

LA MIRADA SERENA

Estudios literarios ofrecidos al profesor
Miguel Ángel Lozano Marco



UNIVERSIDAD DE ALICANTE

LA MIRADA SERENA

Estudios literarios ofrecidos al profesor
Miguel Ángel Lozano Marco

LAURA PALOMO ALEPUZ
ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA
JUAN A. RÍOS CARRATALÁ
(Eds.)

LA MIRADA SERENA

ESTUDIOS LITERARIOS OFRECIDOS AL PROFESOR
MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

Este libro ha sido debidamente examinado y valorado por evaluadores ajenos a la Universidad de Alicante con el fin de garantizar su calidad científica.

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<https://publicaciones.ua.es>
Teléfono: 965 903 480

© los autores, 2023
© de esta edición: Universitat d'Alacant

ISBN: 978-84-9717-XXX-X
Depósito legal: A XXX-2023

Diseño de cubierta: candela ink
Composición: Marten Kwinkelenberg
Impresión y encuadernación:
XXXXX



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización nacional e internacional de sus publicaciones.

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

I

AD HOMINEM

MIGUEL ÁNGEL LOZANO: ENSAYO DE ETOPEYA Y APUNTE INTELECTUAL.....	13
<i>Ángel L. Prieto de Paula</i>	
SALUTACIÓN.....	25
<i>Ian Macdonald</i>	
SER SIGÜENZA	29
<i>Juan Luis Tato González-Espada</i>	
MIGUEL ÁNGEL LOZANO, MAESTRO.....	35
<i>Rosa M.ª Monzó Seva</i>	

II

DE ARGENTEA AETATE

GENERO LITERARIO Y BÚSQUEDA DE TRASCENDENCIA EN <i>LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO</i>	49
<i>Gemma Márquez Fernández</i>	
TODO ES FRANCIA Y TODO ES ESPAÑA.....	63
<i>Christian Manso</i>	
AZORÍN LEYENDO A LOS POETAS (1929-1945)	77
<i>Francisco Javier Díez de Revenga</i>	

LA CRÍTICA DE AÑOS CERCANOS: LA NOVELA VANGUARDISTA DE AZORÍN ANTE LA CRÍTICA DE SU TIEMPO	93
<i>Miguel Ángel Mora Sánchez</i>	
A LA LUZ DE LA VELA, EN INSTANTES PROFUNDOS, CUANDO TODO REPOSA..	103
<i>Verónica Zumárraga</i>	
AZORÍN Y JOSEP PIN I SOLER: A VUELTAS CON EL PATRIOTISMO Y CON LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA (1912) DE FEDERICO DE ONÍS.....	131
<i>Dolores Thion Soriano-Mollá</i>	
AZORÍN, CRONISTA PARLAMENTARIO Y LA CRÓNICA AZORINIANA DE JULIO CAMBA	147
<i>José Miguel González Soriano</i>	
AZORÍN, EL MODERNISMO Y LA GENERACIÓN DEL 98 EN LA EDUCACIÓN PREUNIVERSITARIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI.....	171
<i>Miguel Ángel Martín-Hervás</i>	
GABRIEL MIRÓ Y EL PESO DE LOS AÑOS	197
<i>Ricardo Landeira</i>	
MIRÓ ANTE EL MOTIVO DE «EL SACERDOTE ENAMORADO».....	213
<i>Ana L. Baquero Escudero</i>	
GABRIEL MIRÓ, FILÓGRAFO: AMOR, DESEO Y EGOÍSMO EN <i>NIÑO Y GRANDE</i> ..	235
<i>Laura Palomo Alepuz</i>	
LA REVISTA <i>EL IBERO</i> (1898-1903) Y LAS COLABORACIONES PERIODÍSTICAS DE GABRIEL MIRÓ	259
<i>Enrique Rubio Cremades</i>	
GABRIEL MIRÓ Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: SAGA FAMILIAR Y CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA.....	281
<i>Guillermo Lain Corona</i>	
EL SEÑOR DE LOS ESTANQUES (CARTA APÓCRIFA DE CLEMENCIA MIRÓ A LA MUERTE DE SU PADRE).....	309
<i>José Luis Ferris</i>	

III
DE VARIA LECTIONE

DE NUEVO SOBRE CERVANTES Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUS MORISCOS.....	317
<i>Luis F. Bernabé Pons</i>	
EL MILAGRO DE LAS LÁGRIMAS (ORIHUELA, 1706) Y LA INQUISICIÓN	335
<i>Enrique Giménez López</i>	
SAFO EN LA IMAGINACIÓN DE CAROLINA CORONADO Y DE EMILIO CASTELAR.....	341
<i>José María Ferri Coll</i>	
LOS ESCRITOS DE VIAJES DE MIGUEL DE UNAMUNO	355
<i>Ramón F. Llorens García</i>	
MANUEL BUENO, DIRECTOR DE <i>MADRID, REVISTA LITERARIA</i> (1901).....	365
<i>Cecilio Alonso</i>	
CARMEN DE BURGOS (<i>COLOMBINE</i>) EN EL <i>HERALDO DE MADRID</i> (LAS NUEVAS SENDAS DEL PERIODISMO LITERARIO ESPAÑOL DE AUTORÍA FEMENINA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX)	389
<i>Helena Establier Pérez</i>	
LA ENSOÑACIÓN ANTE LA IMAGEN: GIL-ALBERT Y LA PINTURA	417
<i>José Carlos Rovira</i>	
EL PROCESAMIENTO DE RAMÓN GOY DE SILVA EN EL MADRID DE LA VICTORIA	429
<i>Juan A. Ríos Carratalá</i>	
JOSEFINA ESCOLANO SOPENA, LA HERNANDIANA <i>MARÍA DE GRACIA</i> <i>IFACH</i> , NOVELISTA EN 1925	439
<i>Ángela Ena Bordonada</i>	
DONDE DA LA VUELTA LA VIDA (UNA ENTREVISTA INÉDITA A GONZALO TORRENTE BALLESTER).....	459
<i>Susana Pastor Cesteros</i>	

«LA DULCE PÁTINA DEL TIEMPO» EN VÉZELAY, CIUDAD MUERTA DE
JULIO RAMÓN RIBEYRO..... 479

Eva Valero Juan

POETAS MEXICANAS EN LENGUAS ORIGINARIAS. SOBRE LA ECOPOESÍA
Y LO ANCESTRAL: EL CASO DE ROSA MAQUEDA VICENTE 495

Carmen Alemany Bay

GABRIEL MIRÓ, FILÓGRAFO: AMOR, DESEO Y EGOÍSMO EN *NIÑO Y GRANDE*¹

Laura PALOMO ALEPUZ
Universidad de Alicante

*A mi querido maestro, Miguel Ángel Lozano Marco,
con mi gratitud por haberme dado tanto*

DE *AMORES DE ANTÓN HERNANDO* (1909) A *NIÑO Y GRANDE* (1922)

Buena parte de la crítica mironiana ha coincidido en señalar que el amor es uno de los grandes temas que atraviesan y sustentan la obra del escritor alicantino: desde su primera novela, *La mujer de Ojeda*, aparecida en 1901 y tempranamente repudiada, hasta *Años y leguas* (1928). Este motivo, entendido en un sentido amplio, que no excluye sus derivaciones, como el amor universal, la falta de amor, el amor culpable o el amor platónico, es un elemento recurrente en el conjunto de su producción; pero en las novelas escritas durante la etapa de juventud se convierte en el núcleo semántico fundamental, especialmente en la variante del amor erótico: la más discutida, estudiada y recreada a lo largo de la historia de la literatura, aquella que Stendhal en su conocido ensayo *Del amor* —una fuente explícita de Miró— denominaba, para distinguirla de otras especies bastardas —el amor placer, el amor físico y el amor vanidad—, el amor-pasión (2018: 63-64).

El amor erótico es el eje en torno al cual se articulan *La mujer de Ojeda* (1901), *El hijo santo* (1909), *La palma rota* (1909), *Las cerezas del cementerio* (1910), *Dentro del cercado* (1916) y también la novela objeto de estudio de este trabajo, *Niño y grande* (1922), de la que es un precedente *Amores de Antón Hernando* (1909). Tomando como referencia la tradición cultural occidental y,

1. Este trabajo se ha podido realizar gracias a la colaboración del Archivo Fundación Mediterráneo («Despacho-Biblioteca Gabriel Miró»), que nos ha permitido consultar los libros que el escritor tenía en su biblioteca personal.

como señalaba acertadamente Márquez Villanueva (1990), mezclando deliberadamente lo divino con lo profano, Miró se suma mediante esta contribución a la inabarcable cadena de creadores y estudiosos que han convertido el fenómeno «que mueve el sol y las estrellas» en el asunto de su exploración artística.

