

LA INSPIRACIÓN BÍBLICA COMO MATERIA ESTÉTICA EN LA NARRATIVA DE GABRIEL MIRÓ

Miguel Ángel LOZANO MARCO

Universidad de Alicante

RESUMEN

El carácter poético de la novelística de Gabriel Miró radica, en parte, en la singular utilización que hace de sus lecturas: en su «inspiración libresco». Su biblioteca era, en opinión de Ernesto Giménez Caballero (1928) «un auténtico taller». La Biblia, una de sus lecturas fundamentales, es inagotable fuente de inspiración. Motivos tomados del *Libro de Job* o del *Cantar de los Cantares* atraviesan toda su producción literaria, desde *La mujer de Ojeda* (1901) hasta *Años y leguas* (1928). Lo más destacado es la recreación de las últimas horas de Jesucristo en *Figuras de la Pasión del Señor*, obra para la que, además de los Evangelios, utilizó una abundante literatura científica y filosófica, transformando, de manera sorprendente, un material tomado de estudios de «fría erudición» en textos de intensa belleza.

Palabras clave: Biblia. Novela. Modernismo, Gabriel Miró.

ABSTRACT

Gabriel Miró was an exceptional reader and the use he makes of his reading is reflected in his novels. His personal library was in the words of Ernesto Giménez Caballero (1928) a «real workshop». The Bible was a great source of his inspiration. Motifs taken from the *Book of Job* or the *Song of Songs* can be found throughout his literary works, from *La mujer de Ojeda* (1901) to *Años y leguas* (1928). One of the most noteworthy is the description of the last few hours of Jesus in *Figures of the Passion of Our Lord*, which used not only texts from the New Testament but also a great number of scientific and literary literature transforming formal prose into texts of intense beauty.

Keywords: Bible. Novel. Modernism. Gabriel Miró.

«Ningún lector de Miró ignora la influencia que han ejercido en el novelista los dos Testamentos». Sitúo esta frase de Jorge Guillén (1969: 170) en el inicio de este breve ensayo porque expresa, con su tono rotundo y directo, una verdad admitida, una obviedad. En el conjunto de libros publicados por el escritor alicantino en los años en que desarrolla su creación (1901-1930) destaca *Figuras de la Pasión del Señor*, una obra que, aun contando la historia más conocida, es original, única en nuestra cultura; tal vez sea esa la razón por la que no haya sido entendida en su sentido pleno. Por otro lado, con una alusión ligeramente explícita en su título, la doble novela de Oleza, *Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso*, remite de manera muy sutil a la Biblia, que hemos de ir evocando en no pocos momentos de la lectura para profundizar en el sentido del texto, al igual que encontramos resonancias del *Libro de Job* a lo largo su creación, desde la primera obra que él reconoce como suya, *Del vivir* (1904) hasta el capítulo que cierra su último libro, *Años y leguas* (1928).

No era Miró una persona «devota» (como ha podido parecer a algunos), ni tampoco un creyente ortodoxo, tal y como esta personalidad quedaba configurada en la sociedad española de sus días¹. Las violentas campañas desatadas contra él muestran precisamente lo heterodoxo y disonante de su obra, algo que los sectores reaccionarios supieron ver muy bien. La atención prestada a la humanidad de Jesucristo y a su mensaje ético, dejando su divinidad en la sombra, fue sentido como algo extraño, y aun blasfemo, por quienes estaban acostumbrados a los libros de devoción católicos de comienzos del siglo XX. Es cierto que Miró hace hincapié en la condición «estética» de su obra, pero también es obvio que toda estética implica una ética, una filosofía, una visión del mundo y una postura ante él, que le confiere sentido y entidad. La estética no significa «oquedad ideológica» –como afirma Eugenio G. de Nora (1973: 441), arraigado en los prejuicios del realismo social–, sino el libre ejercicio de una conciencia y de una voluntad creadora.

