señora que hace dulces» (muy similar a *Las cerezas*, en el recuerdo de la señora de Giner), y «Figuras de nuestra vida. El señor de los

3. Gabriel Miró se presentó a oposiciones a Judicaturas en 1905 y en 1907.

ataques», sobre la visión distante del dolor ajeno, recordado como anécdota en la cronología de nuestra vida. Un paso adelante, como preludio de la siguiente etapa, encontramos en «Los almendros y el acanto», una especie de parábola, donde predomina el elemento ensayístico en el seno de una sencilla anécdota: los almendros, con su frágil floración, son emblema de cómo han de malograrse muchas ilusiones antes de dar su fruto; vienen a ser ejemplo de sufrimiento y abnegación. Ante el acanto, Sigüenza tiene dos posibilidades: la estética (la «emoción de Grecia») y la práctica (se le llama también «hierba carnera» y es buena para dolores de estómago y para curar romadizos). Sigüenza, cuando trabaja, tiene momentos de desfallecimiento; pero la lección del almendro le hace recuperar su ilusión, y entonces «la mata carnera fue acanto perenne glorificado por la noble gracia legendaria». La belleza del objeto depende, pues, de nuestro concepto, de nuestro ánimo y de nuestra decisión; la *verdad de la belleza* es, en buena medida, un cometido personal.

En noviembre de 1913, Gabriel Miró comienza sus colaboraciones en *La Vanguardia,* (Lozano Marco, 2014). Allí consolida a Sigüenza al tener ya sección propia, «Jornadas de Sigüenza» se titula, y se extiende desde diciembre de 1913 hasta marzo de 1914. «En el mar» es la primera crónica, y guarda relación con la que acabamos de considerar; apreciamos también un avance en el tratamiento del personaje: se produce en el texto como una continuidad entre el narrador y Sigüenza, en quien parece descansar aquél. Encontramos aquí un desarrollo de la visión subjetiva, embellecedora, de Sigüenza, frente a unas visiones ajenas, más objetivas, pero también —y esto es importante— más deficientes. El vapor en el que viaja es considerado, en común opinión, como un barco ruinoso, una especie de «mula vieja». Sigüenza lo ve digno, humilde, perseverante; le merece respeto y encarece su esfuerzo, su «ejemplo moral». En la conclusión, el relato alcanza un sentido epistemológico al evidenciar que la realidad lo incluye todo: lo objetivo, lo subjetivo, y también lo absurdo, como esa momia de San Valiente, vestida de romano de opereta, que lleva quinientos años recostada en un altar de Vinaroz sin haber realizado un solo milagro. Pero, por encima de todo, lo que prevalece es una mirada salvadora en virtud de la cual objetos y seres adquieren dignidad.

El traslado de Gabriel Miró a Barcelona (el 13 de febrero de 1914) tiene un reflejo literario en «Sigüenza, los peluqueros y la muerte» y en otra crónica no recogida en *Libro de Sigüenza*: «En la ciudad grande». El primero es una original despedida: el barbero familiar, el que le cortó el primer copo de cabellos, se va quedando sin clientela; por su edad, sus clientes van muriendo; y por su ausencia, Sigüenza será similar a ellos. El segundo texto contiene las primeras

impresiones de la llegada a Barcelona, junto con la evocación del ambiente íntimo de su ciudad natal.

El relato más emotivo del periodo es, sin duda, «El discípulo amado», que viene a ser también una original reflexión de estética. En él, Sigüenza tiene un papel de espectador, aunque tiñe con su sentimiento todo un texto que, para entender su alcance, puede ser fácilmente resumido: Entre las tiendas que hay en las viejas calles que rodean la catedral -de ornamentos litúrgicos, cererías, librerías con títulos piadosos e ingenuos en sus escaparates…- , se encuentra una de imágenes de talla, cuyo taller se adivina al fondo. Dos hermanas, hijas del maestro tallista, el propietario de la tienda, sienten un especial afecto por el discípulo predilecto de su padre. Una vez que el joven, que ha ganado prestigio, marcha al extranjero, donde ha triunfado como artista y vive feliz, las muchachas depositan su afecto y reciben consuelo de la imagen que les dejó: Jesús y «el discípulo amado», donde él se representó en San Juan. La mayor congoja la sienten cuando la imagen es vendida. La pérdida de la obra, producto de las manos del artista, resultado de su trabajo y de su arte, produce un efecto más doloroso que su misma partida, porque en ella, con su semblante, dejó una parte de su alma, sus afanes y sus ilusiones. Se trata de un cuento emotivo y complejo sobre el sentido del arte y sobre la «verdadera realidad» en que consiste. La obra de arte no es una copia, una imitación o un sucedáneo, sino que eleva la realidad de la que parte para suscitar una «emoción», un sentimiento intenso que, en virtud de su forma, adquiere la categoría de «inefable». A partir de 1925, Miró formulará su convicción de que «la realidad, con todas sus exactitudes, es la levadura que hace crecer la verdad máxima, la verdad estética»[4]; pero antes, en *El humo dormido* (1919), había apuntado que lo inefable no es anterior a la forma artística, sino que surge en virtud de ella.[5]

El tono de tristeza se reitera en «Un domingo»: la crónica de una expectativa de gozo transformado en experiencias de monotonía y dolor; y también en «La tía pobre», donde la soledad de tantas ancianas, que sobreviven entre la indiferencia de todos, se convierte en la imagen de una soledad más amplia y universal.

A partir de 1914, Miró modifica el título de la sección introduciendo el término «comentarios». Logra, a partir de aquí, una relación autor-personaje-lector que venía preparándose durante años: la objetivación de emociones que

4. Expone este criterio, esta convicción, por primera vez, en su conferencia de abril de 1925, «Lo viejo y lo santo en manos de ahora», de donde tomo la cita. El texto de esta conferencia puede leerse en el libro de Vicente Ramos (1996: 567-580).
5. Véase el capítulo «La hermana de Mauro y nosotros» de *El humo dormido* (Miró, 2007: 698).

pueden ser compartidas entre el autor y el lector, quienes se encuentran y se reconocen en el personaje. Hasta ahora el narrador daba cuenta de Sigüenza *en* el mundo; ahora, Sigüenza *es* el mundo, es la conciencia en donde se nos representa: «La conciencia perceptiva dentro del texto literario» (Johnson, 1985: 124), y el narrador nos va mostrando lo que piensa y siente en una circunstancia o ante un estímulo. «En el mar.- Vinaroz» era un buen preludio: Sigüenza reconoce que su realidad no es la del amigo, ni la del sacristán y los devotos de San Valiente, pero entiende que «realidad era todo». Lo que se produce ahora, en el primer párrafo de «Razón y virtudes de muertos», es una llamada de atención; se inicia con un «Dice Sigüenza», y se nos muestra su pensamiento. El narrador aparece lo menos posible, ejerciendo de lo mismo, como transmisor de un personaje cuya reflexión es digna de ser divulgada.

Hagamos hincapié en que «Razón y virtudes de muertos» es el primer texto de la nueva serie «Jornadas y comentarios de Sigüenza», y comienza así: «Dice Sigüenza que el amor más grande del hombre, además del amor al hijo, es el de su personalidad, de su conciencia, del sentimiento de sí mismo» (2008: 584). Es un tema central en Miró, que se intensifica a partir de aquí y alcanza culminación en *Años y leguas*: el tema de la identidad, abordado en este caso a partir de la inquietud que le produce la noticia de la curación de enajenados mediante la inyección de glándulas extraídas de cadáveres. El terror a *perderse a sí mismo* es consecuencia de ese «amor a sí mismo»: el «ser con la emoción de serlo» (Miró, 1982: 104), que en «Sigüenza y el Mirador azul» aparece como fundamento de su estética.

El otro gran tema mironiano, junto con el de la identidad, es el de la felicidad, abordado en «La fruta y la dicha»: la felicidad es un propósito y una decisión que puede brotar en un instante propicio del que debemos tener conciencia y para el que debemos estar predispuestos. El tema, así concebido, lo desarrolla en *El obispo leproso*, en *Años y leguas* y lo encontramos en los borradores de *La hija de aquel hombre* (Macdonald, 1979: 8).

El sentimiento de la identidad y el de la felicidad, este complejo emocional tan mironiano, lo podemos encontrar en textos sigüencinos de este periodo: «Emociones de la ciudad» y «Campos de Tarragona». En el último se adensan en un instante emociones suscitadas por el pasado y otras que emanan de la consideración del futuro: la palabra «Corpus» suscita en Sigüenza el aroma a rosas y a romero (sensación que da unidad a todos los *Corpus* de su vida); a continuación, presencia una despedida: un muchacho que ha de ir a Barcelona, a trabajar y a «hacerse hombre». Resume en la escena la pérdida de un mundo, la congoja de quien en ese momento está dejando atrás, y para siempre, su infancia. Esta delicadeza la encontramos también en «La aldea en la ciudad»,

la historia de un sacerdote rural que va a Barcelona con la intención de ver al Provisor; personaje retratado con ternura, al ver en él un hombre ingenuo, perdido en el fondo impersonal y tumultuoso de la gran ciudad.

De asunto político es «Recuerdos y parábolas»; aunque no se centra en las ideas, sino en dos figuras sobresalientes que resumen un estado de conciencia social, donde se adensan los últimos diez años. No son, pues, ideologías, sino la moral de la sociedad lo que se muestra en este texto construido a modo de parábola evangélica, en torno a dos personajes políticos, Canalejas y Maura.

En 1917, Gabriel Miró publica *Libro de Sigüenza,* donde reúne treinta crónicas, sin seguir ningún orden (Lozano Marco, 2005). La novedad la constituyen sus palabras preliminares: un breve texto dirigido al «Lector», encabezado por este vocativo a manera de título. Es el momento en el que el autor habla al lector sobre su personaje. Tres puntos deben ser destacados:

1.- La definición del sentido del personaje: «Sigüenza ha sido el íntimo testimonio y aun la medida y la palabra de muchas emociones de mi juventud». No se trata de sucesos, sino de «emociones». Alude así a una compleja comprensión totalizadora y sustancial de una experiencia (un momento, un objeto, una persona...) desde el sentimiento afectivo, que depende de la sensibilidad y de la conciencia, puesto que sin conciencia de algo no existe su emoción; pero, sobre todo, no existe sin su adecuada expresión en palabras. Miró construye unos textos para dejar allí contenida una *emoción* que objetiva en unas palabras y que contempla en un personaje.

2.- El significado de Sigüenza como un modo de trascender lo personal: «Para mí Sigüenza significa ahínco, recogimiento, evocación y aun resignación en las cosas que a todos nos pertenecen». Sigüenza es necesario para que la emoción trascienda desde la esfera personal, privada, a la de cada uno de sus lectores.

3.- La afirmación de la autonomía del personaje, que, hay que enfatizarlo, no es trasunto de su autor, sino un ente literario: «No me he regodeado formando a Sigüenza a mi imagen y semejanza».

El libro de 1917 contiene un conjunto treinta crónicas suscitadoras de diversas emociones (formas de conocimiento) que, en virtud de un personaje (carente de nombre convencional y de rasgos físicos: su naturaleza es puramente verbal), pueden ser compartidas entre su creador y cada uno de los lectores, siempre que estos sean «amigos» de Sigüenza.

Entre los borradores y apuntes que conservó Miró, y que fueron donados por sus descendientes a la biblioteca que lleva su nombre, encontramos textos de interés. El profesor King dio a conocer, en 1985, el borrador de una primera versión de la dedicatoria para *Años y leguas*: una cuartilla escrita por

las dos caras, cuyo texto, extenso y divagatorio, fue sustituido por el escueto y sugestivo que conocemos. Pues bien, gracias a la generosidad del profesor Ian Macdonald he podido conocer el borrador desechado de un prólogo para *Libro de Sigüenza*. Se trata de cinco páginas manuscritas en las que relata una estancia en la ciudad; el relato se interrumpe al quedar el folio 3 roto por la mitad; en el numerado con el 4 encontramos una primera versión de la segunda mitad del breve texto prologal que conocemos, cuyo encabezado se inicia con el vocativo «Lector». Transcribo ese texto inédito:

> Por él quise ir a la ciudad castellana de su nombre. Y estuve. Toda la vi, y aspiré su silencio como un olor de años, y toqué la piel vetusta de sus piedras. No hubo lugar recogido ni entrada de casona ni postigo abierto ni porche de la plaza, en que yo no reparase y no me detuviese. «¿A quién buscará?», se decían o pensaban mirándome las comadres, los pordioseros, los muchachos de la escuela. Yo, convencido de mi razón, le pregunté por Sigüenza a una abuela muy arrugada. La pobre mujer se enjugó los lagrimales, se arrugó más cavilando, y apartose de mi con mucho sobresalto. Le dije lo mismo a una chica de la costura, y escapó.
>
> Ya, muy callado, recorrí el pueblo, desde el hondo paseo de olmos, con planteles de rosales y de varas de azucenas, a la loma erial de la alcazaba. Reposé al amparo del torreón de la Mariblanca; bajé por la quebrada para mirar los campos, rojos y feraces, los alcores, tiernos de sembradura. Estuve en el mercado, que bulle al pie de la venerable torre del Sacramento. Fuera de unos rimeros de frutas, de unas pocas gallinas atadas, que picaban en el estiércol de las mulas de la labranza, de una tabla de macho cabrío, todo era lonja de almocafres y azadones -cuyos astiles tenían frescor de árbol-, cribas, bieldos, hoces, […] de chopos para segadores, pedazos de neumáticos de ruedas de los que se hacen abarcas los labriegos y cabrerizos.
>
> Oí Vísperas desde la capilla de Santa Librada, y, después, la Salve, siguiendo a los canónigos que la cantaron en el trascoro, delante del altar de Santa María, todo de mármol negro retorcido salomónicamente. Pasé al *Sagrario*, donde dicen que hay más de cinco mil cabezas de doncellas, de juglares, de hidalgos y eclesiásticos. De aquí, y de la tala de la cajonería para los ornamentos, pudo añadirse una página a *L'Art prophane dans l'Eglise*.
>
> Finalmente, comí pasteles en una dulcería de la calle del Seminario -me parece que se llamaba del Seminario-. Y quise […]
>
> …….....……
>
> […] ahínco y la delectación en las cosas que a todos nos pertenecen. De aquí que el libro suyo sea el libro de todos. Lo que en él se refiere se hizo antes carne en Sigüenza. Acostumbran los autores que se valen de alguien para manifestar estados de ánimo, facetar esa figura según las luces a que hubieran de presentarla. Yo no. Sigüenza vino a mi confianza según era en su principio. Nada previno su cronista. Cuanto Sigüenza ve y dice, no supe yo que había de verlo y de decirlo hasta que él lo vio y lo dijo.

> Lector: que Sigüenza te sea tan amigo como lo fue mío; aunque no, que no lo sea porque sospecho que tanta amistad no había de consentirte la grave madurez de pensamientos, necesarios para una vida prudente.
>
> Yo me dejé a Sigüenza en su patria de nombre; con todo no puedo impedir que algunas veces me acompañe. Tú, después que te lleve por comarcas levantinas y catalanas, déjatelo dentro de este libro, siquiera hasta que yo te lo traiga en otro, si me quedase vagar para reunir nuevas murmuraciones y jornadas suyas, que todavía andan esparcidas, como lo estaban las que hoy te ofrezco.

Esta versión del prólogo al *Libro* de 1917, con la parte que quedó fuera, sería redactada cuando las treinta crónicas estaban seleccionadas y preparadas para enviar a la imprenta. Se escribiría, pues, hacia 1917, pero la visita a la ciudad de Sigüenza se realizó el 1 de julio de 1914. En la Biblioteca Gabriel Miró se conserva una tarjeta postal que desde allí envió Miró a su amigo Juan Vidal Ramos. El texto es muy breve: «Desde su noble tierra literaria, te abraza fraternalmente *Sigüenza*». Gracias al *Epistolario* sabemos que, según comunicó a Germán Bernácer, Gabriel Miró hizo un viaje de Barcelona a Madrid, en donde iba a estar desde el 1 hasta el 4 o 5 de julio (Miró, 2009: 165). Suponemos que, como la línea ferroviaria tiene una parada en esa ciudad episcopal, se detuvo en ella para visitarla, en honor a su personaje. Vicente Ramos (1996: 117) encuentra en esta postal un argumento para demostrar que el nombre de Sigüenza tiene su origen en el eufónico nombre de la ciudad, pero el texto inédito parece indicar lo contrario: es por el personaje por lo que quiere «ir a la ciudad castellana de su nombre». La parte final es una redacción muy cercana a la del breve prólogo que conocemos, donde destaca la defensa de la autonomía del personaje, lo que siempre hay que subrayar.

Las «Nuevas jornadas»

Han de pasar seis años para que el personaje, después de desaparecer de *La Vanguardia,* haga su reaparición en la prensa (Lozano Marco, 2005). Sucede esto en septiembre de 1920, cuando Miró acaba de llegar a Madrid para fijar allí su residencia. Al igual que en 1914, Sigüenza aparece en el momento en que un traslado cobra el sentido de inicio de una nueva etapa vital. En ese momento lo necesitaba, como confiesa a su amigo Alfonso Nadal: «He vuelto a acogerme a la sonrisa de Sigüenza para resistir mejor la malaventura» (Miró, 2009: 392). Se percibe un cambio en el tono: casi no se trata ahora tanto de «crónicas», como de verdaderos poemas en prosa tendentes al ensayismo lírico, expresivo. Abundan las imágenes despojadas de su dimensión temporal para propiciar la permanencia de lo momentáneo. No hay sucesión de escenas, salvo en esa especie de cuento con el que termina el libro. El escritor tiende a ir absorbiendo

la dimensión temporal en la espacial, de manera que las «descripciones» (véase la de Argüelles), mediante sucesión acumulativa de sintagmas nominales, no responden tanto a la idea de un fragmentarismo impresionista, sino a la de un «simultaneísmo» cubista.

Las «Nuevas jornadas de Sigüenza», aparecidas en el diario barcelonés *La Publicidad,* se reducen a cuatro entregas. De ellas, la primera («Lector: La nariz») queda sin recoger; otras dos, «Locomotoras y estrellas» y «Pláticas. Un amigo. El mar», han de ser refundidas bajo el título «Simulaciones» en la versión definitiva del *Libro de Sigüenza*, después de eliminar la mitad de la primera (que aquí vamos a recuperar); solo se conserva completa «La nena que tenía tos ferina», con escasas correcciones.

«Lector: La nariz» tiene una gran importancia para conocer el sentido de la reaparición de Sigüenza, y no fue recogido, tal vez, por ser demasiado explícito. En este artículo-crónica hay dos partes que pueden ser fácilmente resumidas: una primera, en la que el narrador lleva las riendas, y donde refuerza la distancia entre «autor» y «personaje» al dirigirse al «lector» (con el mismo vocativo inicial que en 1917), y una segunda parte en la que irrumpe Sigüenza, ente autónomo, con su propia vida, y acapara el protagonismo relegando al narrador, de manera que éste se limita a hacernos llegar «el mundo de Sigüenza». El personaje muestra su voluntad y se hace dueño de su futuro. A continuación, en una especie de parábola, realiza Sigüenza una meditación sobre un asunto central en los textos de las «Nuevas jornadas»: el de la verdad y la simulación. La nariz aludida en el título -de considerable tamaño- es la de D. Joaquín Sánchez de Toca, político famoso por haber sido objeto, durante años, de numerosas caricaturas que no han alumbrado «fondos de conciencia», sino que han acabado por reemplazar «lo verdadero con lo embustero y deforme». En su imagen pública y popular, toda su obra «queda bajo su nariz»; pero su capacidad y calidad permanecen enteras y al margen. Al no ser recogido por su autor, este artículo es casi desconocido. Lo recogió Marta E. Altisent en su libro (1992: 214-216), pero se deslizaron erratas que crean ciertas confusiones en pasajes importantes; por esa razón he creído conveniente reproducirlo en el Apéndice, deseando que las que ahora puedan aparecer no ensombrezcan el sentido de un texto que considero importante en la evolución y en la caracterización del personaje.

El artículo «Locomotoras y estrellas», que funde con «Pláticas. Un amigo. El mar» con el título «Simulaciones», contiene pasajes suprimidos de notable gracia y belleza (por ello, lo reproduzco íntegro en el Apéndice), subordinándose en la versión definitiva al sentido del segundo, que se conserva entero: el sentimiento de la diferencia entre la «exactitud» y la verdad íntima —o

«estética»— contenida en la idea de que el tiempo no responde a una hora exacta sino que fluye en nuestra vida; relacionado con ello, la idea de que en el engaño de una simulación nunca se goza de lo imaginado, pero tampoco de lo real y presente (de lo que se ha querido modificar), «porque la emoción es ella, y no una equivalencia de otra».

Como sabemos, *Libro de Sigüenza* alcanza su forma definitiva en 1927. El escritor organiza treinta y tres textos (tres más que en 1917, a lo que se añade un epílogo), en cinco secciones de carácter temático, pero también diseña una clara evolución, desde los «Capítulos de la Historia de España» (que es una manera de trascender del caso individual, privado, a «la evocación de las cosas que a todos nos pertenecen») hasta «Argüelles» (textos de 1920), pasando por «Muelles y mar» (jornadas alicantinas), «Días y gentes» (la sección más extensa y diversa) y «La ciudad», donde recoge los textos de 1914. En el libro no predomina la descripción, sino la meditación; una meditación que nunca queda en el ámbito de una conciencia, ni en forma abstracta, sino siempre en el mundo en el que esa conciencia vive: el que se conoce y se goza mediante los cinco sentidos, y se objetiva y completa mediante la palabra. Al final del libro, en una especie de epílogo, presenciamos el retorno de Sigüenza a su comarca natal; un breve texto que había aparecido en febrero de 1923 en *La Nación* de Buenos Aires como párrafos iniciales de *Años y leguas*. De este modo, en 1927, establece un enlace entre ambos libros.

Culminación y despedida

Años y leguas es, como venimos repitiendo, un libro unitario, una verdadera novela donde se relata el regreso de Sigüenza al campo de su provincia, y allí se cumple el itinerario que conduce al protagonista a ahondar en el sentimiento de su identidad, de su «conciencia emocional», en los lugares donde tal propósito puede lograrse (Lozano Marco, 2007). Su estructura externa muestra una disposición cíclica, similar a la observada en *Del vivir*: la llegada en una tarde y la partida en una mañana. Llega sobre una mula «para guardarse fidelidad a sí mismo», y, hacia la mitad, regresa a Parcent en automóvil para no reconocer el lugar, ni encontrarse a sí mismo en el pasado. En un momento el narrador cita al pie de la letra un párrafo del *Del vivir* para asirse a una realidad sólida, puesto que el texto perdura, mientras que el lugar ha cambiado hasta hacerse irreconocible.

Años y leguas es un libro original, que en una definición genérica habría de ser considerado novela, y tal vez culminación de la novela lírica en España, si seguimos los criterios de Ralph Freedman (1972) y de Ricardo Gullón (1984). Una novela sostenida desde su seno por un personaje cuya sensibilidad lo

llena todo y de la que participa el lector. Sigüenza es quien hace posible la existencia de los textos que él habita, de los que es elemento sustancial. No es un personaje que deba ser estudiado aisladamente, que pueda ser analizado desde criterios psicológicos; es una criatura poética y, como tal, solo vive en sus textos, *en* y *de* su mismo tejido material, que es el lenguaje, de tal modo que él y su mundo forman una unidad viva en la enunciación, en la lectura. Coherente con la poética mironiana, Sigüenza, al igual que la palabra, está creado «para cada hervor de conceptos y de emociones», y «no lo dice todo, sino que lo contiene todo». Sigüenza es una posibilidad realizada mediante la creación literaria, y contiene un mundo que no se agota en su actuación, ni en cada lectura que nosotros podamos hacer.

Sigüenza manifestó sus cuitas más íntimas en uno de sus primeros textos, «Un vagar de Sigüenza» (1909): «Se afirma que hemos nacido con especiales y altísimos fines que realizar; pero todos nuestros días y fuerzas se consumen para sólo conseguir lo que, según el Evangelio, se nos habrá de dar por añadidura». Esta congoja es también la del autor, pues alude a ella en el último párrafo del *Libro*. Pero aquí, en *Años y leguas*, Gabriel Miró pudo superar el infortunio expresado en la cita, porque logró realizar el «especial y altísimo fin» creando una obra literaria donde se contiene el gozo y la congoja de vivir, en una forma bella en la que nos reconocemos todos.

Bibliografía

ALTISENT, Marta Eulalia, *Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1992.

AZORÍN [1914], *Los valores literarios,* en *Obras escogidas, II. Ensayos,* coord. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

CANDAMO, Bernardo G. de, «Juzgando a nuestro novelista. Guía del lector. *La novela de mi amigo», Faro,* Madrid, 18 de octubre de 1908.

CHABÁS, Juan, «Resumen literario. *Años y leguas», El Diluvio*, Barcelona, 12 de julio de 1928.

DÍAZ PLAJA, Guillermo [1951], *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Estructura y sentido del Novecentismo español,* Madrid, Alianza Editorial, 1975.

FREEDMAN, Ralph, *La novela lírica,* Barcelona, Barral Editores, 1972.

GÓMEZ DE BAQUERO, E., «Letras e ideas. Sigüenza y Miró», *El Sol,* 2 de julio de 1928.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1906), «Gabriel Miró», *Los Contemporáneos. Primera serie.* París: Garnier, tomo II, pp. 276-292.

GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica,* Madrid, Cátedra, 1984.

JOHNSON, Roberta, *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1985.

KING, Edmund L, «Sigüenza y sus modelos», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes,* I, Madrid, Gredos-Universidad de Oviedo, 1985, pp. 483-492.

KING, Edmund L., «Gabriel Miró, autor», en R.M. Monzó y M.A. Lozano Marco, eds. *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*. Alicante: CAM, 1999, pp. 29-40.

LAÍN CORONA, Guillermo, «Sigüenza, el amigo de Miró. Uso público y ficticio de la vida privada», *AnMal electrónica*, núm. 23 (2007), págs. 15-33.

LAÍN CORONA, Guillermo, *Retrato liberal de Gabriel Miró,* Sevilla, Renacimiento, 2015.

LAÍN ENTRALGO, Pedro [1945], *La generación del 98,* Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

LONGHURST, Carlos A., «Ideología reformista en Gabriel Miró: la crítica socio-religiosa en las novelas de Oleza», en Mercedes Samaniego Boneu, ed., *Historia, literatura, pensamiento: Estudios en Homenaje a María dolores Gómez Molleda,* Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca-Narcea Ediciones, 1990, t. II, pp. 59-76.

LÓPEZ LANDEIRA, Richard, *Gabriel Miró: Trilogía de Sigüenza*: University of North Carolina, Department of Romance Languages, 1972.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «*Libro de Sigüenza* en sus dos versiones (1917 y 1927). Las "Nuevas jornadas"», *Canelobre*, núm. 50 (2005), pp. 149-163.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «*Años y leguas*, ensayo de aproximación a un libro complejo», en M.A. Lozano Marco, ed., *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante-Instituto Juan Gil-Albert, 2007, pp. 127-164.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró.* Del vivir, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Gabriel Miró en 1914. Sus colaboraciones en *La Vanguardia*». *Monteagudo*, núm.19 (2015), pp. 73-92.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «La intermitente invención de Sigüenza, personaje de Gabriel Miró», *Revista de Literatura,* vol. LXXX, núm. 160 (julio-diciembre 2018), pp. 463-490 https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.018

MACDONALD, Ian R. [1975], *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria* (trad. de Guillermo Laín Corona), Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010.

MACDONALD, Ian R., «Gabriel Miró: el novelista creador de sí mismo», *Insula,* núms. 392-393 (julio-agosto 1979), p. 8.

MARICHAL, Juan, *La vocación de Manuel Azaña,* Madrid, Edicusa, 1971.

MIRÓ, Gabriel, *Glosas de Sigüenza*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, S. A., 1952.

MIRÓ, Gabriel, *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de «El Ibero»*, introducción biográfica, transcripciones y enmiendas de Edmund L. King. Madrid: Ediciones de La Torre, 1982.

MIRÓ, Gabriel, *Obras Completas*, ed. de M. A. Lozano Marco. Madrid, Fundación José Antonio de Castro (tres volúmenes): I, 2007; II, 2008 y III, 2009.

MIRÓ, Gabriel, *Epistolario*, ed. de Ian R. Macdonald y Frederic Barberà. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert- CAM, 2009.

NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Gredos, 1973.

PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Principios y finales de la novela,* Madrid, Taurus, 1958.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt,* Paris, Libraire José Corti, 1966.

RAMOS, Vicente, *Vida de Gabriel Miró.* Alicante, CAM-Instituto Juan Gil-Albert, 1996.

RUBIA BARCIA, «La radical esencialidad de Sigüenza», en Juan L. Román del Cerro, ed., *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria,* Alicante: Publicaciones de la CAPA, 1979, pp. 35-52.

UNAMUNO, Miguel de [1930], *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez,* en *Obras Completas, II*, Madrid, Escelicer, 1967.

Apéndice

NUEVAS JORNADAS DE SIGÜENZA
LECTOR: LA NARIZ

Lector: Yo te prometí, desde el portal de un libro mío, traerte otra vez a Sigüenza. Y aquí lo tienes. Pero te juro que no hubiese querido encontrarlo. Te dije entonces que la mucha amistad con Sigüenza «no habría de consentirte la grave madurez de pensamientos necesarios para una vida prudente.» Lo mismo tuve que aconsejarme yo. Porque a los treinta años no me importaba que la óptica y los pensamientos de Sigüenza fuesen mellizos de los míos. ¿Qué digo importarme? Me importaba casi halagadoramente avenirme hasta con la sonrisa de Sigüenza viéndole como iluminado de las mismas claridades de Romain Rolland cuando éste escribe: «No hay sino un heroísmo en el mundo: verlo según es y … amarlo.»

Quizá Sigüenza no llegara a la perfección de amar el mundo como era, sino de interpretarlo a su antojo y aceptarlo sonriendo.

A los treinta años, esa sonrisa, siendo honrada, se atribuye fortaleza, simplicidad y aun elegancia hasta delante de la propia ineptitud.

A los cuarenta años es el principio de una arruga en el corazón, y de una mueca en la boca.

Esto último, me parece que me sabe un poco a frase. Pero ya se irá diciendo de mejor manera. La mansa rebeldía, el «escondido» aislamiento de Sigüenza como visionario y emotivo, era lo peligroso para mí, desarticulando mi vida de las realidades. En cambio, otros hacían de Sigüenza un gesto lírico; se lo acomodaban como porción de sus facciones, y seguían siendo hábiles y cautos.

… En fin, quise apartarme de Sigüenza.

Y, de improviso, me topo con él. Me mira dentro de mi mirada, y dice:

—Me tienes miedo. Y me tienes principalmente miedo porque has cumplido cuarenta años. Pues, ahora, es cuando más puede beneficiarte «ser Sigüenza». Necesitas ser tú. Los hombres en manada parece que se transforman de distancia en distancia. Pero, a rastras, a brincos, de puntillas, el hombre viejo casi siempre es el mismo que el hombre nuevo. «El hombre solo —ha dicho no sé quién— resultaría bastante abyecto si no llegara a elevarse sobre la humanidad.» El más acendrado valor es el de la capacidad, el de la calidad humana; calidad en todo: en virtud, en pasión, en arte. Hay que desdeñar con aborrecimiento la insignificancia de las simulaciones. Son días propicios para los simuladores literarios, simuladores mesiánicos… Y ya basta de párrafos; que no sé hablar ni escribir en párrafos sino destiladamente, palabra por palabra. Estamos en Madrid, y nos lo iremos descubriendo sin familiar lisiado como el de don Cleofás de *El diablo cojuelo*, ni Juanillo de *Día y noche*, ni otro guía de forasteros. No me temas. ¿Temes que, con mi semejanza, o con mi compañía, no podrás culminar, no ser ágil, ni apto? Sé tú en ti. Caminemos juntos; pero no me tomes del brazo, sino de la mano, como dos chicos que vienen de beber de la misma fuente, y sin ningún recelo comienzan a andar, anda que andarás, anda que andarás…

La nariz

De pronto me ha dicho Sigüenza:

—En seguida que llegué, vi al señor Sánchez de Toca. Si fuésemos sutiles agoreros o medianos pensadores o cronistas «brillantes» de los de antaño, o cronistas irónicos de los de hoy —ahora todo el mundo es irónico—, diríamos mucho de mi encuentro. En pocos días he visto tres veces al señor Sánchez de Toca. Mira cómo le digo señor Sánchez de Toca y no Sánchez Toca, como si fuésemos compadres de Senado…

Yo no pude contenerme, y le pregunté a Sigüenza:

—¿Y es tan grande su nariz como la pintan?