Desde que se aproximara por primera vez a esta cuestión con *La mujer de Ojeda*, Miró elige para estas novelas un formato determinado: el del intimismo narrativo que tan bien ha estudiado Miguel Ángel Lozano (1999). En sus palabras, «*La mujer de Ojeda* representa el ensayo inicial de un tipo de relato construido alrededor de un personaje central cuyo mundo interior constituye el centro de atención (63)».

Pero, entre todas estas obras, que se distinguen de las que conformarían la otra gran rama tipológica, constituida por aquellas novelas que desde *Hilván de escenas* se aglutinan en torno a un elemento central, que es el espacio, y en las que el protagonismo se difumina en virtud de un perspectivismo coral, solo *Niño y grande*, según subraya el citado crítico, «cumple estrictamente las condiciones del intimismo narrativo al hacer depender del protagonista-narrador, de su visión limitada y deficiente, el tema planteado, que es el de la búsqueda de un amor perfecto, sometido a las contingencias del mundo y a la expresión de un desconcierto que lo condiciona en su dimensión práctica» (62).

Es esta confrontación entre el protagonista, delineado las más de las veces con evidentes tintes autobiográficos, y el medio que le rodea, mezquino y vulgar, la que se encuentra en la base de la trama en obras como *La novela de mi amigo* (1908), *Las cerezas del cementerio* (1910) y *Niño y grande* (1922) (Becker, 1958; Márquez Villanueva, 1990; Lozano Marco, 1999). El conflicto surge del choque del idealismo del héroe mironiano con una realidad siempre decepcionante que le hace fracasar en sus intentos de vivir y comportarse de una forma natural, vitalista y despojada de convencionalismos. Este componente esencial de la obra del escritor alicantino ha sido vinculado al naturalismo, del que sin duda Miró bebió, sobre todo durante la etapa de formación. Pero, frente a novelas como *Hilván de escenas*, donde esta influencia predomina (Rubio Cremades, 2004), en *Niño y grande* se combina, de acuerdo con Matías Montes Huidobro (1976), con la del romanticismo y la del esteticismo.

El relato en primera persona, junto con el formato autobiográfico y lineal, también ponen en relación este tipo de obras con otras formas literarias tradicionales como las novelas picarescas, la cervantina y, en ese momento de gran auge del género, con la modalidad *bildungsroman*, la llamada novela de formación o de aprendizaje, que había llevado a sus máximas posibilidades Goethe con *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister* (1795), y que entre el XIX y el XX dio frutos tan excelsos como *La educación sentimental* (1869) de Flaubert, *La voluntad* (1902) de Azorín, *El árbol de la ciencia* (1911) de

Baroja, *El retrato del artista adolescente* (1914-1915) de Joyce o *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann.

Como explica Rodríguez Fontela (1996), aunque el término *bildungsroman* fue creado por Karl von Morgenstern en 1819, quien lo difundió al aplicarlo al estudio crítico de la literatura alemana fue Dilthey, que en *Vida y poesía* (1906) explica sucintamente cuáles son los elementos que caracterizan este formato narrativo, los cuales podemos resumir esquemáticamente así: progresión cronológica (el relato comienza con el nacimiento o la infancia del protagonista), búsqueda, relaciones amorosas y sociales, conflicto con la realidad, crecimiento, encuentro con uno mismo e identificación con su función en el mundo (Dilthey, 2014: 451).

Este modelo narrativo, en su cruce con la novela de tesis española publicada a partir del triunfo de la revolución liberal de 1868, creó el caldo de cultivo necesario para que a principios del siglo siguiente se desarrollase en todo su esplendor la novela anticlerical autobiográfica —especialmente crítica con la educación jesuítica— de la que son muestras eminentes *A.M.D.G.* (1910) de Pérez de Ayala, *El jardín de los frailes* (1927) de Azaña, y también *Niño y grande* (1922) y la novela de Oleza de Gabriel Miró (1921-1926) (Ezpeleta Aguilar, 2015).

Niño y grande, como demostró Juan (2001), guarda muchas semejanzas con estas novelas de aprendizaje, e incluso con una de sus variantes, la novela de artista o *künstlerroman*, porque, si bien es cierto que en la novela de 1922 Miró eliminó la referencia a la decisión de Antón Hernando de convertirse en poeta, que sí estaba en *Amores*, tanto las continuas referencias a obras artísticas y filosóficas como la predisposición del protagonista para encontrar y describir la belleza en la realidad que le rodea, incluso sublimándola, nos permiten concebirlo como una persona con las capacidades necesarias para recorrer el camino de perfección del arte (Rubio Cremades, 2023: 33 y ss.). Recordemos que Antón tiende a idealizar la realidad, de lo que son ejemplos significativos el momento en el que se refiere a las Baleares como islas sagradas, debido a que son el lugar de origen de Elena; o aquel en el que describe a esta última como a una ninfa garcilasiana o una Nausícaa² que prepara manjares para los Ulises que pudieran presentarse en su hogar al verla amasar la carne de los cerdos que han llevado a la cocina de La Solana después de la matanza.

Teniendo como referencias estos moldes, pero sin circunscribirse a ellos —puesto que en la taracea verbal que es cada una de las obras de un lector tan

2. Es curioso y quizás no casual que Joan Maragall, gran amigo de Miró, muestre también su interés en la figura de Nausícaa a principios del siglo xx. El personaje de la *Odisea* protagoniza una obra teatral que el poeta catalán estaba escribiendo entre 1908 y 1911 y que se publicó de forma póstuma.

culto como Miró se distinguen materiales asimilados de diferentes géneros e incluso disciplinas—, el escritor construye una novela en la que predominan el tono confesional y la intensidad lírica, que refuerzan el relato en primera persona y las evidentes referencias autobiográficas. Todo en la obra lleva la huella de Miró: la descripción del héroe como un muchacho hipersensible, culto, contemplativo, analítico, autoconsciente y con inquietudes artísticas; las coordenadas geográficas por las que se mueve (entre Murcia, la Mancha y una ciudad marítima que se parece mucho a Alicante); las vivencias en el internado de los jesuitas que remiten a las experiencias del propio Miró en Santo Domingo de Jesús de Orihuela³; e incluso un dato curioso que no quería dejar de notar y que explicaré a continuación. En el estudio biográfico que escribió King para la edición de *Sigüenza y el mirador azul y prosas de El Íbero* el crítico menciona un Ateneo Senabrino en el que se reunían Gabriel Miró, Clemencia Maignon, Eufrasio Ruiz, Figueras Pacheco, Luis Pérez Bueno, Domingo Carratalá y otros amigos que vivían en la zona de Benalúa. El Ateneo llevaba este significativo nombre (que recuerda al apellido del antagonista de Antón Hernando en *Niño y grande*), porque era Antonio Senabre, el zapatero del barrio, quien prestaba el espacio libre de su taller para las reuniones. Pero la coincidencia no acaba aquí, porque, según refiere King, el zapatero y Miró tenían sus desavenencias. A partir de los testimonios de los amigos de Miró que solían acompañarlo en estas sesiones, recrea el crítico uno de sus enfrentamientos. Miró, estimado por sus amigos por sus dotes oratorias, toma la palabra para repetir la oración fúnebre de Calpena a Zorrilla. Recita: «Yo no puedo mirar a la Grecia, sino personificada en la casta figura de una musa: la divina Psiquis...» (1982: 59). King comenta que esto gusta a todos menos al zapatero, que contesta: «Tú no podrás mirar a la Grecia, pero la tienes siempre en la boca. ¡El que ya no la puede ver soy yo!» (1982: 59). A esto responde Miró: «¡Ah, Sultán..., Sultán! Tienes razón. Se me había olvidado que, siempre perdices, cansan. Y también se me había olvidado lo que dijo Aristóteles». «¿Qué dijo ese señor?» (1982: 59), le pregunta Senabre. Y Miró sentencia: «Que unos han nacido para personas y otros para cosas» (1982: 59). El zapatero, que no ha advertido la malicia del comentario, concluye: «Eso será lo que será, pero no me carga tanto como la divina Psiquis» (1982: 59), lo que termina de retratarlo como un ser tan rudo e iletrado como el Senabria de *Niño y grande*. ¿Sería una coincidencia que el antagonista de Antón Hernando, *alter ego* mironiano, guarde tantas semejanzas con alguien que en la vida real le resultaba antipático al autor? Todo hace pensar

3. Estas experiencias marcaron al escritor, como demuestran las diferentes alusiones a ellas, no solo en *Niño y grande*, sino también en *El obispo leproso* y *Libro de Sigüenza*. En esta última obra se recoge un emotivo texto dedicado a un compañero que falleció en la infancia, «El señor Cuenca y su sucesor (Enseñanza)».

que no es casual; porque, de la misma manera que no se puede entender toda una obra a la luz de las circunstancias vitales de un escritor, tampoco se puede obviar que creación literaria y autor están íntimamente vinculados⁴.