1. La «heterodoxia» de Miró es cuestión debatida. Para Joaquín de Entrambasaguas (1959) y para Vicente Ramos (1964), Gabriel Miró es un escritor ortodoxo y un sincero creyente; su ortodoxia católica ha sido defendida en fechas más recientes por Francisco Pérez Gutiérrez (1988: 302). Frente a esto, John R. Kirk (1979) y James J. Airozo (1984) afirman que tanto la bibliografía utilizada por el novelista como su interés en la humanidad de Jesús delatan su heterodoxia radical. El radicalismo lo mitiga Ian R. Macdonald (1990), pues entiende que el escritor se esforzaba por mantenerse dentro de los márgenes fijados por la opinión católica del momento, deseoso de ser aceptado. En cuanto al asunto de su fe, sorprende encontrar en una carta (2 de enero de 1912) dirigida a su gran amigo Germán Bernácer una frase como esta: «Si fuésemos creyentes te juraría...» (Miró, 2009: 124)

La obra de Gabriel Miró, una de las más bellas de la literatura española, es un logro estético —no puede ser otra cosa—, y, por ello, un complejo universo de materia y forma lingüística, pleno de sentido. Un universo que se ha ido gestando y creciendo con la persona desde su niñez, abriendo cada vez más los horizontes y fortaleciendo las genuinas intuiciones. El origen de su formación está, como es obvio, en el hogar. A la altura de 1927, en una breve nota autobiográfica², alude en su primer párrafo a la biblioteca de su padre, don Juan Miró Moltó, ingeniero de Caminos; en ella, entre libros de ciencia, de viajes, de historia y de literatura romántica —es «la provincia» en la segunda mitad del XIX—, destacan las tres influencias esenciales en su formación y en su vida: los libros de Mística, el *Quijote* y la Biblia. Hay que resaltar entre el conjunto aludido en primer lugar las obras de Santa Teresa, la «gran desarticuladora del idioma», donde, según Azorín, encuentra el joven levantino el principal modelo para su prosa³. La Biblia paterna es, seguramente, la que lo acompañó toda su vida, en los diversos domicilios y ciudades en que habitó: son los cinco volúmenes de la Vulgata, texto latino y traducción al español por el Ilmo. Sr. D. Felipe Scio de San Miguel⁴. Pero antes de ir formándose en la biblioteca paterna, su primera experiencia estética y sentimental es de naturaleza oral: los relatos maternos en los días de la Semana Santa: «Traspassó mi vida, se inculcó en mi vida la palabra reveladora y llena de gracia del primer evangelista de la Pasión del Señor que yo tuve, y que aparece en la página inicial, en la dedicatoria de mi libro»⁵ (Miró, 1996: 569). En esa dedicatoria («A mi madre, que me ha contado muchas veces la Pasión del Señor») alude al germen de todo lo que a continuación encontramos: «Poco a poco esa memoria infantil se convierte en promesa, y en inquietud que no se mitiga sino abriendo más su órbita, fundando más sus contornos. Ver aquello mismo; proseguirlo con densidad» (Miró, 1996: 568).

Sus fundamentos estéticos quedan expresados por referencia a la Biblia. La obra de Miró depende del hallazgo de «la palabra creada para cada hervor

2. Aparece recogida en el vol. I de sus *Obras Completas*, Edición Conmemorativa, Barcelona, Tipografía Altés, 1932, págs. X-XI.

3. «El autor [...] se ha creado en la lectura de los clásicos —especialmente de Santa Teresa, la gran desarticuladora del idioma— un estilo conciso, descarnado, lapidario» (Azorín, 1905). Hay que apuntar que al logro de ese estilo ha contribuido también la lectura de los Salmos, cuyo eco encontramos en no pocos pasajes.

4. *La Santa Biblia*. Traducida al español de la Vulgata Latina y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y expositores católicos, por el Ilmo. Sr. D. Felipe Scio de S. Miguel, Madrid, Gaspar y Roig, Editores, cinco volúmenes, 1852-1868.