—Sí: es tan grande o casi tan grande, aunque no es esa… Iba en su automóvil senatorial, con «chauffer» y lacayo de rayadillo o kaki, ese lienzo enemigo de las jerarquías. El verano es una pragmática cruel contra las pompas

cortesanas. Tres veces he visto al presidente del Senado: en la calle del Prado, en la de Alcalá, esquina de Lagasca, y en la de Alberto Aguilera. Tres veces; él, a mí, una nada más; pero me ha visto también. Tenía toda la tristeza humana de un pelícano en las calcinadas orillas del Mar Muerto. Los ojos de este varón insigne quedan en la umbría de las vertientes de su nariz, sometidos, remotos, extrañados por un muro indomable. Y, sin embargo, los dos me han mirado unánimes y «bien». Casi todas las gentes de algún renombre nos miran para advertirnos que reparemos en que son quién son. El señor Sánchez Toca, no; tampoco lo necesita. Me ha mirado con la indiferencia con que puede mirar un barco, de proa, con los redondos taladros de las cadenas de sus anclas. Y siguió rectamente, como si proyectase la ruta su rigidez facial. Sin los ironistas y caricaturistas, yo hubiese tenido la impresión efímera de una prominencia de rostro humano; y se acabó. Con más tiempo y buena voluntad podría nombrarte, ahora, algunos hombres más o menos gloriosos dotados de narices, de quijadas, de bocas, de cejas, que pasaban de la marca. La Anécdota y la Historia colgaron de estos rasgos sus intenciones. Sobre el señor Sánchez de Toca pesan muchos años de zumbas gráficas. Nuestros hijos —los míos son las criaturas más exentas de todo pensamiento y curiosidad de la Política—, nuestros hijos saben lo de la nariz del presidente del Senado. Y él sabe que lo saben. De modo que —es casi seguro— cuando el presidente me miró, la única vez que me ha mirado, se dijo: «Este me mira exclusivamente la nariz; y adivina ya quién soy». Cierto. En vano se situaría de frontal y aun de espaldas: toda la figura está dirigida y sellada por la nariz, como algunas aves por el pico: una nariz y dos ojuelos, dos lumbrecillas negras, tristes sin tristeza.

Sus agudezas, sus actos, sus designios, su maceramiento de lecturas —como don Francisco Silvela, como don José Canalejas y otros escasos políticos españoles, ávidos de libros—, todo queda bajo su nariz. Ha de menester de la sabiduría de un Sócrates y de la franqueza de un Montaigne para predominar ante sí mismo y en presencia de las gentes con los rasgos consustanciales de su espíritu. Los caricaturistas tienen la culpa. Y es que la caricatura, frecuentemente, es un arte menor pernicioso. La caricatura es un arte magno en las exaltaciones horribles que alumbran fondos de conciencia como la de Leonardo, de la Pinacoteca Ambrosiana, y las de Goya. La caricatura menor acaba por reemplazar lo verdadero con lo embustero y deforme. Debe poner el acento de la intención y no toda la ortografía.

La nariz del señor Sánchez de Toca me trae la enseñanza de un propósito de serenidad para las nuevas jornadas.

La Publicidad, 1 de septiembre de 1920.

Locomotoras y estrellas

No recuerda ahora Sigüenza dónde ha leído -el no anotar, el no marginar el estudio, dejándolo que se le transfunda como elemento de la propia sangre, le incapacita para ser erudito o crítico-; no recuerda dónde ha leído que la moderna arquitectura metálica, de sostenes y costillajes monstruosos separados del organismo del edificio, osamentas de hormigón, vértebras y articulaciones de cemento, tienen sus antepasados en los contrafuertes, arbotantes y bizarrías del arte gótico.

Pues las formidables y chatas locomotoras *Pacific* tendrán también, por lo que atañe a su sirena, un antecedente genealógico[6] de música litúrgica.

El silbo con ondulaciones y quiebros de tonada de zagal[7], el rugido en nota única, larga, enronquecida, hirviente, de gañiles rojos, se vocaliza en estas máquinas de los trenes del Norte, profiriendo[8] un salmo, un haz de notas acordadas dentro de un cañón de órgano negro. Desde que anochece hasta la madrugada, los Magníficat de los expresos, los misereres[9] de los mixtos, las antífonas de las máquinas-pilotos, van rezando sus horas en el coro umbrío de la estación, esparciéndose por el barrio de Argüelles.

Barrio de Argüelles: solares todavía de tierra gruesa y encarnada[10] de bancal; parcelas amarillas y mondas como un hueso, con rebañaduras geométricas; vallados donde se guarecen obradores humildes bajo una higuera que se va forjando en roña y herrumbre; edificios recientes, edificios forasteros, «estilo catalán»[11], con elegancias de maestro de obras, con lejas de balcones celulares, terrazas ateridas y ascensor fabricado en Valladolid; casas castellanas con su espinazo de tejas; palacios con ábsides y veletas de capillas, y follajes inmóviles de los huertos profundos; palacios con pináculos y bolas y dintel de Carlos III; hoteles particulares seudoclásicos y hoteles «franceses»; rinconadas con bancos y abetos del Municipio; muros de ladrillos rojos de Hospitales, de Residencias, de Cuarteles; paredes de monasterios; apariciones de un bulevar con campechanía aldeana[12]; jaulas de andamiaje; torres como cipreses de pizarra, con[13] palomas azules que rodean la mirada abierta del reloj parroquial... Barrio de Argüelles, con su estatua de cantero, donde paran los tranvías. Rosales;

6. genealógico: suprimido en *LS*.
7. de zagal: suprimido en *LS*.
8. *LS:* y profieren.
9. *LS:* los Maitines.
10. y encarnada: suprimido en *LS*.
11. «estilo catalán»: suprimido en *LS*.
12. *LS:* con campechanía y mugres de arrabal.
13. con: suprimido en *LS*.

casas caras; la más alta, del general Weyler; sombrillas bermejas de los fanales eléctricos de las horchaterías y el horizonte de paisaje de estampa arcaica de fondo de Madrid, con arboledas románticas del Real Patrimonio y el sueño azul de la sierra de frío. Barrio de Argüelles está sentado al sol poniente y al filo de una sombra de quintana; trae ropas de palmilla y de percal, de lienzo hilado a la lumbre y de tapices de grandes de España, y entre los rotos se le ve la carne desnuda de los yermos. Tiene unas orejas siempre distendidas y ávidas, que oyen la lejanía, y una boca fresca que, de noche, hasta pronuncia claramente el silencio. Ecos sensitivos que tienden en una calle enlosada el terror de un mastín que huye por la carretera de Galicia; ¡con qué precisión no cogerán y devanarán los cánticos sagrados de las máquinas *Pacific!* A veces, acercan el resuello de un tren junto a las vidrieras, y Sigüenza se aparta como si evitase el aletazo de un murciélago. Suben balbuceos de locomotoras que iban a resonar y se callan, como si se equivocaran y se pusieran una mano en el aliento. Sigüenza ya les sonríe familiarmente; le parece que reposen la cabeza corpulenta y dócil sobre sus hinojos para que les rasque en la cerviz de hulla[14], mientras él se queda mirando el cielo estrellado, toda una plaza estelar donde se deshojan pálidas y finas las estrellas veloces de las noches calientes. Hoy cruzan más; danzan y se buscan, dejando una respiración azul de su carne de astro. Pasan muchas con una picardía y jovialidad de doncellas, aprovechándose de la quietud de nosotros. Hay un rato de calma; hay menos balcones iluminados; no se arrastra el ruido calderero de los tranvías, y hasta las locomotoras se duermen recostadas en los andenes de portland, o están ya lejos, en la noche de los pinares de Segovia[15] y de Ávila...

Estrellas[16] que atraviesan sobre un solar de Argüelles, y ponen una banda de felicidad sobre la cúpula aleteante de un faro. ¡Ay, Sigüenza!

Sigüenza ha recibido una carta inesperada de un ministro, pero de un ministro vigente que le llama, que le cita para el otro día.

—Yo —me dice regodeándose y disecándose en el susto sabroso de la audiencia—, yo he hablado con obispos, arzobispos y aun con el Nuncio y todo; he hablado con ex ministros y con ex presidentes de Consejo, pero nunca se me ocurrió hablar con un ministro ejerciendo de lo mismo. Me conviene una preparación. Porque en tanto que yo le hable y le escuche no haré sino verme delante de mis ojos con una lupa mal intencionada que discrimine todos mis

14. para que les rasque en la cerviz de hulla: suprimido en *LS*.
15. de Segovia: suprimido en *LS*.
16. A partir de aquí, y hasta el final, se suprime todo en LS. Lo anterior se funde con «Plática. Un amigo. El mar» (*La Publicidad,* 20 de octubre de 1920), que se mantiene íntegro bajo el título «Simulaciones».

pensamientos. Hablar con un prelado era de una devota y pulida recreación; un texto patrístico; una humildad evangélica; la seda morada; el pectoral que escintila a veces, una placa de Isabel la Católica entre el fino revuelo de la muceta; una ventana con poyo de losa; un árbol quietecito bien regado, que su ilustrísima mira y palpa todas las tardes en un *Domine labia me aperies* y, de cuando en cuando, un familiar que se asoma, deseando que me marche… Hablar con un ex ministro, con un ex presidente del Consejo, era de una sencillez con dejos de pasadas solemnidades, sin ninguna concreta memoria que precipitaría un gesto oficial en el rostro dulcemente obligado a la elegancia del cansancio… Pero hablar con un ministro, que quizá lleve uniforme, que se la ha de decir su excelencia o vuecencia como un piropo atrevido… Su excelencia o vuecencia, ¿cuál de los dos?

—Yo tampoco lo sé.

Y a la otra mañana fui con Sigüenza hasta el portal del ministerio.

Está rodeado de árboles que acostaban sus sombras sobre céspedes tiernos. Tiene verja dorada y gradilla con tapiz; pero la quietud, el ruido fresco de follajes y de acequias, un jumento que pasaba con odres de aceite, le daban un bienestar agrícola, una promesa de manteles blancos con fruteros de manzanas y melocotones de un color reciente entre el sol tamizado por la huerta. De modo que hasta la pareja de la guardia civil que había en el peldaño le pareció a Sigüenza de guardas jurados que esperaban al señor de la hacienda para ir de caza con hurón y redes, y él, Sigüenza, un invitado que, como siempre, llegaba un poco tarde. Quizá por eso les preguntó sin querer:

—¿Está?

Los guardias se quedaron mirándole; y él se hundió atropelladamente en el vestíbulo de damascos ajados y persianas tupidas. De lejos venía una sensación de sol, sol de era, a mediodía, y desde una parva de papeles estridulaba el élitro premioso de una «Underwood».

…Al salir, Sigüenza me dice, sonrojándose un poco:

—Yo no traía para hablar con el ministro, sino dos tratamientos: su excelencia y vuecencia. Y no quiso ninguno, y aquí los llevo como dos costales, uno en cada mano, dos costales de atención y de tiempos perdidos en cosas menudas, mientras las estrellas pasaban sobre mi frente. Es el enseñamiento del propio olvido…

La Publicidad, 5 de septiembre de 1920.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 169-186
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.08

Artículo de investigación

Sociedad y felicidad, tierra y humanidad. Reflexiones en torno a Gabriel Miró cuarentón

Society and happiness, land and humanity. Considerations on Gabriel Miró

Ian R. MACDONALD

Autoría:
Ian R. Macdonald
University of Aberdeen, United Kingdom
ian@macdon.eu
https://orcid.org/0000-0003-4274-5388

Citación:
Macdonald, Ian R. «Sociedad y felicidad, tierra y humanidad.Reflexiones en torno a Gabriel Miró cuarentón», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 169-186. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.08

Fecha de recepción: 28-07-2020
Fecha de aceptación: 25-10-2020

© 2021 Ian R. Macdonald

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Este artículo utiliza la obra de Germán Bernácer y el estudio realizado por Laura Palomo Alepuz de *Figuras de Bethlem,* de Gabriel Miró, para reflexionar sobre los conceptos de tierra, humanidad, y felicidad, y sobre el papel de la sexualidad, especialmente en la mujer, en la obra madura de Miró: *Figuras de Bethlem, Nuestro padre San Daniel, El obispo leproso* y *Años y leguas*. La tierra es la base de la identidad y del trabajo, y la humanidad reemplaza al amor y a lo sobrenatural como valor, mientras que la felicidad se busca sin fin.

Palabras clave: Gabriel Miró; tierra; humanidad; mujer.

Abstract

This essay uses the work of Germán Bernácer and the research by Laura Palomo Alepuz on Gabriel Miró's *Figuras de Bethlem* to reflect on the concepts of earth, humanity, and happiness, and on the role of sexuality, especially that of women, in the mature work of Miró: *Figuras de Bethlem, Nuestro padre San Daniel, El obispo leproso* and *Años y leguas*. Earth is the basis of identity and work, and humanity replaces love and the supernatural as a value, while happiness is sought without end.

Keywords: Gabriel Miró; earth; humanity; women.

En el año 2014 se presentó en Alicante un estudio importantísimo sobre la obra de Gabriel Miró, un estudio de *Figuras de Bethlem* que abre muchas pistas hasta entonces invisibles para entender el proyecto y la manera mironiana de trabajar sus materias. Pero empecemos con otro acontecimiento, esta vez la edición en 2016, para el centenario de su aparición, del primer libro de Germán Bernácer, *Sociedad y felicidad*.

Cuando Germán Bernácer buscaba un editor para *Sociedad y felicidad*, su gran amigo Gabriel Miro, entonces en Barcelona, recibió el manuscrito el 19 de mayo 1914 y le ofreció su ayuda. Visitó a varios editores, incluso el prestigioso Gustavo Gili. «Me recibió con todos los honores que entrambos merecemos», escribe. Y Gili: «Yo editaré esa obra, espléndidamente… siempre que no se oponga a la ortodoxia. ¿Se opone a la Ortodoxia?». Gabriel Miró contesta: «Ni mi amigo ni yo hemos pensado en la Ortodoxia ni hace falta».

A pesar de los esfuerzos algo intermitentes de Gabriel Miró, *Sociedad y felicidad* se editó en Madrid, oficialmente en 1916, aunque Miró escribió a Bernácer en noviembre de 1915: «Germanazo mío: Me dicen que tu obra se halla de venta en las librerías de Barcelona. Entonces ¿para qué puñeta le ofrecí yo la exclusiva a Antonio López?».

Ya en junio de 1913 hay mención de la obra de Bernácer en un artículo de Miró que pareció en el *Diario de Barcelona*, «Asuntos crematísticos». Aquí el narrador cuenta cómo Sigüenza se pasea con su amigo, sin nombre, pero seguramente Bernácer, y menciona el «libro de Ciencia crematística que reposadamente va tejiendo [el amigo] con el producto de sus viajes y estudios». En el artículo, Sigüenza se queja a su compañero de paseo de que el intelectual gane menos que un betunero. El compañero -Bernácer- le contesta con firmeza:

> Hablemos casi seriamente. La obra del artista y del hombre de ciencia no ha de depender del dinero, de sus apretamientos y prisas. Gane para comer en otros oficios. Los progresos técnicos y el trabajo comunal traerán una producción grande, siendo corta, descansada la jornada del individuo, de modo que no le extenúe ni rinda. No imagines a un académico de la Historia o de Ciencias Políticas y Sociales, cavando o labrando todo el día, y por la noche escribiendo una monografía de cerámica o un tratado de la Ética, del gobernante con la mano encallecida por la azada o la mancera. Labores habrá para académicos, para gentes blandas y quebradizas; y todas aquellas serán productivas, alegres, disciplinadas, sin pena ni hosquedad, sin creerse el hombre esclavo y explotado, sin odios...

Y el narrador comenta que «la palabra y el pensamiento del catedrático tenían sutilezas primorosas, y llegaban a una clara y alta serenidad muy apartada de los tópicos de los avanzados y de los otros». El narrador parece bien conocer las

ideas de Bernácer, aunque las palabras «gentes blandas y quebradizas» tienen un sabor más de Miró que de Bernácer.

Hay aún más pruebas de las relaciones de intercambio intelectual entre los dos amigos. Una curiosidad en la biblioteca de Gabriel Miró es el tomo de Henry George, *La ciencia de la economía política*, editada en traducción castellana en Madrid en 1914. El tomo está encuadernado por la Librería Subirana de Barcelona, donde Miró hizo encuadernar sus adquisiciones más importantes en aquellos años. Bernácer trabajaba en la línea de George, aunque iba más lejos en sus conclusiones prácticas. ¡Pero qué sorpresa hallar un libro de teoría económica en casa de Miró, el Miró que detestaba cordialmente las cifras, la crematística como las llamaba!

Además, Bernácer incluyó entre las muy pocas notas a pie de página de su libro una cita de Gabriel Miró. El economista escribe en su texto:

> El carácter interesado de todos los actos y sentimientos humanos es tan natural, tan lógico, tan consubstancial con el sentimiento, que no me parece difícil reconocerlo, siquiera choque contra cierta literatura declamatoria, más efectista que seria. Por cuanto a los sentimientos afectivos se refiere — los que se estiman como promotores de los actos más altruistas — su carácter interesado ha sido reconocido muchas veces.

Y en su nota a pie de página dice:

> Nada mejor sobre esto que transcribir una nota de la preciosa obra *Del Vivir* (Apuntes de parajes leprosos), de mi entrañable amigo Gabriel Miró, donde a varias citas de mucha oportunidad para nuestro propósito, se une un exquisito comentario del autor.

Y cita el texto entero de la larga nota que Gabriel Miró incluyó en la primera edición de *Del vivir* y que omitió en las dos ediciones que siguieron. Germán Bernácer termina con estas palabras: «Toda la obra [*Del vivir*] es, aparte otras cosas, un estudio viviente y acabado, magistral, del sentimiento de compasión». El texto de la nota de Miró se puede hallar en el excelente tomo de Miguel Ángel Lozano Marco, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir.*

No se trata de una enésima influencia, sino una convivencia intelectual y artística entre dos amigos íntimos, a quienes les gustaban la naturaleza y las excursiones, y que buscaban de sus propias maneras una sociedad más justa y una felicidad más accesible. Y cuando el narrador puntualiza que las palabras del catedrático eran de «una clara y alta serenidad muy apartada de los tópicos de los avanzados y de los otros» indica que es una teoría de justicia no socialista.

La obra *Sociedad y felicidad* es un trabajo extraordinario. En los años que siguieron, las teorías de Germán Bernácer se volvían más puramente técnicas

y su fama posterior, cuando llegó, se basaba en cuestiones de moneda, pero su primera obra era un argumento largo y metódico por una visión de un mundo mejor. La primera reforma sería la nacionalización de la tierra. Según Bernácer, la tierra, concepto que incluye todo el planeta antes de ser labrada por los seres humanos, era distinta de los productos del trabajo humano, productos que deberían pertenecer a los trabajadores que los habían creado. Esta nacionalización no sólo daría una sociedad más justa y feliz, sino también una economía más eficaz y productiva. Así el fundamento de la visión de Bernácer era la tierra trabajada.

Ahora llegamos a las *Figuras de Bethlem*. En 2014, Laura Palomo Alepuz presentó su tesis doctoral *Génesis de Figuras de Bethlem, obra de Gabriel Miró*, en la cual estudia los documentos dejados sin terminar por Miró a su muerte, en 1930. El escritor alicantino tenía la costumbre de destruir todos los papeles preparativos para sus libros una vez impresos. Sólo quedaron a su muerte los borradores y notas de trabajo para la novela inacabada *La hija de aquel hombre* y para *Figuras de Bethlem*, que estaba pensada como parte de una serie de narraciones bíblicas, en la línea de *Figuras de la Pasión del Señor.* Es la colección de papeles para *Figuras de Bethlem* que estudia Laura Palomo en su tesis, exhaustiva, cuidadosa, inteligente y fuente de nuevas posibilidades para los estudios mironianos.

Estos papeles forman parte del Legado Gabriel Miró donado a la Biblioteca de su apellido en Alicante por su familia. Hasta 2008 no se había consagrado ningún estudio serio a esa gran cantidad de papeles de todo tipo, taller del escritor, taller congelado desde 1930. Por su tamaño y por su relativo desarreglo constituía un desafío serio para la joven investigadora Laura Palomo Alepuz, desafío superado en 2014 con su tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Lozano Marco. Después ha publicado seis artículos y un libro basados en su tesis.

El título *Figuras de Bethlem* ya se conocía. Miró dio varios artículos a la prensa entre 1919 y 1930 que trataron de la aldea de Bethlem, y de acontecimientos relacionados con ella. Después de la muerte del autor se incluyeron estos artículos en sus *Obras Completas* bajo el título *Figuras de Bethlem (Fragmentos)*: «Bethlem», «Ruth», «Llegan San José y Santa María», y «Los tres caminantes», el último en versión preparada para la prensa por el autor, pero publicada después de su muerte.

En el caso de «Bethlem» y «Ruth» se reorganizaron los artículos aparecidos en la prensa para su inclusión en las *Obras Completas* de manera que el «Bethlem» que conocemos allí se compone de las primeras partes de cada uno de dos artículos impresos salidos en diciembre de 1919 y enero de 1920,

evidentemente para los momentos del calendario cristiano. Así que no había mucha razón ni para los lectores de la prensa en 1919/20, ni para los que conocen estos fragmentos a través de las *Obras Completas,* para sospechar que formasen parte de una obra de gran envergadura. Uno de los éxitos del trabajo de la tesis es dar ahora contexto a esos fragmentos y así una plena comprensión.

El capítulo «Bethlem», por ejemplo, que antes se leía como una pequeña joya, ahora se revela como la magnífica introducción a los temas de esas Figuras. El lector monta por la aldea de Bethlem «por dos alcores de laderas plantadas», y por una senda escondida – se piensa en Luis de León. Las sendas tienen su propia vida y «se tuercen como si se volviesen para saber si el hombre se fía de su promesa. Su promesa será llevarle a una porción agrícola». Siguen en este mismo capítulo, «Bethlem», unos párrafos (extraídos del segundo artículo impreso), sobre los productos de la tierra, un paraíso exuberante en lista. Es la tierra que el Dios agrícola ha dado a los israelitas para labrar. Y de esta tierra van a brotar también las historias que siguen.

El trabajo de la investigadora alicantina no solo da contexto a los fragmentos ya conocidos en cuanto a los temas. También revela que la forma de *Figuras de Bethlem*, como la de su predecesor *Figuras de la Pasión del Señor*, es la de una novela histórica basada en la Biblia, Heródoto y Flavio Josefo entre otros. Y en este estudio el lector puede seguir la senda complicadísima del trabajo de Gabriel Miró para llegar a la lengua que crea la emoción de este país, esta historia que él no conoce sino después de años de estudio en libros, cuyos detalles revela su investigadora.

Su tarea empezó por la transcripción de todo el contenido de la colección de casi mil documentos. Se reproducen en la tesis y ya en este aspecto constituyen un tesoro para los investigadores. Después pasó a la ordenación de las transcripciones, pero para eso había que entender la estructura de la obra proyectada por su autor, y, cuando había borradores que repetían otros, comprender su ordenación.

Buscando posibles claves para entender esa estructura, totalmente desconocida, halló un texto extraordinario que ella propone, con razón, como la entrada en la composición de Miró:

> Bethlem
>
> I Valor de la tierra nuestra trabajada. Israel ~~conquista~~ labra y cuida su tierra prometida por Dios. Y el romano se la quita.
>
> II Valor de humanidad. Los magos traen a Israel desde lo profundo de oriente la nueva del valor mesiánico de la humanidad en su tierra. Israel quiere el esplendor de un mesías glorioso, renunciando al primitivo concepto hebreo de la tierra.

> III Herodes. Negación de la humanidad y de tierra por la exaltación de sí mismo.

Esta estructura tripartita se sigue fielmente en la ordenación de los textos en la tesis. La primera parte es «Bethlem», la segunda «Magos» y la tercera «Herodes». Las tres se reúnen en la aldea de Bethlem, en la Navidad.

Claro está que Gabriel Miró hubiera podido, en vida, cambiar esta estructura con el tiempo, pero este esquema parece muy sólido como punto de partida para la ordenación de las materias que dejó. La tesis de Laura Palomo nos permite estudiar cómo nuestro autor trabajaba con las palabras, pero también cómo manejaba las estructuras, cómo utilizaba sus lecturas, cómo orientaba sus obras. Oportunidad absolutamente única en la obra de Miró. Ocurre que un escritor deje borradores y otros papeles de trabajo, y hoy en día es más frecuente dado que es posible venderlos a bibliotecas. Pero en el caso del esquema que tenemos aquí, no es un borrador sino una nota escrita a sí mismo para clarificar la ruta. Pocos creadores de una obra de arte querrían dar una explicación tan explícita al público. Cada lector tiene que construir su propia lectura.

Pero… tenemos este texto que nos dice tanto de lo que el autor quería captar en su estructura y en sus temas organizadores.

Tierra y humanidad son los dos valores en que el autor basa su visión. La tierra es la prometida por Dios, como ya veíamos en la introducción a la aldea de Bethlem. Y es tierra trabajada. Se ve que Miró corrigió su nota sustituyendo *labra* por *conquista*. La tierra es de Dios; los productos, del labrador, diría un Bernácer creyente. Y este tema es como la columna vertebral de la primera parte, «Bethlem», cuyo quinto capítulo narra la llegada del romano y el robo de la tierra, llegada que se narra también en la tercera parte, «Herodes». (Hay indicaciones de que Miró añadió la historia de Herodes después de comenzar el proyecto de *Figuras de Bethlem* y que no había terminado la integración).

Humanidad es el valor que anima la segunda parte, «Magos». Y la negación de la humanidad y de la tierra es el tema de «Herodes», la tercera parte. Para «Herodes» la materia en el legado es más escasa, pero en «Magos» hay mucho más de interés.

La primera versión de «Magos» aparece impresa en enero de 1920 en *La Publicidad*: la parte final se llama allí «Los Magos caminantes, III La estrella y los hombres». Termina con una entrevista muy breve con el rey Herodes después de la cual los tres siguen su camino sin mención de la aldea de Bethlem, ni de la masacre de inocentes, ni del Belén. El último párrafo es:

> Se les van derritiendo los ojos, y en sus órbitas nace una estrella, blanca como Venus, roja como Marte, azul como Saturno. Y los demás hombres les ven unos

> ojos llagados de ciego. Pero, los tres caminantes ya no les preguntan. Miran con sus astros la estrella del cielo y nunca paran de caminar.

Tres hombres en busca del «cumplimiento de las promesas del bien», que caminan para siempre, vistos por los demás hombres como ciegos. Es una pieza apta para la prensa en la Epifanía, pero ya no basta para lo que iba a ser la obra total, y su conclusión algo ambigua ya no corresponde a la visión de la humanidad que promete. Mientras que la introducción a «Bethlem», que salió en la prensa en 1919, quedó aptísima para el proyecto de la obra total, esta primera versión de «Magos» era poco adecuada para esta segunda parte de *Figuras de Bethlem*. Pero gracias al trabajo de Laura Palomo podemos ver como Miró llegó a una nueva versión de «Magos» y sobre todo a un final con humanidad.

Los archivos del legado nos ofrecen tres borradores, sin fecha, para la última parte de la versión de «Magos», que fue finalmente aprobada para ser editada por Miró, y que salió poco después de su muerte. Los borradores que nos interesan aquí, A10, D10, y H10 de Redacción III, demuestran un cambio fundamental en la manera de presentación de la materia comparada con los artículos de 1920. El estilo digamos «retromodernista» desaparece y el texto narra la historia de la navidad con personas humanas y sin ningún detalle sobrenatural. En A10 leemos: «Los pastores contemplaban a los tres extranjeros tan blancos y cansados. Parecían tres ángeles envejecidos en los caminos de la tierra. Algunos los vieron pasar anoche por las afueras de Bethlem». Con este hallazgo Miró anula lo sobrenatural y enfoca la psicología de los miembros de la escena del Belén.

En A10 ya introduce la masacre. Solo llegando a la aldea vieron los magos el horror de la matanza de los niños ordenada por el rey a causa de su llegada (el episodio que trata de las órdenes de Herodes parece destinado para la tercera parte de *Figuras de Bethlem*). Es un quijotismo trágico, terriblemente más sombrío que los que utilizaba Miró con tanta frecuencia. Luego vemos al matrimonio, fajando al nene, a los pastores, el jumento y el buey. También en este primer borrador hay ya mucho sobre las dudas de los magos.

En las siguientes trasformaciones entre A10 y D10 hay más que estudiar, pero es el esfuerzo por crear un final que es lo más importante. Aquí citamos las últimas hojas en D10, desde el momento en que los magos han puesto sus regalos ante el niño. Se incluyen sólo las más importantes ~~tachaduras~~ y **sustituciones.**

> Nada le decían [al niño] porque así era más clara la dulzura y así se respondían **con el silencio de su boca** al silencio interior ~~de humanidad~~ de su vida. Goce de todo su cansancio en el descanso de este amanecer ~~**humano**~~. Tan dichoso

> de **humanidad** que se olvidaban de preguntarse si habían venido para eso; si se habían desprendido de su rango y de su ciencia y de su culto; si habían hollado el desierto, la fraga, el esplendor y la podre del mundo…
>
> *Nuevo folio:*
>
> …y vieron los dioses en imágenes gigantescas de monstruos y en imágenes hermosas de hombres; y ahora acababan de asomarse a la divinidad del alma humana, a todo lo que vieron, a todo lo que nunca desearon desde la pureza de su cumbre, y por ver un matrimonio pobre con un hijo recién nacido. Se lo habían imaginado todo, todo menos ~~la humanidad~~ la ternura de esta emoción de infancia. Por **primera vez se asomaban a la divinidad del alma, reparaban en sí mismos** [*estas palabras remplazaron* «primera vez se les daba la ternura de la humanidad»]. Y no se agotaban ni se desceñía el misterio, sino que comenzaban a sumergirse en los hondos de humanidad, dándoles la gracia de no calcinar nunca su deseo infinito, de no regresar nunca de Bethlem con la estrella apagada. Siempre los tres magos camino de Bethlem con el lucero ~~divino~~ llagándole de ansias el corazón y ardiendo en sus ojos. Desde la ciencia de los cielos infinitos al saber de sí mismos, el conocimiento de sí mismos.
>
> Pero Nunca habían sentido ~~esta ternura de la infancia~~, esta emoción de humanidad; ~~nunca se habían sentido a sí mismos~~ **~~hasta los hondos~~**. Buscaban la gloria del mundo y se encontraban a sí mismos en su alma trémula de ternuras desconocidas. No se les acababan, no se desceñían el misterio de su ansia según habían tenido a la vista a Bethlem. No se calcinaría su deseo infinito; no regresarían con la estrella apagada.

En estas hojas, puestas en esta secuencia por la investigadora, leemos en un verdadero borrador un texto que se repite y que mezcla ideas mientras su autor busca un final claro y convincente. ¿Valía la pena para hallar un matrimonio pobre con su hijo recién nacido en una cueva? En el silencio hay un momento de conocimiento de sí mismos, cuando descubren «la divinidad del alma» la cual el autor finalmente va a reemplazar por «humanidad», una humanidad que surge de la ternura de la emoción de la infancia. El texto final en H10 y, después, en la versión final es magistral:

> No dijeron nada. Callando era más clara la suavidad de su cansancio en el descanso. Así, con el silencio de su boca, respondían al silencio interior de su vida. Ni se preguntaban si habían venido, si habían bajado de su cumbre lejana para eso. Si habían pasado desiertos, fragas, ríos, naciones, para ver un matrimonio artesano con un hijo recién nacido. No se lo reprocharon. Nunca habían sentido esta emoción de humanidad. Buscaron la gloria prometida al mundo, y se encontraban a sí mismos en su alma trémula de ternuras. No se calcinaría el misterio ni el deseo. No se les vería regresar con la estrella apagada.
>
> Siempre los tres magos camino de Bethlem, con el lucero **llagándoles los ojos** [antes *llagándoles el corazón y ardiendo en sus ojos*].

