

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (VI)

## Gabriel Miró

**G**abriel Miró fue en su tiempo (1879-1930), y lo sigue siendo en mayor medida, no un escritor «de minorías» —el concepto puede tener un sentido elitista que no es adecuado—, sino un escritor para pocos lectores. Su natural exigencia estética no casa con los gustos y demandas de la mayor parte de un público lector que, como él decía, «aún considera el arte como un pasatiempo». A la altura de 1927, en plena madurez creadora, confiesa a Benjamín Jarnés: «Cada día siento que es el primer día de mi vida de escritor. Cada cuartilla me parece la primera que escribo». Si pensamos que pocos meses antes había publicado *El obispo leproso*, que tenía casi acabado un libro tan pleno de belleza y verdad como *Años y leguas* (el que ha de cerrar definitivamente su obra) y que él era autor de una suficiente cantidad de admirables títulos, tal afirmación resulta conmovedora y delata la existencia de un creador comprometido en firme, y hasta las últimas consecuencias, con su obra. Un escritor que, ateniéndose «a la ética de su estética», no busca la fama encaramándose sobre sus cuartillas («yo aspiro a no llegar nunca», escribió en una de sus cartas), ni utiliza su soberbia prosa con fines ajenos a los que exigía la pureza de su arte; más bien rehuyó toda exposición pública para preservar la intimidad necesaria en la que



**Miguel Ángel Lozano Marco** es profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Dirige la edición de las *Obras Completas* de Gabriel Miró y ha coordinado las *Obras Escogidas* de Azorín. En 1987 obtuvo el Premio Fastenrath por su libro *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*. Su último libro es *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España. 1898-1930* (2000).

---

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a Ciencia,

ir perfeccionando su escritura en una lenta destilación de lenguaje.

Es cierto que Miró pudo gozar del reconocimiento de los mejores, desde el de Pérez Galdós o Joan Maragall hasta el de los jóvenes vanguardistas que, como Jarnés o Juan Chabás, iban cuajando su obra en los años finales de la vida del alicantino, o el de quienes entonces estaban iniciando su labor literaria, como Miguel Hernández o Juan Gil-Albert; y que entre los que entendieron bien su arte, y lo expresaron en escritos memorables, se encuentran figuras como Miguel de Unamuno, Azorín, Pedro Salinas o Jorge Guillén, entre otros. Pero siendo extensa y sobresaliente la nómina de quienes supieron apreciar la belleza y el sentido de su prosa, lo que ha prevalecido en la crítica desde comienzos de 1927 ha sido, no tanto los criterios, sino la «autoridad» de Ortega y Gasset desde que en su reseña sobre *El obispo leproso* rebajara las cualidades de Miró como novelista para dejar el logro de su arte en un «magnífico lirismo descriptivo» que potencia cada instante a costa de la continuidad: una «perfección estática, parálitica» que ha de ser asimilada «a sorbos», y así quedó considerado de aquí en adelante.

La crítica de Ortega y Gasset, calificada por el profesor Edmund L. King de «frívola, arbitraria e injusta», suscitó en Gabriel Miró una respuesta que no vio la luz en su momento; quedó inconclusa, reparada en tres borradores que han permanecido inéditos hasta que en 1988 los editara el citado hispanista estadounidense. En esos escritos, conocidos conjuntamente –en las tres versiones– como *Sigüenza y el Mirador Azul*, encontramos las más iluminadoras formulaciones de las ideas estéticas del novelista, que no era muy dado a teorizar sobre su obra (incluso aquí, un texto redactado para encauzar el desarrollo de unas convicciones adquiere una forma artística similar a la que podemos encontrar en otros textos que tienen a Sigüenza como protagonista); a esas ideas tendremos que aludir más adelante. Baste apuntar ahora que Miró se lamentaba, con elegante laconismo y un punto de

---

Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos: *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de A Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002); y *Miguel de Unamuno*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca (junio-julio 2002).