En todo caso, el formato autobiográfico y confesional contribuye a intensificar el tono lírico de una novela concebida con la finalidad de suscitar una reflexión sobre la presencia del egoísmo incluso en el amor más puro. Aunque toda la obra de Miró indaga en torno a esta cuestión, 1909 es una fecha clave a este respecto, no solo porque sea este año cuando publica en la colección *Los Contemporáneos* el precedente de *Niño y grande, Amores de Antón Hernando*, sino porque en este momento ven la luz también *El hijo santo* y *La palma rota*, y es el año en el que fecha *Las cerezas del cementerio* en la edición de 1926; obras, todas ellas, que podríamos situar en la órbita de la exploración sobre el amor erótico. De hecho, tanto Becker como Lozano han considerado *Las cerezas del cementerio* y *Niño y grande* como novelas conectadas. Así, si el primero identifica a Félix con Antón por considerar que ambos son modulaciones del héroe romántico y «representan la ironía experimentada por el idealista que encuentra sus puras ilusiones deslustradas en un mundo imperfecto» (1958: 115), el segundo, después de aludir a la cuestión de la fecha que comparten y a su posición consecutiva en el plan de las *Obras completas*, indica que «ambas adoptan ante el tema amoroso, común, un cierto sentido de complementariedad, hasta el punto de poder concebirlas como anverso y reverso de una consideración sobre el amor» (1993: 46).

Esa consideración sobre el amor, sin embargo, evoluciona, en tanto que así lo hace el argumento, desde *Amores de Antón Hernando* hasta *Niño y grande*. La primera versión, más influida por el decadentismo en boga en la década de los años diez y menos depurada formalmente, es mucho más breve y finaliza de forma distinta. El relato se abre con la narración de la infancia huertana de Antón Hernando, su protagonista, y continúa con la descripción de sus desventuras en el colegio regentado por los jesuitas al que se le traslada siendo un niño, que es el lugar en el que ve por primera vez a su ídolo amoroso, Elena Bellver, la hermana de su compañero de clase. Refiere después su posterior partida hacia la Mancha en compañía de su madre, tras la muerte de su padre, y la subsiguiente iniciación sexual con doña Francisca en estas tierras. El relato finaliza con la llegada a la ciudad levantina de mar después de la crisis provocada por el desengaño amoroso con doña Francisca y la muerte de su madre, y el encuentro allí con el antiguo camarada que le notifica el compromiso de su

4. En este sentido, también sería interesante llamar la atención sobre un suceso que Miró rememora en *El humo dormido* que también remite a la trama de *Niño y grande*: se trata de su enamoramiento infantil de la hermana de su amigo Mauro, que se llamaba Luz (2007: II, 689-701).

hermana con un compañero al que Antón siempre había despreciado, lo que provoca su decisión de retornar a la Mancha para recluirse en su viejo poblachón.

En *Niño y grande*, que en cuanto a extensión ocupa prácticamente el doble, el argumento sigue con pequeñas variaciones el hilo principal de *Amores de Antón Hernando* hasta el momento posterior a la decepción provocada por el irónico hallazgo de que doña Francisca lo ha utilizado como semental y la muerte de su madre. En este caso, estas dos circunstancias empujan al protagonista a trasladarse a Madrid, donde se reencuentra con su padrino, don Sebastián, que le informa de que lo ha instituido como su único heredero y lo convence para se mude junto a él a la ciudad marítima en la que vive, que es el lugar en el que se tropieza por casualidad con su antiguo compañero, Bellver. Pero, a diferencia de lo que ocurre en *Amores de Antón Hernando*, en *Niño y grande* el mallorquín le comunica que su hermana está ya casada con Senabria, el antipático condiscípulo del protagonista, y esto, lejos de provocar el encierro de Antón en su pueblo manchego, lo lleva a tomar la decisión de trasladarse a Alfaz, la población en la que habita su amada, no con la intención de forzarla a cometer adulterio, sino con la de probarse a sí mismo que su amor es tan puro que se contentará con ofrecérselo generosamente sin esperar correspondencia. El reencuentro con Elena, sin embargo, le lleva a debatirse entre dejarse arrastrar por sus sentimientos o contenerse; pero su nobleza triunfa sobre su egoísmo, porque después de haberse percatado de los problemas que aquejan al matrimonio, se siente impelido a intervenir de forma altruista para ayudar a su amada a solucionarlos. Finalmente, siguiendo las súplicas de Elena, que lo insta a que se marche y construya una vida dichosa junto a otra persona, lo encontramos en el epílogo resignándose a alcanzar la felicidad junto a María del Pilar, la joven a la que conoció en la diligencia que lo condujera a Alfaz y con la que se había casado un mes atrás.

Ya se han señalado algunas de las principales diferencias argumentales entre las dos obras: en *Amores de Antón Hernando*, cuando el protagonista se encuentra con Bellver, Elena ya está prometida con Senabria, pero todavía no se ha casado, mientras que en *Niño y grande* el enlace ya ha tenido lugar; en la *nouvelle*, Antón reacciona encerrándose en su pueblo manchego, mientras que en la novela de 1922 decide trasladarse al lugar en el que vive Elena. Pero también encontramos otros cambios, como el hecho de que en la novela corta aparezca la figura de un transcriptor, que es quien nos da noticia del final de Antón Hernando, que en *Niño y grande* no se menciona; o la alusión en *Amores de Antón Hernando* a la actividad poética cultivada por el héroe, de la que no se habla en *Niño y grande*. Estas modificaciones introducidas en el proceso de reescritura de la obra cambian ostensiblemente tanto su final como su sentido. ¿Pero cuáles fueron las razones que llevaron a Miró a transformar tan sustantivamente este relato hasta el punto de convertirlo en una nueva novela trece

años después? Como subraya Miguel Ángel Lozano (1993), no hay ninguna alusión a este proceso de reescritura: solo podemos evidenciar que su nuevo desarrollo le da un significado diferente, que seguramente pueda interpretarse como lo hizo Becker: «Aunque encubierta por la ironía que prevalece en Miró, la nueva conclusión de *Niño y grande* representa una redención de los artistas románticos cuyo último descendiente es Antón Hernando. [...] El *Niño y grande*, el romántico se reforma y entrevé una vida de felicidad a pesar de su romántico pasado» (1958: 117-118).

NIÑO Y GRANDE (1922): ENTRE FILOGRAFÍA Y FILOLOGÍA

Miguel Ángel Lozano (1993) dejó sentado hace décadas que en todas las novelas del escritor alicantino se produce una reflexión en torno al amor, en cualquiera de sus dos vertientes principales: el amor universal (o su falta) y el amor erótico. En *Niño y grande* la decantación hacia el segundo tipo es evidente, pero ello no obsta para que el primero, en su modulación predilecta, «la falta de amor a todos», no quede aludido, por ejemplo, en el momento en el que se narra la agonía del vecino del protagonista ante la morbosa delectación de los lugareños, que, concentrados en torno al jergón en el que yace el moribundo, se ufanan de no ser en esa ocasión los elegidos por la Parca⁵.

Ambas modalidades amorosas son enunciadas y comentadas con detenimiento en la extensa nota que Miró incluyó en la primera edición de *Del vivir* y excluyó de las siguientes, que contiene en germen teórico las ideas fundamentales sobre el amor a las que el escritor dará desarrollo a lo largo de su producción narrativa. La nota, que Miguel Ángel Lozano transcribe en el anexo al tomo I de la edición de las *Obras completas* publicadas por la Biblioteca Castro (2006), comienza con una reflexión sobre lo que Miró denomina «el amor a todos», el cual, según él, no ha sido suficientemente estudiado por los filógrafos por ser un fenómeno cuya escasez forzó a Jesucristo a imponerlo como mandamiento, para pasar a continuación a declarar que el amor «selecto, rico, fuerte y magnífico, únicamente parece haberlo (dejando el místico y aquel que es elemento primero de la Estética) de sexo a sexo, de hombre a mujer o de esta a aquel» (836). Pero, advierte a continuación, incluso los amores más exquisitos, aquellos no tocados por la lascivia, están contaminados de egoísmo, como ya declarara Moreto en *El desdén con el desdén*, a quien cita de modo ilustrativo⁶. Y vuelve a insistir en esta idea de que el objetivo último del amante

5. Este pasaje en concreto es el origen de toda la novela. Fue publicado en forma de relato, titulado «En un pueblo», en la revista *Renacimiento latino*, el 29 de febrero de 1908 (se puede leer en la edición de *Corpus y otros cuentos* de Gregorio Torres Nebrera, 1995).