Los borradores de «Magos» ocupan más de 470 páginas de la tesis y es inevitable simplificar este trabajo enorme. «Magos» incluye toda la presentación de las ciudades y países del viaje con cada vez más detalle, resultado de las lecturas del autor durante unos diez años. Sobre todo, ofrece una descripción de la vida de la ciudad de Jerusalén con su mezcla de etnias, de poderes, y de disputas religiosas. Pero el desarrollo de este «realismo» acompaña un acercamiento psicológico a los magos.

Salen del Oriente, de sus ideales, para buscar otro ideal bajo una estrella, pero finalmente descubren la humanidad dentro de su propia experiencia. Recordemos las palabras de Miró sobre «Magos»:

> II Valor de humanidad. Los magos traen a Israel desde lo profundo de oriente la nueva del valor mesiánico de la humanidad en su tierra. Israel quiere el esplendor de un mesías glorioso, renunciando al primitivo concepto hebreo de la tierra.

En los textos de «Magos» hay tres maneras de utilizar la palabra *humanidad*. No aparece con frecuencia, pero principalmente para indicar las masas, «humanidad pringosa». En segundo lugar, indica la calidad de ser hombre, y por extensión en tercer lugar la calidad de generosidad, de empatía. Curiosamente la palabra se menciona muy poco con este sentido hasta los párrafos finales. Y aunque está claro que Israel prefiere el esplendor de un mesías glorioso, no es obvio que los Magos salgan del Oriente con un mensaje de humanidad. De hecho, salen para buscar a «un dios que daría la felicidad a todos». Finalmente, como veíamos, descubren el valor de la humanidad en su encuentro con una familia humana.

Así cada una de las tres partes de *Figuras de Bethlem* termina con un poco de esperanza. «Bethlem» termina, al parecer, con la llegada de María y José a Bethlem; «Magos», con el hallazgo de la humanidad, y «Herodes» con la salida de la familia de Jesús de Bethlem para comenzar la carrera del hijo.

Aquí se plantea la cuestión de la relación de *Figuras de Bethlem* con las *Figuras de la Pasión del Señor*. ¿Se trata de una «precuela»? «Bethlem» sirve en *Figuras de Bethlem* para presentar el pueblo del nacimiento de Jesús, un pueblo quieto y agrícola, lejos del urbanismo de Jerusalén. ¡Polop con sus bancales (o Bocairent para Bernácer), contra Alicante! Pero ¿es que mientras escribía *Figuras de Bethlem* Miró ha cambiado ligeramente de visión? Por cierto, la idea de la tierra queda siempre primordial, pero la palabra *humanidad* faltaba en las *Figuras de la Pasión del Señor* salvo para significar la masa, el pueblo. Las *Figuras de la Pasión del Señor* terminan con la samaritana y sus palabras desesperantes:

> La samaritana se fue quedando sola en el camino. Sobre sus hombros se tendía la obscuridad de la tumba de Josef. Sintió frío *y* miedo de niña desamparada, *y* buscó el refugio del pozo de Jacob, besaba su piedra *y* gemía:
> —¡Rabbi, Rabbi! ¡Por qué has resucitado para subirte al cielo!...

El sueño se evanece. Pero ¿es que «la humanidad» ofrece por el desarrollo del pensamiento de Miró, hasta quince años después, otra posibilidad potencial, surgida desde dentro de la experiencia humana?

Volvámonos a la primera de las tres partes de *Figuras de Bethlem,* «Bethlem», que se estructura en capítulos que trazan la historia de personajes de la aldea de Bethlem, aldea agrícola, aldea de la tierra prometida por Yahweh. Para esta parte Miró había dado el lema «Valor de la tierra nuestra trabajada. Israel ~~conquista~~ labra y cuida su tierra prometida por Dios. Y el romano se la quita».

El primer capítulo de «Bethlem», como vimos antes, nos da la descripción de la aldea. El segundo capítulo se llama «La hija de Hir», y se basa principalmente en el *Libro de Jueces*, capítulos XIX – XXI, donde un levita se casa con una mujer de Bethlem, lo que desencadena la casi destrucción de la tribu de Benjamín. El tercer capítulo narra los episodios del *Libro de Ruth*, que empiezan y terminan en Bethlem. Este capítulo se conoce ya en la disposición utilizada en las *Obras Completas*, y narra la historia de Noemi y Ruth, seguida por la descendencia de Ruth hasta David y Salomón:

> Y Salomón pasa por Bethlem en su carro de luz, y la aldea queda magnificada bajo el vuelo de las vestiduras del descendiente de Ruth, la mujer que alzaba las espigas que se les caían a los jornaleros…

En el segundo capítulo, «La hija de Hir», se hace mención, además de la hija de Hir, de la primera cita de Bethlem en la Biblia, cita que introduce a Raquel, la esposa más amada de Jacob, que murió en el parto de Benjamín y a quien Jacob enterró cerca de Bethlem. De esta manera Miró construye una historia de Bethlem basada en sus mujeres, Raquel, la hija de Hir, Noemi y Ruth.

Pero antes de la historia de Ruth con sus mujeres valientes y un hombre generoso, ofrece, en el segundo capítulo, la gran sorpresa entre todos estos borradores de una historia de un horror extremo que se basa en capítulos bíblicos que narran el caos y los conflictos de los primeros años en la tierra prometida.

En la traducción de la Biblia por Felipe Scío de San Miguel, una de las traducciones utilizadas por Miró, el capítulo XIX del Libro de Jueces tiene esta introducción por Scío: «Los Benjamitas de Gabaa abusaron de la mujer de un Levita Ephratheo. El Levita divide en doce trozos el cadáver de su mujer, y envía uno a cada tribu, empeñándolas a la venganza». No cabe más concisión. La historia entera se desarrolla en tres capítulos del libro de Jueces.

La historia que construye Miró sobre estos capítulos de *Jueces* ocupa unas cincuenta y cinco cuartillas, o sea unas quince mil palabras. Para leer este borrador impresionante, por lo visto en un estado bien avanzado, no hay más remedio que buscar la tesis digitalizada de Laura Palomo Alepuz en la Universidad de Alicante, pp. 157-202. También en su libro *Posibles fuentes de Figuras de Bethlem* la investigadora da un resumen extenso del episodio.

Jueces XIX, en la traducción de Scío, comienza así:

> Hubo un cierto Levita, que habitaba al lado del monte de Ephraím, el cual se había casado con una mujer de Bethlehem de Judá. La cual le dejó, y se volvió a Bethlehem a la casa de su padre, y estuvo con él cuatro meses. Y su marido la fue a buscar, queriendo reconciliarse con ella, y tratarla con cariño, y volver a llevársela consigo, teniendo en su compañía un criado y dos asnos. La mujer lo acogió, y le hizo entrar en la casa de su padre. El suegro, cuando supo esto, y lo vio, salióle a recibir gozoso, y le abrazó. Y se detuvo el yerno tres días en casa del suegro, comiendo y bebiendo con él familiarmente.

Más de la mitad de este largo texto mironiano «La hija de Hir» se basa en los acontecimientos contados en esos pocos versículos. Su apellido es una invención de Miró – la hija queda sin nombre – así como su vida y personalidad. Tal vez el apellido viene de Arthur-Marie Le Hir, teólogo conservador que era maestro de Renan. Hir se distingue de todos los otros hombres de Bethlem, siendo el único mercader entre los que labraban la tierra. Viajaba con su camello en las caravanas que pasaban por Bethlem y conocía la costa y el desierto, y las tierras de los cananeos y los cultos de Baal y Astarté. Peligros que los hebreos debían evitar y contra los cuales los sacerdotes rígidos luchaban.

Entre ellos el pontífice Finées, famoso porque descubriendo a un hebreo con una mujer medianita «los traspasó en su goce con su filo de silex en medio de los muslos». Hir encuentra a Finées, de quien recibe su aprobación y quien le pregunta por la aldea y por su hija. En consecuencia y, parece, para confirmar su ortodoxia, Hir lleva a su hija a las fiestas del tabernáculo en Siloh donde se juntan las doce tribus hebreas. Entre las tribus, sólo los de Levi no tienen tierra, ya que son los sacerdotes de Israel y viven de sus diezmos pagados por las tribus agrícolas.

Hir vuelve a Bethlem sin su hija. Ella se ha casado con Nathan, un joven sacerdote levita recomendado por Finées, que vive lejos de Bethlem. Ya viudo, Hir se siente más viejo y narra sin fin a los vecinos «con fervor comercial» las ventajas para su hija de ser mujer de un levita. Pero ya no viaja y ha perdido «la vanagloria de su vida». Vive ahora como sus vecinos que «viven el tiempo de los primeros patriarcas. Valor de la tierra del Señor entregada a sus hijos».

Solo y viudo, «una flama sensual la abría más su nariz de león viejo. Viento de ardor que venía en su busca desde los países de otros dioses». Se recuerda

que antes, «pecaba entonces Hir contra Jehovah y se sacrificaba con Astoreh». Revive en su soledad su participación en los ritos sexuales y de sacrificios humanos. Parece que ahora ha perdido la compañía de su hija para redimirse de sus pecados de juventud.

Un día una caravana se acerca a Bethlem, pero «Hir no veía los caminantes sino sus recuerdos. La imagen de Baal cornudo, el monstruo Moloch, […] Hir lo miraba envuelto del olor de la ferocidad y del olor de la mujer». Se justifica diciéndose que «atravesaba el mundo y pertenecía siempre a Jehovah invisible, y no contrajo matrimonio en esos pueblos».

Finalmente, «Hir recuperó la vista para las realidades de ahora», y llegó a reconocer a su hija que se acercaba de la caravana. Viene con el permiso de su marido. «¿Es que volvió culpable? Todos decían que no, porque si hubiese sido mujer culpable habría sido apedreada según la Ley». Vale notar que mientras Valera en su traducción de la Biblia dice que «su concubina adulteró contra» el levita, Scío omite toda mención de la causa de la separación del esposo. Sin duda Miró conocía también otras traducciones que daban: «Ella se enojó con él», lo que se acuerda mejor con el episodio como lo narra Miró.

Desde aquí comenzamos a ver el punto de vista de la hija sin nombre. En las fiestas de Siloh Nathan la escogió y la hija se embelesó de este hombre casi angelical. «Todo, tentación para amarle en la ceremonia de Siloh, para desearle en el descanso del camino, en una aparición de nuestra soledad. Después, todos los días verle revestirse con la túnica de lino, con el cíngulo bordado, con miradas y palabras dulces de misterio».

Ella se ha aburrido entre los levitas que se han revelado todos iguales, pero ha cambiado con la experiencia, y de vuelta a Bethlem ya no puede volver a ser como era antes de la boda. Hir, entre tanto, refleja que «soltó a su hija en Siloh por vanagloria, por un leve impulso […]. Siempre vivió de arranques de vuelo magnífico». En este momento Nathan llega y pasa unos días con su suegro. Aquí la historia en la Biblia va más despacio, y narra la historia con muchos detalles.

Con la llegada del esposo se sigue con el punto de vista de la hija. Ella le describe: «Desvío recóndito y máscara dulce. Juventud de una frialdad húmeda. Esa fue la sensación que la hija de Hir tuvo de su contacto. El deseo instantáneo de lo que no era ella y el repudio interior de lo que no había de depararle el arranque inesperado». Volveremos al placer íntimo de la mujer.

Cuando el levita se marchó finalmente con su mujer «inclinóse levemente y sus brazos adquirieron la fuerza del sacrificador que inmoviliza la víctima junto al arca, y levantaron a la mujer sobre el jumento más grande». Premonición del sacrificio de la hija tanto por su padre como por su esposo.

Salen tarde y como el levita no quiere pasar la noche en tierras que no sean de los hijos de Israel, llegan de noche a Gabaa, en tierra de la tribu de Benjamín, famosa como «lobo robador» por su violencia. Un viejo les ofrece su casa para la noche, y una vez dentro de la casa, una horda se junta al portal y exige la salida del levita. «El viejo clamó subiendo sus manos: - La Condenación de Sodoma!». Y ofrece su propia hija a la horda. Pero «la hija de Hir sintió el brazo del marido que se le enroscaba a su cintura, vibrante y glacial como una sierpe. Se abrió la puerta. Luna y antorchas caían sobre su hermosura que se le iba desciñendo. Y aquel brazo de sierpe la precipitó a la carne de los hombres de Gabaa». Siguen cinco cuartillas de descripción gráfica y horrorosa del abuso durante horas, todo desde el punto de vista de ella.

La sierpe del Jardín la entrega a la destrucción y el autor se esfuerza por entender las emociones de la mujer durante su destrucción física, moral, y psicológica, incluyendo su batalla para reprimir su cuerpo, sin éxito, ante «la sacudida acechada y vergonzosa». Se odia a sí misma. Por la mañana el esposo la halla muerta delante de la puerta. «No quiso tocarla porque estaría impura, y la removió con la punta de su sandalia».

El levita, después de poner el cuerpo sobre su asno, lo llevó a su casa y lo partió en doce trozos y los envío a las doce tribus de Israel. La consecuencia era la casi destrucción de la tribu de Benjamín en luchas entre las tribus que según la Biblia causaron la muerte de más de ochenta mil hombres.

Este capítulo de «Bethlem» ofrece así una recreación de unos momentos en la historia de Israel, pero sobre todo parece un estudio de la sexualidad, un desafío peligroso para el escritor. Si los impulsos animales del homo sapiens no cambian con el tiempo, sus tratamientos por la sociedad varían profundamente. Para el levita su conducta se guía por reglas rígidas e inhumanas, basadas en cuanto a la sexualidad en una misoginia total. La hija es una inocente, bajo la influencia de su padre, embelesada por el levita hermoso y su prestigio, pero rápidamente desencantada. No se siente oprimida como mujer, pero de hecho lo es en una sociedad enteramente patriarcal. Interesarse, como lo hace Miró, por la psicología y experiencia física de la mujer no tiene lugar en la ideología judeocristiana.

Hir se distingue de los otros hombres de Bethlem por sus viajes y sus contactos con otros países y prácticas religiosas. Sus viajes y su presencia en los ritos de los cultos de la región le han ofrecido también amplias y variadas posibilidades para su vida sexual. Padre devoto, separa cuidadosamente su vida fuera de Bethlem de su creencia en Jehovah, y siempre cuando vuelve de sus viajes se lustra antes de entrar en casa. Pero pretende redimirse al buscar

la aprobación de Finées y casar a su hija con un levita. Las sutilidades de su psicología se narran con insistencia a través de la historia.

Nathan, héroe en la Biblia, es en la narración de Miró un personaje odioso, un misógino que trata las mujeres con un desdén total y libra su esposa a la depravación más completa del macho humano. Y aquí se recuerda con insistencia Oleza. Otra época, otra misoginia. No hace falta recordar aquí la personalidad de Álvaro, misógino rígido y autoritario, pero de otro estilo, que cree defender su prometida del deseo de los otros, pero que tiene una impotencia psicológica:

> Nunca había poseído ese cuerpo de mujer en su mujer. Y la miraba con rencor amándola como si Paulina perteneciese a otro hombre. Se inclinaba todo él a la caricia desconocida y brava. Y otro don Álvaro huesudo y lívido le sacudía con su grito llamando al médico. … Don Álvaro clamó delirante: - ¡No tiene medida! ¡Es eso! ¡No tiene medida, no tiene medida! ¡Acuéstate, desnúdate, acuéstate!

Su deseo necesita que ella sea de otro, y al imaginar a Paulina momentáneamente como mujer de otro se inclina hacia ella hasta que sus principios éticos le desarman. En tres frases se dice todo el desastre de Álvaro y de la vida de su mujer. Él confiesa, al pensar en su hijo, «y él por única vez». Y se nota que, en el mundo de Álvaro, Paulina le «pertenece». Como Hir, el padre de Paulina, aún siendo otro tipo de hombre y controlado por las fuerzas de Oleza, cambia su hija, en parte, por su propio prestigio. En los dos casos el esposo escogido por sus padres viudos para las dos mujeres, embelesadas al principio, les conduce con su rígido autoritarismo a vidas sin vida.

No vamos a repetir aquí las intricadas relaciones entre Daniel, Paulina, Álvaro, Elvira, Pablo, y María Fulgencia. Pero vale leer la última parte de *El obispo leproso* para entender con claridad la maduración en el arte de Miró de su representación de la mujer. En unas páginas que llevan el sorprendente título de «La felicidad», los cuatro capítulos se dedican a cuatro mujeres, Elvira, Paulina, María Fulgencia y, compartido con Don Magín, Purita.

Elvira, cuando sus reprimidas tensiones sexuales para con su hermano, reprimidas por el horror al pecado, se desbordan en violencia al conocer los amores físicos de Pablo y María Fulgencia, abre la posibilidad de la felicidad para Paulina. En el capítulo que sigue, la esposa de Álvaro vuelve a la casa de su padre, después de sus esfuerzos por hallar, sin éxito, la salvación para su hijo.

En su busca de la salvación, mientras anda por Oleza, piensa cómo salvaría a su hijo, todo esto narrado en un monólogo interior que incluye estas palabras: «¡Señor: acuérdate de mi vida en mi casa viejecita del «Olivar»!... ¡Cómo se ha trastornado todo para que no sea yo feliz!». Al volver a la casa de

su marido, Don Álvaro le dice: «Y nosotros nos encerraremos en el "Olivar"!», y ella sonríe a la promesa de la felicidad. Sus reflexiones se nos dan en una mezcla sabia de narración directa, de estilo indirecto, de estilo directo libre, y con la intervención imaginada por la voz de Oleza, que pregunta qué sería la felicidad. Para Paulina la cuestión se pone así: «¡Cómo sería esa felicidad, una felicidad que, para serlo, había de desvertebrarse de la felicidad que cada uno se había prometido!».

Y se van a la casa paterna, a la tierra, fuente de identidad.

El punto de vista de otra mujer se presenta directamente en el capítulo que sigue. María Fulgencia, hija de un gran cacique y heredera de sus tierras, vuelve a ellas, y en una carta explica su situación a Paulina. Se impone la renunciación de su amor por Pablo, acepta su sacrificio y abandona lo que era «la promesa de mi felicidad». Otra vez, otra situación, con la misma psicología penetrante en las relaciones entre las dos mujeres: «¡Qué vida tan profunda de mujer debe sentirse siendo la madre de él!».

Se completa esta galería en el último capítulo con el espíritu libre de Oleza, Purita, que sale de su ciudad por tren a Valencia, no casada, y que va con las palabras «ya no me quedo para vestir imágenes; voy a vestir y lavar y besar sobrinos que dan gloria». Y se aleja entre cascadas de flores de Oleza, belleza, amor y comercio.

Ese tema de la felicidad y su problemática llegó a ser muy importante para Miró en los años de 1919 a 1929. No sólo en las novelas de Oleza, sino también en los borradores que dejó a su muerte. Además de los de *Figuras de Bethlem*, existen papeles preparativos para la novela *La hija de aquel hombre*. En un resumen para esta novela hallamos estas palabras sobre su tema:

> La felicidad consiste en aspirar prácticamente a ella. Prácticamente, es decir: no sólo en desearla – del deseo son capaces todos los hombres, sino en inquirir un camino y seguirlo y caminarlo. Pero, ¿del todo? Del todo sin llegar del todo. Del todo es morir: hasta la muerte no sabemos del todo si somos, si hemos sido felices.

Como en el caso de Paulina, la felicidad debe ser una búsqueda continua, y no hay búsqueda más larga y persistente que la de los tres magos. En una nota entre los borradores para «Magos» se lee:

> Llenos sus ojos de luces celestes no reparan ya en las humildades de la tierra; el ideal les ha cegado con las claridades más hermosas. Ven con dolor que ni el jornalero, ni el artesano, ni el niño ni el pastor, ni el rico ni el viejo han visto la estrella de la felicidad, la estrella del príncipe recién nacido. El príncipe será hombre y para enseñar el bien y para mostrar el reino de los cielos, tomará del alfarero, del viñador, de la viuda pobre, de los oficios más humildes, de las

> realidades cotidianas, las analogías, la observación prolija para sus parábolas y enseñanzas eternas. Así lo hicieron también los profetas de la tierra del Señor.

Esta nota no forma parte del texto. Parece dirigida al autor mismo para hacer claro, en términos breves, el argumento que seguirá la historia. Es para los magos la estrella de la felicidad. Promete un príncipe que se parece a Jesús, con sus parábolas y enseñanzas eternas para los humildes, en la tradición de los profetas de la tierra.

Pero buscan una felicidad decidida, sin «desvertebrarse de la felicidad que cada uno se había prometido», y el ideal les ha cegado. Y como ha mostrado Laura Palomo Alepuz en un artículo, sus ideales entran repetidamente en conflicto con la realidad. Sin embargo, al final descubren dentro de sí mismos, y no en ningún profeta, la humanidad, «valor mesiánico de la humanidad en su tierra», valor de la segunda parte de *Figuras de Bethlem*. Tal vez la falta de humanidad debería reemplazar la bastante trillada «falta de amor» en el vocabulario crítico mironiano, al menos para la obra madura del autor.

No es posible conocer las fechas de los varios estados de las *Figuras de Bethlem*, pero parece que trabajaba en el estudio y el texto desde antes de su cambio de residencia de Barcelona a Madrid en 1920. Sabemos que se excusaba con frecuencia por los retrasos, y también que el desastre de la recepción de *El obispo leproso* le deprimió por mucho tempo. En agosto de 1929 escribió a su editor José Ruiz Castillo desde Benisaudet, una finca en las afueras de Alicante que era propiedad de la familia de la esposa de Miró:

> ¡Ese 5, esos 50 que acaban de aparecer culminando y midiendo mi vida! ¡50 años, Castillo! He de principiar a ser viejo. Aunque me rebele, aunque me ausculte y me afirme motivos que rechacen esa cifra de medio siglo de duración en la tierra de los hombres, es mía, está en mi sangre; me ha postrado, me ha desganado, dejándome desde que se me acercaba en un silencio literario y humano, sin internarme en nada. Todo en mí, todo yermo, desasimiento. Llevo cincuenta y dos días regando, escardando, trabajando como un jornalero. Y para que así resulte, hasta la tierra es ajena. ¡Como nunca, he deseado el campo mío, la huerta, el pinar, las soledades agrestes no éstas de afueras de ciudad Como nunca, ¡porque no las imaginaba como un retiro horaciano desde donde mirar con ternura eso que las gentes llaman gloria! Yo pensaba en la tierra como un hacendado y cosechero. Creo, persuadido íntimamente que mis aptitudes y mis ansiedades máximas, y quizá únicas, son las de agricultor.

En 1928 escribió a Valery Larbaud; le habla de «mi *Obispo Leproso*, ese libro que me trajo injurias, persecuciones y perjuicios y que pudo afirmarme holgadamente en mi madurez». En aquella década que vio la edición de cuatro obras maestras, *El humo dormido,* que comienza: «De los bancales segados, de las tierras maduras… »; *Nuestro padre San Daniel, El obispo leproso,* y *Años*

y leguas, se maduró su arte, y ahora con los papeles de *Figuras de Bethlem*, se enriquece nuestra comprensión de esta maduración. Se nota la fineza de las psicologías, sobre todo en las mujeres, el tema de la tierra, su riqueza, su sensación de identidad, la labranza, y el descubrimiento de la humanidad en su relación con la felicidad.

Felicidad que nos recuerda el título del libro del amigo especial, Germán Bernácer, *Sociedad y felicidad*, donde se halla una insistencia en la tierra como fundación de la sociedad y se lee que «el nivel moral y cultural de la mujer es uno de los índices más positivos del estado social». Y era Bernácer quien insistió en una carta a Gabriel Miró en 1924 en que, leyendo artículos recientes de *Años y leguas*, celebraba de su lado lo que él consideraba la vuelta «al viejo solar». Ahora la obra del amigo dice, «se nutre de la miel acendrada del viejo panal y revive con nueva lozanía y fuerza, como Anteo cada vez que sus pies tocaban la tierra».

Bibliografía citada

BERNÁCER, Germán, *Sociedad y felicidad, Ensayo de mecánica social,* Madrid, Francisco Beltrán, 1916.

GEORGE, Henry, *La ciencia de la economía política*, Madrid, Francisco Beltrán, 1914.

LA SANTA BIBLIA, trad. al español por Felipe Scío de San Miguel, Madrid, Gaspar y Roig, 1852-69.

LA SANTA BIBLIA, Antigua versión de Cipriano de Valera del año 1602 cotejada con —diversas traducciones y revisada con arreglo a los originales hebreo y griego, Madrid, Depósito Central de la Sociedad Bíblica, 1890.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010. Incluye la nota a pie de página de la primera edición de *Del vivir.*

MIRÓ, Gabriel, «Asuntos crematísticos», *Diario de Barcelona*, 13 junio 1913. Y en Marta E. Altisent, *Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920)*, Madrid, Pliegos, 1992.

MIRÓ, Gabriel, «Bethleem», *Voluntad*, núm. 5, 15 de diciembre, 1919.

MIRÓ, Gabriel, «El mesón de las caravanas. Camellos y luna», *La Publicidad (Edición noche)*, 24 de diciembre 1919.

MIRÓ, Gabriel, «Los magos caminantes, I. La estrella y la cumbre», *La Publicidad (Edición noche)*, 5 de enero 1920.

MIRÓ, Gabriel, «Los magos caminantes, Il. La estrella y el camino», *La Publicidad (Edición noche)*, 6 de enero 1920.

MIRÓ, Gabriel. «Los magos caminantes, III. La estrella y los hombres», *La Publicidad (Edición noche)*, 7 de enero 1920.

MIRÓ, Gabriel, «Bethleem», *Voluntad*, núm. 6, 1 de febrero 1920.

MIRÓ, Gabriel, «Figuras de Bethlem», *La Nación*, 7 de enero 1923.

MIRÓ, Gabriel, «Figuras de Bethlem: Caravanas», *La Nación*, 23 de diciembre 1923.

MIRÓ, Gabriel, «Los Magos caminantes», *Los Lunes del Imparcial*, 23 de diciembre 1923.

MIRÓ, Gabriel, «Figuras de Bethlem», *El Sol*, 9 de enero 1925.

MIRÓ, Gabriel, «Figuras de Bethlem», *El Sol*, 10 de enero 1925.

MIRÓ, Gabriel, «Figuras de Bethlem. Llegan San José y Santa María», *El Sol*, 24 de diciembre 1925.

MIRÓ, Gabriel, «Los tres caminantes», *Caras y Caretas,* núm. 1745, 12 de marzo 1932.

(Todos estos artículos se pueden hallar en el texto de la tesis de Laura Palomo Alepuz).

MIRÓ, Gabriel, *Figuras de la Pasión del Señor, II. Figuras de Bethlem. La conciencia mesiánica de Jesús*, en *Obras completas*, Edición Conmemorativa, vol. VI, Barcelona, Altés, 1935. Es esta edición que establece el texto impreso de *Figuras de Bethlem* que se incluye en las *Obras completas* que siguen.

MIRÓ, Gabriel*, Obras Completas*, ed. Clemencia Miró, Madrid, Biblioteca nueva, Cuarta Edición, 1961.

MIRÓ, Gabriel*, Obras completas*, edición e introducción de Miguel Ángel Lozano, 3 Vols., Madrid, 2006-2008. Incluye en Tomo II *Figuras de la Pasión del Señor,* y en un Apéndice *Figuras de Bethlem* con una explicación de su historia en la Introducción. *El obispo leproso* se halla en Tomo III.

MIRÓ, Gabriel, *Epistolario*, edición de Ian R Macdonald y Frederic Barberà, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2009.

PALOMO ALEPUZ, Laura, «"La hija de Hir", capítulo inédito de *Figuras de Bethlem* de Gabriel Miró», en María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo, eds., *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*, Roma, Aracné Editrice, 2013, pp. 247-256.

PALOMO ALEPUZ, Laura*, Génesis de* Figuras de Bethlem, *obra de Gabriel Miró*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2014, http://hdl.handle.net/10045/45845

PALOMO ALEPUZ, Laura,«"¿Tú dices un dios que nos vuelva felices a todos?": El conflicto entre idealismo y realidad en "Magos" de *Figuras de Bethlem* de Gabriel Miró», en Bárbara Greco y Laura Pache Carballo, eds., *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 57-66.

PALOMO ALEPUZ, *Laura, Posibles fuentes de Figuras de Bethlem*, Alicante, Universitat d'Alacant, 2017. https://doi.org/10.14198/aleua.2019.31.24

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 187-196
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.09

Artículo de investigación

La muerte le sienta bien a Gabriel Miró: *El sepulturero* (1910)

Death suits good to Gabriel Miró: *El sepulturero* (1910)

Christian MANSO

Autoría:
Christian Manso
Université de Pau et des Pays de l'Adour, France
christianmanso@orange.fr
https://orcid.org/0000-0003-2942-4408

Citación:
Manso, Christian. «La muerte le sienta bien a Gabriel Miró: *El sepulturero* (1910)», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 187-196. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.09

Fecha de recepción: 17-09-2020
Fecha de aceptación: 10-11-2020

© 2021 Christian Manso

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Gabriel Miró con «El Sepulturero» (1910) opta deliberadamente por una escritura que lo sitúa en la corriente del humorismo negro que pronto van a celebrar los mismos surrealistas. Le asigna a la Literatura una misión de ludismo, lo que, sin embargo, no le quita su poder de crítica sarcástica de lo coercitivo que resalta de la sociedad española de la época.

Palabras clave: humorismo negro; ludismo; crítica de lo coercitivo epocal; vanguardias.

Abstract

With «El Sepulturero» (1910), Gabriel Miró deliberately chose a writing that places him in the current of black humor, that will soon be celebrating by the same surrealists. He assigns to Literature a mission of playfulness, which, however, does not take away the power to sarcastic criticism of the coercitive nature of spanish society at the time.

Keywords: black humor; playfulness; sarcastic criticism; avant-gardism.

En 1910, Gabriel Miró no duda en cavilar sobre un personaje social cuya función imprescindible no llama, de buenas a primeras, la atención del público, pero que, como cualquier otra, puede merecer un calificativo laudable. Se trata del sepulturero.[1] Así como hay un buen labrador, un buen cubero, un buen Sancho, también hay «un buen cavador» (179). Y como prueba fehaciente aduce, nada más empezar su texto, toda una sarta de destacados profesionales de los campos más variopintos que se han interesado por este singular menestral: «Artistas, eclesiásticos, copleros y filósofos han labrado la biología y estampa del buen cavador» (179). Como hay biología criminal, es de suponer que existe también biología necrofílica cuyo objeto consiste en el estudio de la personalidad del que tiene estrecho comercio físico con los muertos, inhumándolos. Ser de una tipología sobrecogedora pica ostensiblemente la curiosidad de Gabriel Miró que, sintética y expresivamente, esboza su retrato. Surge bajo su pluma un ser híbrido, monstruoso, malévolo, siempre al acecho de sus presas humanas. Gabriel Miró lo compone a base de figuras arquetípicas del folklore fantástico: el vampiro necrofílico con sus «uñas» (179), su «carne lívida» (179), y el licántropo que aquí se percibe a través del «pardal» (179) o leopardo. Este personaje fascina a la par que horroriza por ser el único en intimar física y diariamente con la muerte, y en vivificarla con sus propias manos que simultáneamente remueven la tierra y los despojos materiales que contiene. Satélite de la Muerte, infunde terror entre la gente que recela encontrarlo por ser «ominoso» (179), o sea de mal agüero, cuya «carne sudada» es señal inconfundible de una actividad intensa en la que no hay cabida para la conmiseración, lo que explica «sus entrañas secas» (179): «Sus manos crían cortezas de tierra y sustancias humanas; sus uñas hieden a difunto; su mirada tiene la voracidad y la lumbre fría de los pardales ominosos; su carne está siempre lívida y sudada; sus entrañas secas» (179). Tras observar detenidamente toda la meticulosidad estilística que Gabriel Miró despliega, y ante lo que tiene que considerar como una introducción debidamente formulada, el lector, algo perplejo, no puede dejar de preguntarse cuál puede ser la intención profunda de semejante producción literaria. ¿Al optar por tratar, personalmente, tema tan escabroso, macabro, respondía su creación literaria a una tendencia epocal, a un imperativo estético? ¿La pensaba lo suficientemente comprometida, como para despertar el interés en su lector, sorprenderle y establecer con él un pacto de lectura?