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

**GABRIEL MIRÓ**

resignación, ante los tópicos que fueron repitiéndose desde entonces –descripcionismo lírico, paisajismo, tendencia a la estampa...–, y que tanto afectan al entendimiento de su obra: «lo malo de la crítica es que siempre repite hasta los mismos adjetivos encallecidos en la pluma por desgana, por pereza, por prisa». Todo esto ha llegado hasta hoy, y aunque contamos con un excelente conjunto de obra crítica sobre la creación mironiana, verdaderamente a la altura de sus exigencias, es pertinaz el desconocimiento y sorprendente la desproporción que existe entre el subido valor estético de sus libros y el reconocimiento, no de esa abstracción llamada «el público lector» –lo que es impensable–, sino de buena parte del mundo académico, donde apenas se recuerda su nombre, y donde su obra, exceptuando la doble novela sobre Oleza, suele estar ausente.



FRANCISCO SOLE

*Singularidad. Anomalía*

Es sintomático que cuando se trata sobre Miró, se suele hablar, en primer lugar, de su singularidad, pero como queriendo dar a entender que nos encontramos ante un caso aislado, una especie de rareza, en lugar de emplear el concepto en su sentido más adecuado –ya que de arte se trata–, aludiendo al carácter «singular», único, irreductible, de cada autor, que sería lo esperado. La singularidad de Miró, como la de Valle-Inclán o la de Azorín, estriba en haber logrado un estilo único, inconfundible: un estilo, que es lo que da carta de naturaleza a una creación literaria; la forma única, precisa, de un complejo mundo que sin ella no existiría. Pero ha sido habitual en la crítica mostrar cierta inseguridad, porque la obra del alicantino se resistía a acomodarse a un esquema preconcebido. Francisco Márquez Villanueva apuntaba que para muchos críticos, Miró ha sido «una especie de elefante blanco con el que no se sabe qué hacer ni donde encontrarle su sitio». Roberta L. Johnson, al indagar en el sustrato filosófico que nutre su estilo maduro, quiere arrojar luz sobre unos textos «que siempre se han visto como anomalías en la literatura española del siglo XX». Una posible vía de explicación la encontramos en ciertas consideraciones de Edmund L. King, cuando lo califica de escritor «excéntrico», por la falta del «problematismo nacional» en su obra. En este sentido, la «anomalía» y la «excentricidad» lo sería con respecto a los criterios

que durante tiempo han imperado en la «construcción crítica» del período en el que surge Miró; porque el escritor levantino nada tenía que ver con lo que se entiende como «generación del 98», ni se adecuaba del todo al «modernismo», y tampoco quedaba clara su situación en una poco definida «generación del 14». Lo escasamente operativo de un concepto y una metodología de raigambre sociológica –ya en desuso–, con posibles aplicaciones en los estudios históricos, pero inadecuada para resolver cuestiones de estética, y el carácter reduccionista, insuficiente, secundario, con el que se concebía la estética modernista, ha hecho que esa manera de entender una época tan compleja haya caído en descrédito hasta quedar obsoleta. El abandono de esos criterios abre nuevas perspectivas desde las que es posible comprender mejor, entre otras cosas, la obra del escritor que nos ocupa. Porque es evidente que quien en el contexto español era una especie de anomalía, en el contexto europeo es perfectamente normal: a Miró no se le puede entender desde criterios «extraestéticos» e «ideológicos», disuelto en el seno de una generación, sea del 98 o del 14, y tampoco desde un modernismo que cifraba su arquetipo en la obra de Darío; pero sí es adecuado al tipo de literatura que responde al concepto del «modernism», y coherente en un paisaje literario en el que destacan las figuras de Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce o Alain Fournier, entre otros.

Que la obra novelística de Gabriel Miró sintoniza con las creaciones europeas más representativas del período en que vivió ha sido señalado en varias ocasiones. Pero todo lo apuntado hasta aquí crearía una situación extraña, en apariencia: un escritor que produce una obra «anómala» en España y «normal» en Europa. En realidad el problema no existe sino como derivado de esos inadecuados criterios de metodología generacional. Azorín afirmaba en 1926 que «las épocas literarias las forman más la transformación de los géneros, la modificación –si no transformación– de esos géneros, que las individualidades o grupos de individualidades». Estudiemos, pues, a los escritores, atendiendo, no a las generaciones, sino a los géneros. Si nos situamos en el terreno adecuado, prestando atención al género literario que cultiva Gabriel Miró, es decir, la novela, el problema deja de serlo. Miró es uno de los renovadores de la novela en una época en la que este género está experimentando una radical renovación. Gabriel Miró, novelista, no es excéntrico ni anómalo entendido en su lugar, entre los escritores que en ese momento cultivan y renuevan el arte de la novela en España, es decir: Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, y también Baroja, aunque éste parezca –sólo lo parece– un narrador más cercano a la convención realista. Cada uno de estos escrito-