6. El pasaje concreto que transcribe Miró es el siguiente: «Quien ama con fe más pura./ pretende de su pasión/ aliviar la pena dura/ mirando aquella hermosura/ que adora su corazón./ El

es la correspondencia del ser amado, recurriendo para validar su argumentación a pensadores como León Hebreo e incluso cuestionando el altruismo del personaje que se convirtió en el emblema del amor romántico:

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. Y a esto no se opone la afirmación de Schopenhauer, de que no solo el amor desgraciado puede conducir a fines trágicos, sino también el amor satisfecho (837).

Finaliza dando a entender que todas las visiones utópicas sobre comunidades unidas por el amor universal están condenadas al fracaso, porque la falta de amor a todos es generalizada y el sumo desprendimiento solo se puede dar en almas muy nobles guiadas por la razón y el deber moral.

Dejando, por ahora, las consideraciones sobre la falta de amor universal y centrándonos en la reflexión sobre el amor erótico, se puede destacar respecto a la concepción que tiene Miró de este último que es evidente que está influida por el contexto en el que se estaba desarrollando el escritor, como ser humano y como artista: ello se refleja en su visión heteronormativa —producto más de la educación recibida que de prejuicios sexuales—; en su asunción de la dicotomía carnal-espiritual, heredada de la tradición cultural occidental que parte de Platón y del cristianismo y que, en su obra, sin embargo, a menudo subvierte; en la asimilación personal del pensamiento de filósofos como Schopenhauer y Nietzsche, que están, consciente o inconscientemente, en la base de toda la literatura reflexiva que se produce en Europa entre finales del XIX y principios del XX; y en la aproximación a corrientes ideológicas que cuestionan el sistema de valores burgués como el anarquismo o el socialismo. En las siguientes páginas vamos a ver cómo estas corrientes artísticas y filosóficas sirven de estímulo al escritor y de qué manera ello se refleja en sus percepciones sobre el amor.

EL AMOR EN *NIÑO* Y *GRANDE*: MODULACIONES E INFLEXIONES

Como indica Lily Litvak en su monografía *Erotismo fin de siglo* (2012), la crisis social, económica, política y filosófica que se produce en Europa entre el cierre del siglo XIX y el comienzo del XX desemboca en un rechazo del mundo positivista y de las convenciones burguesas. El repudio del sistema de valores que había imperado hasta ese momento gracias a la alianza de la burguesía

contento de miralla/ le obliga al ansia de vella:/ esto en rigor es amalla, / luego aquel gusto que halla/ le obliga solo a querella. /Y esto mejor se apercibe/ del que aborrecido está, / pues aquel amado vive, / no por el gusto que da, / sino por el que recibe. / Los que aborrecidos son/ de la dama que apetece, / no sienten la desazón/ porque causa su pasión, / sino porque ellos padecen. / Luego si por su tormento/ el desdén siente quien ama, / el que quiere más atento/ no quiere el bien de la dama/ sino su propio contento».

con la Iglesia y el Estado, y a un procedimiento de control social basado en la represión y en el materialismo, provoca un malestar que se resuelve en una reacción irracionalista que se extiende a todos los ámbitos de la actividad intelectual y permea el pensamiento de los principales filósofos y artistas. Como explica Ángel L. Prieto de Paula, la confianza en el orden de la razón había sido sustituida por el desencanto derivado de la constatación de que el ser humano no tiene control sobre su existencia, el futuro o la realidad:

Un gigante poético como Leopardi y un metafísico como Schopenhauer, en primera generación, un músico de grandiosidad épica como Wagner y un visionario como Nietzsche, en la segunda, y hasta un heredero de Schopenhauer tan evidente como Freud, ya en una tercera generación, son ejemplos de la retracción de la razón, incapacitada para ahormar y reconducir el caos de la existencia a un orden lógico, cabe decir sustentarla en el logos, tarea que se revela, cada vez más nítidamente, fuera del alcance humano (1996: 57).

La formidable difusión del pensamiento de Freud, según el cual el sexo es entendido como el motor primario de todos los actos humanos, junto con esta oposición al sistema de valores burgués y a la moral cristiana, propician el auge de formas de concebir lo erótico que se escapan de lo que se considera convencional, normativo o aceptable. Así, mientras que la filosofía contemporánea se pregunta por el sentido de distinciones como cuerpo y espíritu o vida y cultura, los movimientos ideológicos que se desarrollan en el periodo de entresiglos también cuestionan instituciones tan asentadas como la del matrimonio monógamo.

La obra narrativa de Miró recoge el eco de estos cambios y no elude abordar fenómenos polémicos como el enamoramiento de los sacerdotes, la represión de los instintos primarios, la pedofilia, el fetichismo, el adulterio, el deseo polígamo o la sexualidad femenina desde una perspectiva desprejuiciada, lo que le reportó ásperas críticas del sector social más reaccionario que llegó a emplear el calificativo de «pornográfica» para describir la obra del escritor (Lain Corona, 2015: 72). El tratamiento que da Miró a estos temas y el análisis de su biblioteca personal muestran su interés en estudios psicológicos como los de Freud y tratados modernos sobre el amor, como *Fisiología del amor* de Mantegazza, e incluso revolucionarios alegatos en favor de la autonomía sexual como *El amor libre* del anarquista Albert. También se explica su postura al aproximarse a estas temáticas si la entendemos a la luz de su familiaridad con corrientes de pensamiento más cercanas al irracionalismo, como la de Schopenhauer, o al vitalismo de Guyau o Nietzsche. De hecho, la influencia de estos tres últimos filósofos es palpable en toda su obra, y concretamente en *Niño y grande*. Del pensador francés, a quien también admiraba mucho Azorín, debieron de interesarle ideas como la de que «una verdadera moral no se basa en la fuerza, sino en la vida en su forma más intensa y extensa» (Macdonald, 2010: 246), o la de

que arte y vida están íntimamente imbricados (Clúa, 2007); pero lo que más le impactó, a juzgar por la cantidad de veces que reproduce este pasaje —tres contando con la ocasión en que lo hace en *Niño y grande*⁷—, es un sueño que relata Guyau en *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción*.

El filósofo cuenta que, en mitad del sueño, se siente trasportado como por ángeles a los cielos y que, a medida que va ascendiendo, percibe cada vez con mayor claridad un rumor de voces humanas, sollozos, súplicas y gemidos que llega a oscurecerle la deleitosa contemplación de la belleza que le rodeaba. En un momento determinado se dirige a su acompañante y le pregunta si no escucha esas voces, a lo que este le responde que eran las plegarias de los hombres que suben de la tierra hacia Dios. La imperturbabilidad del ángel, reflejo de la de la divinidad, llena de tristeza al pensador, que rompe a llorar y se deja caer de su mano pensando «que conservaba en mí demasiada bondad para poder vivir en el cielo» (1978: 19).

Este rechazo de la idea de la divinidad que han confeccionado a su semejanza los seres humanos, que Guyau desarrolla por extenso, y el estímulo a crear un sistema de valores propio, que no se base en los convencionalismos ni en los dogmas impuestos por la religión, también están presentes en la obra de los dos filósofos alemanes. En Miró, esta libertad de pensamiento se canaliza a través de una de las formas de transgresión que más se repite en sus obras: el adulterio al que se ven abocados muchos de los personajes con los que el escritor se siente más identificado. Aunque este no siempre se consume y a menudo se quede en lo emocional —motivo por el que investigadoras como Barbero (1981) hablan de «adulterio espiritual»—, se muestra como una manifestación de la infelicidad individual derivada del cumplimiento forzado de unas normas sociales que le han sido impuestas al individuo mediante presión y que entran en conflicto con sus deseos y aspiraciones personales (Clúa, 2011). Como consecuencia, en su obra el adulterio aparece justificado e incluso embellecido, sobre todo cuando supone para sus protagonistas femeninas, muchas de ellas personificaciones del arquetipo de la malmaridada, la liberación de las garras de un marido brutal, innoble, falto de amor y sensibilidad, como Senabria en la obra objeto de estudio, Lambeth en *Las cerezas del cementerio*, o don Álvaro y don Amancio en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* (Ruiz Silva, 1988: 32).

Si el adulterio es una constante en la obra de Miró, en *Niño y grande* es el principal motor argumental. Como subraya Carlos Ruiz Silva (1988), «Antón

7. Ian Macdonald (2010) explica que, en el ejemplar que Miró conservaba en su despacho, había apuntado al lado de este pasaje: «¡Dios mío, qué hermoso es esto!», y que lo reproduce, además de en *Niño y grande*, en «El recuerdo» y en un texto que iba a leer en una ceremonia de entrega de premios en una academia de música de Barcelona (246).