1. Gabriel Miró, «El sepulturero», *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1955, pp. 179-185. En adelante, el número de la página aparecerá entre paréntesis.

Por supuesto que tanto esmero en la evocación de tan raro personaje podía ya levantar en su lector la sospecha de que a Gabriel Miró le animaba cierto espíritu propio de la antífrasis; o sea, acumular detalles puntuales para, mediante una prosa impecable, crear un efecto al revés del esperado. Pero tan sólo era un supuesto. Afortunadamente, con lo que sigue, Gabriel Miró indica a las claras cuál va a ser la tonalidad de su producción introduciendo el verbo-clave que, a la par que caracteriza la ligereza de la actitud del cavador con respecto a los muertos, se ha de considerar como el que va a subtender su relato: «Hasta creemos que se divierte partiendo cráneos de la fosa común» (179). El gesto sacrílego del cavador que lleva implícito el horror en su dimensión extremada -¿justificaría su calificativo por tales extremos?-, viene, sin embargo, totalmente neutralizado por este verbo que, antepuesto en la frase, aniquila toda la posibilidad de tensión o dramatismo. Así que Gabriel Miró realiza, con mucha sutileza, una operación de contagio que destina a su lector indicándole, casi desde el principio, bajo qué enfoque ha de leer su composición. Con lo que surge, por ende, la dimensión literaria por la que ha optado en este caso preciso, a saber, la del humorismo negro, que le facilita la representación más atrevidamente repugnante de tabúes, sin sentirse un réprobo (¡de primer grado!). Mediante el arte -la literatura-, le es otorgada la libertad de creación con la que explorar campos poco ordinarios, susceptibles de guardar tesoros dignos de sacar a la luz de la escritura.

A partir de esta base, Gabriel Miró va a lanzarse a la aventura de una escritura en la que la finura, la agudeza, la gracia, van a tener la misión de dar brillo a lo sombrío de la repulsión, de la aversión que puede suscitar el gesto del cavador. O sea, una evidente paradoja que, de por sí, entraña energía, dinamismo, y forzosamente un manifiesto ludismo desatinado. Un ludismo que va a consistir en juegos verbales en los cuales la matización o la atenuación en el mismo acto del cavador, o hasta su disculpa, no le quitan su atrocidad, ni mucho menos. Participan, desde luego, de una estrategia narrativa lúdica y determinada: «Y sí que los quiebra, o los raja, sin querer, algunas veces» (179). En efecto, esta última frase de efecto mitigador prepara subrepticiamente el entrechoque de contrarios siguiente gracias al cual se puede perpetuar el impacto divertido, tremendo e irónico de la situación: la relativa calma antes de la tempestad. A este fin elige Gabriel Miró imágenes invertidas de los clichés habituales vinculados con la tierra. Ya no es la madre que en las entrañas tiene todos los frutos destinados a mantener a la humanidad. A este fin diseña Gabriel Miró la visión de otro «vientre», deforme, que describe gráficamente mediante adjetivos y verbos constitutivos de lo teratológico de su nuevo enfoque. Una visión a la vez terriblemente verista y delirante: «El fosal tiene el vientre gordo, hinchado

de cadáveres. No caben más. Allí se amontona y aprieta la vida pasada de un siglo». Resulta, pues, una fantasía de lo desmedido, de lo desaforado, de lo exorbitante que se podría vincular con la de un Callot o todavía de un Bosco; se señala por una imágenes visuales y retóricas, o sea por su maestría en el manejo de la hipotiposis. De cara a tal catástrofe humanitaria, se le ocurre a Gabriel Miró la solución más palmaria, más lógica, que aparentemente no ha germinado en los sesos -¿entumecidos?- de las autoridades municipales, con la que, tras lo horripilante de la primera, puede volver a otra totalmente contraria que la contrabalancea y, por tanto, que desactiva la tensión. Período que aprovecha Gabriel Miró para hacer uso de una prosa dotada de un lirismo optimista y de un fervor parecido al de una geórgica virgiliana. Aunque en ese ambiente casi idílico, con la presencia del adjetivo «dócil» (179), que es la garantía absoluta de una tierra libre de toda resistencia ósea, pretende Gabriel Miró mediante una traviesa indirecta recordar a su lector el estado de saturación de la fosa: «¡Hay que agrandar el cementerio! […] Fuera está el paisaje libre, ancho, feraz. La azada se hundiría gozosamente en el tempero dócil, saliendo fresca y olorosa» (179).

Sigue Gabriel Miró su festiva reflexión con respecto a este ser que, según él, constituye una excepción notoria no solo entre los humanos sino también entre los dioses: la inmortalidad a que aspiran los héroes, los sabios, los dioses, etc., es un concepto que ni siquiera le cae en mientes, como tampoco le puede llevar de cabeza la muerte y su circunstancia, como ocurre entre los «capellanes» (179) o los «funerarios» (179). El cavador es, por excelencia, un ser aparte en este bajo mundo: «El sepulturero se queda solo con los muertos. Ha de parecerle que le pertenecen y le necesitan; de modo que a él nunca le será permitido ser difunto» (180). Goza, pues, de un estatus sin par que, efectivamente, le exime de toda consideración, sobre la inmortalidad, de toda ansia de pervivir tras la muerte, ya que es inmortal y el único en disfrutar de tal condición. Lo que lleva, naturalmente, a Gabriel Miró a especificar su papel con respecto al mismo Creador, por compartir ambos una dimensión que los sitúa fuera del alcance del tiempo histórico humano. En estas condiciones, y como para escurrir sagazmente el bulto ante semejante contrariedad, Gabriel Miró cuida de puntualizar que a cada uno le corresponde su misión en su era respectiva. De modo que todo parece funcionar en el mejor de los mundos posibles, siguiendo cada uno en su sitio, sin interferencia ni competición. Cada uno en su casa: «La divinidad crea la vida y se queda en el Cielo. El sepulturero acomoda y encierra la muerte y se queda en la Tierra» (180). No puede existir complementariedad tan ejemplar y lograda.

Vuelve al relato luego Gabriel Miró con la toma de conciencia de los «graves varones de la ciudad» (180) que, por más que elucubren, mientras no solucionen la penuria de la fosa común, obligarán al cavador a partir cráneos. No le queda otra alternativa que aplastar con la mayor eficacia posible a los cadáveres que le incumbe inhumar. No por eso le remuerde la conciencia, todo lo contrario. Le ofrece la ocasión a Gabriel Miró para entregarse a un juego de contraposición extrema del que no puede surgir más que la hilaridad del lector. En efecto, ¿cómo no desternillarse de risa al imaginar la actitud brutal e ineludiblemente desenvuelta que adopta el cavador con el cráneo de un compadre suyo, propinándole un mísero puntapié, con respecto a la del protagonista shakesperiano que, con un cráneo en la mano, se plantea un fenomenal quebradero de cabeza?: «Quizá reconoce el buen cavador la calavera de un compadre suyo; pero no lo toma en su mano como el príncipe desventurado, sino que la vuelve al fondo con la punta rota de su alpargata » (180).

Este hombre solitario, cuya vitalidad se valora paradójicamente con lo lúgubre del lugar en que actúa, lleva a Gabriel Miró a consideraciones de psicología -o antropología- social, en las cuales afloran unas inclinaciones profundas de la gente en general por su placer morboso en comulgar en lo inmundo: «Nos complacemos en su repugnancia y horror» (180), subraya al apuntar cuán fascinada queda la gente por este cavador. Hasta tal punto prosigue, que la gente exterioriza lo inmundo institucionándolo, lo que en este caso equivale a conferirle una dimensión espectacular en la cual entran en juego la atracción para, luego, desencadenar una mayor repulsión. O sea, un proceso catártico en toda regla: «No penetrando ni coincidiendo en la idea de la muerte, nos organizamos el espectáculo de los muertos. Y el sepulturero es obra de nosotros. Y queremos mirarla para maldecirla» (181). En su voluntad de demostrar la singularidad de este ser, que poco a poco va consolidando con pruebas fehacientes, Gabriel Miró para mientes en la sociología de los pueblos en los que con excepción del «párroco» (181), y del «maestro» (181), si es que existe, «todos son labradores, todos cavan su pegujal» (181). De modo que llega a la conclusión de que «todos podrían ser sepultureros» (181). Lo que sería un craso error, un razonamiento simplista. El sepulturero se distingue entre todos por ser el único en mantener una relación íntima con la muerte y sus substratos concretos. Con lo que no se puede confundir del todo: «Su azada es hereditaria; su casa, la señalada entre todas» (181). Hasta los mismos miembros de su familia se benefician de tal privilegio. Su mujer enciende su horno con la leña «de los ataúdes podridos» (181), mientras tanto su hija luce coquetona su prebenda paterna: «Si la hija sale el domingo con su flor prendida en los cabellos, ¿de qué sepultura habrá hurtado el padre la flor?» (181). Es

obvio que Gabriel Miró no para de seguir con sus juegos de razonamientos absurdos con los cuales mantiene a su lector en la orientación debidamente asumida desde el principio. Con estos caprichos suyos milita por esa «ciencia de las soluciones imaginarias» que denominó patafísica Alfred Jarry en 1898 (Jarry, 1955: 32).

Profundizando todavía su acercamiento a este personaje por lo menos esotérico, y expeditivo psicopompo, Gabriel Miró lo evoca dentro de un (su) cuadro rústico de aldea, integrado por sus atributos tradicionales. Con pocos toques plásticos y pintorescos, enumera los elementos familiares constitutivos del ambiente típico de la vida campesina en la que comunica sin cesar la comunidad de los vivos con la de los muertos: la iglesia y el cementerio están unidos por un caminito, el patriarcal olmo y el ciprés conviven. Remata su pintura, sin embargo, con una nota sombría y funesta que parece ser el sello distintivo y descollante del pueblo: «Y arriba, la aldea, con ropas tendidas. Asoman dos olmos patriarcales, el campanario con la veleta doblada; después un caminito sin nadie; un cercado; en cada cantón, un ciprés, y en medio, una cruz pobre, lisa, muy negra sobre el azul» (181-182). Esta cruz y su color no pueden pasar desapercibidos: explican, de cierto modo, la mentalidad -primitiva- que sobrevive en estos lugares, alimentada por las creencias en las «voces de ánimas en pena» (182), en los «aparecidos» (182), etc. Creencias que, desde luego, refuerzan la envolvente presencia de la muerte, y que contribuyen, por consiguiente, a aterrorizar más a la gente cuando cruza al cavador o todavía cuando necesita solicitar su servicio fúnebre:

> Todos los sustos que agobian a los chicos y enfrían la piel de los grandes se paran, se someten delante del corazón del hombre que está cavando el bancal, y un día le avisan, y él se carga el azadón sobre el hombro y anda, perfilándose siniestramente su figura en el júbilo del paisaje, aunque camine como todos los labriegos cansados (182).

Lo que acrecienta tal ambiente deletéreo es la ritualización mecánica de sus gestos, nada más avisado. El aspecto maquinal de los movimientos de este personaje, en el que se transparenta ya la misma Muerte y su hoz, es cuanto más escandaloso e inaguantable en este paisaje en el que reina de modo ostensible la alegría. La cruz y la silueta del cavador concuerdan en expresar una idea bastante subversiva que Gabriel Miró expresa sin la menor cortapisa. Resalta de estos dos elementos y del adverbio «siniestramente» (182) el famoso adagio latino «memento mori», que desde el cristianismo medieval es de interpretar como un «Ars moriendi». No cabe, pues, la menor duda de que Gabriel Miró quiere denunciar esta concepción tan falta de humanidad que sigue vigente entre la gente —y no solo de los pueblos—. Aboga Gabriel Miró por un

humanismo integrado por un hedonismo que le inspira el mismo universo. Así que es inútil ponderar que en campo tan delicado más vale hacer uso de un tono burlesco.

De cara a esta dramatización de la muerte que a los golpes del cavador en el «herbazal bravío» (182) asocia el vuelo y el graznido de los grajos, y el doble de las campanas, Gabriel Miró muestra preferencia por esas nupcias elementales entre la tierra y el mar, el aire y la luz, en los cuales el denominador común radica en la sencillez y la claridad. En tal marco tan ameno que forma su propia ciudad, no puede ser más ensalzada la presencia de una mujer cuya sensualidad es, de por sí, la invitación a lo exótico, al viaje a otro continente y, ¿por qué no, al Jardín del Eden?: «Y si alguna mujer dejaba en el aire un camino de aromas, todavía sentíamos más la maravilla de lo lejano, la emoción de los viajes» (182). Este trozo, que es una pequeña oda al viaje y a la libertad que implica, al exotismo y a la sensualidad que lleva aparejada, es, por supuesto, un fiel recuerdo de los poemas de Baudelaire, *L'homme et la mer* y *Parfum exotique*, que forman parte de *Les Fleurs du Mal* (Baudelaire, 1961: 30-31 y 37-38). ¿Fue Gabriel Miró lector y admirador de Baudelaire? Posiblemente lo reivindica esta pequeña «Flor del Mal» suya que, desgraciadamente tan solo pudo vivir el espacio de una mañana como diría Ronsard, ya que apenas si puede soñar el escritor con ese paraíso terrestre. Todo queda bruscamente interrumpido, en efecto, por la aparición de un hombre que le impresiona tanto que su mente está sacudida por una conmoción reveladora de un trauma arraigado desde antiguo en él: «Pero entonces un hombre pasó a nuestro lado, y nos miró rápidamente. Sin embargo, esa mirada quedóse mucho tiempo en nuestros ojos. Y ese hombre era como otro hombre; ¿Dónde le habíamos visto? Y empezamos a devanar nuestras memorias…» (182-183). El surgimiento de este hombre -físico o imaginario-, que desencadena en Gabriel Miró parecida convulsión, es la omnipresencia en él de la coercitiva censura que acompaña el «Ars moriendi». Una censura presente también en el Kempis -que sigue siendo una autoridad a principios del siglo XX, con sus resonancias del *Eclesiastés*. Al respecto, viene a cuento esta cita que saca Azorín de este manual: «¿Qué puedes ver en otro lugar que aquí no veas? –Aquí ves el cielo, y la tierra, y los elementos de los cuales fueron hechas todas las cosas. ¿Qué puedes ver que permanezca mucho tiempo debajo del sol?» (Azorín, 1962: 21). Viajes, exotismo, *vanitas vanitatum, et omnia vanitas*.

Mediante una hábil anamnesis se remonta Gabriel Miró a sus años mozos y a una época del año en que se notaba un cambio en la atmósfera con el incipiente invierno, la humedad, el frío y el viento de otoño, «viento mojado de lluvia» (183). Período en que las campanas se adueñan de todo el espacio urbano,

dándole la ocasión para evocarlas en una especie de fogoso baile rítmico, y sincopado, al que la prosopopeya le da muchísimo relieve, expresividad y gracia: «Y las campanas, las campanas de todas las iglesias, iban cabeceándose, pisándose, interrumpiéndose, las finas, las recias, quebrando el tañido a la mitad y esparciéndolo entre el humo del nublado… Las campanas penetraban en todos los lugares…» (183). Este animado concierto de campanas está íntimamente ligado en Gabriel Miró a dos fechas sincrónicamente articuladas en su mente. Forman un binomio imprescindible en su santoral: «Todos Santos, vigilia de las ánimas» (183). Con mucha emoción y sutileza se le ocurre un momento cargado de gravedad y tristeza entre las abuelas que, por su mimetización, son ya anticipaciones vivas de los sepulcros del cementerio: «Las abuelas de luto, de ojos empañados y frente de losa» (183). Esta última nota traviesa no le quita con todo su aspecto trágico a la escena del ritual de la «panilla» (183), mediante el cual enumera la abuela, una tras otra, las despiadadas desgracias que tuvo que sobrellevar: «Vacía la panilla en un vaso, en una taza, en un lebrillo o en un grial. Cuenta sus difuntos: el marido, un hijo chiquito, del que ya no quedan retratos; la hija grande, vestida de novia; la hermana viuda, la que fue tan desgraciada. Y por cada alma va encendiendo una mariposa» (183). Este fervor tan prístino de la abuela, que justifica plenamente el uso del color negro, sufre un cambio radical entre las generaciones. Mientras la vieja se queda en la casa donde «suspira, reza y duerme» (183), el resto de la familia «sale […] muy galana» (183). El mundo del espectáculo ha arruinado la intimidad, la interioridad. Todo es cuestión de reverenciar a los muertos con el mayor rumbo posible: desde los vestidos —de gala— que lleva la gente al efecto, hasta los «carruajes» (183) que, mediante una sagaz sinestesia del autor, «truenan, todos con flores» (183). La ciudad queda vaciada de toda su población, con excepción de las viejecitas. Toda la gente acude con mucha algazara al cementerio que, en realidad, se ha convertido en una «verbena» (184); o sea: una mojiganga en la que triunfa lo chabacano en este lugar sagrado.

Al conversar, en esta ocasión, con el sepulturero acerca de la desaparición de un amigo joven, adquiere la certidumbre Gabriel Miró de que su interlocutor está dotado de doble vista: «Esa es la misma mirada del hombre que ha pasado junto a nosotros en la ciudad. ¡Esa mirada nos ha visto muertos!» (184). Otro maleficio escalofriante inherente a este ser curiosísimo. Con lo que, tirando del hilo del ovillo de su memoria, Gabriel Miró puede retrotraerse a una época en la que encontró por primera vez al sepulturero. Se acuerda de la agonía de un señor mientras afuera estaba lloviendo, fenómeno atmosférico indispensable para el relato con el que va a rematar Gabriel Miró su texto. Aparece el sepulturero con una niña enclenque, con «botas muy grandes» (185), que

merienda pan y longaniza. A esta niña, que todavía puede encarnar la misma inocencia, solo la atenaza el hambre que tiene que saciar. A buena hambre no hay pan duro, reza el refrán, así que no le molesta, ni le revuelve el estómago, probar bocado entre las tumbas. Por lo que a su padre respecta, tampoco acata él las conveniencias cuando le incumbe ejecutar su propio trabajo, ni mucho menos. Frente al ataúd que le toca enterrar, «se hurgó el quijal con un esparto verde» (185). Intencionadamente Gabriel Miró ha elegido lo caricaturesco más repelente para contar el tiempo de reflexión que se ha concedido el cavador antes de ponerse a actuar. El verbo «hurgar» lleva en sí la idea de escarbar con ahínco en su boca, lo que traduce la indecencia, la insolencia y la basta ordinariez de este hombre. En cuanto a «quijal», es un término que remite a la dimensión grotesca de esta parte anatómica de la boca. ¿Será un recuerdo de Quevedo que en *La hora de todos y la fortuna con seso* cuenta que Júpiter mandó que viniesen a consejo todos los dioses? Llegó Neptuno, «hecho una sopa, con su quijada de vieja por cetro, que eso es tres dientes en romance» (Quevedo, 1960: 70-71). Este «quijal» bien podría coincidir con la quijada quevedesca. Hurgar, en esta hipótesis, cobra mayor aspaviento. Y, por cierto, no hay que perder de vista lo que puede significar también esta horrenda mandíbula en la caja ósea del cavador. ¿Aludiría Gabriel Miró a un sepulturero caníbal? La sentencia que pronuncia ante la gente congregada cerca del panteón no puede ser más categórica. No se podrá enterrar un cadáver más en la fosa: «Aquí no podrá ser. Todos los vasares están en colmo. Al último, un viejo, lo dejamos en lo hondo, sin tapiarlo» (185). Sin embargo, la familia le aprieta para que cumpla con su deber. Remueve, pues, la losa y deja al descubierto la escena horrífica a la que ha contribuido el agua, no solo en la exhibición del cadáver en la superficie de la fosa, sino también en las deformaciones y mutilaciones que le ha causado al cuerpo del difunto viejo, sin que con todo Gabriel Miró se prive al final de una nota de humorismo negro: «Las aguas habían subido el cadáver del viejo, volcándolo, hundiéndolo. Nos miraba con las órbitas vacías, quejándose de dos muertes…» (185). Y como para dar un remate a esta escena que ha preparado con una gradación en el horror y el espanto, Gabriel Miró no deja de darle un toque final que corresponde al mismo principio de su texto. Uno de esos estrafalarios personajes de la mayéutica a la inversa que Gabriel Miró denomina «mujeres-comadres de cementerio», le pregunta al cavador si la niña que le acompaña es «la de las tercianas» (185). A lo cual le responde con el mayor aplomo y desparpajo: «Sí: mejor estaba. Pero como las fiebres la dejaron canija, y en la casa apenas quería catar alimento, pues la sacaba a divertirse. Y desde que la traía con él que medraba la criatura… ¡Y la veían comer!» (185).

En este texto de Gabriel Miró afloran sus temáticas predilectas relativas a la prepotencia de lo vital que se ve a menudo frenado, hasta reprimido por una censura despiadada procedente de la autoridad moral, religiosa y política. Al escribir este texto es innegable que Gabriel Miró ajusta cuentas. Pero practicando el arte sutil del humorismo negro, lo que le sitúa en la corriente de las vanguardias de principios del siglo XX (patafísica, expresionismo, etc.) que culminarán en el surrealismo. Y no cabe la menor duda de que la misma temática del sepulturero y algunas de sus facetas podrían compaginarse con la escritura surrealista (la contrafigura de Hamlet, la flor prendida en los cabellos de la hija del cavador, etc.) Y al respecto, conviene citar a André Breton que considera el placer humorístico como un misterioso intercambio entre los humanos: «Echange auquel depuis un siècle et demi, s'est trouvé attaché un prix croissant qui tend à en faire aujourd'hui le principe du seul commerce intellectuel de haut luxe/ Intercambio al que desde hace siglo y medio se ha concedido un valor creciente que tiende a convertirlo hoy en el principio del único comercio intelectual de sumo lujo» (Breton, 1970 : 10). Podría codearse, en esta vena, Gabriel Miró con Edgar Poe, Xavier Forneret, Baudelaire, Lewis Caroll... Otro punto digno de señalar es el cuidado con el que elabora su relato, siempre en busca del efecto, tras crear la suspensión en su lector. No se puede descartar en este arte de la orfebrería narrativa la influencia del Maestro Poe, en particular en su *Filosofía de la composición* donde puntualiza los criterios imprescindibles para la óptima elaboración de un relato (Poe, 1973: 65-79).

Bibliografía citada

AZORÍN, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1961.

BRETON, André, «Paratonnerre», *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1970.

JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, Paris, Fasquelle, 1955.

POE, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*, Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

QUEVEDO, Francisco de, *La hora de todos y la fortuna con seso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 197-221
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.10

Artículo de investigación

Humanismo y modernidad en «Herodes», tercera parte de *Figuras de Bethlem* de Gabriel Miró

Humanism and modernity in «Herodes», third part of *Figuras de Bethlem* of Gabriel Miró

Laura Palomo Alepuz

Autoría:
Laura Palomo Alepuz
Universidad de Alicante, España
laura.palomo@ua.es
https://orcid.org/0000-0003-2255-3362

Citación:
Palomo Alepuz, Laura. «Humanismo y modernidad en "Herodes", tercera parte de *Figuras de Bethlem* de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 197-221. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.10

Fecha de recepción: 19-10-2020
Fecha de aceptación: 08-11-2020

© 2021 Laura Palomo Alepuz

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El artículo analiza el contenido filosófico, ético e ideológico que late en «Herodes», el tercer bloque de contenidos de *Figuras de Bethlem*, una obra en su mayor parte inédita y, por ello poco conocida, de Gabriel Miró, en la que el soberano israelita encarna la negación de los valores planteados en las dos partes anteriores, la tierra y la humanidad, mediante su comportamiento egoísta, violento y manipulador.

Palabras clave: Gabriel Miró; *Figuras de Bethlem*; Herodes el Grande; humanismo; modernidad.

Abstract

In this article it is analysed the philosophical, ethic and ideological content that beats in «Herodes», the third block of contents from *Figuras de Bethlem*, an mostly unpublished and for so little known work from Gabriel Miró in which the Israelite sovereign incarnates the denial of values proposed in the two previous parts, the Earth and the humanity, through his selfish, violent and manipulator behaviour.

Keywords: Gabriel Miró; *Figuras de Bethlem*; Herod the Great; humanism; modernity.

Figuras de Bethlem y «Estampas Viejas»

Figuras de Bethlem se inscribe en la vertiente narrativa de recreación bíblica de Gabriel Miró. El autor había planeado escribir una colección de obras con este asunto que llevaría el título de «Estampas Viejas» y que, según su propia declaración, le ilusionaba desde la niñez, porque tenía su origen en los relatos que su madre le contaba.[1]

Tanto las continuas alusiones en su epistolario, la conferencia pronunciada en el teatro Dindurra de Gijón en 1925 (Ramos, 1996: 567-580), el artículo «La conciencia mesiánica en Jesús», su biblioteca personal, conservada por la Biblioteca Gabriel Miró y catalogada y analizada magistralmente por Ian Macdonald, como su legado manuscrito, que también custodia la misma institución, demuestran un interés permanente por este tema y un trabajo constante en estas obras.

Sin embargo, a pesar de que empezó a dar noticia sobre su intención de desarrollar este proyecto a partir de 1916,[2] su muerte repentina, acaecida en 1930, le impidió finalizarlo. Es por esta razón por la que la nómina va cambiando hasta adquirir la configuración que aparece en la última variante, la lista de las *Obras Completas* para la editorial Biblioteca Nueva, que queda de esta manera:

XIII, *Figuras de Patriarcas y Jueces*
XIV, *Figuras de Reyes y Profetas*
XV, *Figuras de Bethlem*
XVI, *Figuras de la Pasión del Señor*
XVII, *Figuras de Discípulos*
XVIII, *Figuras de Santos*

Figuras de Bethlem

De los volúmenes que aparecen en este último listado, solamente llegaron a ver la luz los dos tomos de *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-1917) y algunos fragmentos de *Figuras de Bethlem* en forma de artículos, aparecidos en *Voluntad*, *La Publicidad*, *La Nación*, *Los lunes del Imparcial*, *El Sol* y *Caras y Caretas* entre diciembre de 1919 y marzo de 1932,[3] como se puede observar en el siguiente cuadro, que los organiza cronológicamente:

1. Así lo explica en una entrevista que concedió a José Castellón y que se publicó en el *Diario de Alicante* el 26 de marzo de 1927.
2. En una carta a sus tías les dice que comenzó a concebir la colección en la primavera de 1916 (Miró, 2009, p. 229), pero el proceso de génesis se prolongó hasta el final de su vida.
3. El último de los artículos, «Los tres caminantes», del 12 de marzo de 1932, se publica en *Caras y Caretas*. Lo había enviado el autor a la redacción de la revista argentina poco antes de morir y ya no lo pudo ver publicado.

Artículos de *Figuras de Bethlem* publicados en la prensa periódica (ordenación cronológica)

Título del artículo	**Divisiones del artículo**	**Nombre del diario o revista**	**Fecha de publicación**
«Bethleem»	«Sendas y contornos» «El camino alto»	*Voluntad*	5 de diciembre de 1919
«El mesón de las caravanas. Camellos y luna»		*La Publicidad*	24 de diciembre de 1919
«Los Magos caminantes, I. La estrella y la cumbre»		*La Publicidad*	5 de enero de 1920
«Los Magos caminantes, II. La estrella y el camino»		*La Publicidad*	6 de enero de 1920
«Los Magos caminantes, III. La estrella y los hombres»		*La Publicidad*	7 de enero de 1920
«Bethleem»	«Los huertos» «Noemí» «Ruth y Noemí»	*Voluntad*	1 de febrero de 1920
«Figuras de Bethlem»	«Ruth» «El desierto y Etham» «Bethlem» «Ruth y Booz» «David y Salomón»	*La Nación*	7 de enero de 1923
«Figuras de Bethlem: Caravanas»		*La Nación*	23 de diciembre de 1923
«Los Magos caminantes»		*Los Lunes de El Imparcial*	23 de diciembre de 1923
«Figuras de Bethlem»	«Ruth» «El desierto y Etham» «Bethlem»	*El Sol*	9 de enero de 1925
«Figuras de Bethlem»	«Ruth y Booz» «David y Salomon»	*El Sol*	10 de enero de 1925
«Figuras de Bethlem. Llegan San José y Santa María»		*El Sol*	24 de diciembre de 1925
«Los tres caminantes»		*Caras y Caretas*	12 de marzo de 1932

Cuadro 1: Lista cronológica de los artículos de *Figuras de Bethlem* publicados en la prensa.

Los trece textos son distintas elaboraciones de los episodios que tienen que ver con la descripción de la aldea de Belén; las historias de Ruth, David y Salomón; la llegada al parador de caravanas de María, a punto de dar a luz, y José; y el viaje que emprenden los Magos desde Oriente hasta la pequeña población en la que viene al mundo Jesús.

Las últimas versiones de cada uno fueron reunidas y anotadas por primera vez para la *Edición Conmemorativa de las Obras Completas* de Gabriel Miró (1932-1945), en la que se incluyen en el apéndice al tomo VI, organizadas en cuatro apartados denominados «Bethlem», «Ruth», «Llegan San José y Santa María» y «Los tres caminantes». Y, después, se volvieron a incluir en la edición de las *Obras Completas* de Biblioteca Nueva (1943), en las *Obras Escogidas* de Aguilar (1950) y en las *Obras Completas* de la Biblioteca Castro-Fundación José de Castro (2006-2008) e incluso fueron editadas en volumen independiente en 1961 con el título de *Figuras de Bethlem. La conciencia mesiánica en Jesús*, en la colección de *Obras Completas* publicadas por la Editorial Losada.

Esta información sobre *Figuras de Bethlem* se complementa con las alusiones que el autor introduce a su propia obra en su *Epistolario*, editado por Ian Macdonald y Frederic Barberá. Miró comenzó a mencionar su gestación a partir de 1918 en sus cartas. En la que envía a su amigo Ricardo Baeza el 9 de marzo le explica su frustración por no poder dedicarle el tiempo que desearía a estas exploraciones en las que encuentra un asunto muy fuerte y unos meses después vuelve a incidir en que le falta tiempo y «claridad evocadora», por lo que va a tener que aplazar su publicación, pero que no abandona su búsqueda.

En carta de mayo de 1919 le llega a enviar un borrador de índice del libro —«Solo sé las *figuras* que he de evocar: "Bethlehem" — "El Establo" — "El buey" — "El asno" — "Santa María" — "San José" — "Pastores" — "Labriegos y artesanos bethlemitas" — "Herodes" — "Los magos caminantes"»— y hace varias sugerencias sobre su tiraje, ornamentación y distribución.

Pero en 1926 le comenta a Enrique Falcó y Juana Maignon que, aunque Hogarth, el traductor inglés de *Figuras de la Pasión* y Champan, su editor, le habían ofrecido la posibilidad de publicar la versión inglesa de *Figuras de Bethlem*, si les entregaba el original en septiembre de ese mismo año, había tenido que rechazar la oferta, porque consideraba que no podría tener la obra disponible para ese momento (Miró, 2009: 621).

Hasta hace poco, tanto los fragmentos publicados en la prensa como las referencias epistolares constituían las únicas fuentes de información sobre *Figuras de Bethlem*. Sin embargo, hace algunos años, mientras desarrollábamos nuestra investigación doctoral, encontramos en el legado manuscrito del escritor, conservado por la alicantina Biblioteca Gabriel Miró, varias carpetas

con borradores relativos a esta obra. Fue un descubrimiento tremendamente interesante, porque ponía a nuestra disposición un conjunto amplio y heterogéneo —tanto por sus fases de redacción (pre-redaccional, redaccional y editorial) como por su tipología (carpetas, sobres, borradores, anotaciones, esquemas de contenido, índices, mapas y recortes de prensa)—de materiales relativos a este libro, al mismo tiempo que, por su naturaleza ante-textual y su carácter diacrónico, nos permitía acceder al propio taller de un escritor que tenía por costumbre eliminar las huellas de su documentación.