5. «Lo viejo y lo santo en manos de ahora». Conferencia pronunciada por Gabriel Miró en el Ateneo Obrero de Gijón el 5 de abril de 1925, recogida por Vicente Ramos (1996: 567-580). Se trata de la única conferencia que el escritor pronunció en su vida.

de conceptos y emociones, la palabra que no lo dice todo, sino que lo contiene todo» (*El humo dormido*, 1919; Miró, 2007: 659). Según esto, el creador no actúa con métodos y procedimientos de pre-visión, sino que va viendo «poco a poco, por la virtud de la forma» (Miró, 1982: 104). Así creó Dios el mundo, por la palabra: ««Sea hecha la luz. –Y fue hecha la luz. Y vio Dios que la luz era buena». / Después de hacerla, vio Dios que era buena; y siguió creando. 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.» (1982: 104)

Si el impulso creador remite al *Génesis*, la obra lograda contradice el aserto del *Eclesiastés* «*nihil novum sub sole*», pues gracias a su propia experiencia puede escribir: «la vieja palabra será una renovada creación; como si cada día y cada hombre la modelase de la nada del silencio o de la inercia de los diccionarios» (Miró, 1996: 570); todo ello, a juicio del escritor, «trastorna las palabras del *Eclesiastés*, porque sí que hay cosa nueva debajo del sol, del sol y de la tierra hollada; todo aguarda ávidamente el sello de nuestra limitación.» (*El humo dormido*. 2008: 660)

Es sin duda su familiaridad con los textos bíblicos, la costumbre de frecuentar sus páginas, una actividad que contribuye a dar a su obra literaria una proyección universal, aun en las páginas más arraigadas en la verdad de su tierra levantina. Su noción y conciencia de lo que sea la modernidad no se reduce a lo estrictamente coetáneo, sino a todo aquello que muestra su vigor por encima del tiempo. En 1925, dos años antes de la fecha epónima de una generación poética, pudo afirmar que la lírica de Góngora «es más de nosotros que de antaño», y del mismo modo, Goethe es del futuro y los Salmos son eternos (Miró, 1996: 570); palabras que provocan, en términos mironianos, una emoción de eternidad.

Para introducirnos en el arte de Miró, atendiendo a su manera de recrear motivos bíblicos en una trama novelesca, o de introducir alusiones oportunas cargadas de sentido, lo más adecuado es acudir a alguna obra significativa. *Nómada* puede ser un buen ejemplo. Se trata de una novela corta escrita en muy poco tiempo, casi a contra-reloj, para poder presentarla, antes del 31 de diciembre de 1907, al concurso convocado por «El Cuento Semanal». El premio obtenido supuso un reconocimiento nacional y el verdadero impulso para su carrera de escritor. El punto de partida para el relato se lo proporcionó una noticia leída tres años antes en un periódico local: había sido reconocido en un vagabundo, de largas melenas y sucias barbas, un exalcalde de Jijona que había llegado a aquella situación por «reveses de la fortuna». Sus paisanos del mercado, que lo reconocieron, le hicieron rapar barba y melenas y lo

condujeron a su pueblo, donde quedó recogido en una propiedad de su esposa. El texto de la noticia termina con una frase sentenciosa: «A este extremo conduce el vicio»⁶. Miró reconoce en esta noticia todo el ambiente moral de una sociedad estrecha y mezquina, y ve en el nómada a un «hidalgo desventurado», una figura romántica a cuyo alrededor se despliega, con diversos motivos, el tema mironiano de la «falta de amor». El escritor se eleva desde la anécdota lugareña, dando proyección universal al asunto, y para lograrlo el primer elemento es la cita inicial, el Salmo 108: «Y yo he sido el oprobio de ellos; / viéronme y menearon sus cabezas.» La humanidad desamparada de ese «yo» resuena en don Diego, hombre opulento y feliz que, después de perder esposa e hija, y gozando de una excelente salud, quiere aturdirse con el juego y la bebida; malvende posesiones y, al fin, huye de su pueblo para recorrer el mundo.