Hernando, al igual que el resto de sus protagonistas masculinos, ve condicionada su vida y su felicidad por la existencia de un amor culpable» (32). Sin embargo, en *Niño y grande* es Antón Hernando quien, a diferencia de Félix, que no se plantea la inmoralidad de su relación con Beatriz, se prohíbe a sí mismo cruzar esa frontera ética, una vez que sabe del matrimonio de Elena con Senabria. En parte, porque no quiere contaminar materialmente la pureza de su sentimiento, como siente que ya hizo en su infancia, cuando accedió a «pactar con el diablo», por sugerencia de Bellver, para ver desnuda a la cocinera del mallorquín; en parte, porque considera que forzarla a mantener una relación con él sería actuar de forma egoísta, aun sabiendo, porque se lo confesó su compañero, que, cuando eran niños, ella le correspondía. No obstante, al contrario de lo que podría suponerse, el hecho de que esté casada no lo lleva a alejarse de ella, sino a desear con renovadas fuerzas trasladarse a su lado, simplemente con el propósito de verla y estar cerca de ella:

Desde que supe que Elena era casada, ya no fue para mí el horizonte de mi vida, el ideal de pureza de amor niño y grande, sino que repentinamente la necesité, la deseé y la quise sin ningún misterio. Antes la veía lejana, esfumada y serena como una idea, como un dechado de venustidad; ahora se me aparecía cerca y vedada, en su línea concreta de mujer hermosa y prohibida, que pudo ser mía y la había perdido para siempre.

[...] Comprendí que no podía pasar sin ver a Elena. Necesitaba vivir en el mismo lugar que a ella la mantenía; saberme, sentirme cerca de su casa, de su alma y de su cuerpo. En mi ansia no se escondía ninguna ruindad (2006: I, 801).

Pero, en algunas ocasiones, respetar el voto que él mismo se ha autoimpuesto le resulta difícil y busca la manera de provocar una reacción de su amada que le permita saber si ella le corresponde. Por ejemplo, una de las veces en que Antón se encuentra en casa del matrimonio, aprovecha la inocente pregunta de Elena sobre si a él también le aburre la revista de aperos y máquinas agrícolas de Senabria, para contestarle que no le importa por sí misma, sino porque es un objeto de su casa y, como todas aquellas cosas que la rodean, contiene una emoción de belleza; lo que le sirve de pretexto para añadir que si no la viera se moriría. Y más tarde, en otro momento, después de haber reprimido sus ganas de besarla, le pregunta si ella adivina su sufrimiento y le pide que le repita que es bueno para que él se lo crea, a lo que Elena, visiblemente incómoda, le responde: «Es usted bueno y comete usted locuras que hacen sufrir» (2006: I, 827).

Como se deduce del ejemplo anterior, estas tímidas acometidas de Antón no son ni alentadas ni respaldadas por Elena, lo cual no implica que ella no lo corresponda en su cariño —como parece insinuarse en un pasaje en el que ella descubre las postales de María del Pilar y sobre ellos pasa levemente el fantasma de los celos—, sino más bien que acepta las normas de conducta

imperantes y trata de ajustarse resignadamente al modelo de mujer burguesa que la sociedad de su época imponía, es decir, el del ángel del hogar que se dedica devotamente a su marido y sufre en silencio sus afrentas:

No supe nunca si Elena me quería. Si alguna vez fue su mirada demasiado larga y cálida para ser solo de piedad por mi abandono, entonces, sus labios pronunciaban el nombre del marido como esposa lastimada. ¡Y no le quería, Señor! La fidelidad de esa mujer era una virtud separada del amor, ceñida a su alma y a su carne con la aspereza del cilicio; ni siquiera podía complacerse en ella según hacen muchas mujeres que la ostentan como una joya (2006: I, 828).

Y lo cierto es que Antón respeta su postura. De hecho, en vez de aprovecharse de sacar ventaja de la situación cuando se entera de que Senabria le es infiel con Amalia, trata de ayudarla alejando a esta de Alfaz, al forzar el traslado de su marido, don Camilo. No obstante, no puede evitar reflexionar sobre si su acto ha sido completamente altruista o, de alguna manera, interesado: «Yo le había *restituido* el esposo; y no me aproveché de la soledad de ella. Pero esto, ¿no resultaba ya de una ufanía villanesca? Me sorprendí preguntándome si Elena habría comprendido y penetrado mi sacrificio; y tuve miedo de despreciarme, porque llegué a dudar si quise embaucarla y atraérmela disfrazado de héroe virtuoso» (2006: I, 829).

Sin embargo, es la marcha de Amalia, que él ha propiciado, la que provoca su separación de Elena. Como Senabria se entera de que fue Antón quien pidió el ascenso de don Camilo, decide poner tierra de por medio y marcharse en compañía de su mujer a La Solana. En la fecha de su despedida, Antón vuelve otra vez a traicionar su autoprohibición de buscar la correspondencia de Elena. La perspectiva de la separación de su amada se le hace insostenible y, en un arrebato de sinceridad, profiere: «¡Es horrible que no sea usted mía!» (2006: I, 830). Elena le insta a que se marche de Alfaz antes que ellos y Antón accede, pero le pide que le confirme que ella siente lo mismo: «Y no le pido que me deje besarla; yo no tocaré ni la orla de su vestido; pero, dígame si usted sufre porque me quiere. “Es el paso breve que nos separa”. No importa que no lo entienda. ¡Dígamelo!». Y entonces ella le contesta: «Quiero que se marche y que sea dichoso; puede usted serlo, y aun yo, yo también si algún día supiese que estaba usted casado...» (2006: I, 830), anulando cualquier esperanza que pudiera albergar Antón y anticipando el desenlace en el que él se resigna a ser feliz con María del Pilar.

Elena se convierte así, si asumimos que ella le corresponde, en el único personaje de *Niño y grande* que ama altruistamente, al renunciar a la posibilidad de un futuro junto a él y a la vez al liberarlo de las cadenas morales que él mismo se había impuesto cuando la había convertido en el objeto de su fiel adoración. Y eso la sitúa en una larga línea de personajes femeninos mironianos

caracterizados por el sacrificio y la generosidad —pensemos, por ejemplo, en Isabel, Paulina y Purita—, que se erigen en excepciones de esa mecánica del amor egoísta que Miró había denunciado en la nota eliminada en *Del vivir* y que se convirtió en un *leivmotiv* del pensamiento de fin de siglo. De hecho, el fragmento entrecomillado en el diálogo que se ha reproducido en el párrafo anterior, «Es el paso breve que nos separa», es una referencia a un texto incluido en *La gaya ciencia* de Nietzsche, libro que Miró conservaba en su despacho y que, según todo indica, leyó con avidez, en el que también aparecen reflexiones vinculadas a esta temática. En concreto, la cita a la que nos hemos referido está enmarcada en un fragmento que Miró había reproducido unas páginas antes, sin explicitar la fuente, para resaltar el estado psicológico de desconsuelo en el que se encuentra el protagonista; aunque hay que anotar que, en este caso como en otros, Miró reproduce el texto libremente, ajustándolo a sus necesidades. Nietzsche parece dirigir este texto a un lector amigo, porque vincula su decepción a un sentimiento de amistad y de fraternidad. Pero al escritor alicantino le interesa que el texto hable de amor, porque quiere que la cita de Nietzsche se presente ante el personaje como una especie de oráculo que le susurra al oído que sus esperanzas de ser feliz junto a Elena son vanas. Por ese motivo, elimina del fragmento las referencias a ese sentimiento fraternal:

Estuvimos una vez tan cerca el uno del otro en la vida, que parecía que no había entre nosotros más que un breve paso. En aquel instante en que ibas a salvarlo, te pregunté:

—¿Vas a cruzar el puente para venir conmigo?

Entonces, te arrepentiste; y aunque te pedí que pasaras, no me contestaste.

Y ya, montañas, ríos, todo se ha precipitado entre nosotros, y aunque quisiéramos reunirnos, no podríamos.

Y cuando piensas ahora en aquel paso tan breve, no encuentras palabras, sino sollozos y pasmo... (2006, I: 829).

Lo curioso es que este pasaje de *La gaya ciencia*, titulado «El paso» en la edición que conservaba Miró en su despacho, está muy próximo a otro, denominado «Todo lo que llamamos amor», en el que Nietzsche reflexiona sobre el egoísmo en el amor con una formulación muy próxima a la que aparece en la nota de *Del vivir* y *Niño y grande*:

Nuestro amor al prójimo, ¿no es un imperioso deseo de una nueva posesión? [...] Pero el amor sexual es el que más claramente se delata como deseo de propiedad. El que ama quiere poseer, él solo, a la persona amada, aspira a tener poder absoluto sobre alma y cuerpo, quiere ser el único amado, morar en aquella otra alma y dominarla cual si fuese lo más elevado y admirable. Si consideramos que esto no significa más que excluir al mundo entero del disfrute de un bien precioso, de una dicha y un deleite; si se considera que el que ama aspira al empobrecimiento y la privación de todos sus competidores;

que pretende ser el dragón de su tesoro, como el más egoísta e indiscreto de los conquistadores y explotadores; si se mira, en fin, que al que ama todo lo demás del mundo le parece indiferente, pálido, sin valor, y que está dispuesto a hacer todos los sacrificios, a alterar toda clase de orden y a relegar a segundo término todos los intereses, sorprenderá que esta salvaje codicia, esta injusticia del amor sexual haya sido glorificada y divinizada en todas las épocas hasta el punto de que de tal amor se haya hecho brotar la idea general del amor en oposición al egoísmo, cuando aquel es precisamente la expresión más natural del egoísmo. En este caso debieron de ser los que no poseían y deseaban poseer, los que establecieron el uso corriente del idioma, y probablemente hubo siempre demasiados de estos (s. a: 49-50).