Además, este dossier de génesis,[4] para cuya transcripción, ordenación y análisis adoptamos el enfoque metodológico de la genética textual,[5] nos proporcionaba información sobre el argumento, el contenido, la estructura o la depuración formal de *Figuras de Bethlem*.

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que el material era abundante, estaba desordenado, y contábamos con otras dificultades añadidas: no disponíamos de un borrador final que pudiéramos tener como referencia y no existía bibliografía crítica sobre esta obra. Esto nos obligó a ensayar una primera transcripción de los documentos que nos ayudó a tener una idea más clara de su contenido, antes de hacer la propuesta de ordenación, que fue quizás la labor que más problemas nos generó.

A lo largo del proceso, Miró había compuesto diferentes versiones de índice que introducían cambios relevantes. Las dos primeras las hemos mencionado ya: la que proponían las diferentes ediciones que habían incluido los textos relativos a *Figuras de Bethlem* siguiendo la *Edición Conmemorativa* y la que Miró envió a Ricardo Baeza en 1919. Las otras seis las habíamos encontrado entre los manuscritos. Su análisis conjunto nos hizo darnos cuenta de que algunas de

4. Empleamos este concepto teniendo en cuenta las definiciones de Almuth Grésillon (1984): «un ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait abouti ou non à un texte publié» (p. 109) y Pierre Marc Biasi (2011): «l'ensemble matériel des documents et manuscrits se rapportant à l'écriture de l'œuvre que l'on entend étudier» (p. 67).
5. Utilizamos en nuestro trabajo los términos de genética textual y crítica genética indistintamente, como hace Hay (2002). Sin embargo, algunos investigadores establecen una diferenciación entre ambos. El lector interesado puede encontrar una explicación sobre su distinción en el artículo de Emilio Pastor Platero «La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina», incluido en su compilación de textos significativos sobre esta disciplina, *Genética textual* (2008), o en el manual de Pierre-Marc Biasi, *Génétique des textes* (2011). Esta metodología surge en Francia de la mano de Hay en los años sesenta y se propone, en palabras del mismo Biasi «renouveler la connaissance des textes à la lumière de leurs manuscrits en déplaçant l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, de l'œuvre vers sa genèse» (p. 11). La elección de este enfoque viene condicionada por la naturaleza de esta obra: inédita, fragmentaria y manuscrita.

ellas hacían referencia a un apartado denominado «Herodes» y a otro titulado «Magos», pero otras no, lo que nos llevaba a dudar de la pertenencia de ambos a *Figuras de Bethlem*.

Asimismo, existían otros indicios que parecían apuntar hacia esta idea de que constituían obras exentas: había tres grandes carpetas con los títulos «Bethlem», «Magos» y «Herodes» que contenían material organizado en capítulos. Y, en el caso de «Herodes», la duda era todavía más natural, ya que solamente aludía a la figura en dos de los índices y porque en una carta a Federico Madrid Arias y a Josefa Astor, aproximadamente de 1915, había declarado su deseo de escribir una obra que llevase por título *Herodes el Grande* (Miró, 2009: 197).

Pero, por otro lado, también había otras evidencias que indicaban que «Magos» y «Herodes» pertenecían a *Figuras de Bethlem*: existían varios índices en los que se hacía referencia a estos apartados; dentro de las carpetas denominadas «Bethlem» y «Obra incompleta» habíamos encontrado documentos relativos a ambos; en el material había referencias internas a los otros dos apartados que permitían establecer vinculaciones de contenido. Y en la entrevista publicada en el *Diario de Alicante* el 26 de marzo de 1927 Miró declaraba que todo el libro de *Figuras de Bethlem* estaría «dentro de la órbita de la figura de Herodes».

La resolución del enigma vino de la mano de una curiosa anotación, titulada «Bethlem», que hasta ese momento nos había pasado desapercibida. Era la siguiente:

> Bethlem
> Iº Valor de la tierra nuestra trabajada. Israel ~~conquista~~ labra y cuida su tierra **prometida por Dios**. Y el romano se la quita.
> II. Valor de humanidad. Los magos traen a Israel desde lo profundo de oriente la nueva del valor mesianico de la humanidad en su tierra. Israel quiere el esplendor de un mesias glorioso, renunciando al primitivo concepto hebreo de la tierra.
> III. Herodes. Negación de la humanidad y de tierra por la exaltación de sí mismo.[6]

Nos dimos cuenta de que si la entendíamos como una variante de índice en la que el autor había indicado en cuántas partes se dividiría *Figuras de Bethlem* y qué contenidos desarrollaría cada una de ellas, no solo tendríamos explicitada su organización, sino la clave interpretativa de toda la obra. De esta forma, se podía explicar la compatible interdependencia y autonomía de cada parte, es

6. Los criterios que se han seguido para la transcripción de los manuscritos se explicitan en el ANEXO.

decir, su relación material y semántica; la división tripartita de los documentos en las carpetas «Bethlem» y «Herodes» y el sobre «Magos» y su organización en capítulos; la heterogeneidad de las variantes de índice —aquellas que no incluían referencias a los apartados «Magos» y «Herodes» se referían solamente al contenido de la primera parte, «Bethlem»—. Asimismo, cobraba sentido la afirmación de Miró de que todo el libro estaba en la órbita de Herodes, puesto que la no inclusión de esta figura impediría cerrar el círculo significativo de la obra.

El apartado «Herodes»

El apartado «Herodes» a diferencia de «Bethlem» y «Magos», de los que había llegado a publicar fragmentos en la prensa periódica, estaba formado únicamente por material manuscrito que, en su mayor parte estaba incluido en la carpeta «Herodes» (en menor medida, también en «Bethlem»).

Su deseo de crear una obra con el título *Herodes el Grande*, la declaración que hemos incluido antes en la que indicaba que toda la obra estaría en la órbita de su protagonista, así como el análisis del material nos permiten deducir que Miró se sentía enormemente interesado por su figura, que, por otra parte, tiene la peculiaridad de ser la primera de *Figuras de Bethlem* de la que da noticia, en la carta que manda a Federico Madrid Arias de alrededor de junio de 1915, y la última en la que trabajaba antes de morir, según relata Jorge Guillén, que en el ensayo titulado *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario* (1969), incluye una fotografía de la postrera página escrita por su amigo en la casa del Paseo del Prado, 20, el 3 de mayo de 1930, cuyo contenido transcribimos aquí:

> Herodes
>
> Uno de los griegos —¿Nikolao? le dice a Herodes:
> —Pueblo éste que se odia y se niega hasta el pan y la víctima para su dios. En lo más profundo de los siglos, los estados griegos se prestan juramentos de que en caso de guerra entre ellos no se podrá destruir la residencia de un pueblo helenico ni seran privados de agua por los sitiadores.

A lo largo del proceso creativo, su índice de contenidos, como en el caso de las otras dos grandes partes, había variado. Dentro de «Herodes», podemos distinguir tres variantes de índice.

La primera, A, es la que planteaba un esbozo incluido en la anotación «Herodes el Grande» situada en la división «Herodes. Herodes el Grande. Herodes III». Según esta variante, el apartado estaría dividido en cinco episodios: la etapa de juventud en Galilea y la comparecencia en el Sanedrín a causa del incidente sobrevenido con los bandidos que asolaban esta región; su matrimonio con Marianne y la relación con su familia política y con Roma; las

calamidades sucedidas durante su reinado; sus magnificencias y el asesinato de sus hijos; la llegada de los Magos y su muerte.

En cuanto a la segunda variante, o variante B, es la que aparecía en la anotación «Herodes» incluida en el sobre «Herodes IV. Herodes». Parecía más avanzada que la A, puesto que presentaba mayor similitud con el material redaccional conservado. Además, el hecho de que estuviera incluida en el sobre «Herodes IV. Herodes», perteneciente a la nómina de sobres correlativos, que podemos considerar posteriores a los no correlativos -entre los que estaría incluido «Herodes el Grande. Herodes», sobre en el que está integrada la primera variante-, contribuiría a reforzar la hipótesis de que era posterior a la propuesta de índice A.

Se mostraba estructurada en ocho apartados cuyo contenido se diferenciaba del que aparecía en la anterior en algunos aspectos: no incluía el capítulo «Los bandidos de Galilea» con que comenzaba la primera propuesta de índice, ni el tercer episodio «Calamidades en su reinado: hambres, pestes»; se abría con un episodio nuevo, el que tiene que ver con la huida de Herodes y de toda su familia a Idumea; no mencionaba al personaje de Soemo (que sí aparecía en la primera), y, por otro, introducía cinco nuevos hechos: la guerra con los árabes, el terremoto que afectó a buena parte de las tierras israelitas, la muerte de Hyrcano, la enfermedad de Herodes y la muerte de Alejandra.

En cualquier caso, la diferencia más notable era que, además, Miró había insertado en el primer episodio de la variante A el enunciado «Los Magos», lo que vinculaba, al menos en determinado momento de su desarrollo (este apartado no aparece mencionado en la versión B), a «Magos» con «Herodes».

En cuanto a la tercera y última versión, o variante C, era una reconstrucción hecha a partir de los títulos y esquemas de contenido que aparecían en el dorso de una serie de sobres correlativos:

> **Sobre: «Herodes»:**
> Herodes
> I – Herodes y Jerusalém.
> 1. Hyrcán y la revuelta por el gobierno de Herodes de Galilea. El Sanhedrín y Herodes. Hyrcan. Recuerdo del principio de su reino. Su hermano Aristóbulo. Guerras de los hermanos. Onías. Antipater. Los hijos de Aristóbulo.
> 2. Marianne. Marianne niña cuando la vió Herodes. Jerusalem. Los parthos. Muerte de Fasael. Prisión de Hyrcan. Huida de Herodes y las mujeres.
> 3. Herodes rey, coronado en el Capitolio. Su vuelta. Los bandidos de las cuevas de Arbela. Conquista de Jerusalem. Su boda con Marianne.
> 4. Gelio. Alejandra. Su hijo el príncipe Aristobulo, Sumo Sacerdote. Su intento de fuga con Alejandra. Herodes los perdona.
> 5. Fiesta de los Tabernáculos. Envidia de Herodes. En Jericó. Asesinato de Aristóbulo.

6. Vuelve Hyrcan de Babilonia. Hyrcan y su hija Alejandra. Dolor y odio de Alejandra. Escribe a Cleopatra.
7. Marcha de Herodes llamado por Marco Antonio. Marianne, Alejandra y Josef.
8. Salomé. La madre de ella y de Herodes. Muerte de Josef.
(«Herodes I. Herodes y Jerusalem»)

Sobre: «Herodes»:
Herodes
II – Herodes y Marianne.
1. Cleopatra y Herodes
2. Los árabes. Terremoto, miseria. Herodes salva a Judea —Los árabes derrotados.
3. Augusto. Muerte de Hyrcan.
4. Marcha de Herodes a Rodas. Marianne.
5. Muerte de Marianne. Alejandra. Su abyección. Su desventura.
6. Enfermedad de Herodes. Muerte de Alejandra. Pasión desesperada de Herodes por su mujer. ~~Su~~ Cadaver[7] de Marianne guardado y gozado por Herodes.
(«Herodes II. Herodes y Marianne»)

Sobre: «Herodes»:
Herodes.
III – Herodes y sus hijos
1. Obras de Herodes. Palacios. Ciudades. Grandezas. El Templo.
2. Los hijos – Feroras – Salomé (Antipater). El Templo[8].
3. Horror de la casa de Herodes – Antipater – Ejecuciones – Delaciones – Suplicios.
4. Antipater. Muerte de los hijos. Salomé.
5.
6.
(«Herodes III. Herodes y sus hijos»)

Sobre: «Herodes IV[9]»:
Herodes
IV

7. Modificado: *cadaver*.
8. Tachado: *Ejecuciones. Suplicios. Grandezas. Hambres. Miserias. El Templo*.
9. En el dorso del sobre la escritura ha sido interrumpida y solamente nos ha quedado una especie de esqueleto del capítulo. Sin embargo, dentro de éste tenemos un esquema de contenido del episodio que nos puede ayudar a completar los espacios en blanco dejados por éste. Lo transcribimos a continuación:

Herodes
IV Sangre de Herodes
1 Ejecución de Alejandro y Aristóbulo, hijos del rey.
2 Antipater.
3 Muerte de Feroras, hermano del rey.

1
2
3
4
(«Herodes IV. Herodes»)

Esta variante, la más extensa y completa, y la que mayor cantidad de material redaccional incluía, nos parecía la más avanzada y la que guardaba más similitud con los últimos índices de contenidos de cada uno de los otros dos grandes apartados, por lo que fue la que tuvimos en cuenta para hacer la propuesta de contenidos de «Herodes».

Según el esquema que proponía, el tercer bloque de *Figuras de Bethlem* estaría estructurado en cuatro grandes apartados: «I. Herodes y Jerusalem», «II. Herodes y Marianne», «III. Herodes y sus hijos» y «IV. Herodes»; cada uno de los cuales quedaría dividido en diferentes sub-apartados considerablemente más densos que los que aparecían en los esquemas anteriores.

La versión C incluía información nueva: insertaba en el primer capítulo una división dedicada al enfrentamiento de Herodes con la bandidos de Arbela y la alusión al personaje de Gelio; hacía más explícita la desesperación del rey después de la muerte de su esposa -«Pasión desesperada de Herodes por su mujer. Cadaver de Marianne guardado y gozado por Herodes»-, hacía referencia a la muerte del hermano del rey, Feroras, y, lo que era más importante, porque proporcionaba coherencia a la obra, situaba en el mismo espacio cronológico la muerte de Herodes y el paso de José, María y Jesús hacia Nazareth.

Así, las cuatro partes en las que Miró había dividido «Herodes» correspondían a las cuatro etapas vitales significativas dentro de la trayectoria del monarca: su acceso al poder, su matrimonio con Marianne; su adentramiento en las simas más profundas de la corrupción moral; y su decadencia y muerte.

Para trazar este recorrido el escritor había recurrido, como había hecho para configurar «Bethlem» y «Magos», a la consulta de diversas fuentes: clásicas (la *Anábasis* de Jenofonte; las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo; *Las vidas paralelas* de Plutarco; *El compendio de las hazañas romanas* de Floro y *Los doce césares* de Suetonio), bíblicas (La Santa Biblia de Scío, la Biblia protestante en versión de Valera-Reina, El Nuevo Testamento y los Evangelios Apócrifos) y de erudición histórica (las *Consideraciones sobre la grandeza de los romanos y su decadencia* de Montesquieu; la *Histoire d'Hérode* de Saulcy; *Histoire du peuple*

4 Juicio contra Antipater – Rebelión de los fariseos que derriban el águila de oro. Agonía y crueldades de Herodes.
5 Ejecución de Antipater. Muerte de Herodes.
6 Entierro de Herodes – Pasan José, María y Jesús hacia Nazareth.

d'Israel de Renan; *Ciceron et ses amies* de Boissier; el *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient jusqu'aux guerres mediques* de Lenormant; el *Dictionnaire de la Bible*, coordinado por Fulcran Vigouroux y *La Palestine au temps de Jésus-Christ* de Edmond Stapfer).[10]

Entre todas ellas, destaca la del historiador judío-romano Flavio Josefo, determinante no solo por ser el principal transmisor de la información que conservamos sobre la monarquía de Herodes, sino también porque Miró lo tiene como referencia también a la hora de disponer el material relativo a esta figura, como demuestra la comparación de los contenidos que incluye en el apartado con los capítulos XIV, XV, XVI y XVII, los dedicados a la historia de Herodes, de las *Oeuvres Complètes* de Josefo que Miró poseía en su despacho, que incluso fueron anotados y subrayados por el escritor. De hecho, en los tres últimos escribe a mano los números 2º, 3º y 4º (se sobreentiende el primero), lo que corrobora la idea de que los tuvo como punto de partida para estructurar su contenido.

Aunque Miró se documenta con detenimiento, no debemos olvidar que no es historiador, sino un artista. Por este motivo, selecciona la información que le interesa más desde el punto de vista narrativo, recrea pasajes, establece contrastes, incide en determinados aspectos, dota de la máxima expresividad a su lenguaje y, sobre todo, profundiza en la psicología de los personajes y en sus problemáticas relaciones.

El eje que articula conceptualmente esta obra, como en muchas de las creadas por el escritor, es la reflexión sobre el alma humana, en su complejidad, en su limitación, en su contradicción.

Efectivamente, *Figuras de Bethlem* es una muestra palpable de que supone una simpleza definir a Miró exclusivamente como un esteta. Esta etiqueta, junto a la de «poeta», aunque esta última le fue aplicada de forma elogiosa, para enaltecer su prosa, han perjudicado su valoración como novelista (Laín Corona, 2015: II). En este sentido, fue demoledor el artículo que Ortega y Gasset publicó en *El Sol* el 9 de enero de 1927 en el que el filósofo sugería que la verdadera vocación de Miró era la de lírico y no la de novelista.

Al autor no le pareció justa esta visión, como demuestran su epistolario y sus manuscritos (Ramos 1996, p. 588 y ss.). De hecho, llegó a escribir una réplica, titulada «Sigüenza y el mirador azul» de la que trazó tres versiones, que no llegó a publicar y que rescató Edmund King (1982).

10. Para conocer más sobre las fuentes que tuvieron una especial relevancia en la configuración de *Figuras de Bethlem*, ver Laura Palomo Alepuz (2017).

Aunque una parte de la crítica la siguió perpetuando, afortunadamente, otros investigadores, como Macdonald (2010 [1975]; 2004), Baquero Goyanes (1979), Lozano Marco (2004; 2010a; 2010b; 2011) Laín Corona (2015), han sabido apreciar la originalidad y la personalidad de la novelística mironiana y la han situado en la línea renovadora de la literatura occidental contemporánea, concretamente, en el género de la novela lírica (Darío Villanueva, 1983; Lozano Marco,[11] 2004; Ángel Luis Prieto de Paula, 2008), que se caracteriza por la falta de acción, el estatismo, la reflexión, la descripción, es decir, aquellas características que llevaban a dudar de la adscripción genérica de las obras de Miró. De hecho, son varios los que reivindican el lugar de Miró entre renovadores de las letras contemporáneas como Wilde, Virginia Woolf, Proust o Joyce (Baquero Goyanes, 1979; Márquez Villanueva, 1990; Clúa, 2008; Lozano Marco, 2010a), en el terreno extranjero, y Unamuno, Azorín, Valle-Inclán o Pérez de Ayala en el español (Lozano Marco, 2011).

Como queda de manifiesto, la modernidad de la prosa de Miró no está relacionada solamente con sus innovaciones formales, sino también con la importancia de su contenido. Aunque, a lo largo de su vida, Miró afirmó en varias ocasiones que su obra era puramente artística —en la conferencia que pronunció en Gijón en 1925 declaraba: «El arte se desentiende de tesis y debates cristológicos y teológicos» y «Mi libro [*Figuras de la Pasión*] no tiene intenciones exegéticas ni fervores apologéticos» (Vicente Ramos, 1996: 576; 579)— nos parece que, como acertadamente señala Miguel Ángel Lozano, la estética de Miró es inseparable de su ética, de su filosofía, de su visión del mundo y de su postura ante él (2010b: 122).

Roberta Johnson (1985) presenta su pensamiento filosófico en sintonía con el que se estaba desarrollando en el contexto europeo contemporáneo a él; Guillermo Laín Corona (2015) sitúa al autor en la órbita del liberalismo y Macdonald (2010 [1975]; 1990), Kirk (1976), Airozo (1984), Longhurst (1900) y Lozano Marco (2010b) han señalado su carácter heterodoxo y su

11. Miguel Ángel Lozano explica que Miró «no se dedica a observar y a estudiar una realidad externa y pretendidamente objetiva, como si esta tuviera una existencia al margen del sujeto que observa y conoce; a lo que se dedica con verdadero ahínco es a analizar y a conocer su propia percepción de la realidad. Presta atención no al mundo circundante, sino a su conciencia, a la manera de percibir y a los efectos que tal percepción causa; atiende al modo en que "su espíritu" se recoge y se configura una realidad. Desde muy joven, casi desde sus inicios, el aspirante a artista sigue el procedimiento y adopta la actitud consciente que sostiene al arte de la modernidad: no va hacia las cosas, sino hacia la idea que tiene de las cosas y hacia sus efectos, algo que también puede designarse como "sus emociones"; y esta es la tarea que se impone un joven que, en su aislamiento, se ejercita en el arte literario en los años iniciales del siglo XX».

vinculación con los estudios cristológicos de tipo racional e histórico que tuvieron su máximo desarrollo entre finales del siglo XIX y principios del XX, lo que cristaliza en una visión sobre la figura de Jesús que incide sobre todo en su condición humana y en el carácter ético de su mensaje[12].

Y en esta línea de pensamiento cabría situar la preocupación que vertebra toda su obra: la falta de amor entre los hombres, que, según señala Miguel Ángel Lozano (2010a) aparece preludiada en *Hilván de escenas* y alcanza definición en la nota a pie de página que introduce en el capítulo X de la primera edición de *Del vivir* (1904).

Toda esta perspectiva existencial e ideológica se muestra de forma palpable en «Herodes», la parte de *Figuras de Bethlem* en la que trabajaba cuando le sorprendió la muerte. Esta cuestión es la que vamos a analizar en la última parte de nuestra investigación.

Humanismo y modernidad en «Herodes»

Si volvemos a la anotación «Bethlem», que es la que habíamos tomado como referencia para organizar los materiales manuscritos relativos a esta obra, recordaremos que estaba estructurada en tres partes, cada una de las cuales responde a un concepto: la primera, «Valor de la tierra nuestra trabajada. Israel ~~conquista~~ labra y cuida su tierra **prometida por Dios**. Y el romano se la quita»; la segunda: «Valor de humanidad. Los magos traen a Israel desde lo profundo de oriente la nueva del valor mesiánico de la humanidad en su tierra. Israel quiere el esplendor de un mesías glorioso, renunciando al primitivo concepto hebreo de la tierra» y la tercera: «Herodes. Negación de la humanidad y de tierra por la exaltación de sí mismo».

Comentábamos antes que, de este modo, no solo estaba explicitada la estructura de la obra, sino también la clave para su interpretación. Ello es así porque en los dos primeros apartados el autor alude a dos promesas (la de la tierra y la del Mesías), en las que confiaba el pueblo israelita, que el personaje de Herodes acaba invalidando. Así, si en «Bethlem» se anula la esperanza de posesión de la tierra porque esta, que «el pueblo escogido» concibe como un regalo de Dios, le ha sido robada por el romano y por Herodes, ambos usurpadores extranjeros; y en «Magos», el pueblo hebreo renuncia al don de la tierra y acoge el de un Mesías que lo libraría del sufrimiento, pero después ignora el

12. Esta percepción advertida por algunos de los más tempranos admiradores de Gabriel Miró —Unamuno, Maura, Gil-Albert— a pesar de los intentos de Miró por legitimar la «pureza» de su obra, provocaron que se encontrara con el rechazo de la sociedad más reaccionaria de su época. Por eso, tiene sentido que, a pesar de que estuviera configurando un proyecto liberal, Miró rehuyera el debate, como señala Macdonald (1990).

mensaje de los sacerdotes zoroastristas; en «Herodes» todo nos hace suponer que desaparecerían las dos aspiraciones anteriores al cundir el desánimo entre el pueblo, que teme al soberano tanto como lo odia.

De este modo, en *Figuras de Bethlem* percibimos de nuevo una visión desencantada y una preocupación por la falta de amor entre los hombres. En efecto, el Herodes mironiano aparece pintado con los tintes más oscuros. Es un personaje marcado por el odio: el que desata en su pueblo y el que lleva a acabar con todos aquellos que le rodean. Ya las referencias que Miró introduce en las otras dos partes nos lo anuncian. En «Bethlem» se nos da a entender que Israel no lo considera el soberano legítimo, a pesar de sus intentos desesperados, por la fuerza o la adulación, de conseguir su respeto. Y en «Magos» Miró narra la matanza que lleva a cabo el ejército herodiano en Belén, después de que los Magos le hayan informado sobre la profecía que indicaba que un «rey» nacería en esta población y libraría a la humanidad de su dolor, con lo que el autor parece querer dar a entender que todas las ideas brillantes que se han creado para dirigir a la humanidad hacia su progreso acaban convirtiéndose en utopías irrealizables o pesadillas por el inherente egoísmo del hombre.

Pero es en «Herodes» donde ahonda en la profundización psicológica en la figura del monarca. A lo largo de esta parte se nos muestra como un tirano cruel, ambicioso, narcisista y sádico.

Sin embargo, la visión que nos transmite Miró sobre Herodes no es maniquea. El escritor no elimina aspectos positivos o admirables de su personalidad, como su valentía en el combate cuerpo a cuerpo o su tenacidad ante las circunstancias adversas. Y, en este sentido, hay un pasaje de gran belleza en el que consigue levantar la moral de su tropa, después de que se hayan enfrentado a la derrota, en la guerra con los árabes, y la traición del ejército de Cleopatra y hayan perdido propiedades y seres queridos en un terremoto, para llevarlos a la victoria:

> ¡Clavados, traspasados en la desgracia! Toda la tierra es dolor para nosotros. Mas grande que nosotros. Todo nuestro reino desgracia, y en ella nos volcamos y tiritamos como ajusticiados. […] Han temblado, se han desgarrado nuestros campos, nuestros montes, nuestras ciudades; han perecido nuestros hermanos; nuestros rebaños; somos la querencia de las hienas y de los cuervos. Creeis que **ha**[13] sido por voluntad de Dios. Ya se ha cumplido; ya está **calmada su ira**[14]. ¿No ha sido el Señor? ¿No ha sido Él sino un **temblor ciego de la tierra**[15]? Pasó ya; pasó por todo nuestro reino dejando la muerte, menos en nosotros. El ejército quedó intacto. Porque estábamos acampados despues de pelear y para

13. Modificado: *han*.
14. Tachado: *ejecutado el castigo*.
15. Tachado: *convulsión ciega, por causas de la Naturaleza*.

> pelear quedamos a salvo. Por algo se nos guardó la vida. Los árabes nos creen tambien aniquilados. Por eso vienen tambien como chacales. *¿Lo que a ellos*[16] les entusiasma y les da brio ha de postrarnos a nosotros? Los mismos somos que triunfamos; a ellos voy ~~a~~ otra vez con los que quieran venir» (Cuart. XIIr (1) y XIIv (1), «Herodes I. Herodes y Marianne (I)».

Además, en varios de los episodios la narración está presentada desde el punto de vista del soberano, lo que permite al lector indagar en los vericuetos de su mente y tratar de comprender las razones de su atormentado comportamiento, por ejemplo, su deseo de emular a David y Salomón, a los cuales intenta imitar en su ostentación de bellezas y de riqueza y en su dedicación a reformar el Templo de Jerusalén.

Pero el contraste viene cuando sabemos que mientras que estos dos fueron respetados y admirados por su pueblo, Herodes es rechazado con virulencia (Cuart. 1r (5), «Herodes. Herodes y Jerusalem»).

Es como si Miró tuviera la intención, en parte, de explicar su conducta como la consecuencia de una incapacidad para gestionar el rechazo y el odio de su pueblo. Esto es evidente en el pasaje en el que nos narra cómo llega a la decisión de acabar con su cuñado, en un ataque de celos, después de haberlo hecho ungir como Sumo Sacerdote, cuando percibe que el pueblo, durante la ceremonia de los Tabernáculos, que es la primera celebración que oficia, le manifiesta un cariño, una admiración y una lealtad que él, con toda su magnificencia y sus triunfos militares, no conquistará jamás:

> Y mientras el ~~sacerdote~~ pontífice juvenil decanta hacia Occidente el agua de Siloé, y la redoma de vino rojo al Oriente, el silencio de la multitud tiene un ímpetu de exclamación de pasmo. Corte, plebe y sacerdocio se han olvidado ~~del~~ de Herodes mirando la belleza de Aristobulo. Cuando vuelve **el estruendo de** la plegaria tiene un tono de himno de aclamación al príncipe. En verdad se olvidan de fuera nombrado por el Rey y sienten bajo la presencia del elegido **del**[17] Señor. Sangre **legítima**[18] de los Asmoneos en una perfección de forma humana exaltada por las vestiduras inmaculadas. **Pontífice de sangre de reyes con los pies desnudos en las piedras santas**[19]. Nunca sin quebrantar la Ley podría llegar Herodes a sentirse y ~~verse~~ *vérsele como estaba Aristobulo. […] Le pesó la contradicción de sí mismo como si se la gritase alguien traspasando el aleteo azul de los cielos. Y se oyo a sí mismo sin* voz pero pronunciando por el vaho de su sangre idumea. Se acabaría para siempre! (Cuartillas 2r (5), 3r (4) y 4r (3), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»).

16. Tachado: *A ellos voy con los que quieran venir!*
17. Tachado: *del.*
18. Tachado: *pura.*
19. Tachado en la línea principal: *Nadie halló las piedras del altar*. En la línea superior aparece sustituyendo a *piedras* la palabra *gradas*.

Como hemos visto en el fragmento anterior, la imagen del rey que se pone ante nuestros ojos en muy negativa: es la de una persona que no duda en llevar a cabo todos los atropellos a la libertad o a los derechos de los otros, para conseguir sus objetivos. Herodes es consciente de que su origen plebeyo e idumeo provoca el rechazo del pueblo. Por esta razón, se sugiere, hace desaparecer en llamas una noche los archivos en los que se había ido depositando la información sobre la genealogía de las familias hebreas (Nota, «Herodes I. Herodes y Jerusalem».

También aparece descrito como una especie de psicópata que no tiene en cuenta los sentimientos de los demás y que dispone de sus vidas a su antojo. Su fuerza física y su arrogancia, le llevan frecuentemente a imponer sus deseos recurriendo a la violencia. Cuando al comienzo de su carrera, siendo rey Hircano, le envían a Galilea para controlar a los bandidos que asolaban esta tierra, los condena a muerte sin haberlos llevado a juicio; gana la guerra civil después de haberse deshecho de todos sus adversarios, a veces recurriendo a la extorsión o el engaño; manipula, controla, y asesina a todos los que pueden suponer una amenaza a su poder, aunque se trate de sus familiares, su mujer o sus hijos.

Una muestra patente de esto es el espionaje que ejerce contra su familia política: Hircano, el antiguo rey de Israel; su suegra, Alejandra; su cuñado, Aristóbulo y su mujer, Marianne, son observados con detalle por los esbirros del rey, que pasan un informe de todas sus acciones, relaciones y declaraciones. En una conversación que tiene Alejandra, con un siervo romano de Cleopatra, aliada de los macabeos y enemiga de Herodes, lo explica exasperada:

> Mira hacia lo profundo de mis aposentos. Nadie. ¿Nadie? Nos están acechando por un reflejo de la losa, para ver si me estremezco cuando aparezca mi escriba que ya le veo sus pestañas por la ~~quieta~~ almena de Poniente. **Mira ese droguista que sube la cuesta del Tyropeon; no la subirá del todo sin volverse; y despues pasará un lisiado, un batanero, y un mercader de estofas pedirá verme —mañana lo**[20] será de plumas, o de perfumes; y así a cada instante de cada hora, de lejos y a mi lado, una humanidad me va mirando todo el paso de mi vida hasta en mis ademanes, en mi silueta, en mi respiración, en mis cabellos, en un pliegue de mi vestido; y cada día se hace la cuenta de ~~todo~~ lo más leve de mi persona, y sabe Herodes como yo he vivido, sabe de mí más que

20. Aparecía escrito originariamente: *Hablará del rey para que me delate; habla*. Después, sustituye el verbo *habla* por *respondeme como*; más adelante, tacha *como* y continúa escribiendo detrás: *tu como antes; un obrero del templo, el de la camisa, el que se levanta la soga es otro ruin que dará la señal para*. A continuación, sustituye *para* por *a* y finaliza la oración: *otro escriba*. Finalmente, reemplaza el conjunto por el fragmento en negrita.