**GABRIEL MIRÓ**

res –y aludo a los seis más representativos de entre los novelistas del primer tercio del siglo– desarrolla su personal trayectoria haciendo avanzar el género desde la crisis del naturalismo, como crisis de la representación, en la búsqueda de la forma adecuada para manifestar una nueva conciencia. La novela deja de ser un medio de reflejar la realidad para convertirse en una creación «poética» donde se intenta expresar –o sorprender– los movimientos de la vida; un arte literario que descarta lo representativo y referencial (itinerario desde el texto hacia el mundo de nuestra experiencia) para indagar en una realidad lingüística en la que se contiene el sentido de la experiencia y las inquietudes del escritor (itinerario del mundo al texto). Lo propio de la mejor novela del período en que escribió Gabriel Miró es su carácter poético: a ello responden tanto los criterios como la creación de Miguel de Unamuno, quien afirma que las mejores novelas son poemas, así como esa original novelística a la que Ramón Pérez de Ayala denominó «novelas poemáticas»; también las obras de Azorín como *Don Juan o Doña Inés* –y las que vendrán a continuación– quedan afincadas en ese terreno, y de manera eminente ese triunfo estético logrado por Valle-Inclán a fuerza de sabiduría literaria y minuciosa labor sobre el lenguaje desde las *Sonatas* –y aun antes– hasta que la muerte dejara inacabado el ciclo de novelas *El ruedo ibérico*.

Novelas poemáticas, líricas; indagaciones en la personalidad íntima; manifestaciones del mundo interior; sentimiento del paisaje; utilización de mitos y recreación de textos y personajes literarios..., y todo ello desde una escrupulosa conciencia: si son creadores, lo son por la palabra. En este contexto es donde la figura de Gabriel Miró adquiere un protagonismo singular –ahora sí– por ser uno de los que llevaron a mayor altura y perfección el logro de una novela poética; y esto lo vio la crítica muy pronto. En 1908 Bernardo G. de Candamo utilizó el calificativo de novela lírica para referirse a *La novela de mi amigo*, en una de las más tempranas formulaciones de ese concepto, como otros hablaron entonces de «novela poema» para aplicarlo a la citada obra, aunque el concepto alcanza la plenitud de su significado cuando se aplica a su siguiente novela, *Las cerezas del cementerio* (1910).

*La verdad estética*

Para entender la estética de Miró en sus obras mayores es necesario acudir a las ideas que va apuntando en los borradores de *Sigüenza y el Mirador Azul*. Destacaremos una frase que ya habíamos leído en

su conferencia de 1925 (la única que pronuncia en su vida) y que repite en tres ocasiones, prueba de que es uno de sus criterios más firmes: «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». Para reconocer esa verdad no es necesario más que acudir a las páginas de Miró: es lo que allí logra cuando, por la virtud de la forma, y sólo por ella, se suscitan sensaciones, sentimientos, emociones –de lugares, de personas, de momentos...–, aspectos de la compleja experiencia del hombre en el tiempo y en el espacio, en sus relaciones y en su intimidad.

Es obvio que para un escritor la realidad estética reside en las palabras, y de ellas depende. Entre las fichas en las que Miró anotaba ideas que luego desarrollaría, encontré una con una escueta frase: «la palabra no ha de decirlo todo, sino contenerlo todo». Es el germen de la que figura en el comienzo de *El humo dormido* (1919) a partir de la cual podemos contemplar un empeño literario fundamentado en la búsqueda de «la palabra creada para cada hervor de conceptos y emociones, la palabra que no lo dice todo, sino que lo contiene todo». Es una manera eficaz de aludir a la entidad poética del lenguaje: su capacidad para irradiar múltiples significados; pero esto afecta también a la totalidad de la obra. En la respuesta que no dio a Ortega confiesa –viéndose en Sigüenza– que él no actúa con métodos de previsión, sino que va viendo poco a poco «por la virtud de la forma [...] la forma que prorrumpe recién nacida renovando creadoramente todas las realidades». Es esa palabra, hallada para dar forma a «cada hervor de conceptos y emociones», la única guía válida en su itinerario de escritor, en el que va avanzando gracias a su luz. Es la creación genesíaca por la palabra: «El autor del *Génesis* le aplica a Dios la emoción del novelista, del novelista que no sabe enteramente su obra mientras la van cuajando sus dedos». La palabra es, al mismo tiempo, materia y forma, guía y hallazgo.