Ello demuestra que *La gaya ciencia* tiene una importancia sustancial en la gestación de *Niño y grande*, al menos en la reescritura que hace Miró para la publicación de 1922. Pero esta idea del egoísmo en el amor también se encuentra, antes que en Nietzsche, en *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer. Miró no es un schopenhauriano a ultranza, como tampoco es un nietzscheano sin reservas, pero asimila ideas y postulados de ambos filósofos (Macdonald, 2010 [1975]; Lozano Marco, 1993; Thion Soriano-Mollá, 2023). Aunque, en este caso, Miró no conservaba en su despacho una edición de la obra magna de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* —pero sí tenía *Sobre la voluntad en la naturaleza* y *La libertad* (Macdonald, 2010: 306-309)—, podemos suponer que la leyó detenidamente por las referencias continuas al pensamiento que el filósofo desarrolla en ella. La influencia de Schopenhauer en *Niño y grande* es evidente en su concepción de que el amor incontaminado de egoísmo se da en ocasiones excepcionales y en forma de compasión; en su idea de que el miedo a la muerte activa el instinto de preservación que se manifiesta a través del deseo sexual, enmascarado bajo la apariencia del amor, y en su distinción entre el amor sexual y el intelectual.

Schopenhauer considera que el sufrimiento surge del error, pero también del choque entre afanes diversos de los individuos y de la perversidad que empuja los actos de la mayoría de estos. En ese balanceo entre el dolor y el aburrimiento que es la vida para el filósofo, la principal fuente del mal para el hombre, según él explica, es el hombre mismo. Esta percepción del altruismo como una excepción en el paisaje humano le lleva a declarar que «todo amor puro y auténtico es compasión, y todo amor que no es compasión es egoísmo» (2022: I, 646), idea nuclear también en el pensamiento de Miró (Lozano Marco, 2010: 132), que en *Niño y grande* obtiene una magistral plasmación literaria. Además, de acuerdo con el pensador, esas pulsiones inconscientes e irresistibles que se encuentran en el corazón de los actos humanos están relacionadas con el impulso de la voluntad, un instinto vital irrefrenable que se manifiesta en la tendencia a la conservación del individuo y de la especie a través del deseo

sexual, que es la verdadera realidad que se encuentra detrás de la ilusión del amor: «Al igual que somos atraídos a la vida por el totalmente ilusorio instinto del placer voluptuoso, somos retenidos en ella por el, a ciencia cierta igualmente ilusorio, miedo ante la muerte. Ambos surgen inmediatamente de la voluntad, que en sí carece de conocimiento» (2022, I: 655).

Esta interrelación entre el temor al acabamiento y el deseo de perpetuarse a través de la procreación, que se encuentra por doquier en la literatura finisecular, se concreta en *Niño y grande* en el pasaje dedicado a narrar la iniciación sexual de Antón de la mano de doña Francisca, allí en el pueblo de la Mancha al que se traslada con su madre después del fallecimiento de su padre. El día en el que el ansiado encuentro se produce, Antón, después de haber contemplado la agonía de su vecino, se dirige a casa de los señores Requena a cenar. Como en *Dentro del cercado*, donde el final de Corderita aproxima materialmente a Laura y a Luis, el contacto cara a cara con la muerte estimula la voluptuosidad de Antón y doña Francisca, que, a escondidas del marido de esta, sacian su deseo de forma atropellada. Pero el idilio no se prolonga demasiado; a los seis meses, doña Francisca deja de favorecer con su afecto a Antón y empieza a mostrarse solícita con un capitán de la guardia civil. La causa de su comportamiento, que en ese momento el joven no acierta a comprender, es, como le explican los sobrinos del señor Requena, el deseo insatisfecho de doña Francisca de quedarse embarazada. Cuando algunos años después Antón les refiere a un grupo de amigos su caso, un varón filósofo, conocedor de la teoría de Schopenhauer, al que glosa sin mencionarlo, repone:

—Hernando: no le pese lo que aquella hermosa señora hizo de usted por conseguir un hijo. Crea que no fue burla. Lo del capitán de la Guardia Civil lo considero muy justificado; porque soy de los que afirman que todo amor no es más que un medio encubierto y hábil de alcanzar eso: el hijo. [...] ¡La especie, la especie! La señora doña Francisca es un símbolo (2006: I, 796).

También recoge Schopenhauer la distinción entre diferentes grados del amor, cuyos extremos serían el «amor sexual o popular» (*Afrodita Pandemos*) y el «amor intelectual» (*Afrodita Urania*) al que se hace referencia de forma continua en la obra. Pero esta diferenciación parte de *El banquete* (o *Sobre el amor*) de Platón, desde donde fecundó toda la tradición cultural occidental; y sabemos que Miró tampoco fue ajeno al pensamiento de Platón, como demuestran sus frecuentes referencias a la obra de este filósofo, la cantidad de obras suyas que tenía en su biblioteca personal (Macdonald, 2010: 362) y las abundantes marcas de lectura que se encuentran en el apartado dedicado a su visión sobre el amor y el arte en su ejemplar del primer tomo de *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo.

En *El banquete*, Platón introduce esta reflexión en boca de Pausanias, que interviene para corregir a Fedro, quien había establecido que existía un solo Eros. Pausanias comienza diciendo que no existe Afrodita sin Eros y, que como hay dos diosas, también tienen que existir dos tipos de amor, cada uno vinculado con una divinidad:

¿Hay alguna duda de que se trate de dos diosas? Una es más antigua y es la hija sin madre de Urano, a la cual damos el nombre de Urania (Celeste), mientras que la otra, más joven, es hija de Zeus y Dione, y la llamamos Pandemo (Común). De ahí que necesariamente al Eros asociado a esta en su actividad lo llamemos con razón Pandemo (Común), y al otro Uranio (Celeste) (2019: 28).

De su declaración se deduce que el primer tipo es vulgar y efímero, porque el objeto de su atención está en la lozanía del cuerpo y en saciar los instintos primarios; y el segundo es hermoso, porque está lleno de virtud y se relaciona con la elevación espiritual. Esta distinción, que está en la base de la literatura antigua —por ejemplo, en *Dafnis y Cloe* de Longo, que es otra de las fuentes que Miró cita explícitamente en *Niño y grande* y que leyó probablemente en la traducción de Juan Valera—, va evolucionando al contacto con otras teorías que reflexionan sobre la naturaleza del amor, como la diferenciación de Aristóteles entre los tres tipos de alma (intelectiva, sensitiva y vegetativa) y las clases distintas de facultades que corresponden a cada una de ellas, el pensamiento más orientado a la práctica de Ovidio y, más tarde, la visión del cristianismo. Así, en el siglo XII Andrés el Capellán en su *De amore*, sustento teórico del quehacer literario trovadoresco, distingue entre tres tipos de amor: el puro, «que une los corazones de dos amantes con toda la fuerza de la pasión» y excluye el «placer último» (2006: 142); el mixto, que no desdeña los placeres de la carne y «termina en el último acto de Venus» (2006: 142) y el amor común, que iguala al ser humano a los animales y lo hace despreciable.

La exaltación progresiva de ese amor intelectual, elevado y moralmente intachable, deriva en una sublimación que se manifiesta formalmente a través de la denominada metáfora sacroprofana en la época tardomedieval. El amor se convierte así en una religión y la amada en un ser angelical que refleja en su belleza exterior la de su alma, espejo del mundo celestial. Ese ideal erótico femenino lo lleva al límite de su belleza Dante Alighieri en *Vida nueva* y *Divina comedia*. Miró no fue inmune a los encantos de la obra del florentino, y de ello tenemos muestras evidentes en *Niño y grande* y en el artículo «Dante. El tránsito de la conmemoración», fechado, como la novela, en 1922, aunque recogido póstumamente en *Glosas de Sigüenza* (1952) por su hija Clemencia. En *Niño y grande*, el protagonista narra su primer encuentro con Elena siguiendo el modelo del capítulo II de la *Vida nueva*, obra que cita explícitamente:

Como yo, Elena iba a cumplir los catorce años, y de altos éramos iguales. Sus cabellos rizados, de un rubio cobrizo, le caían gloriosamente por la maravilla de su espalda. Era pálida y sonreía siempre con entristecimiento. [...] No se me apareció con vestiduras de color de fuego, como dice Dante de su Beatriz; pero al besarme Elena y recordarme besado «yo digo en verdad que el Espíritu de la vida, que reside en la más secreta bóveda del corazón, comenzó a temblar tan fuertemente, que el movimiento que trasmitía a mis venas más pequeñas, y temblando pronunció estas palabras: *Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*» (2006: I, 748).