> yo misma, y yo llego a **sentir**[21] otra Alejandra que me envuelve y se agranda invisible para mi (Cuart. 2r (3), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»)

Sin embargo, cuando descubre que estos tratan de huir o de escapar a su férreo control, se presenta ante los miembros de su Corte como la víctima de sus maquinaciones. Un ejemplo de ello es su reacción ante la iniciativa de Alejandra de enviar a Marco Antonio y a Cleopatra los retratos de sus dos hijos, en un intento de buscar su auxilio: Herodes la lleva ante la sala del trono y la humilla por su imprudencia, al tiempo que trata de conquistar el favor de los presentes con un despliegue retórico que persigue convencerlos de que es su propia familia la que le impide protegerlos a pesar de todos sus desvelos por ofrecerles seguridad y bienestar.

También es muestra de su actitud respecto a los macabeos su ambivalencia afectiva respecto a Marianne: la ama, pero, en parte, sus sentimientos tienen un origen en la vanidad -había deseado desde niño conseguirla, junto a todo lo que a ella se le había concedido por nacimiento (Oct. XXXr (1), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»)- y están enturbiados por un deseo de posesión, convenientemente espoleado por los comentarios envenados de su madre y su hermana, que se evidencia en el encargo que le hace a su cuñado Josef de que acabe con ella, si él pierde la vida cuando va a buscar a Marco Antonio para pedirle su favor[22] (Cuart. IIIr (2) y IIIv (2), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»).

En este sentido, también son significativas las comparaciones con animales depredadores. Tanto a él como su familia se los describe en varias ocasiones como personas sin humanidad y en el siguiente fragmento Alejandra lo identifica con el tigre:

> Mirada de tigre. Yo le dije a Herodes. El hombre es peor que el tigre. Y él se volvió diciendo: ¿Sabes, por ventura lo que cree el tigre del tigre? Pero, no era eso. Herodes es el tigre en medio de los hombres. Y aun dijo él: *¿No quiso el primer Macabeo ser él entre los que no podían serlo.* Así yo. Yo tambien un martillo, un macabeo de mi sangre. Yo la creo. Y lo horrible es que sea según la voluntad suya. Si Herodes crece romano! (Oct. IVr (2), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»).

Y en la misma línea, Miró insiste en varias ocasiones en su sadismo. Por ejemplo, es evidente cuando, después de que un escriba los haya interrumpido a él y a Cleopatra en un momento decisivo de alta tensión sexual, lo sentencia a que le corten las dos manos y unos instantes después rectifica para indicar que, si es él mismo quien perpetra el acto, le perdona una (Cuart. Ixr (1), «Herodes

21. Modificado: *sentirme*.
22. También en su asesinato. Aunque no conservamos material redaccional sobre este episodio, sabemos por las variantes de índice, que Miró planeaba incluirlo en el relato.

II. Herodes y Marianne (I)»); o el momento en el que, como un gato que jugara con su presa y se relamiera con la expectativa de la caza, alarga el prendimiento de Hircano y la resolución de su condena a muerte durante un banquete:

> Pero, de repente, la voz de Herodes se le enroscaba y se le **hincaba**[23] delante diciéndole:
> —Hircan, no comes!
> —Hircan, no bebes!
> […]
> Y cuando Herodes **le** hablaba, todos los triclinios quedaban en silencio; todos los ojos se le acercaban y le parecían ~~sentirlos~~ que le tocaban aleteándole.
> —Hyrcan!
> Hyrcan volvio a incorporarse; se atropelló por coger la copa, el pan antes del aviso del Rey.
> —Hyrcan, ¿qué sabes de Malko, tu amigo?
> —¡Yo!
> Todo Herodes, y lo que le rodeaba, tembló en el silencio.
> Anonadado Hyrcan hacía una mueca de sonrisa. Se le pusieron detrás ~~de~~ unos hombres, inclinados, mirándole la ropa que le caía por la mutilación, por el cuello de pliegues seniles.
> En la garganta del rey se rompía un mugido. No había podido contenerse y se precipitó más, gritando:
> —Dositheo, Dositheo. Cuenta la traición de Hyrcan. Ahora, a punto de mi marcha, Hyrcan me vendía. Dositheo (Cuart. 3v (1) y 4r (1), «Herodes II. Herodes y Marianne (I)»).

Aunque desconocemos cómo iba a finalizar la obra, porque no se ha conservado material redaccional del último capítulo de «Herodes» y, por lo tanto, operamos con las suposiciones que nos permiten formular los pocos datos que hemos podido tomar del escaso material pre-redaccional que nos ha llegado, las anotaciones que hemos encontrado en el sobre correspondiente al último apartado parecen apuntar a un final sombrío en el que Herodes, aun enfermo, viejo y cada vez más solo (él mismo ha eliminado a buena parte de su familia, incluidos sus hijos) seguirá sirviéndose hasta su muerte de la violencia para dominar a los que le rodean[24]. Podemos verlo en la siguiente nota:

> Herodes
>
> Oye a los magos. Oye recitar las profecías mesiánicas. Las oye como con los ojos, mientras va recordando todas sus ansias, sus tragedias, sus desesperaciones;

23. Tachado: *ponía.*
24. La información que nos suministra Flavio Josefo, que es la fuente principal de toda esta tercera parte, sobre los últimos años de vida de Herodes y la que nos proporciona el *Dictionnaire de la Bible*, que es otra de las referencias claras de *Figuras de Bethlem*, señalan también en esta dirección.

> las mutilaciones de su sangre por subir su sangre a la realeza; todo por el reino, un reino que vienen a decirle esos bárbaros con tiara casi podrida por las intemperies de los largos caminos, un reino que ha de arrancarle un niño desconocido, y ahora que se deshace y se retuerce en la agonía. Matará niños hasta acertar a ciegas, los niños, los únicos que podía amar porque únicamente siendo niños pudo todavía creer en sus hijos ajusticiados por él.
>
> («Herodes. Herodes el Grande (II)»)

Es ese mismo niño al que alude el que encarna en la obra mironiana el humanismo que él ha negado. De este modo, y esta es quizás una de las cuestiones más interesantes que plantea este apartado, Miró parece establecer un contraste entre los dos protagonistas de las únicas obras de la serie «Estampas Viejas» que llegaron a ver la luz (al menos, en parte): Jesús y Herodes.

Si el *rabbi* de *Figuras de la Pasión del Señor* —y también el de la conferencia «Lo viejo y lo santo en manos de ahora» y el artículo «La conciencia mesiánica en Jesús»— es ante todo una figura ética, profundamente humana, que hace de la solidaridad, la compasión, la justicia, la defensa de los marginados u oprimidos y de la protección de los más vulnerables su labor fundamental; el Herodes de *Figuras de Bethlem* es un hombre angustiado, megalómano, manipulador, egoísta y despiadado que acaba con todos aquellos que lo amaron y que solamente se mueve motivado por la vanidad, el odio y la crueldad.

Miró no pudo llegar a acabar la redacción de esta parte de su obra y, por lo tanto, no podemos saber con seguridad si estaba en su ánimo hacer más explícita esta oposición, pero así parece indicarlo una nota que hemos encontrado en el archivo manuscrito, tremendamente reveladora en su contenido, porque contribuye a estrechar los vínculos entre las tres partes de *Figuras de Bethlem*:

> Herodes – III
>
> La realeza. Sangre de rey. Reino de mi sangre. Toda mi vida, y la vida de mis hijos y las vidas de muchos hijos por mi sangre de rey, por ser más que hombre, y se me ha olvidado la humanidad por superarla. Ni un hijo rey del todo rey y del todo hijo.
>
> —
>
> El signo de la estrella que buscaban un príncipe divino, traía al hombre la humanidad olvidada («Herodes. Herodes el Grande (II)»).

Conclusión

En conclusión, el análisis del contenido inédito de *Figuras de Bethlem* muestra hasta qué punto es un prejuicio creer que la obra de Miró carece de preocupaciones éticas, filosóficas o ideológicas, y esto es especialmente evidente en el

apartado «Herodes», donde el tema de la falta de amor aparece encarnado en la figura del protagonista.

Esta parte, que el autor había planteado como una negación de las dos promesas esbozadas en los dos bloques de contenidos anteriores, la de la tierra, en «Bethlem», y la de la humanidad en «Magos», azotada por la duda existencial, transmite una visión desencantada y pesimista del mundo y del ser humano, que está en consonancia con sus declaraciones en el epistolario y el espíritu de otras obras, como la de Oleza, que publica en esta etapa vital, marcada, significativamente, en el contexto de nuestro país, por la incertidumbre y la desconfianza.

Herodes el Grande parece configurarse aquí como contraejemplo del humanismo, representado en la figura tierna, sensible y misericordiosa de Jesús. Para ello, el escritor urde un relato documentado, que hunde sus raíces en fuentes históricas y bíblicas, pero que no deja de ser una moderna creación literaria en la que emplea las técnicas narrativas más innovadoras, junto a un lenguaje refinado, depurado y de tremenda belleza y expresividad, y que incluso comparte temática con la que se denominará después novela de dictador.

Por esta razón, *Figuras de Bethlem* es una obra que merece ser conocida y apreciada en el conjunto de la producción de Gabriel Miró; un autor que, tanto por su exquisitez formal como por su calidad conceptual, constituye uno de los pilares de la renovación literaria en España durante el siglo XX.

Bibliografía

a) Archivos

Legado Gabriel Miró. Biblioteca Gabriel Miró de Alicante. Fundación Caja Mediterráneo.

b) Artículos de Miró

MIRÓ, Gabriel (1919). «Bethleem», *Voluntad*. 5, 15 de diciembre.

MIRÓ, Gabriel (1919). «El mesón de las caravanas. Camellos y luna», *La Publicidad* (Edición noche). 24 de diciembre.

MIRÓ, Gabriel (1920). «Los magos caminantes, I. La estrella y la cumbre», *La Publicidad* (Edición noche). 5 de enero.

MIRÓ, Gabriel (1920). «Los magos caminantes, II. La estrella y el camino», *La Publicidad* (Edición noche). 6 de enero.

MIRÓ, Gabriel (1920). «Los magos caminantes, III. La estrella y los hombres», *La Publicidad* (Edición noche). 7 de enero.

MIRÓ, Gabriel (1920), «Bethleem», *Voluntad*. 6, 1 de febrero.

MIRÓ, Gabriel (1923). «Figuras de Bethlem», *La Nación*. 7 de enero.
MIRÓ, Gabriel (1923). «Figuras de Bethlem: Caravanas», *La Nación*. 23 de diciembre.
MIRÓ, Gabriel (1923). «Los Magos caminantes», *Los Lunes del Imparcial*. 23 de diciembre.
MIRÓ, Gabriel (1925). «Figuras de Bethlem», *El Sol*. 9 de enero.
MIRÓ, Gabriel (1925). «Figuras de Bethlem», *El Sol*. 10 de enero.
MIRÓ, Gabriel (1925). «Figuras de Bethlem. Llegan San José y Santa María», *El Sol*. 24 de diciembre[25].
MIRÓ, Gabriel (1932). «Los tres caminantes», *Caras y Caretas*. 1745, 12 de marzo.

c) Posibles fuentes de Miró

La Santa Biblia (1852 – 1869), trad. de Felipe Scío de San Miguel, 5 vols., Madrid, Gaspar y Roig.
La Santa Biblia (1890), trad. de Cypriano de Valera, Madrid, depósito Central de la Sociedad Bíblica HIE.
BOISSIER, Gaston (1823 – 1908), *Cicéron et ses amis*, París, Hachette.
FLORO, Lucio Anneo (1885), *Compendio de las hazañas romanas*, trad. J. Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, Madrid, Navarro.
JENOFONTE (1882), Historia *de la entrada de Ciro el Menor en el Asia y de la retirada de los diez mil griegos que fueron con él*, trad. Diego Gracián, Madrid, Luis Navarro.
JOSEPH, Flavius (1838), *Oeuvres Complètes*, París Auguste Desrez, Imprimeur – Éditeur.
LENORMANT, François (s. a.), *Manuel d'histoire ancienne de l'orient jusqu'aux guerres médiques*, 3 vols., París, A. Lévy Libraire-Éditeur.
MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat (1851), Baron de, *Grandeur et décadence des Romaines, Lettres persanes, Politique des Romains, Dialogue de Sylla et d'Eucrate*, Paris, F. Didot.
El Nuevo Testamento (1916), trad. de Felipe Torres Amat, Bilbao, La editorial Vizcaína.
PEETERS, Paul (1911 – 1914), ed., *Evangiles apocryphes*, trad. Charles Michel, 2 vols., Paris, Alphonse Picard et fils.
PLUTARCO (1900 – 1901), *Las vidas paralelas*, trad. Antonio Ranz Romanillos, 5 vols., Madrid, Hernando.
RENAN, Ernest (1926 – 1928), *Histoire du peuple d'Israël*, 5 vols., París, Calmann-Lévy.
SAULCY, F. de (1867), *Histoire d'Hérode, roi des Juifs*, París, Hachette.

25. Aunque el artículo lleva esta fecha se publicó en el ejemplar del día 25 de diciembre de 1925.

STAPFER, Edmond (s. a.), *La Palestine au temps de Jésus-Christ*, París, Fischbacher.
SUETONIO TRANQUILO, Cayo (1902), *Los doce Césares*, trad. F. Norberto Castilla, Madrid, Hernando.
VIGOUROUX, Fulcran, ed. (1912 – 1922), *Dictionnaire de la Bible*, 10 vols., París, Letouzy et Ané.

d) Bibliografía de Miró

MIRÓ, Gabriel 1916. *Figuras de la Pasión del Señor*, tomo I, Barcelona, E. Domenech, Ed.
MIRÓ, Gabriel 1917. *Figuras de la Pasión del Señor*, tomo II, Barcelona, E. Domenech, Ed.
MIRÓ, Gabriel 1932-1949. *Obras Completas. Edición Conmemorativa*, Barcelona, Altés.
MIRÓ, Gabriel 1952. *Glosas de Sigüenza*, introducción de Clemencia Miró, Buenos Aires, Espasa Calpe.
MIRÓ, Gabriel 1961. *Figuras de Bethlem. La conciencia mesiánica en Jesús*, Buenos Aires, Losada.
MIRÓ, Gabriel 2007. *Obras Completas*, ed. M. A. Lozano, volúmenes I, II y III, Madrid, Biblioteca Castro.
MIRÓ, Gabriel (2009), *Epistolario*. Edición de Ian R. Macdonald y Frederic Barberá, Alicante, Caja Mediterráneo-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert-Diputación Provincial de Alicante.

e) Artículos sobre Miró y bibliografía crítica

AA. VV. 2008. *Genética Textual* (J. Bellemin-Noël, P. M. de Biasi, R. Debray-Genette, A. Grésillon, L. Hay, J. L. Lebrave), introducción, compilación de textos y bibliografía de Emilio Pastor Platero, Madrid, Arco Libros.
BAQUERO GOYANES, Mariano (1979), «Actualidad de Gabriel Miró», *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n. º 65, pp. 9-12.
BIASI, Pierre-Marc de 2011. *La génétique des textes*, París, CNRS Éditions.
CASTELLÓN, José (1927), «Novelistas de España. Entrevista con Gabriel Miró», *Diario de Alicante*, 26 de marzo.
CLÚA, Isabel (2008), «La estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo», en en Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*. Alicante, Universidad de Alicante-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación Provincial de Alicante, pp. 55-84.
GIL-ALBERT, Juan (1980), *Gabriel Miró: Remembranza*, Madrid: Ediciones de la Torre.

GRÉSILLON, Almuth (1984). Élements de critique genetique. Lire les manuscrits modernes, París, PUF.

HAY, Louis (2002). *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, París, Librairie José Corti.

JOHNSON, Roberta L. (1985), *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Fundamentos.

KIND, Edmund (1982), *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de El Íbero. El último escrito (inédito) y algunos de los primeros de Gabriel Miró*. Introducción biográfica, transcripciones y enmiendas de Edmund King, Madrid, Ediciones de la Torre.

LAÍN CORONA, Guillermo (2015), *Retrato liberal de Gabriel Miró*, Sevilla, Renacimiento.

LONGHURST, C. A. (1900), «Ideología reformista en Gabriel Miró: la crítica socio-religiosa en las novelas de Oleza» en Mercedes Samaniego Boneu y Valentín del Arco López (eds.), *Historia, literatura, pensamiento. Estudios en homenaje a María Dolores Gómez Molleda*, vol. II, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 59-76.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2004) (ed.), *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró». Gabriel Miró, novelista*, Alicante, CAM.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2004), «La formación de la novela lírica (1901-1910)», en Miguel Ángel Lozano, ed., *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró». Gabriel Miró, novelista*, Alicante, CAM, pp. 9-20.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2007) (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*. Alicante, Universidad de Alicante, Instituto Alicantino de cultura Juan Gil-Albert-Diputación Provincial de Alicante.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2010a), *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*. Alicante, Universidad de Alicante.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2010b), «La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró», *Anales de la Literatura Española*, núm. 22, pp. 121-143.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2011), *Novelistas españoles del siglo XX: Gabriel Miró*. Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Versión digitalizada a partir de *Boletín informativo. Fundación Juan March* (agosto-septiembre de 2002), pp. 3-14.

MACDONALD, Ian R. (2010), *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria,* Alicante, Universidad de Alicante [la primera edición, en inglés, es de 1975].

MACDONAL, Ian R. (1990), «The Gospels as Fiction: Gabriel Miró's *Figuras* and Biblical Scholarship», *Forum for Modern Language Studies,* XXVI, núm. 1, pp. 49 – 61. https://doi.org/10.1093/fmls/xxvi.1.49

MACDONALD, Ian R. (2004), «*Figuras de la Pasión del Señor,* novela», en *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»,* pp. 81-96.

PALOMO ALEPUZ, Laura (2018), «Aspectos relacionados con la génesis de Figuras de Bethlem, obra de Gabriel Miró», *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXX, núm. 159, pp. 197-222 https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.008

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2007): «La hipertrofia del yo: Gabriel Miró y la poesía», en Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*. Alicante, Universidad de Alicante-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación Provincial de Alicante, pp. 85-103.

RAMOS, Vicente (1996), *Vida de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo-Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»- Diputación Provincial de Alicante.

VILLANUEVA, Darío, ed., *La novela lírica,* 2 vols., Madrid, Taurus, 1983.

ANEXO
Criterios seguidos para la transcripción del texto

Identificación de los documentos:

1. *Folio, cuartilla u octavilla*: para una hoja que va numerada. Seguida de su número X de folio (si no fuera numerada se haría constar también), de la aclaración «r» (para recto: parte delantera de una página) o «v» (para verso), de un número entre paréntesis que indica el orden de aparición (para el caso de varios folios con la misma numeración) en esa carpeta y que puede ir seguido de letra (A, B, C y así sucesivamente) para marcar diferentes versiones de un mismo folio. Además, el número para el reverso siempre será el mismo que lleve el recto, independientemente del lugar que ocupe. Ejemplo: Folio 7r (2) (A): quiere decir que es una folio 7, recto, que es la segunda folio 7 con la que hemos encontrado en esta carpeta y que es la primera versión de este folio (pero que existen otras posteriores).
2. *Nota*: para hojas no numeradas que contengan anotaciones.
3. *Mapa*.
4. *Sobre*.
5. Índice.

Dentro de un documento:

6. En cuanto a las faltas de ortografía, o las incoherencias sintácticas o semánticas, respetaremos el texto original, aunque no siga las reglas actuales o sea correcto desde un punto de vista lingüístico. Eso quiere decir que no corregiremos aquellos errores que encontremos en el texto.
7. *Tachado*: utilizaremos esta aplicación para indicar que algo está tachado en el manuscrito.

8. *Negrita*: una o varias palabras aparecerán en negrita cuando reemplacen a otra que aparece tachada. Suelen aparecer sobre la línea tachada. Dejaremos en el cuerpo del texto, en negrita, las que no han sido eliminadas. Las que han sido rechazadas aparecerán en la nota a pie de página precedidas de la palabra «Tachado» y en cursiva. Aparecerán en negrita las palabras tachadas en la línea superior o inferior a la principal en el cuerpo del texto.
9. *Modificado*: si una palabra ha sido parcialmente reescrita, se indicará en nota a pie de página.
10. *Añadido*: si el autor ha añadido, en una revisión posterior, alguna palabra o signo de puntuación.
11. Cuando nos encontremos con dos tachaduras o más, unas encima de las otras, dejaremos la que está sin tachar en el cuerpo del texto y aparecerá en la nota a pie de página la trascripción de las palabras tachadas. Lo haremos intentando respetar el orden en el que han tenido lugar los cambios.
12. (*): para señalar una llamada a nota que indicó el propio Miró mediante diferentes símbolos. Utilizaremos solamente este para no desconcertar al lector.
13. //: encontramos frecuentemente en los borradores que una anotación comienza en determinada cuartilla pero continúa en otro lugar ya sea en el dorso de esta o en otra y que, en la mayor parte de las ocasiones, aparece señalado con una flecha u otro símbolo. En este caso, reproduciremos el texto unido, porque creemos que, de esta forma se facilitará la lectura y la comprensión del mismo. Además, utilizaremos la barra doble para señalar el fragmento que aparecía desplazado.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 223-246
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.11

Artículo de investigación

Gabriel Miró en Biblioteca Nueva (1926-1930)

Gabriel Miró in Biblioteca Nueva (1926-1930)

Dolores Thion Soriano-Mollá

Autoría:
Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau et des Pays de l'Adour, France
Lola.thion@univ-pau.fr
https://orcid.org/0000-0002-4706-3960

Citación:
Thion Soriano-Mollá, Dolores. «Gabriel Miró en Biblioteca Nueva (1926-1930)», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 223-246. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.11

Fecha de recepción: 14-11-2020
Fecha de aceptación: 25-11-2020

© 2021 Dolores Thion Soriano-Mollá

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

A través del epistolario de Gabriel Miró y José Ruiz-Castillo, editor propietario y director de la editorial Biblioteca Nueva, este trabajo estudia las relaciones entre ambos durante la creación de la Colección de Obras completas del escritor. Estos intercambios profesionales, por ser privados, desvelan información relativa a la personalidad del autor y a la visión que este tiene respecto de la materialización de su obra en armoniosos libros.

Palabras clave: Gabriel Miró; José Ruiz-Castillo; Editorial Biblioteca Nueva; Obras completas; edición.

Abstract

Through the epistolary of Gabriel Miró and José Ruiz-Castillo, owner, director and editor of the Biblioteca Nueva publishing house, this work studies the relations between the two during the creation of the writer's Complete Works Collection. These professional exchanges, being private, reveal information about the author's personality and the vision he has of materializing his work into harmonious books.

Keywords: Gabriel Miró; José Ruiz-Castillo; Editorial Biblioteca Nueva; Complete works; edition.

La recuperación de los archivos a lo largo de este siglo completa y otorga nuevas orientaciones a los estudios literarios. Son importantes los datos autobiográficos que esta documentación aporta para ubicar y comprender mejor las creaciones de algunos escritores, los procesos de concepción, la recepción, la sociabilidad literaria o el desarrollo del sector editorial, entre tantos otros asuntos. Además, la escritura epistolar, por ser concebida para un destinatario real y ajeno a los cauces de la publicación, es letra viva y rica en matices. Nos permite descubrir facetas poco conocidas y algunos recovecos de la personalidad de los corresponsales. Esa letra viva acompaña, clarifica y justifica la relación del escritor con y frente a la obra y su personalidad.

En el caso de Gabriel Miró, el estudio del Archivo de la Biblioteca Nueva ofrece dos tipos de materiales distintos, cartas personales y documentos profesionales como ya estudiamos al realizar la historia de la editorial (Thion, 2007). El epistolario de Gabriel Miró y José Ruiz-Castillo está compuesto de veintitrés documentos. Dichas cartas y tarjetas postales abarcan del 11 de diciembre de 1925 al 3 de mayo de 1930. La mayoría son originales de Miró a su editor, a excepción de dos tarjetas postales —que se conservan en el Archivo Miró— y de los dos borradores de Ruiz Castillo —Biblioteca Nacional—. La mayoría de las cartas que el escritor mandó están recogidas en el *Epistolario de Gabriel Miró* (Miró, 2009), obra en la que se recopila la correspondencia por él escrita a diferentes destinatarios.

Aunque esta no sea la única correspondencia que intercambiaron y el epistolario conservado sea fragmentario, incompleto y prácticamente unilateral, sí constituye un sugestivo material de estudio (Thion, 2007; Miró, 2009). De hecho, nos permite descubrir parte de la obra en el dinamismo de su concepción y edición, así como las singulares relaciones que Gabriel Miró mantuvo con su editor. Dado el tono confidencial de algunas de estas misivas, el epistolario da cuenta de la estrecha relación que se fue forjando entre el escritor y su último editor, de la actividad de Miró y de su estado anímico en los últimos años de su existencia. Los otros documentos administrativos nos permiten comprender el proceso de edición de los diferentes títulos de las *Obras completas* de Miró publicadas por la editorial Biblioteca Nueva en vida del autor, los cuales ponen también de manifiesto la visión que el autor tenía de su propia obra. Los documentos de Biblioteca Nueva abren un elenco de temas y aspectos, a veces ya manejados, que merecen cierta revisión o profundización con otras investigaciones adyacentes. Este estudio ha de considerarse, pues, como un acercamiento interno y unas reflexiones que tal vez con el tiempo puedan ser revisadas y ampliadas a la luz de nuevas fuentes.

El proyecto de *Obras completas* de Gabriel Miró: de Atenea a Biblioteca Nueva

Durante las primeras décadas del siglo XX los sectores de producción cultural fueron desarrollándose con importante efervescencia. Muchos editores, entusiastas, lanzaron arriesgadas empresas, las cuales insuflaron una nueva vitalidad al mercado del libro español e el hispanoamericano y favorecieron su profesionalización y desarrollo industrial. José Ruiz-Castillo Franco participó desde 1910 en este tipo de empresas, primero en la Biblioteca Renacimiento, de la que fue gerente y socio fundador junto con Gregorio Martínez Sierra y con Victorino Prieto. Garantizar una calidad editorial y favorecer la producción de una literatura moderna y de calidad fueron algunos de los rasgos que distinguieron la aventura de estos neófitos editores y que pervivieron tras la disgregación de la sociedad en otras empresas. En 1917, José Ruiz-Castillo Franco, en solitario, fundó Biblioteca Nueva. A mediados de los años veinte, José Ruiz-Castillo estaba reorganizando el catálogo de Biblioteca Nueva en aquella época, especializado sobre todo en literatura contemporánea. Convertirse en editor especializado en diversos autores, o incluso exclusivo, con un corpus rico o completo del autor era uno de los criterios de la editorial, era el objetivo de Ruiz-Castillo en aquellas fechas. En 1926, cuando integró a Gabriel Miró en su nómina de autores, la editorial había consolidado ya su nombre en el mercado y en el mundo de las Letras como empresa estable con una oferta de calidad. El gran éxito de las primeras traducciones de Sigmund Freud al castellano había contribuido especialmente a su nombradía.

Del inicio de las negociaciones con el editor da cuenta la correspondencia con Gabriel Miró y Heliodoro Carpintero. Gabriel Miró se mostró bastante exigente y negoció las condiciones del contrato a través de su representante. La versión final del contrato —en anexo— en el que concluyó el acuerdo sobresale por ser más detallado del que Ruiz-Castillo solía hacer a otros escritores. Estudiémoslo a la luz de sus intercambios epistolares.

Tras una trayectoria editorial de unos veinte años, Gabriel Miró decidió romper sus relaciones con la editorial Atenea, propiedad de sus amigos Ricardo Baeza y Fernando Calleja, y que era gestionada por el último. En ella había ido publicando sus obras desde 1918, desde que fue abandonando las editoriales catalanas de Maucci y de Doménech. Era a la sazón 1924. El escritor alicantino deseaba reunir todas sus obras bajo aquel marbete aglutinador de un patrimonio creador, siempre que le propusiesen condiciones «decorosas» (Carta a Alfonso Nadal del 24 de abril de 1924 y Ramos, 1996: 529). Ante la opción de publicarlas en Atenea, que cada vez se retrasaba más, Gabriel Miró pensó en autoeditar sus obras, si bien se solía mostrar indeciso, porque,

según le escribía a Alfonso Nadal en 1922: «No tengo fuerzas para acometer la publicación de mis *Obras completas*, y vacilo antes de parlamentar con otros editores. De todos recelo» (Miró 2009: 494). Cuatro años más tarde, en 1926, seguía acariciando el mismo proyecto, pues lo consideraba como un paliativo a sus recurrentes apuros económicos. Las *Obras completas* significaban para el escritor la tabla de salvación para «escapar de esta pobreza», le refería a su tía Teresa Miró en una carta de enero de 1926. Miró ocupaba entonces el cargo de auxiliar ministerial por un modesto salario. Si bien era cierto que gozaba de nombradía y que las traducciones de sus obras circulaban bien, «no siendo yo mi editor apenas me alcanzan los provechos, y he de seguir esta vida dura y ser empleado por 56 duros al mes» (Miro, 2009: 613).

Los propósitos de Gabriel Miró llegaban tarde. En la década de los veinte el sector editorial ya estaba los suficientemente desarrollado e industrializado, de modo que el trabajo de editor requería cierta especialización y, sobre todo, una presencia activa en los circuitos de distribución y de comercialización. Por ello le tuvo que proponer el acariciado proyecto a Atenea, pero los meses pasaban sin que lograse obtener una respuesta definitiva. «Me socarro de pensar en lo baldío de las promesas que me hice en los trajines de Madrid», le escribía entre confidencias a Heliodoro Carpintero, avanzado agosto de 1925 (Miró, 2009: 598). Desde hacía mucho tiempo Fernando Calleja le había ido dando cuenta de las dificultades de la editorial y, en 1922, ya le había pedido abiertamente que no confiase «demasiado en mí porque los asuntos andan mal para nosotros. Cuando salí de Madrid estábamos sin blanca en Atenea y el trabajo era tan escaso que tuve que visitar a mis primos para que nos remediaran un poco la situación» (Calleja, 2 de febrero de 1922, Archivo Gabriel Miró, archivador 18). Con los años, Gabriel Miró decidió buscar una nueva firma y aceleró las negociaciones que, en su nombre, había iniciado su amigo José María Quiroga con Biblioteca Nueva.[1]

Gabriel Miró deseaba llevar a cabo su proyecto de *Obras completas*, el cual contribuiría a reforzar su figura de autor con una trayectoria sólida y coherente. «Yo le escribí a Calleja anunciándole mi propósito de publicar mis *Obras completas* (ocultándole mis gestiones con Ruiz Castillo); y él me contesta que todo lo deje hasta octubre, y que quizá Atenea se encargue de la colección ¡Dios me libre!», comunicaba Miró a su amigo.

Aquel verano de 1925, atravesaba Gabriel Miró un periodo de «¡neurastenia de señorita o de señorito!» que le impedía atender sus obligaciones, incluso

1. Vicente Ramos consagra algunas páginas de su biografía a la aventura de Biblioteca Nueva en su capítulo XXII (1996: 529-532).

escribir: «postraciones, irritabilidad, descontentamiento, incapacidad para el trabajo y aun para la más ociosa lectura» (Miró, 2009: 598). Aunque con los días fue encontrando alguna mejoría, el escritor delegó las negociaciones en Heliodoro Carpintero. «No tengo ganas ni capacidad para corresponder a la carta de Ruiz-Castillo. Le ruego que le visite en mi nombre; que le salude con mucho cariño; que le diga que le escribiré en seguida que me fortalezca un poco» (Miró, 2009: 599). Carpintero hizo en esta ocasión las veces de agente literario hasta que lograron llegar a un acuerdo sobre las condiciones del contrato. En realidad, uno de los aspectos que más preocupaba al escritor era preparar el cambio de editorial sin crear rupturas. Como no quería dejar testimonio escrito para evitar indiscreciones, Heliodoro Carpintero hizo las veces de intermediario durante todo el proceso de negociaciones con el editor hasta otoño de 1925.