Si todo confluye en la palabra creadora, y en la página donde, por virtud del lenguaje, surge un mundo, deja de tener sentido hablar de «descripcionismo», esto es, la actividad encaminada a hacer referencia a una realidad externa que se quiere representar. Miró hablaba de la búsqueda de la palabra exacta para «evitar la realidad exacta» y suscitar «la sensación emocionada». Eso es lo que persigue: la sensación, la emoción suscitada por una experiencia, pero no «su traslado». La emoción definitiva, conseguida, no será previa a la escritura, sino un resultado de ella. El paisajismo de Miró, por ejemplo, no responde a un intento de hacer ver con palabras un lugar elegido, no es una estrategia para «trasladar» a la página una realidad concreta: «se enga-

**GABRIEL MIRÓ**

ñarán los que cotejen la obra artística con el lugar, con el pedazo de naturaleza que la inspiró», escribe. En ningún otro sitio, más que en sus páginas, podemos admirar un paisaje como éste: «Un creciente de luna iba escondiéndose detrás de este collado, enfriándole de oro los bordes; y cuando se apagaron las piedras, se apretó el silencio del atardecer. Todo desamparado, sin nadie: los caminos, las laderas, los huertos. Todo inmóvil: los follajes, los humos, la brisa; y en la intimidad del silencio, los nardos del jardín dieron su olor». La experiencia del autor da como resultado esta «emoción» recordada de un momento del paisaje levantino, que sólo existe en virtud de estas palabras escritas seguramente en una noche de invierno, a la luz de la lámpara de su gabinete de trabajo, en un piso del Paseo del Prado, en Madrid.

No es fácil el estudio de la obra de Gabriel Miró, porque su concepción no responde a los métodos y procedimientos más habituales. Sería insuficiente, por ejemplo, prestar atención a sus temas, pues no son sino un elemento de la composición total. Más errado aún andaría quien, como es habitual, intentara expresar –o apresar– el significado último, el sentido preciso de alguna de sus obras para encerrarlo en unas definiciones, ya que esto significaría ir en contra de un arte que, como la palabra, no «dice», sino que «contiene»; una obra que va abriendo nuevos horizontes a medida que vamos leyendo, que irradia en sentido centrífugo (como nos enseña Víctor García de la Concha en un estudio sobre el que es preciso meditar), no en sentido centrípeto, de búsqueda de una clave interpretativa nuclear. Leyendo las novelas de Miró entendemos cómo las ideas, las intuiciones, las lecturas, las realidades geográficas, históricas, sociales..., todo ello no son sino materiales para la construcción de la obra, levadura que hace crecer lo que sólo se logra en la página: la verdad estética. Por eso las novelas de Miró han de carecer de argumento: si lo hay no es como elemento previo, sobre el que se apoya el relato para avanzar, sino que viene a ser un resultado de la actividad creadora. Lo vio con claridad Oscar Esplá cuando apuntó que en Miró «el asunto no suele ser soporte ni siquiera premisa del tema, sino, más bien, su corolario, es decir, lo inverso de lo corriente en la novela, donde el asunto sirve de falsilla al tema que se define en la trayectoria de aquél».

*Un camino de perfección*

En 1927 escribió en una nota autobiográfica que ha sido bastante citada: «Creo que en *El obispo leproso* se afirma más mi concepto de la novela: decir las cosas por insinuación». Este propósito es solidario

de su conciencia del lenguaje creador –la palabra «que contiene», no «que dice»–, y nos advierte sobre lo inadecuado que resulta la búsqueda y definición de un sentido preciso. Ahora bien, para llegar a esa cota de perfección alcanzada en 1926 ha tenido que recorrer un costoso camino desde que en 1901 escribiera su primer «Ensayo de novela» (así la subtuló): *La mujer de Ojeda*. No es fácil elaborar una clasificación o fijar ciertas épocas; pero intentaremos articular su novelística atendiendo al desarrollo de las obras en las que puso un mayor empeño, que parecen servir a modo de referencia para ver cómo a su alrededor se forman una especie de ciclos. En cuanto a las épocas, sólo es posible establecer de manera objetiva aquellas relacionadas con las tres ciudades en las que vivió: en Alicante, desde 1879 (año de su nacimiento) hasta 1914; en Barcelona, desde este año hasta que en 1920 deja esta ciudad por Madrid, donde fallece el 27 de mayo de 1930.