Y se atreve a compararse con el poeta, al explicar irónicamente que no le aventajó demasiado en el despertar amoroso, a pesar de su naturaleza de elegido, puesto que si Dante se abrasó por Beatriz cuando tenía nueve años, él lo hizo con casi catorce. Bromas aparte, lo cierto es que Miró se sirve del venero inagotable de la tradición filosófica, artística y literaria occidental al describir el amor que inflama a Antón y al caracterizar a su amada, que estéticamente remite a la *Beata Beatrix* de un ilustre heredero espiritual del poeta, el pintor prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti (Riera, 2006). Elena, como las amadas de los trovadores medievales y la Beatriz de Dante, la Laura de Petrarca y la Carlota de Werther, es pura, virginal e inalcanzable. No hay que perder de vista que probablemente Miró asume la concepción de Platón de que el amor surge siempre del deseo insatisfecho, que a su vez es la causa del dolor. Pero, al contrario que el personaje de Goethe, que se ve empujado por la frustración al suicidio, el Antón mironiano se resigna ascéticamente a contemplar a su ídolo sin osar tocarlo y a atormentarse por el recuerdo de sus veleidades voluptuosas: el pacto con el diablo que le propone Bellver para que pueda ver el pecho de su cocinera, que remite a *Fausto*⁸, otro título del escritor alemán; los amores frustrados con doña Francisca; los encuentros esporádicos en Madrid con otras mujeres.

Sin embargo, si bien en *Niño y grande* se percibe una asociación de lo espiritual con lo elevado y de lo puramente material con lo despreciable, ello no tiene que ver con un prejuicio religioso, sino más bien con una percepción idealista del amor como fuente de dignidad y ennoblecimiento, y a la vez materialización sensible de la aspiración humana al absoluto. Por lo tanto, el enaltecimiento de Elena frente a doña Francisca no obedece a que esta última haya aceptado el contacto carnal con Antón y la primera no, sino a que intelectual y moralmente la de Requena es inferior a la mallorquina. Desde su primera aparición hasta la última, Elena Bellver se muestra como una mujer empática, prudente, generosa y sacrificada. Por eso, si asumimos con Miguel Ángel

8. Macdonald piensa que, en lo relativo a la consideración de Miró, Goethe ocupa, entre los escritores modernos, la posición de Homero entre los clásicos: «Ante todo, se trata de un referente, una medida de excelencia» (2010: 240).

Lozano (1993) que la referencia a *Del amor* de Stendhal que encabeza *Niño y grande* —«L'amour est la seule passion qui se paye d'une monnaie qu'elle fabrique elle-même»—, se podría entender como una clave interpretativa de la obra que sugiere que Elena corresponde a Antón, tenemos que entenderla como la única capaz de poner la felicidad de los demás por delante de la propia.

Esa contraposición de la mujer espiritual frente a la carnal, que hunde sus raíces en los albores de la literatura y tiene un fértil desarrollo en la literatura europea desde finales del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX —pensemos en *La educación sentimental* de Flaubert o en *El placer* de D'Annunzio—, es, no obstante, subvertida por Miró mediante la creación del personaje de María del Pilar. Si doña Francisca (también y, de forma más clara, Amalia) y Elena remiten, de alguna manera, a los arquetipos femeninos decadentistas de la *femme fatale* y del ángel del hogar, María del Pilar, personaje significativamente añadido en la reescritura de los años veinte, parece ajustarse al modelo de la mujer moderna. Viajera, inquieta y culta, María del Pilar toma la iniciativa al enviarle a Antón postales desde los destinos que está visitando en compañía de su padre después de un fugaz encuentro con el joven en la diligencia. De hecho, no es un dato intrascendente que ella en su primera misiva aluda al feminismo para explicar su comportamiento inesperado —«Perdóneme que sin conocernos más que de unas horas de viaje, le escriba como una amiga. ¿Será contagio del feminismo extranjero?» (2006: I, 815), porque algunos de los libros que Miró tenía en su despacho y leyó con evidente interés, a juzgar por los subrayados con los que los marcó, demuestran que estaba al tanto de los movimientos de liberación de la mujer.

En este sentido, es revelador el hecho de que muchos de los pasajes de *Fisiología del amor* de Mantegazza o de *El amor libre* de Albert que señaló aludan a cuestiones que tienen que ver con la situación en la que se encontraba la mujer de su época. Así, del primero marca una crítica al matrimonio concertado, que es entendido por el médico italiano como una variante de esclavitud promulgada por el estado:

El matrimonio moderno es una casa de prostitución en la que se entra sin ruborizarse y sin pagar; el amo mismo de la prostituta es el que os abre la puerta con una sonrisa en los labios y un fuerte apretón de manos. ¿Cómo y por qué no aprovecharse de tan generosa providencia, y cómo y por qué no ensalzar una institución tan moral, tan cómoda y tan dulce? (1899: 348).

Y del segundo, anarquista combativo, varios pasajes que destacan por su progresismo, entre los que se encuentran algunos incluidos en el apartado titulado «La mujer y su liberación». Quizás Miró coincidía en esta idea de que el Estado promueve la prostitución de la mujer, porque Albert también la señala y Miró, como en el ejemplar de *Fisiología del amor*, la subraya. Asimismo, resalta

otras ideas del anarquista francés, como que la mujer ha sido históricamente esclava del hombre, que el enamorado es un ser parodiado por la sociedad o que el amor en el seno del matrimonio es una excepcionalidad. Otra reflexión que le pudo estimular creativamente es la siguiente:

La educación burguesa, a este respecto, vive todavía imbuida por la vetusta hipocresía clerical; o se insulta el amor, y entonces los jóvenes no tienen escrúpulo en proscribirlo o en prostituir sus órganos, ya tildados de impuros, o bien no se dice nada sobre este aspecto de la vida, y se hace la conspiración del silencio. De manera que la educación actual, ya sea destinada al pobre como al rico, conduce a los dos resultados siguientes: de un lado la juventud está abandonada y sin guía para la vida escabrosa del amor que se abre ante sus pasos, y de otro, los hijos pervierten su imaginación obstinándose en levantar el velo corrido ante su curiosidad. Por el trabajo de estas imaginaciones excitadas se explican, en gran parte, las aberraciones personales, y de él deriva la sensualidad mórbida, obstáculo tan grande y tan frecuente del amor armónico y sano (1900: 153).

Esa represión, que fomentan la Iglesia y la educación burguesa de la que habla Albert, es quizás la causa de que jóvenes tímidos y curiosos como Antón de *Niño y grande* o Pablo de *El obispo leproso* se vean obligados por la presión social y la encendida voluptuosidad de la adolescencia a aceptar pactos con el diablo para ver un pecho desnudo o contribuir al pago de las criadas que han aceptado a cambio de dinero restregarse con sus compañeros. Pero lo que resulta más curioso es que Miró subraye un fragmento en el que Albert augura un futuro no capitalista en el que hombre y mujer serán considerados ante la ley y la sociedad como iguales, se respetarán y podrán disfrutar sin tapujos de su sexualidad: «En lugar de ensayar a oprimirse y aniquilarse mutuamente, cada uno de los dos asociados, en el momento del amor, pondrá todo su cuidado en mantener lo más puro posible el tipo de su partícipe a fin de extender cuanto pueda el horizonte de la nueva vida sexual» (1900: 159).

A la luz de estos datos, quizás cabría cuestionarse la ironía de ese final en el que Antón Hernando se resigna a ser feliz junto a María del Pilar. De esta manera, es posible que con el título *Niño y grande* no solo se refiera a los dos tipos de amor que distinguía Platón y que en la novela cobran materialidad, o a la perdurabilidad del amor que siente Antón por Elena, sino también a su evolución personal a la hora de entender el amor y de percibir a la mujer amada. Porque es probable que sus experiencias le hayan hecho reconsiderar al protagonista su forma de concebirse en cuanto amante y le hayan llevado a revalorizar nuevos modos de ser mujer alejados de los estereotipos que la literatura decadentista difundió. Lo que estaría también en consonancia con la postura vital de Miró: abierta, progresista, tolerante y comprometida con la defensa de los colectivos más desfavorecidos socialmente. Por lo tanto, no sería

descabellado pensar que María del Pilar conduce finalmente al protagonista, baqueteado por desencuentros y penalidades, a la madurez y a la felicidad.