Los motivos del Antiguo y del Nuevo Testamento vienen a definir y a subrayar el sentido de su búsqueda y el carácter del mundo en el que vive. En una primera alusión en estilo indirecto libre, «no era posible apiadarse del pródigo» (Miró, 2006: 425), el término utilizado remite a la parábola evangélica para, con extrema concisión, mostrar el carácter de doña Elvira, hermana del protagonista, mujer que, viviendo en continuos ejercicios de devoción cristiana, hace lo contrario de lo enseñado por Jesucristo. En esta figura femenina viene a resumirse el cristianismo desvirtuado y desvitalizado que impregna todos los estratos de la sociedad; una sociedad levítica, intolerante y egoísta, que vive según formalismos rutinarios. En una oscura ciudad a donde el nómada va a parar, y donde puede ganarse la vida posando como modelo para un pintor, al obispo, que frecuentaba el estudio, se le antoja que, por su disfraz, el modelo representa la figura de Isaías, para declamar de modo histriónico un fragmento de sus profecías, en castellano y en latín, con el fin de complacer a sus canónigos: el texto sagrado (Isaías, 47, 1) es utilizado sólo como motivo de lucimiento, para conseguir la admiración –fácil– de los presentes. En una escena cercana, un niño llora por las burlas crueles de sus compañeros; un sacerdote se interesa por él, pero se limita a recitar dos versículos de las Bienaventuranzas (Mateo, 5, 4 y 5), y a retirarse a continuación. En ambos casos, las palabras caen en el vacío de la rutina, que las priva de su significado.

Mayor sentido estructural alcanza la referencia utilizada en el momento en el que el nómada es rapado entre las burlas de los vendedores del mercado;

6. La noticia había aparecido en el periódico alicantino *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 1904 (Ramos, 1996: 166-167).

el narrador escribe: «¡Él había roto las ataduras de un pueblo [...] para manifestarse altivo [...] y ser libre, como el Nazareo hijo de Manué quebró las siete cuerdas tejidas con nervios recientes y húmedos para mostrar su fortaleza!» (2006: 461). Al igual que Sansón (Jueces, 16, 6-10), él había podido liberarse de las ataduras de la sociedad, pero ahora, al igual que aquél, con la pérdida del cabello había sucumbido simbólicamente, porque «en su cabeza ruda y pequeña y en su cara ancha y raída se le presentaba su pasado lugareño» (2006:461), un pasado al que retorna vencido. Y así puede exclamar «¡Todo estaba acabado!». En don Diego alcanzan dimensión de verdad las referencias bíblicas que en otros delatan falsedad. En un momento central de la novela, don Diego, mendigando de pueblo en pueblo, tropieza con otro pedigüeño y, al recibir su mirada, expresa la verdad aprendida en su experiencia con un lamento: «¡Señor, los hombres no se amarían nunca como Tú, Maestro, dijiste que se amarán!» (2006: 457) El mandamiento de Cristo (Juan, 13, 34) da sentido a la búsqueda del nómada: había salido del pueblo en busca de «almas» con las que comunicarse y sólo encuentra documentos de la «falta de amor». El alcance universal y la potencia poética de este relato residen, en buena medida, en esa sabia dosificación de citas y alusiones del Antiguo y del Nuevo Testamento, y del sentido que cada una de ellas adquiere en el contexto donde se las sitúa.

AMOR Y DOLOR

Antes de referirnos a las obras más representativas de recreación o de referencia bíblica, conviene que prestemos atención a un tema que atraviesa la obra entera de Gabriel Miró: el del amor y el sufrimiento. Puede aparecer como un contraste, o como una dualidad, y así lo es en ocasiones; pero con mayor frecuencia se nos muestra en compleja relación, de manera señalada en el gran tema mironiano de la «falta de amor».

En la obra del escritor alicantino encontramos una amplia y compleja reflexión sobre el amor. En su tercer libro publicado y primero reconocido por él como suyo, *Del vivir* (1904), donde muestra la vida de los leprosos de Parcent, despliega una larga nota a pie de página para tratar sobre el amor y sus limitaciones: lamenta lo difícil y escaso del «amor a todos» (el mandamiento de Cristo; que, si es «mandamiento», lo es porque de forma espontánea raramente brota), y apunta después que un amor «fuerte y magnífico [...] únicamente parece haberlo [...] de sexo a sexo»; pero aún en los casos más puros y exquisitos hay «mezcla de egoísmo» (2006: 836). Sorprende esta nota en un libro dedicado a mostrar el sufrimiento de los llagados y la indiferencia

de los sanos; y es que en este contexto la relación amor–falta de amor alcanza su más clara expresión.