Sus inicios nos muestran un punto de partida muy ligado al tipo de narrativa que estaba entrando en crisis, pero también revelan una inclinación a ciertos temas, situaciones y personajes que irá desarrollando y perfeccionando cuando logre su estilo. Lo normal es que un joven con vocación de escritor quiera escribir novelas que sean «como las novelas» que le han impresionado. Las dos que constituyen su aprendizaje pronto serán repudiadas, lo que muestra su exigencia ya en la juventud. *La mujer de Ojeda* (1901) es una novela epistolar en la que se evidencia cierta proclividad al romanticismo (su referente es *Werther*, de Goethe, pero también *Pepita Jiménez*, de Valera), conjugado con elementos naturalistas. En la segunda novela, *Hilván de escenas* (1903) predomina el naturalismo, y sus referentes ahora son Zola y Blasco Ibáñez, pero apunta ya el gran tema de la «falta de amor» y la denuncia de la frustración de unas vidas que podrían ser espléndidas y generosas, a causa de una moral mezquina, de resentimiento, en postura muy acorde con el estímulo ético nietzscheano. Estas dos obras repudiadas muestran un interesante contraste entre fuerzas que han de convivir a lo largo de su trayectoria: entre una tendencia romántica, idealista, platónica, con elementos simbolistas, junto con una postura crítica ante una sociedad estrecha, mezquina, que frustra los anhelos de quienes están en disposición de ser felices; en buena medida, es una visión crítica de la vida provinciana que parece enlazar con Galdós y Clarín –también con Zola–, y que alcanza su culminación en *El obispo leproso*. Los dos títulos primerizos vienen a ser también como los gérmenes, los modelos superados, para los dos tipos esenciales de concepción novelesca que hallamos en Miró: las novelas construidas en torno de un personaje, más intimistas y líricas, y



**GABRIEL MIRÓ**

las que hacen de la construcción de un espacio (la vida de una ciudad) el centro de atención, con variedad de protagonistas.

Fundamental en el hallazgo de un estilo propio ha de ser *Del vivir* (1904), la primera obra que admite como suya. El motivo fue un par de viajes que el joven Miró hizo a Parcent, lugar que era un foco leproso; pero desde esa realidad construye otra cosa. Elemento decisivo es la creación de un personaje, Sigüenza, una especie de «alter ego» del autor, pero visto con distancia crítica: una objetivación parcial de sí mismo que literariamente se independiza. Desde una fundamentación naturalista, pero sin pretensiones científicas, se tiende, no a referir un viaje, sino a construir por elevación –y en virtud del lenguaje– un texto que, desde el dolor y la soledad de los leprosos, la indiferencia de los sanos, y la atenta visión de una naturaleza que ofrece ejemplos de crueldad en medio de su belleza, conduce a una pesimista constatación de la «falta de amor». En sus variadas modulaciones, este tema ha de aparecer a lo largo de sus obras.

Un estímulo importante para Miró fue el premio logrado en 1908 con la novela corta *Nómada* en el concurso convocado por *El Cuento Semanal*. En ese mismo año publica en Alicante *La novela de mi amigo*, prepara otros relatos para las colecciones de novelas cortas y recibe el impulso necesario para terminar *Las cerezas del cementerio* (1910), novela en la que pone todas sus ilusiones de juventud.

*Las cerezas* tuvo una gestación de unos ocho años. Viene a ser el eje o columna central de una época en la que los títulos que van apareciendo alrededor forman una especie de ciclo, caracterizado por ser todas ellas novelas construidas en torno a sendos personajes centrales, sensibilidades hiperestésicas que viven en un ambiente que ahoga sus impulsos ideales. En este ciclo predomina el *Künstlerroman*, o novela del artista (lo son *La novela de mi amigo*, *La palma rota* y *Dentro del cercado*), junto con el *Bildungsroman*, o novela del aprendizaje, categoría que parece convenir a *Las cerezas*, y también a *Amores de Antón Hernando* (1909), novela corta que reaparecerá ampliada en 1922 con el título *Niño y grande*. En todos los casos, las novelas no se definen por sus argumentos, sino por el carácter y los sentimientos de sus personajes, y por sus relaciones con los demás y con el ambiente. Lo que acontece son sucesos vitales de carácter triste: matrimonios fracasados, amores que no se logran, muertes de personas queridas, deseos insatisfechos que se guardan como tesoros sentimentales..., y amor por la naturaleza. *Las cerezas del cementerio* responde al tipo de novela lírica, centrada en un personaje, Félix Valdivia, cuyo entusiasta impulso hacia la belleza suele chocar con una realidad vulgar, mezquina y represora. *Las cerezas* es un buen ejemplo