NIÑO Y GRANDE (1922): EL CIERRE DEL CICLO AMOROSO

Con *Niño y grande* Miró cierra el ciclo de las novelas de personaje centradas en la exploración del sentimiento amoroso que había iniciado con *La mujer de Ojeda* a principios de siglo. Y lo hace de forma magistral con una trama y unos personajes delineados cuidadosamente.

Después de haber podado las excrescencias decadentistas de *Amores de Antón Hernando*, haber pulido con mimo el lenguaje y haber enriquecido el argumento sustancialmente, el escritor ofrece en *Niño y grande* una novedosa aproximación a ese inabarcable y cambiante paisaje de las relaciones humanas, que fue siempre la cantera de la que extrajo sus mayores aciertos narrativos.

A ello contribuye su madurez como novelista en 1922, un momento en el que su musa está alumbrando las dos partes de la que será su novela más representativa, la de Oleza, y un conocimiento profundo y meditado de la tradición cultural occidental, que le sirve de base sobre la que asentar su poética.

A estas alturas, debiera resultar innecesario insistir en la densidad filosófica, ideológica y estética de la obra de Miró; o en la modernidad y la clarividencia de sus concepciones. Ambos aspectos han sido destacados por la crítica miro-niana más perspicaz (Baquero Goyanes, 1952; Macdonald, 1975; King, 1982; Johnson, 1985; Lozano Marco, 1993; Laín, 2015; Prieto de Paula, 2023). Pero, como durante años se le negaron por ceguedad o por desconocimiento sus aciertos como narrador, en este trabajo se ha intentado demostrar que el escritor, sin ánimo de posar como intelectual y sin ningún afán proselitista, consigue crear en sus novelas, como ya subrayaron antes que yo destacados críticos como Miguel Ángel Lozano (2010) o Ángel Luis Prieto de Paula (2023), un mundo literario autónomo, complejo y pleno de belleza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERT, Carlos, *El amor libre*, trad. Ciro Bayo, Madrid, B. Rodríguez Serra Editor, 1900.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Murcia, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1952.
- BARBERO, Teresa, *Las figuras femeninas en la obra de Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981.
- BECKER, Alfred W., *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- CAPELLÁN, Andrés el, *Libro del amor cortés (De amore)*, ed. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 2006.

- CLÚA, Isabel, «La estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo», en Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante / Instituto Juan Gil-Albert, 2007, pp. 55-84.
- CLÚA, Isabel, «Fatalidad relativa: Gabriel Miró y la representación finisecular de la mujer», Alicante, BVMC, 2011; <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fatalidad-relativa-gabriel-miro-y-la-representacion-finisecular-de-la-mujer/html/285468e2-0d51-11e2-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_> [consulta: 15 junio 2023].
- DANTE ALIGHIERI, *Vida nueva*, ed. bilingüe Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra, 2022.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *El placer*, trad. Emilio Reverte Delmás, Buenos Aires, 1950.
- DILTHEY, Wilhelm, *Obras IV, Vida y poesía*, México, FCE, 2014.
- EZPELA AGUILAR, Fermín, «Sobre narrativa de colegios jesuitas en Pérez de Ayala y Miró», *Lectura y Signo: Revista de Literatura*, 10, 1 (2015), pp. 11-32.
- FLAUBERT, Gustave, *La educación sentimental*, ed. Germán Palacios, Madrid, Cátedra, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Las desventuras del joven Werther*, ed. Manuel José González, Madrid, Cátedra, 2022.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*, ed. Manuel José González & Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 2007.
- GUYAU, J. M., *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción*, Madrid, Júcar, 1978.
- JOHNSON, Roberta, *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- JUAN PENALVA, Joaquín, «Niño y grande como novela de aprendizaje (Miró frente a Joyce y Pérez de Ayala: la educación en un colegio de Jesuitas)», en Emilia M.^a Tonda Monllor & Antonio Mula Franco (eds.), *Scripta in memoriam. Homenaje al profesor Jesús Rafael de Vera Ferre*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 593-603.
- LAÍN CORONA, Guillermo, *Retrato liberal de Gabriel Miró*, Sevilla, Renacimiento, 2015.
- LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Alicante, BVMC, 2012; <Erotismo fin de siglo / Lily Litvak | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com)> [consulta: 25 junio 2023].
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Una novela problemática: Niño y grande (1908-1922)», en Carlos Ruiz Silva *et al.* (coords.), *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1993, pp. 27-66.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Gabriel Miró y el estilo íntimo. La novela de mi amigo», en Miguel Ángel Lozano Marco & Rosa M.^a Monzó (coords.), *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, CAM, 1999, pp. 61-74.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Introducción» a Gabriel Miró, *OO.CC*, I, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Fundación José Antonio de Castro, 2006, pp. XIII-LXXXVI.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Introducción» a Gabriel Miró, *OO.CC*, II, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. XIII-LXIX.

- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante / Instituto Juan Gil-Albert, 2007.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Introducción» en Miró, Gabriel, *OO.CC.*, III, ed. de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Fundación José Antonio de Castro, 2008, pp. XIII-LXX.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (ed.), *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, CAM, 2004.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel & Rosa María MONZÓ (coords.), *Actas del I Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.
- MACDONALD, Ian, *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
- MANTEGAZZA, Pablo, *Fisiología del amor*, trad. del italiano Antonio Guerra y Alarcón, prólogo del autor para la edición española, biografía por María Mantegazza, Madrid, Imprenta de Ricardo Fe, 1899.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1990.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 3 vols., Madrid, Imprenta de Pérez Burull, 1890.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas. Edición conmemorativa*, Barcelona, Altés, 1932-1949.
- MIRÓ, Gabriel, *Glosas de Sigüenza*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- MIRÓ, Gabriel, *Sigüenza y el mirador azul y prosas de El Íbero*, ed. Edmund L. King, Madrid, Ediciones de la Torre, 1982.
- MIRÓ, Gabriel, *Niño y grande*, ed. Carlos Ruiz Silva, Madrid, Castalia, 1987.
- MIRÓ, Gabriel, *Corpus y otros cuentos*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas*, 3 vols., ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo / Fundación José Antonio de Castro, 2006-2008.
- MIRÓ, Gabriel, *La novela de Oleza: Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso*, intr. Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Drácena, 2023.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas. Vol. I: Del vivir. La novela de mi amigo*, pról. Azorín, intr. Enrique Rubio Cremades, Sevilla, Ediciones Ulises, 2023.
- MIRÓ, Gabriel, *Obras completas. Vol. II: Las cerezas del cementerio*, pról. Miguel de Unamuno, intr. Dolores Thion Soriano-Mollá, Sevilla, Ediciones Ulises, 2023.
- MONTES HUIDOBRO, Matías, «Miró: naturalismo estético-romántico en *Niño y grande*», *Hispania*, 59 (1976), pp. 449-459.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia*, trad. Luciano de Mantua, Madrid, La España Moderna, s.a.
- PLATÓN, *Sobre el amor*, trad. Óscar Martínez García, Madrid, Los Secretos de Diótima, 2019.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos», *Anales de la Literatura Española*, 12, pp. 55-87; <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7361>> [consulta: 20 junio 2023].

- PRIETO DE PAULA, Ángel L., «Introducción» a Gabriel Miró, *La novela de Oleza: Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso*, Madrid, Drácena, 2023, pp. 5-25.
- RIERA, Carme, «Gabriel Miró y el movimiento prerrafaelista», Alicante, BVMC, 2006; <Gabriel Miró y el movimiento prerrafaelista / Carmen Riera | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com)> [consulta: 21 junio 2023].
- RODRÍGUEZ FONTELA, M.^a Ángeles, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa española*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Entre la ficción y la realidad: *Hilván de escenas*», en Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *Actas del II Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004, pp. 21-33.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Introducción» a Gabriel Miró, *Obras completas. Vol. I: Del vivir. La novela de mi amigo*, pról. Azorín, Sevilla, Ulises, 2023, pp. 7-51.
- RUIZ SILVA, Carlos, «Introducción» a Gabriel Miró, *Niño y grande*, ed. Carlos Ruiz Silva, Madrid, Castalia, 1987, pp. 7-49.
- RUIZ SILVA, Carlos *et al.* (coords.), *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1993.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., ed. Roberto R. Aramayo, Madrid, Alianza, 2022.
- STENDHAL, *Del amor*, ed. Consuelo Berges; seguido de «Amor en Stendhal» de José Ortega y Gasset, Madrid, Alianza, 2018.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, «Introducción» a Gabriel Miró, *OO.CC.*, II: *Las cerezas del cementerio*, pról. Miguel de Unamuno, Sevilla, Ulises, 2023, pp. 7-43.