Puesto que el objetivo de Biblioteca Nueva era crear colecciones exclusivas con las obras de cada autor, o sea, series de *Obras completas,* era importante constituir en breve plazo de tiempo una sección dedicada a Gabriel Miró que tuviese cierta consistencia y visibilidad en el catálogo editorial. Además, debido a que Biblioteca Nueva iba a publicar títulos que ya estaban presentes en el mercado, José Ruiz-Castillo fijó como condición que Miró le entregase tres títulos por año, uno de ellos inédito, a partir del primero de enero de 1926. Estas entregas establecerían el ritmo de las publicaciones, de modo que, en espacio de unos cinco años, las *Obras completas* estarían a disposición del público lector. Para ello Ruiz-Castillo debía tener la seguridad de que todas, o casi todas las obras del escritor, se concentrarían en su editorial.

Los títulos inéditos que se irían intercalando según el orden preestablecido de antemano por Gabriel Miró eran los siguientes:

I. Del vivir.
II. La Novela de mi amigo.
III. Las cerezas del Cementerio.
IV. Dos novelas.
V. Libro de Sigüenza.
VI. El Abuelo del Rey.
VII. Cuentos y Estampas.
VIII. IX. Figuras de la Pasión del Señor, 2 tomos [tachado dos tomos].
X. El humo dormido.
XI. Nuestro Padre San Daniel.
XII. El Obispo Leproso (inédita).
XIII. Años y Leguas (inédita).
XIV. Figuras de Bethleem (inédita).

XV. La hija de aquel hombre (inédita).
XVI. Patriarcas y Jueces (inédita).
XVII. Reyes y Profetas (inédita).
XVIII. Discípulos y Santos (inédita).
[Tachada. ¿Cuáles Atenea?].
(Nota manuscrita inédita de Biblioteca Nueva, s f , sig. BN. 22601-95)

Los números romanos se referían al orden definitivo que también Miró había establecido. El listado refleja el orden de salida de los tomos, que no correspondió al de la ordenación que se había fijado cuando se organizó la colección de las *Obras completas* como después detallaremos.

El ritmo de entrega estipulado por el editor debió de parecerle al escritor bastante intenso porque lo negoció hasta que se pusieron de acuerdo en una cadencia más pausada, «durante el transcurso del año, los tres de una vez, uno cada cuatro meses, o como más le conviniera al autor» (Anexo), e incluso logró incluir otros artículos en el contrato que le otorgaban al escritor mayor flexibilidad y libertad. En la versión final que figura en anexo, la condición mínima de tres pasaba a ser condición máxima, una vez la colección adquiriese peso y visibilidad en el catálogo, de modo que cierto grado de exclusividad editorial quedase justificado. Así, cuando la colección constase ya de nueve títulos, Miró ya no tenía la obligación de entregar un inédito por año, sino que podía escribir con un ritmo más pausado, «sin plazos o fechas precisas» (Anexo, BN 22601.321).

Gabriel Miró tomó además otras precauciones, puesto que negoció con el editor que entre los originales pudiesen figurar antologías con textos originales, entendiendo también por tales aquellos que vieron por primera vez la luz en la prensa, como justifica la presencia entre los títulos propuestos los de *Cuentos y Estampas*, por ejemplo. Tras varios intercambios epistolares, ambas partes acordaron que esta cláusula tendría un vigor de tres años. Cuando ya se hubiesen publicado nueve títulos de la serie, Miró ya no tendría la obligación de entregar anualmente una obra inédita y el establecimiento de los plazos de publicación quedaba a su entera libertad.

Otra de las condiciones que a Gabriel Miró no le interesaban y que negoció amparándose también tras la figura de Heliodoro Carpintero se refería a la solvencia de la colección. Biblioteca Nueva empezó a autoprotegerse en este tipo de colecciones exclusivas de autor, de manera que si no se vendían las obras ambas partes podían rescindir el contrato después de haber reunido el corpus de nueve obras. Esto autorizaba al escritor a poder volver a publicar sus *Obras completas* en cualquier otra casa editorial. Gabriel Miró, consciente de ser un autor de minorías y de llevar una vida de retraimiento, se preguntaba: «¿Y si

las existencias de Biblioteca Nueva no se agotaran nunca? No, eso no. (Carta a Helidoro Carpintero, Miró, 2009: 599). Por consiguiente, propuso dejar un plazo de dos años si quedaban ejemplares no vendidos cuando rescindiese el contrato, aunque en la versión final todo se unificó en torno al criterio de los nueve volúmenes, según se puede observar en el artículo catorce del contrato que reproducimos en anexo.

El 20 de agosto de 1925 Miró daba cuenta a Carpintero de las modificaciones que tenía que proponer en el contrato en relación con los plazos de entrega, los derechos de autor y los plazos para autorizar nuevas reediciones:

> Si Ruiz Castillo acepta las tenues modificaciones que yo presento, podremos, afirmar [sic] el convenio cuando regrese a Madrid. ¿Y qué es lo peor que pudiera sucederme? ¿qué Atenea no se aviniese a redimirme del deber contratado de entregarle El Obispo? Pues con darle ese manuscrito, en paz. Todo se reduce a no principiar la Colección de Biblioteca Nueva con esa obra inédita. Ya la publicaríamos en el segundo año.
>
> Desde luego debe saber Ruiz-Castillo que Atenea, en virtud de mis contratos, puede seguir publicando las obras mías que tiene editadas. A mí no me atemoriza la competencia editorial, —en todos los sentidos— de esa Casa; pero, acaso Ruiz- Castillo no piense lo mismo y yo quiero proceder con toda claridad (Carpintero, 1983: 411-412, Miro, 2009: 600).

Gabriel Miró no estaba muy satisfecho de la remuneración de Biblioteca Nueva, según le hacía saber a Heliodoro Carpintero, aunque la aceptó estableciendo que «esas cantidades de 500 pesetas (Calleja me daba más) las recibiré al hacer entrega de los originales. Pero yo no le llevaré dos libros a la vez» (Miró, 2009: 599). Los precios detallados en el contrato y la minuciosidad con que cada punto está precisado desde los artículos sexto al octavo constituyen una excepción entre los contratos conservados de Biblioteca Nueva. No por nada Miró escribía a Alfonso Nadal, en 1926, que no le importaba «que de ahora en adelante se me tenga por codicioso» (Miró, 2009: 626) refiriéndose a una propuesta de la revista *Lecturas*. Tras sus experiencias con sus editores y directores de periódicos, se decía «cansado», de que estos no pensasen en los autores y de lo bajos honorarios que ofertaban. En su opinión, «son los mismos escritores que ministran las Empresas editoriales los que se asustan de que haya un escritor que quiera mejorar su oficio en bien de todos» (Miró, 2009: 626).

Al firmar el contrato, Miró necesitaba con urgencia poder entregar al editor un manuscrito original, por lo que lo más sencillo era recuperar el de *El obispo leproso,* que había ya entregado a Atenea hacía algún tiempo. Ahora bien, Atenea ya le había anticipado a Miró «unas mil novecientas pesetas» por el mismo (Miro, 2009: 600; Carpintero, 1983: 408). «Claro que con devolverlas, dirá usted; pero ¿y si no me las aceptan y quieren el libro?», le comentaba a

Heliodoro Carpintero (Miró, 2009: 600; Carpintero, 1983: 408). Por ser la segunda parte de *Nuestro Padre San Daniel*, que Atenea había sacado a la luz en 1921, no era lógico que estuviese en otra editorial, por lo que Calleja podía negarse a restituirle los derechos de edición. Precavido, Miró pensaba exagerar las condiciones del contrato con Biblioteca Nueva para que Calleja «no pueda él ofrecerme las mismas condiciones» (Miro, 2009: 600; Carpintero, 1983: 408) y acabase renunciando, dejándole libre de cualquier atadura y poder salir de aquella casa editorial con una «retirada amistosa» (Miro, 2009: 600; Carpintero, 1983: 408 y Ramos,1996: 411-412).

Tras reiterados silencios y la imposibilidad de Calleja de dar satisfacción a los planes de Miró, este tuvo que hacer frente a la embarazosa situación de romper su acuerdo con la editorial y, en las ajustadas condiciones económicas en las que vivía, tuvo «que saldar mi deuda con el anterior editor» (Carta a Teresa, Gabriela y Rafaela Miró, Miró, 2009: 617-618) restituyendo la suma adelantada -de mil novecientas cincuenta pesetas- para poder iniciar sus *Obras completas* en Biblioteca Nueva. A partir de entonces, sus relaciones con Calleja «caducaron» y se redujeron a partir de febrero de 1926 a «vender y administrar Atenea los ejemplares existentes de mis libros» (Carta a Rita Suárez, 23 de septiembre de 1926 en Miro, 2009: 637-638).[2]

Gabriel Miró autor de Biblioteca Nueva

Las relaciones de José Ruiz-Castillo y Gabriel Miró no tardaron en formalizarse con las negociaciones del contrato de cooperación en torno al proyecto de publicación de la serie de *Obras completas,* integrando la colección que el editor había iniciado para poner de realce las obras de diferentes autores representativos de la literatura española. Gabriel Miró integró la colección poco antes que su paisano Azorín o Vargas Vila, entre otros. En breve plazo, dichas relaciones profesionales se hicieron más estrechas e íntimas. No escatimó el escritor en dar parte de sus estados de ánimo y sus preocupaciones personales y profesionales. En ellas Miró se sinceraba, pues José Ruiz-Castillo creyó en él y le apoyó moral y económicamente, como iremos glosando. El carácter unilateral del epistolario nos priva hoy del testimonio del editor, de su posible influencia y del talante de su apoyo más allá de los célebres adelantos económicos. José Ruiz-Castillo intentó estimularlo para que aumentase su dedicación a la escritura, en particular, en los momentos

2. A su parecer, era la editorial más esmerada, la «Editorial idílica, pero para autores ricos o sudamericanos capaces de agotar ellos mismos la edición» y su director, Fernando, «muy bueno; pero yo le preferiría un poco más grueso, menos viajero y curioso, y más elemental en sus empresas. Atenea no es para pobres» (Carta a Rafael Romero, 26 de diciembre de 1922, en Miró, 2009: 498).

más difíciles tras su candidatura a la Academia, la renuncia a su puesto de auxiliar en el Ministerio de Instrucción Pública o sus estados anímicos depresivos.

El contrato que Gabriel Miró firmó con la Biblioteca Nueva entró en vigor el 1 de enero de 1926. Para imprimir cierto carácter novedoso a la colección, José Ruiz-Castillo quiso combinar la reedición de los títulos ya conocidos y presentes en el mercado, con otros inéditos que fuesen potenciando la salida de los ya conocidos.

La colección quedó finalmente diseñada con los volúmenes siguientes, según anunciaba el editor a la Compañía Espasa Calpe, su distribuidora para que le encargasen el número de volúmenes que deseaban recibir como novedades:

Número de ejemplares	*Título*	*Precio*
	Las cerezas del cementerio	*5,00 ptas.*
	La novela de mi amigo	*5,00 ptas.*
	El obispo leproso (inédita)	*5,00 ptas.*
	Del vivir	*5,00 ptas*
	Libro de Sigüenza	*5,00ptas.*
	Años y leguas (inédita)	*5,00 ptas.*
	Nuestro padre San Daniel	*5,00 ptas.*
	Figuras de la Pasión del Señor	*7,00 ptas.*
	El abuelo del Rey	*5,00 ptas.*
	La hija de aquel hombre (inédita)	*5,00 ptas.*
	Dos novelas	*5,00 ptas.*
	Cuentos y estampas	*5,00 ptas.*
	Patriarcas y jueces (inédita)	*5,00 ptas.*
	El humo dormido	*5,00 ptas.*
	Reyes y profetas (inédita)	*5,00 ptas.*
	Discípulos y santos (inédita)	*5,00 ptas.*

(Borrador sf, BN. 226-321)

Obsérvese que, de la primera versión del plan de Gabriel Miró al que se fijó en el contrato, hay algunas variantes. Destaquemos, por ejemplo, el cambio de orden de *Figuras de la Pasión del Señor,* que las editoriales Doménech y Atenea habían publicado. La editorial Atenea le facilitó los clichés de la obra a Ruiz-Castillo, por lo que Gabriel Miró albergó la esperanza de publicarlo en sus tradicionales dos tomos. Ahora bien, no era esa la política del editor y aunque Miró intentó convencerlo alegando que:

> No teniendo competencia, ¿por qué no hacemos dos volúmenes? Se vendería lo mismo al retoñar la actualidad de la Semana Santa. Con alguna malicia y

> habilidad —tipo mayor, caja menor, portadillas de capítulos— lograríamos dos tomos; se caracterizaría más la serie de Figuras dentro de la Colección de Obras Completas. Y económicamente, mejor que aumentando el precio de su libro (Carta sf [1926], Miró, 2009: 641).

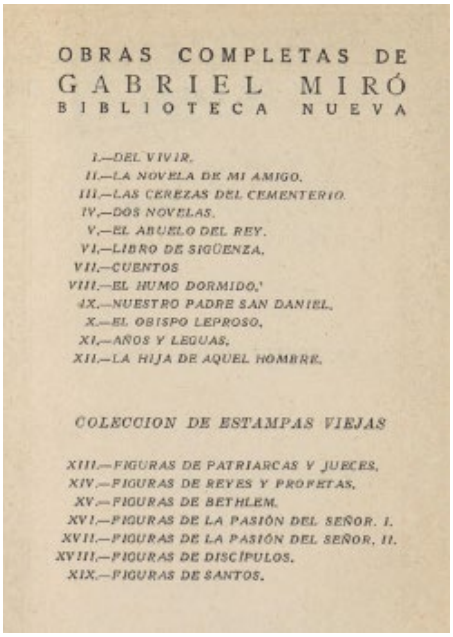
Ruiz-Castillo no cedió. Aglutinó los dos tomos en un apretado y extenso volumen de Biblioteca Nueva, rompiendo así la norma de no publicar libros que sobrepasasen las 250 páginas de la línea editorial. Este aspecto de la extensión fue un punto constante de disensión entre Ruiz-Castillo y Miró como observaremos después respecto de *El obispo leproso*.

Prosigamos con la evolución de los planes editoriales. De la comparación de las diferentes fases destaca también la desaparición del inédito de *Figuras de Bethleem*. Cierto es que en aquellas fechas Miró estaba publicando capítulos sueltos por entregas en *La Nación* y en *El Sol*, probablemente ante las imperiosas necesidades económicas que tanto le angustiaron. Obsérvese, no obstante, que se mantuvieron los títulos que Doménech venía anunciando desde 1916 como parte de *Estampas Viejas*, los cuales seguían inéditos: *Patriarcas y Jueces, Reyes y Profetas,* y *Discípulos y Santos*. Apuntemos de paso que de estos listados desaparece el título de *Monjes*, el último anunciado en 1917 en *Estampas Viejas*. En 1926 Miró siguió trabajando sobre estos títulos como se puede observar gracias al estudio realizado por Laura Palomo en su tesis doctoral *Génesis de Figuras de Bethleem*, *obra de Gabriel Miró* (Palomo, 2014 y 2017). Todo ello da cuenta de que Miró concibió de manera temprana y coherente su proyecto literario. La producción que la vida le dejó concluir, por lo tanto, ha de estudiarse como un proceso a largo plazo que el escritor fue madurando y haciendo evolucionar al compás de su propia evolución creativa.

Biblioteca Nueva sacó a la luz nueve títulos mironianos desde primavera de 1926 hasta primeros de 1930:

OBRAS COMPLETAS	Volumen	Año
La novela de mi amigo	II	1926
Las cerezas del cementerio	III	1926
El Obispo leproso (1ª edición)	X	1926
El libro de Sigüenza	VI	1927
Del Vivir	I	1927
El Obispo leproso(2ª edición)	X	1928
Figuras de la Pasión		1928
Años y leguas	XI	1928
El abuelo del Rey	V	1929
Nuestro Padre S. Daniel	IX	1930

Gráfico 1: Listado de Obras completas.


OBRAS COMPLETAS DE
GABRIEL MIRÓ
BIBLIOTECA NUEVA

I.—DEL VIVIR.
II.—LA NOVELA DE MI AMIGO.
III.—LAS CEREZAS DEL CEMENTERIO.
IV.—DOS NOVELAS.
V.—EL ABUELO DEL REY.
VI.—LIBRO DE SIGÜENZA.
VII.—CUENTOS
VIII.—EL HUMO DORMIDO.
IX.—NUESTRO PADRE SAN DANIEL.
X.—EL OBISPO LEPROSO.
XI.—AÑOS Y LEGUAS.
XII.—LA HIJA DE AQUEL HOMBRE.

COLECCION DE ESTAMPAS VIEJAS

XIII.—FIGURAS DE PATRIARCAS Y JUECES.
XIV.—FIGURAS DE REYES Y PROFETAS.
XV.—FIGURAS DE BETHLEM.
XVI.—FIGURAS DE LA PASIÓN DEL SEÑOR. I.
XVII.—FIGURAS DE LA PASIÓN DEL SEÑOR. II.
XVIII.—FIGURAS DE DISCÍPULOS.
XIX.—FIGURAS DE SANTOS.

Entre el plan editorial y la edición final, el orden de numeración de los volúmenes no coincide en absoluto con el orden de publicación. El primero obedece a la sucesión que estableció el propio escritor, respetando el orden de composición inicial, aunque la entrega de materiales novedosos, la recuperación de los derechos de edición, de textos, de planchas y de clichés llevaron cierto tiempo, tanto al editor como al escritor, de manera que acabaron trastocando este orden. En la tabla de arriba se puede observar que *Figuras de la Pasión*, que en la previsión inicial de Miró constituían los volúmenes octavo y noveno, acabaron saliendo sin numerar porque probablemente habían dejado para una segunda etapa la programación de su proyecto inconcluso de *Estampas Viejas*, como una entidad cerrada, según figura entre las páginas de créditos de *La novela de mi amigo* de 1926 cuya imagen reproducimos. A pesar de su empeño, La *hija de aquel hombre, Patriarcas y Jueces, Reyes y Profetas y Discípulos y Santos* quedaron definitivamente inéditos. Estos títulos, pasarían a recuperar después de la Guerra Civil su forma inicial de *Estampas Viejas*, en los planes editoriales de Biblioteca Nueva, quien colaboró estrechamente con Clemencia Miró. Cabe deducir, por lo tanto, que la familia disponía de todos los materiales que en 1930 estaba preparando el escritor.

Más allá de los aspectos descriptivos, estos datos pueden resultar significativos para comprender la actividad del escritor en sus turbulentos y finales años de vida y su constante persistir en llevar a cabo su proyecto inicial de *Estampas Viejas*. Como brillantemente ha demostrado Laura Palomo, de localizar todos aquellos materiales, se podría reconstruir alguno de estos volúmenes que tanta importancia tuvieron para el escritor.

Si seguimos comparando los listados iniciales y el cuadro de publicaciones, se puede observar que *Libro de Sigüenza*, que estaba previsto para 1926 y *Años y leguas,* para 1927, se fueron atrasando. Miró se solía quejar de su falta de tiempo para escribir, atrapado en un trabajo que le producía insatisfacción, los

problemas de salud y las obligaciones familiares. Ante las premuras y dificultades también financieras, Miró intentó aportar algunas modificaciones al plan editorial con el fin de poder cumplir con el compromiso adquirido relativo a la entrega de un título inédito durante los primeros años. Tras el rotundo éxito de *El obispo leproso,* Miró le propuso a José Ruiz-Castillo introducir entre sus obras un volumen que entonces anunciaba como *Tres novelas breves,* compuesto con *Dentro del cercado, La palma rota* y *Los pies y los zapatos de Enriqueta* a las que acompañaría una introducción para ajustarse a las normas editoriales relativas a los números de páginas: «Es decir, cinco págs. menos que el *Libro de Sigüenza*» y según proponía: «Se puede formar luego un volumen -menor que *Sigüenza-* de *Artículos y cuentos olvidados*, y otro de *Ensayos*» (Carta sf [1926], BN 22.601 –302 bis). Estos tomos vendrían a modificar los de *Dos novelas* y *Cuentos y estampas* que había anunciado en su programación inicial. José Ruiz-Castillo parecía privilegiar en la colección de Miró la novela, un género de público mayor que la prosa breve. Puesto que ya había intercalado los relatos más breves de *Del vivir, corpus y otros cuentos* (1927), rechazó el nuevo proyecto de antología de Miró en los plazos urgentes que éste le pedía. Miró tuvo que dispersar su obra, recurriendo a la editorial Juventud, renunciando a incluirla en las *Obras completas,* le aseguraba a Alfonso Vidal, «hasta transcurridos seis años. Condiciones: mil quinientas o dos mil pesetas -lo que usted me pida- al enviar el original. De este modo yo tengo un ingreso que necesito pronto, y doy una obra» (Carta de [mayo de 1926], Miro, 2009: 626). Era una obra que había tenido escasa difusión dada la tirada de solo mil ejemplares en la impresión de 1916 de Doménech. Juventud la sacó a la venta al año siguiente en la *Colección La Novela Rosa*.

Uno de los problemas principales, como ya se ha indicado, fue la extensión de las obras, pues Ruiz-Castillo quería mantener la uniformidad de los tomos de su editorial y del precio de los libros de la colección que solían constar de unas doscientas páginas, característica que era un sello de la oferta de la editorial. Este criterio, sobre el que el editor se mostró inflexible, causó cierta estupefacción a Jorge Guillén unos años más tarde, mientras preparaba un volumen con la correspondencia que en el pasado mantuvo con Gabriel Miró. Al conocer a José Ruiz-Castillo Basala, uno de los hijos que prosiguió en el negocio familiar, le reprochó el poeta que su padre hubiese obligado a suprimir dos o tres capítulos de *El obispo leproso*. Según relataba Guillén, Miró le había comentado que el editor le forzó a recortar la novela, por lo que el escritor, enfurecido, rompió las cuartillas suprimidas. «Así, pues, su padre es el responsable de esta considerable pérdida para las letras españolas» (Ruiz-Castillo Basala, 1986: 197-198), le recriminó Guillén al hijo del editor, quien ignoraba

el asunto, de modo que, al decir de Ruiz-Castillo hijo, «la noticia de catástrofe literaria con que calificaba Guillén lo sucedido me producía una penosa sensación de heredada culpabilidad» (Ruiz-Castillo Basala, 1986: 197-198). La noticia de Jorge Guillén era real. El 24 de agosto de 1926, cuando Gabriel Miró envió el original de *El obispo Leproso* ya le escribía previniendo al editor:

> Vino su enviado y me trajo cien duros, y yo le entregué más de cuatrocientas cuartillas. No se asuste. Ese mazo de papel, con la caja de Cerezas, no pasará mucho de 325 páginas. No es menester, por tanto, instrucciones sutiles a la imprenta. Lo que sí necesitaré es más tiempo para corregir pruebas; y pruebas repetidas. Piense que mi Obispo no es lo que era. Lo he trastornado y castrado honestamente para que se acomodase a los términos de un volumen. Y he roto las 185 páginas suprimidas. He de leerlo y corregirlo despacio en pruebas. Pero de mis correcciones no reclamará el impresor (Miró, 2009: 635).

La impresión de la Colección se inauguró con *La novela de mi amigo*, siguiendo los criterios estéticos y materiales que se definieron en Biblioteca Nueva para conferir uniformidad y personalizar la colección. Dado que el texto era de menor longitud, se redujo la caja del libro y se incluyó *Nómadas*, aunque esta quedó silenciada en la cubierta en la primera edición. El dibujante de Biblioteca Nueva era entonces Fernando Marco y le ayudaba en muchas ocasiones el hijo del editor, Arturo Ruiz-Castillo, aunque Gabriel Miró prefería seguir trabajando con su amigo Francisco Pérez Dolz. Fernando Marco, no obstante, realizó las portadas de algunos títulos de la colección, así como el *exlibris* que sellaron los dorsos de cada volumen. El diseño de la colección siguió el estilo de la época

y de los volúmenes que Miró había publicado en sus anteriores editoriales, el cual se ajustaba también a las novelas de esta época de Biblioteca Nueva.

Los criterios de unidad que debía respetar la colección complicaron en ocasiones el proceso de composición y de confección de los diferentes volúmenes. Así, por ejemplo, la longitud de *Las cerezas del cementerio* planteó problemas de impresión en Espasa Calpe por las diferencias de caja respecto de *La novela de mi amigo*. Gabriel Miró era un escritor exigente con la calidad gráfica de sus obras, por lo que constantemente transmitía observaciones y reparos sobre los aspectos más diversos: si bien la cubierta de *La novela de mi amigo* le pareció más aceptable que *Las cerezas del cementerio,* este último no le gustó al escritor y no solo por el interior, cuya letra le «pareció roída y muy sucia» ((Miró, 2009: 634), sino por un problema de cabeceras decapitadas y con toda razón reclamaba el escritor que se solventase el ajuste de las maquetas: «Es una lástima que en la segunda obra, que debiera ser ya la confirmación de la serie, aparezca una incertidumbre, una desigualdad» (Miró, 2009: 633). Aunque el problema procedía del maquinista de Espasa-Calpe, quien había impreso y encuadernado sin la revisión y autorización del director técnico de los talleres, Ruiz-Castillo intentó sosegar al escritor. Para solucionar el problema, Ruiz-Castillo se vio obligado a suprimir las viñetas y cabeceras, e intentó convencer a Miró de que el papel, el tipo de imprenta y las capitulares, entre otros, salvaguardarían gran parte del carácter de la colección. «Al lado de eso, que es lo fundamental» —insistía el editor en un borrador conservado— solo desempeñan misión adjetiva las cabeceras» (Borrador, sf. BN 22.601-295). No obstante, aquellos dibujos que el editor consideraba «función adjetiva», resultaban para el escritor de primordial importancia, «¿Que es función adjetiva la de las cabeceras? Nada

tan sustantivo como lo adjetivo» (Miró, 2009: 634). Ante semejante incidente, el escritor siempre veló para que cada tomo de la colección ofreciese una misma identidad material, atribuyendo tanta importancia a su esmerada corrección textual como a su materialización estética.

Las tiradas medias que realizó Biblioteca Nueva de las novelas fueron de tres mil ejemplares, como para cualquier otro autor de la editorial, independientemente de la etiqueta que pesaba sobre Miró como escritor de público minoritario.

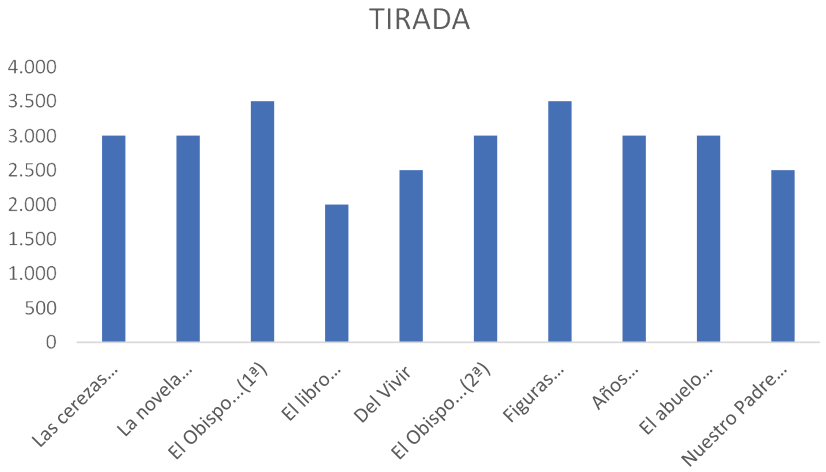


Gráfico 2: Tiradas de cada volumen de la colección entre 1926-1930.

Como refleja el gráfico, la tirada se bajó a dos mil quinientas de las obras de prosa breve como *Del vivir* (1927) y se incrementó a tres mil quinientas para algunas inéditas como por ejemplo *El obispo leproso* (1926), que, por ser objeto de controversias y rotundo éxito, se agotó en dos años. Pese a que el escritor continuamente recelase «el palo católico» (Miró, 2009: 648), la novela *El obispo leproso* representa un caso excepcional ya que se hicieron tres ediciones sucesivas en 1926, 1929 y 1933, es decir, un total de doce mil quinientos ejemplares en cuatro años.

Por cada una de las obras Gabriel Miró percibía setenta y cinco céntimos, es decir, un diez por cien. Los derechos de autor se elevaban a mil pesetas por cada título, como era habitual en la editorial. Para evitar las dilaciones que habían sufrido sus obras en Atenea, Gabriel Miró había impuesto en su contrato la condición de ser desagraviado en proporción directa a los meses

de retraso y el número de ejemplares que se imprimiesen de cada obra. Esta situación nunca se llegó a dar, pues fue sobre todo Gabriel Miró quien se fue retrasando en sus entregas.

La venta de los libros de Gabriel Miró era, en palabras recogidas por César González Ruano del editor, «lentísima y corta» (1930), evaluación que se confirma para las obras ya editadas desde principios de siglo y presentes en otras editoriales, las cuales se vendían menos pasado el año de novedad. Lo que no sabía González-Ruano era que los títulos que habían llegado inéditos a Biblioteca Nueva se despacharon bien, según sintetiza el gráfico siguiente:

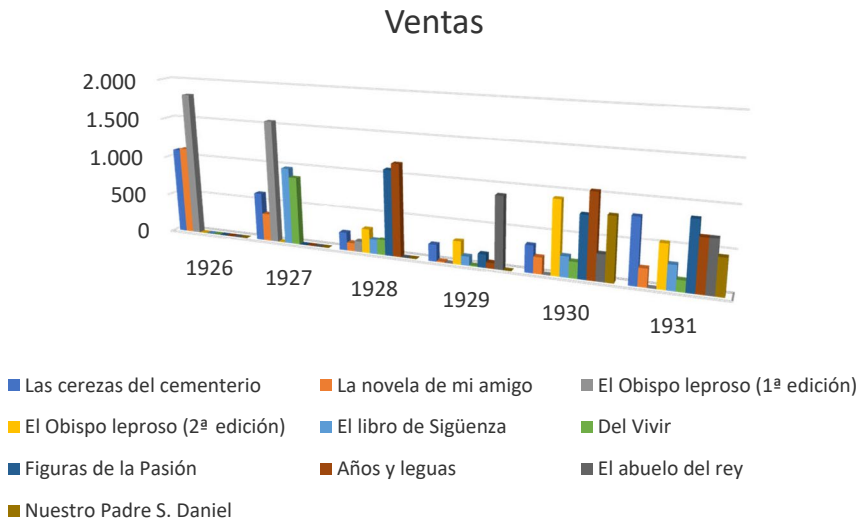


Gráfico 3: Ejemplares vendidos de las Obras completas por años.

Si las liquidaciones medias de ese primer período de las *Obras completas* del autor en vida no fueron excesivamente elevadas, en torno a las quinientas pesetas al mes, en ningún caso las palabras que César González Ruano ponía en boca del editor resultan un tanto desvirtuadas.

La depresión del año 1929 también influyó en la venta y exportación de libros a los países de habla hispana, por lo que de los 3.375 tomos que Miró había vendido en 1928, se redujeron prácticamente a la mitad el año siguiente. Como todo evento, el óbito del escritor incrementó notablemente las ventas, que alcanzaron los 4.848 tomos en pocos meses tras la triste pérdida de una de las plumas más singulares e independientes de la época. Tales aumentos no sólo fueron causados por los actos conmemorativos en homenaje del escritor y en

beneficio de la familia -como fueron los organizados por iniciativas alicantinas-, aunque cierto es que en esos casos los pedidos a la editorial eran masivos. Así, por ejemplo, el Ateneo de Alicante repartió trescientos volúmenes en las escuelas de la ciudad pese a que Miró no fuese precisamente lectura para niños.

El Ateneo distribuyó *Años y leguas, Libro de Sigüenza, Figuras de la Pasión del Señor, Del vivir, Corpus y otros cuentos*. José Ruiz-Castillo informaba a la Junta Directiva del Ateneo de Alicante que «teniendo en cuenta el alto fin a que destinarán los ejemplares que adquirieron, me es grato ofrecérselos con una rebaja del cincuenta por cien sobre su precio de venta» (Borrador, BN, sig. 22.601-321).