de lo que hemos venido apuntando: la novela no narra, contiene muchas cosas, irradia sugerencias e insinuaciones, y se mantiene en un terreno poético donde es fácil identificar la savia literaria que la nutre, las referencias que de un modo más o menos explícito resuenan en el texto: en la novela –y en Félix– reconocemos a don Quijote, identificamos el estímulo de los místicos castellanos (Santa Teresa, San Juan de la Cruz, y también Fray Luis de Granada); asimismo es importante la presencia y la utilización de Lucrecio (referencias a *De rerum natura*), de Goethe, Lord Byron, el *Obermann* de Senancour, Zola, Ibsen, Maeterlinck y Nietzsche, cuyo libro *El nacimiento de la tragedia* parece sostener toda la novela; percibimos además que en Félix resuena el mito de Adonis, bien patente en la última página. El poema encuentra su acomodo en una forma novelesca que preserva y potencia la verdad estética de la composición total; algo que puede entenderse mejor si lo relacionamos con esa «interpretación y justificación puramente estéticas del mundo» que Nietzsche quiere enseñar en el libro citado.

A partir de 1912 predomina la novela que podemos llamar «de espacio». Es entonces cuando anuncia como próxima la publicación de *El obispo leproso y la loca*; pero en ese año aparece una novela corta muy especial, *La señora, los suyos y los otros*, que a partir de 1927 cambiará su título por el de *Los pies y los zapatos de Enriqueta*: una novelita que muestra un espacio (un pueblo llamado Boraida) en el que diversos personajes van trenzando sus vidas. En 1915 publica *El abuelo del rey*, donde en escasas pero intensas páginas se contiene la sucesión de tres generaciones en la vida de Serosca, ciudad en la que se disuelve la familia Fernández Pons; el escritor alude a esta novela como «preparatoria para *Nuestro Padre San Daniel*». La culminación de la novelística mironiana se cumple en la novela doble que, tras un largo proceso de gestación, ve la luz en dos volúmenes algo distanciados en el tiempo: en 1921 aparece la que acabamos de nombrar, cuya segunda parte, *El obispo leproso*, sale de la imprenta en 1926.

El largo período 1912-1926 es fecundo en obras de subido valor estético, y la dedicación del escritor a estos textos fue retrasando la realización de sus novelas. Recordemos que en estos años ven la luz sus *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-1917), *Libro de Sigüenza* (1917), *El humo dormido* (1919) y *El ángel, el molino, el caracol del faro* (1921). Relatos, crónicas, estampas, ensayos líricos y filosóficos, poemas en prosa..., obras que en alguna ocasión se encuentran en las cercanías de la novela: las *Figuras* pueden ser una «novelización» del Drama Evangélico, y en *El humo dormido* se advierte una cierta continuidad entre capítulos que se va disolviendo, tal vez como el humo

al que se alude.