En el recuerdo de Rafael Cansinos Assens, Ruiz Castillo «decía a todo el mundo que las obras de Gabriel Miró le costaban dinero, pero que se sacrificaba por la admiración que por él sentía». Es sin embargo cierto, reconocía Cansinos, que Miró vivía «pobremente, sin más base económica que un modesto cargo burocrático en no sé qué organismo oficial. Un literato americano, que hace poco fue a hacerle un *interview,* nos lo describe en un interior modestísimo, calentándose al brasero, como un pastor de retablo de Nacimiento, en una habitación destartalada» (Cansinos, 1985: 246). Por estos motivos y en relación con la *Colección de Obras completas de Gabriel Miró*, se hizo más popular la relación amistosa y solidaria que se fue entretejiendo entre el escritor y su editor, asunto que suele ser comentado en las memorias y estudios sobre los años finales de vida de Gabriel Miró. Al editor se le solía presentar como el amigo fraternal del escritor alicantino a quien había prestado generoso apoyo ante lo que consideraba un caso de olvido e injusticia.

Más que una relación profesional

En aquel Madrid provinciano de principios de siglo, el editor solía mantener relaciones bastante estrechas y amistosas con la mayoría de los escritores a los que editaba. Su hijo José Ruiz-Castillo Basala en su interesante libro *Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro* recuerda numerosas anécdotas en aquellos años juveniles en que « las visitas de sus amigos a nuestros padres revestían especial interés para nosotros, sobre todo cuando se trataba de escritores cuyas obras empezábamos a conocer» (Ruiz-Castillo Basala, 1986: 214-215). Entre ellos figuraba Gabriel Miró, como uno de los invitados de la casa veraniega de La Granja de San Ildefonso y entre las notas transcritas da cuenta de algunas anécdotas y comentarios familiares sobre el escritor alicantino. Uno de los hechos que conoció directamente fue sus fallidas candidaturas a la Academia y al premio Fastenrath de novela con *El obispo leproso*, que Biblioteca Nueva publicó en 1926 (Ruiz-Castillo Basala, 1986: 225-226) y que

tanto revuelo suscitó entre la crítica. Algunos de estos aspectos que el escritor consideraba como una «sañuda campaña contra mi nombre» en el momento de las elecciones a la Academia (Miró 2009: 704) se entrevén en la correspondencia. Aunque José Ruiz-Castillo fue amigo íntimo de personalidades bastante adversas al escritor, tales como Juan Ramón Jiménez en sus primeros años y, en especial, de la tertulia de *Revista de Occidente* a lo largo de toda su vida, supo mantener un criterio personal e independiente. Por ello, el apoyo que prestó a Gabriel Miró, como se deduce de las respuestas del escritor, fue indefectible.

«Recuerde que soy un escritor de escasas simpatías para la crítica» (Miró, 2009: 634), insistía el escritor a la hora de planificar la publicidad de los títulos que iban saliendo de la colección; aunque las opiniones estaban muy divididas, sobre todo en los medios más conservadores o entre los jóvenes vanguardistas (Oliver, 1930), «¡Esos jóvenes amigos de usted!», le reprochaba Miró al observar el tratamiento silencioso que a *Años y leguas* se le daba en *La Gaceta literaria,* frente a la de Giménez Caballero en 1928 (Miró 2009: 697).

Entre las confidencias de las cartas se perfilaba el escritor ahogado por el ambiente rural en que vivía, la enfermedad de su hija menor, unas necesidades familiares que no lograba cubrir y una paz interior para escribir que no alcanzaba encontrar abrumado por la crematística cotidiana, era un notable de pueblo empobrecido, un escritor solitario sin grupos ni cohortes. «Le agradezco mucho sus palabras -que vienen de la holgura- y me hacen ansiar más escaparme de mi jaula» (Miró, 2009: 692) o «¡Qué Biblioteca Nueva me salve!» (Miró, 2009: 697), entre otras expresiones de agradecimiento, están diseminadas entre las cartas de Miró. Son muestras del cálido y generoso apoyo que el escritor encontró en Ruiz-Castillo en aquellos difíciles años del final de su vida cuando se sentía, primero, aprisionado en el Ministerio de Instrucción Pública; y después, aprisionado por las necesidades familiares; a menudo sin tiempo o fuerzas para escribir.

Permítasenos la licencia de citar en extenso la carta que a continuación reproducimos; escuchemos la voz del escritor en el vigor de la prosa espontánea, íntima y personal en una carta redactada con ocasión de su aniversario, pretexto para balances mientras describía al editor su vida; una carta, en suma, que es como tantas otras, testimonio de la constante desorientación y del mal vivir mironiano, aunque en esta ocasión lo achacase a la supuesta crisis de los cincuenta años:

> ¡Ese 5, esos 50 que acaban de aparecer culminando y midiendo mi vida! ¡50 años, Castillo! He de principiar a ser viejo. Aunque me rebele, aunque me ausculte y me afirme motivos que rechacen esa cifra de medio siglo de duración en la tierra de los hombres, es mía, está en mi sangre; me ha postrado, me ha desganado, dejándome desde que se me acercaba en un silencio literario

y humano, sin interesarme en nada. Todo en mí, todo yermo, desasimiento. Llevo cincuenta y dos días regando, escardando, trabajando como un jornalero. Y para que así resulte, hasta la tierra es ajena. ¡Como nunca, he deseado el campo mío, la huerta, el pinar, las soledades agrestes —no éstas de afueras de ciudad!—. Como nunca, porque no las imaginaba como un retiro horaciano desde donde mirar con ternura eso que las gentes llaman gloria. Yo pensaba en la tierra como un hacendado y cosechero. Creo, persuadido íntimamente, que mis aptitudes y mis ansiedades máximas, y quizá únicas, son las de agricultor.

¿Qué todo esto es la crisis de los 50 años? ¡Pues entonces, ya ve usted como no lo engañaba!

Quizá no le he escrito para no corresponder a su carta tan animadora, tan civilizada, con realidades antiliterarias, con blandas llanezas de rural. ¿Todo pose? Ojalá lo sea.

¡Luego, ni siquiera vivo en un pueblo! Afueras de ciudad. Cerca, delante, la ciudad mía, de la que no queda nada de mi tiempo (50 años). Visitas que me aprisionan en el cotejo de mi edad. He repasado la edad de todos los que vienen y de los que no vienen. Clima de lugar fondo, blando caliente. Agua de cisterna que sale tibia. Para regar, agua de río (el Segral de El Obispo leproso) roja, gruesa, que viene de lejos, agua forastera, casi sin emoción fresca de agua: únicamente riego, a 12 pesetas la hora. Almendros, higueras, parrales que arden de cigarras. Ni compro periódicos. Y la única anécdota del verano ha sido la fuga de una de las fámulas que trajimos de Madrid. Procedía de un convento de monjas. Era la más antigua, la de más confianza. ¡Hasta las hembras en la Iglesia han de darnos algún apuro!

Nuestra salud, como siempre: mediana.

Inquietudes y disgustos de familia. Veo aquí, muy inmediato, en todos sus pormenores estrictos, la vida de desventuras de mi hermano. Y en cuanto a relaciones de familia de las que pudieran desprenderse posibilidades económicas, peor. Carezco de gracia. Soy duro y seco no por dignidad sino por torpeza. Y sin enmienda, porque ya tengo cincuenta años. ¡Siempre la edad imponiéndoseme! Entonces, ¿es que deseo ir a Madrid? No, eso no; ¡pero me marcharía de donde estoy!

Me recuerda Vd. a Calleja. Y también me parece una cosa que pasó hace 50 años. Y no pasa. Pero lo de menos en aquella parcela madrileña del Ministerio, es él. Lo peor es el ambiente de sabandijas. Y, sin embargo, todos rebullen con habilidad; todos son ellos; yo ni eso. Tienen razón en no estimarme. Es lo que dije: he nacido sin gracia para toda vida social ni alta ni humilde.

¡Los 50 años! ¿Ve usted? Hice bien callando hasta ahora.

Pero me queda una capacidad humana de amistad; y como usted también la posee, por eso le quiero (Miró, 2009: 717).

Gabriel Miró falleció en la noche del 27 de mayo de 1930 a causa de una peritonitis mientras el amigo editor luchaba simultáneamente por su salud. José Ruiz-Castillo acababa de ser operado con urgencia para extirpar un foco infeccioso de origen desconocido. Relataban sus hijos que el médico familiar, Pérez de Diego, organizó la operación del editor en su propio lecho, asistido por el cirujano Carlos Maortua con la ayuda de sus hijos Miguel y José. La recuperación fue prolongada, pues el enfermo padeció una fuerte astenia. El óbito de Gabriel Miró coincidió con la arriesgada intervención quirúrgica, por lo que la familia le ocultó la noticia durante los primeros días de convalecencia y sus hijos le representaron en los funerales. Poco después, José Ruiz-Castillo acabó recibiendo al periodista César González Ruano, quien describía no sin cierta espectacularidad: «Castillo, bronce de raza entre la nieve de las sábanas de su lecho, renueva su dolor al hablar del dulce y desgraciado amigo» y aquel que el periodista denominaba el «nieto de Don Quijote metido a editor» (González-Ruano, 1930), ideó la colección de *Obras completas* y la fundación de la Sociedad de amigos de Gabriel Miró para honrar la memoria de Gabriel Miró y salvaguardar a la familia.

En efecto, Ricardo Baeza y José Ruiz-Castillo fundaron la Sociedad de Amigos de Gabriel Miró constituida por un Comité prestigioso bajo la presidencia de Azorín. Unamuno, Menéndez Pidal, Valle-Inclán, Urgoiti, Oscar Esplá, Pedro Salinas, Pérez de Ayala, Víctor Macho, Félix Lorenzo, Francisco Pi, Luca de Tena y Ruiz Castillo eran sus vocales. La responsabilidad de la secretaría fue asumida por Ricardo Baeza. Su acción se concentró en torno a la *Edición Conmemorativa de las Obras Completas de Miró* bajo suscripción.

En el prospecto en el que se anunciaba la edición, se presentaba el carácter crítico y definitivo de los textos, siguiendo el plan trazado para las Obras Completas. Clemencia Miró y Pedro Caravia fueron preparando el aparato crítico y fijando los textos de los doce volúmenes. Su impresión se retrasó voluntariamente hasta octubre de 1931, en vistas a incrementar el número de suscriptores, comentaba el editor a Alfonso Reyes, «desgraciadamente, hay pocas todavía y quisiéramos llegar a las necesarias para que la edición constituya algún alivio a la situación económica en que han quedado la viuda e hijas de aquel hombre bueno» (Carta inédita de José Ruiz-Castillo a Alfonso Reyes del 7 de abril de 1931, Capilla Alfonsina).

La tirada aumentó a 250 ejemplares, por encima del número de suscriptores, y se hicieron sucesivas campañas desde la prensa. José Ruiz-Castillo solicitó a Nicolás Urgoiti que *El Sol* publicase durante un trimestre de modo gratuito un anuncio de la colección de *Obras Completas de Gabriel Miró*. Para reunir alguna suma de dinero para los herederos, Ruiz-Castillo propuso además que

el importe de la venta de todos los pedidos realizados por libreros y particulares durante ese trimestre fuese donado a la familia. Clemencia Miró padecía tuberculosis y requería cuidados médicos.

Abrían la colección *Del vivir* y *La novela de mi amigo*, con el prólogo de Azorín «Magia en Tabarca» en el que entremezclaba lo crítico y lo pintoresco bajo el subterfugio de la isla alicantina para delinear la personalidad artística del escritor. Unamuno se encargó de prologar *Las cerezas del cementerio*, rememorando sus excursiones por Alicante en compañía del escritor. A Gregorio Marañón se le confió el volumen tercero que comprendía *Dentro del cercado, La palma rota, Los pies y los zapatos de Enriqueta*, en el que destacaba su carácter atípico como creador. A *El abuelo del rey* y a *Nómada* les precedían los recuerdos entrañables de Francisco Pi Suñer. *Figuras y Pasión del Señor,* constituyeron los tomos quinto y sexto, con un estudio crítico de Ricardo Baeza y del *Libro de Sigüenza* se encargó Pedro Salinas para analizar las dotes paisajísticas de Miró, mientras que Oscar Esplá, *en El humo dormido* y *El ángel, el molino y el caracol del faro,* extractaba estudios previos sobre el estilo del escritor. Este último tomo, con fecha de 1941, reanudaba la serie tras la prolongada interrupción causada por la guerra.

En el volumen que recogía *Niño y Grande* junto con *Corpus y otros cuentos*, Dámaso Alonso compuso sus personales remembranzas sobre el admirado Miró cuando lo conoció en Madrid. *Nuestro Padre San Daniel* constituyó el décimo volumen, prologado por Salvador de Madariaga, que comparaba a los dos escritores alicantinos, Azorín y Miró destacando las virtudes poéticas del homenajeado. *El obispo leproso* le correspondió a Gerardo Diego, quien descubría en el autor las modernas preocupaciones sobre el tratamiento del tiempo, la satírica visión del desacuerdo entre la tradición y el progreso, de los contrastes sociales y psicológicos, todos ellas tratadas desde la contemplación lírica, buscando la perfección y pureza del arte. El último volumen, *Años y Leguas* fue el Duque de Maura quien lo compuso. Era entonces 1949.

Al distribuir los volúmenes de la *Edición Conmemorativa de las Obras Completas de Miró,* los *Amigos de Gabriel Miró* se hacía constar a los suscriptores que, además de la ayuda económica para la familia que había impulsado la colección, aspiraban a que se fuese «haciendo justicia, en todos sus aspectos, a la labor admirable, tan escasamente recompensada desde el punto de vista práctico, del autor. El escritor vivió para su obra y para su familia: para ella queremos que sean todo el honor y el beneficio de esta edición definitiva». Como afirmaba Ruiz-Castillo, «quizá la muerte, que fija los valores, haga justicia a Gabriel Miró» (González-Ruano, 1930).

Anexo

Contrato entre Gabriel Miró y Biblioteca Nueva, 1926

Entre la Editorial Biblioteca Nueva y Don Gabriel Miró se conviene la publicación de las Obras Completas de este último, ajustándose a las siguientes cláusulas:
1.- A partir del 1 de enero de 1926, Gabriel Miró entregará anualmente a Biblioteca Nueva tres originales de otros tantos libros suyos. De estos tres originales, uno, por lo menos, será inédito, entendiéndose por inédito, en este caso, un original que todavía no se hubiere publicado en volumen, aunque hubiere parecido en periódicos y revistas.
2.- La entrega de estos originales podrá hacerse durante el transcurso del año, los tres de una vez, uno cada cuatro meses, o como más le conviniera al autor.
3.- Transcurridos tres años, o lo que es lo mismo, publicados nueve volúmenes, desaparecerá la obligación por parte del Gabriel Miró de entregar anualmente una obra inédita; y desde entonces, o sea a partir del 1 de enero de 1929, los libros inéditos se publicarán según los vaya entregando el autor, sin plazos o fechas precisas.
4.- A partir del 1 de enero de 1929 Biblioteca Nueva publicará cada año las obras que el Sr. Miró le entregare, de 1 a 3 como máximum, sean reimpresiones o inéditas.
5.- De cada reimpresión se hará un tiraje que oscilará entre 1.500 y 3.000 ejemplares, según particular convenio que se estableciere para cada obra.
6.- Por ejemplar vendido de cada una de sus obras, sean o no inéditas, percibirá el Sr. Miró 0,75 pts.
7.- Transcurridos cinco meses desde la entrega de un original –plazo que se acreditará o se consignará en un recibo del mismo, de la Biblioteca Nueva al Sr. Miró-, Biblioteca Nueva satisfará al Sr. Miró la cantidad equivalente a la participación o derechos reconocidos en la cláusula 6ª, en la proporción siguiente:
a.- De una edición de 1.500 ejemplares, percibirá el Sr. Miró, a los cinco meses de entrega de su original, su participación de 750 ejemplares.
b.- De una edición de 2.000 ejemplares, percibirá el Sr. Miró, a los cinco meses de entrega de su original, su participación de 1.000 ejemplares.
c.- De una edición de 3.000 ejemplares, percibirá el Sr. Miró, a los cinco meses de entrega de su original, su participación de 1.500 ejemplares.
d.- De una edición de 4.000 ejemplares, percibirá el Sr. Miró, a los cinco meses de entrega de su original, su participación de 2.000 ejemplares.
o sea, la cantidad de 562,50 pts., 750 pts., y 1.500 pts., respectivamente, añadiendo la diferencia a que se refiere la siguiente cláusula.

8.- El precio de venta de cada ejemplar será de cinco pesetas; y en el caso de que conviniera aumentarlo, percibirá el señor Miró, además de 0,75 ptas. por ejemplar, el 10% sobre la elevación del precio ordinario.
9.- Semestralmente se practicarán las liquidaciones.
10.- El Sr. Miró cede a la Biblioteca Nueva el privilegio de la edición de sus Obras Completas, pero no la propiedad de las mismas, que seguirá perteneciendo al autor o a sus herederos. Por tanto, todos los derechos que pudieran derivarse de esa propiedad, como: traducciones en idiomas extranjeros, reproducción de un capítulo o fragmento, teatralización, arreglos, páginas escogidas, etc. etc. pertenecen únicamente al Sr. Miró.
11.- El número de ejemplares de cada título o libro destinados a la crítica, prensa, propaganda, no excederá de cincuenta. Separadamente, Biblioteca Nueva entregará al autor veinte ejemplares de cada obra.
12.- Los gastos de propaganda serán de cuenta de Biblioteca Nueva. Si el Sr. Miró propusiera una propaganda especial, abonará la mitad de los gastos de estos especiales anuncios.
13.- El incumplimiento de alguna de las cláusulas de este contrato invalida el mismo.
14.- Si publicados nueve volúmenes resultaran manifiestamente perjudiciales el negocio, quedarán libres de todo compromiso entrambas partes contratantes. En este caso como en el de invalidación del contrato, el sr. Miró podrá publicar donde le conviniere una nueva colección de Obras Completas, y seguirán practicándose liquidaciones semestrales hasta quedar agotadas las existencias de las ediciones hechas.
15.- Este contrato particular podrá elevarse a escritura pública a requerimiento de cualquiera de las partes contratantes.
(BN. 22.601 –321)

Bibliografía citada

MIRÓ GABRIEL (1925-1930). CORRESPONDENCIA A JOSÉ RUIZ-CASTILLO, Archivo Biblioteca Nueva. BN. 220013.293-321.

Carta de Gabriel Miró a Alfonso Nadal del 24 de abril de 1924, Legado Miró. Biblioteca Gabriel Miró Citada igualmente por Ramos, Vicente, *Vida de Gabriel Miró,* Alicante, CAM, Instituto Juan Gil Albert, 1996,

CARPINTERO, Heliodoro, *Gabriel Miró en el recuerdo,* Alicante, Universidad de Alicante, CAPA, 1983.

RUIZ-CASTILLO BASALA, José, *Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro,* Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1986.

CANSINOS ASSENS, Rafael, *La novela de un literato,* Madrid, Alianza Editorial, 1985.

GONZÁLEZ-RUANO, César, «Una iniciativa generosa y una conversación emocionante. Gabriel Miró y Ruiz Castillo», Heraldo *de Madrid,* 12 de junio de 1930, 401-402.

GUERRERO RUIZ, Juan, «Unas cartas de Gabriel Miró», *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 5-6 (1942), 219-225.

LORENZO, Pedro, «Gabriel Miró», *La Estafeta Literaria*, N.º 6 (31 de mayo de 1944), p. 5.

OLIVER BELMAS, Antonio, «Persecuciones reaccionarias. La obra de Gabriel Miró», *Nosotros,* 19 (4 de septiembre de 1930), p. 10.

Carta de José Ruiz-Castillo a Alfonso Reyes del 7 de abril de 1931. Capilla Alfonsina.

Carta de Clemencia Miró a José Ruiz-Castillo, 22 de octubre de 1931, BN 22.601–313.

GABRIEL MIRO. *Epistolario*, edición a cargo de Ian MacDonald, Ian R y Barberà, Frederic, Alicante, CAM, Instituto Juan Gil-Albert, 2009.

LAURA PALOMO ALEPUZ, Génesis de *Figuras de Bethlem*, obra de Gabriel. Miró. Tesis doctoral. Director. Miguel Ángel Lozano Marco. I. 2014.

PALOMO ALEPUZ, Laura (2017*). Posibles fuentes de Figuras de Bethlem*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante. https://doi.org/10.14198/aleua.2019.31.24

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
Universidad de Alicante

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en español y no hallarse en proceso de aceptación por otra revista. Para su publicación en ALE será necesaria la evaluación positiva de dos expertos, que juzgarán sin conocimiento de su autoría. Deberán remitirse a la dirección de la revista dos copias, una en word y otra en pdf. La extensión máxima será de 10.000 palabras. La periodicidad con la que se publican los números misceláneos es anual. En el plazo de dos meses, la dirección comunicará al autor si el artículo ha sido aceptado o rechazado.

Los artículos originales que se envíen irán precedidos de una página en la que figure el nombre del/de la autor/a o autores/as, su correo electrónico y la institución en la que desarrollan su actividad. También es necesario que los autores indiquen su código ORCID, que pueden obtener, en el caso de que carezcan de él, en la página web: http://orcid.org.

La revista asignará a cada número un código DOI que permitirá localizar los artículos publicados, como el siguiente: DOI: https://doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31

1. Formato de página y estructura

El texto irá en páginas numeradas (salvo la primera), a espacio y medio (salvo citas, notas al pie y bibliografía, a un espacio), en letra Times New Roman, cuerpo 12 (salvo título: cuerpo 14; y notas al pie: cuerpo 10). No se cortarán las palabras a fin de línea. El título figurará arriba, centrado, en minúsculas con mayúscula inicial. Aparecerá tanto en español como en inglés. Tras dos retornos de párrafo y alineación derecha, se pondrá el nombre del autor, y en renglón inferior, centro de procedencia o cargo profesional.

A continuación, tras tres retornos de párrafo, irá un resumen y una relación de palabras clave en español y en inglés. Los rótulos figurarán a la izquierda, en negrita, separados unos bloques de otros por dos retornos de párrafo: «Resumen» (resumen inmediatamente debajo, máximo 150 palabras), «Palabras clave:» (escritas a continuación, en redonda, separadas por punto y coma); con las mismas características anteriores, «Abstract» y «Keywords:». El texto comenzará tras tres retornos de párrafo.

El autor puede distribuir el contenido en apartados, con sus correspondientes titulillos en negrita (precedidos y seguidos de tres y dos retornos de párrafo respectivamente). Los párrafos irán sangrados con 1 cm a la izquierda, excepto en la primera línea de las citas exentas y tras títulos o titulillos, citas exentas, cuadros, tablas o imágenes.

Se evitarán los recursos tipográficos de énfasis (mayúsculas, negritas, etc.) salvo en los casos especificados, o cuando se usen palabras que así lo exijan. Los números romanos de los siglos irán en versalitas, siempre que no estén en cursiva como en los títulos de un libro: «el siglo XIX» (pero «*el siglo XIX*»).

2. Formato para citas

Las citas exentas (4 o más líneas) deben ir con dos retornos de párrafo antes y después, sin entrecomillar, con margen de 1 cm a ambos lados. Las citas más breves irán a renglón seguido y entrecomilladas (el signo de puntuación final debe quedar fuera de las comillas). En estas, la separación entre versos se indicará con barra transversal precedida y seguida de espacio: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos». En las citas textuales, la omisión de una parte interior se señalará con [...]; la introducción de palabras o letras no textuales se hará entre corchetes; y para resaltar la literalidad de un término se usará [sic].

Se usarán comillas latinas o angulares « ». Para distintos rangos de comillas (p. e., un texto entrecomillado dentro de otro también entrecomillado), el orden es este: «latinas» (primer rango), “inglesas” (segundo rango), ‘simples’ (tercer rango).

La identificación de la fuente se hará por el sistema americano, en el cuerpo del texto y entre paréntesis (Apellido[s], año de la publicación: página[s]). Si hay varias obras del mismo autor y año, se coloca secuencialmente una letra minúscula junto al año en la bibliografía final, y así se reproducirá aquí (1987a, 1987b). Si se ha citado al autor en el cuerpo del texto, solo se especifica año y página(s); si se ha citado también la obra, solo página(s); si la referencia es a la obra en general, no se pone página. En la referencia a un trabajo de un autor inserto en un libro colectivo, antología, etc., debe especificarse el autor

de la cita y el editor en cuya obra está inserta. Para páginas consecutivas, puede especificarse el número de la primera más «ss.»: (Silver, 1996: 13 ss.); y si se referencian contenidos dispersos en la obra, se especifica «passim»: (Silver, 1996: passim). Ejemplos:

> Resulta evidente la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996: 123-124).
> Para Silver, es evidente la precariedad del Romanticismo español (1996: 123-124).
> En esa misma obra queda clara la precariedad del Romanticismo español (123-124).
> Ya hay estudios sobre la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996).
> Para Lanz, el fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (en Abril, 2011: 13).
> El fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (Lanz, en Abril, 2011: 13).

Para el caso de que haya más de un autor, se procede así: (Pérez & Rosales, 1972: 134) [dos autores]; (Pérez, Rosales & Ramírez, 1973: 233) [tres]; (Pérez et al., 1973: 233) [cuatro o más]; (AA. VV., 1975: 201-202)... [autores varios]. Si hay referencia a dos o más obras del mismo autor, o de distintos autores, se procede así: (Silver, 1996 y 2003) [dos obras del mismo autor, sin páginas]; (Silver, 1996: 123; y 2003: 107) [lo mismo, con páginas]; (Silver, 1996; Cárdenas, 2001; Salazar, 2007) [tres autores, sin páginas].

3. Formato para notas a pie de página

Las notas al pie, si las hubiere, deben reservarse para comentarios o excursos necesarios. Si contuvieran referencias bibliográficas, rige el procedimiento señalado. La llamada a nota se hará con número volado a partir del 1, fuera de las comillas de cierre, si las hay, y antes del signo de puntuación de separación (coma, punto, punto y coma, puntos suspensivos) pero después de los de cierre expresivo (interrogación, admiración).

4. Formato para la presentación de referencias literarias

Al final irá una «Bibliografía citada» donde figuren todas las obras referidas en texto y notas. El rótulo se pondrá en negrita, centrado, precedido y seguido de tres y dos retornos de párrafo respectivamente. Las entradas se dispondrán en párrafo francés (de 1 cm), y sus datos se separan por comas. Regirá el orden

alfabético de apellidos de autores; en un autor con varias obras, el cronológico de publicación; y si tiene varias del mismo año, se coloca una letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b. Cuando la misma persona figure unas veces como autor, otras como editor..., la secuencia es esta: primero autor único, luego editor (coordinador...), por fin coautor.

Si se trata de un libro, se seguirá este orden: Apellido, Nombre [completo o con inicial] (Año), *Título del libro*, Ciudad [en el idioma original], Editorial [o Imprenta, en libros antiguos]. Cuando la obra consta de varios volúmenes, se indicará tras el título con números arábigos (5 vols.), si se cita en su conjunto, o con romanos (IV) el volumen referido específicamente. Si hay hasta tres autores, se nombra a todos (desde el segundo, el orden se invierte: Nombre Apellido): Forradellas, E., J. Reboredo & A. Sanjuán); si cuatro o más, al primero seguido de *et al*. (o bien: AA. VV.). En las obras colectivas, suele figurar alguien como editor, director, etc., en cuyo caso se especifica su condición entre paréntesis: Forradellas, E. (ed.). Cuando se trata de la obra de un clásico al cuidado de un editor literario, tras el autor y el título, se especifica «ed.» y —sin preposición «de»— Nombre Apellido del editor; lo mismo en el caso de un traductor («trad.») o prologuista («pról.»): Bécquer, G. A. (1965), *Rimas*, ed. J. M. Díez Taboada, Madrid, Alcalá.

Si citamos un capítulo de un libro colectivo, la secuencia es: Apellido, Nombre [del autor del capítulo] (Año), «Título del capítulo», en AA. VV. [o, en su caso: Nombre Apellido (ed.) (año)], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, pp. primera-última. Similares criterios se adoptan cuando se cita un prólogo, epílogo, etc., de un autor distinto al del libro.

Si se trata de un artículo de revista, se procede así: Apellido, Nombre (Año), «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número en arábigos, pp. primera-última. Si el nombre de la revista tiene varias palabras, llevan inicial mayúscula todos los términos con valor semántico: *Caballo Verde para la Poesía*.

Si se trata de un artículo en un diario, se cita igual que en una revista hasta el título de la publicación; a partir de ahí, se hace constar la fecha: 25 de abril.

Para citar publicaciones en soporte electrónico o en línea, las reglas son las usuales. En las publicaciones en soporte electrónico debe especificarse al final, tras punto y coma, el soporte en cuestión (CD, DVD). En las publicaciones en línea debe especificarse al final, tras punto y coma, la dirección URL entre comillas simples angulares < >, y a continuación, entre corchetes, la fecha de la consulta: [consulta: 12 enero 2013].

He aquí una relación bibliográfica a modo de ejemplo, según las normas especificadas:

Abellán, J. L. (1992), *Historia crítica del pensamiento español*, I, Barcelona, Círculo de Lectores.

Abril, J. C. (ed.) (2011a), *Campos magnéticos*, Monterrey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011a.

Abril, J. C. (ed.) (2011b), *Gramáticas del fragmento*, Granada, El Genio Maligno.

Cotarelo y Mori, E. (1914), «La fundación de la Academia Española y su primer director D. Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, pp. 4-38 y 89-127.

Egido, A. (1984), «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, pp. 9-26.

Egido, A. (1990), «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», Ephialte, 2, pp. 144-158.

Góngora, L. de (1927), *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid, *Revista de Occidente*.

Henry, A. (ed.) (1989), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Krause, A. (1955), *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe.

Leopardi, G. (1989), *Canti*, Milán, Garzanti.

Llanos de los Reyes, M. (2002), «Perfil de Pedro Jara Carrillo», *Tonos*, 4; <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/perfiles/PerfilJaraCarrillo.htm> [consulta: 26 abril 2013].

Maceiras, M. (1985), *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid, Cincel.

Mary, A. (1947), *Tristán*, trad. E. Galvarriato, Barcelona, José Janés.

Oliver, A.(1957), «Murcia y Salvador Rueda», *La Verdad*, 21 de julio, p. 16.

Oteo Sans, R. (1995), «Prólogo» a J. González Soto, *La palabra labrada. La poesía de Luis López Álvarez*, Barcelona, PPU, pp. I-III.

Robles Vázquez, G. (2006), *Negaciones subintuicionistas para lógicas con la Conversa de la Propiedad Ackermann*, Salamanca, Universidad de Salamanca; 1 CD.

Ros de Olano, A. (1886), *Poesías*, pról. P. A. de Alarcón, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.

Savater, F. (1992), «Schopenhauer», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, II, Barcelona, Crítica.

Schopenhauer, A. (1993), *Metafísica de las costumbres*, trad. R. Rodríguez Aramayo, Madrid, Debate / CSIC.

Schopenhauer, A.(1995), *Parábolas, aforismos y comparaciones*, ed. y trad. Á. Sánchez Pascual, Barcelona, Edhasa.

Si hay que incluir anexos documentales, deberán situarse tras la bibliografía, en hojas aparte, numerados (ANEXO I, ANEXO II...) y con el rótulo correspondiente.

Si el artículo precisa ilustraciones, estas han de presentarse en CD aparte, con buena resolución y formato.

Normas para la presentación de reseñas

Por último, las reseñas irán encabezadas por la referencia completa del libro analizado, de la siguiente manera: Apellidos del autor, Nombre. Título. Nombre del editor, traductor o coordinador. Ciudad: Editorial, año, número de páginas. El nombre del autor de la reseña figurará al final del texto, alineado en el margen derecho y en mayúsculas. La extensión máxima de las reseñas será de tres páginas. Seguirá las normas que se han indicado para los artículos.

El proceso de recepción, gestión y evaluación de los trabajos está libre de cargos para la autoría por parte de la revista.