La novela doble, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, ha venido recibiendo una especial atención. Es la más comentada y reeditada, y su misma calidad lo justifica; pero es también la novela más «convencional», en apariencia, más cercana a las expectativas de quienes buscan tanto sucesos como «ideologías». Ante todo porque el tiempo y el lugar la vinculan tanto con la historia como con lo leído en la novela «realista»: Oleza, ciudad episcopal del levante español, en los últimos lustros del siglo XIX, con referencia especial a las guerras carlistas; contiene además los tres grandes temas de la novela decimonónica española: la ciudad levítica, el sacerdote enamorado y el adulterio; sólo que todo ello se transforma: es el fin de la «ciudad levítica» (que permanecía como inalterable; recuérdese Orbajosa o Vetusta), el más puro sentimiento de amor, y el resultado de un impulso inocente. Hay, por otro lado, un debate tradición-progreso que se ha podido estudiar en clave de «ideología reformista», y un notable anticlericalismo –y antijesuitismo– que tuvo desagradables consecuencias para Gabriel Miró. Pero en esta novela doble, donde se afirma el criterio de «decir las cosas por insinuación», el escritor no modifica su más firme designio: que la realidad es «la levadura que hace crecer la verdad máxima, la verdad estética». Porque todo el acarreo y utilización de elementos de la realidad, sea literaria, histórica, social, ideológica, etc., no es sino el acopio de materiales para la construcción de la novela, del mismo modo que Orihuela no es Oleza, sino una ciudad de la que el novelista toma elementos para construir su propio espacio literario. El profesor King vio cómo en esta novela doble podemos encontrar elementos propios de la novela de tesis, de sátira social, psicológica, o de la novela del aprendizaje (*Bildungsroman*); pero todo este conjunto no explica la peculiar creación mironiana, que se sitúa como heredera, pero en diferente plano. Hay, desde luego, un protagonismo del espacio, de lo visual y de lo sinestésico en el propósito de crear una densa atmósfera de sensualidad; pero esta novela, desde la visión crítica de la sociedad provinciana y de la moral de resentimiento, remonta hacia lo poemático: desde los agobios, mezquindades y crueldades de la realidad, hasta la vida de los espíritus sensibles que viven su grandeza en la miseria cotidiana. Las novelas diseñan planos por elevación en intensidad, que es a la vez adentramiento en intimidades ardientes, donde se acrisola el sentimiento de amor «al mundo como es», a una naturaleza que siempre permanece intacta, y la experiencia de una felicidad desde la aceptación de una biografía en la que los deseos no realizados embellecen el mundo interior de los

personajes. El complejo de emociones, sensaciones y sentimientos que palpita y bulle en estas páginas está contenido en la «ardiente tensión» (aquí acertó Ortega) de un lenguaje en el que se disuelve la narración para armonizar en su forma los diversos materiales de la experiencia.

*Años y leguas* (1928), tercer libro de Sigüenza y último de Miró, no suele ser considerado novela; pero tal vez ganaría si lo viéramos desde este punto de vista. La novela de un gozo y una congoja: la pasión por la naturaleza y el sentimiento de la propia fugacidad; la experiencia del hombre que participa de las mutaciones de la historia –vista siempre con ironía– y de la continuidad de la naturaleza. Es el libro más personal e íntimo; y estaba llamado a ser culminación, despedida y epílogo. Un epílogo impuesto por la muerte, que cerró la obra de Gabriel Miró en mayo de 1930. □

#### **Referencias bibliográficas**

*Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Miguel Ángel Lozano y Rosa M<sup>a</sup> Monzó, coords., Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997.

Esplá, Oscar, *Evocación de Gabriel Miró*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, 1961.

García de la Concha, Víctor, «Espacios de la modernidad en la narrativa de Gabriel Miró», en *Actas* (op. cit.).

Guillén, Jorge, «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró», en *Lenguaje y poesía*, Madrid, «Revista de Occidente», 1962.

Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

Johnson, Roberta L., *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1985.

King, Edmund L., «Introducción biográfica» a *Sigüenza y el Mirador Azul*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1982.

King, Edmund L., «Oleza, novela como iconostasio», en VV.AA., *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1993.

Longhurst, C.A., «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*, Universidad de Salamanca, 1990.

Lozano Marco, Miguel Ángel, «Una novela problemática: Niño y grande (1908-1922)», en VV.AA., *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, op. cit.

Macdonald, Ian R., *Gabriel Miró: His private library and his literary background*, Londres, Tamesis Books, 1975.

Márquez Villanueva, Francisco, *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» 1990.

Márquez Villanueva, Francisco, «Gabriel Miró y el Künstlerroman» en *Actas* (cit.).

Ramos, Vicente, *Vida de Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1996.

Rubio Cremades, Enrique, «Primeros ensayos novelísticos de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas*», en VV. AA. *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria en el centenario de su nacimiento, 1879-1930*, Alicante, C.A.P.A., 1979, págs. 75-100.

Senabre, Ricardo, «El paisaje psicológico en Gabriel Miró», en *Actas* (op. cit.).

Sobejano, Gonzalo, «Gabriel Miró y el poema en prosa», en *Actas* (op. cit.).