Si hemos traído este asunto a colación es porque el binomio del epígrafe suele remitir al lector de Miró a los dos libros bíblicos más citados por el escritor alicantino: el *Cantar de los Cantares* y el *Libro de Job*. Ambos son libros plenamente poéticos en su expresión y profundamente patéticos en su asunto (plenitud del amor y del sufrimiento, respectivamente), y por ello aptos para influir más en la creación lírica que en la narrativa; al ser modelos de expresión vehemente de intensos sentimientos, resultan adecuados al tipo de «novela lírica» cultivado por nuestro autor. Así, estos motivos bíblicos no se utilizan para la elaboración de la fábula, para ser introducidos como elementos puramente argumentales, sino como elementos temáticos relevantes, referencias de hondo calado que universalizan el asunto y lo dotan de un sentido de eternidad. Miró deseó siempre eliminar «lo episódico y transitorio» para acceder a «la verdad profunda sobre la que acciona el arte.» (1996: 569)

La mujer de Ojeda (1901) es la primera novela («Ensayo de novela» la subtítulo) escrita y publicada por Miró. Se trata, en su mayor parte, de un relato epistolar influido por Valera y por Goethe, de carácter idealista, aunque con rasgos de un crudo naturalismo. Un joven, Carlos Osorio, se enamora de Clara, la esposa del Sr. Ojeda (hombre mucho mayor que ella, rico y de espíritu burdo), y aspira a vivir un amor inmenso y exquisito huyendo de toda ruindad. Al final, encuentra en sí mismo una zona oscura arraigada en el egoísmo. Para dar expresión a ese amor que surge con fuerza y que aspira a su plenitud, el autor utiliza versículos del *Cantar de los Cantares* que cumplen en la novela una función caracterizadora y estructural.

Carlos, joven hiperestésico y refinado, cultiva la música (el arte más alejado de lo material) y aspira a realizar una composición capaz de transmitir las emociones del libro bíblico. Afirma, en su segunda carta: «he llegado a retener en la memoria muchas estrofas del *Cantar de los Cantares*» (2006: 14) y, con cierta extensión, cita aquellos pasajes logrados, junto con otros que se resisten a su inspiración. La poesía, elevada y erótica a un tiempo, revela el carácter del joven y el sentido de su pasión por Clara. El climax se alcanza en el momento en que, ante el interés de ella, Carlos le recita, apasionado, los versículos del Esposo con los que comienza el canto cuarto («¡Ay qué hermosa eres, amiga mía!...») y va encareciendo la belleza de sus ojos, de sus cabellos, de sus dientes, de sus labios, de su cuello, para ser interrumpido por el criado en el momento –más comprometido– en que se disponía a elogiar sus pechos (2006: 21). La tensión sentimental queda truncada por la irrupción de la realidad, como ha de suceder en toda la primera parte de la novela.

Citas o alusiones a este poema erótico suelen aparecer en diversas obras, nunca con la extensión con que lo hace en esta primera, pero tal vez con mayor eficacia. *Las cerezas del cementerio*, su gran obra de juventud, está construida sobre cimientos de vasta cultura, como lo muestran las numerosas citas, referencias y alusiones a una notable cantidad de textos antiguos y modernos. Encontramos aquí un sincretismo en la fusión del mundo clásico greco-latino con el bíblico, que puede quedar resumido en el elogio que Félix Valdivia, joven efusivo e hiperestésico, dedica a doña Beatriz: «¡Es usted mujer pagana y bíblica, Ceres y Zulamita!» (2006: 582). Ve en ella la encarnación del eterno femenino, que se inicia en «el primer momento de desnudez de la Eva bíblica» (2006: 659), y su palabra le parece «más dulce, cálida y sabrosa que los panales recién cortados.»⁷ (2006: 573)

En otros lugares encontramos ejemplos de contrastes significativos. En el relato «El beso del esposo», el mismo hombre que pensaba, con el *Eclesiastés* (7, 26): «La mujer, más amarga que la muerte; lazo de cazadores; red su corazón; prisiones sus manos» (2007: 100), escribe a su joven esposa, una vez que se ha casado por poderes: «nuestro lecho será de sándalo florido, y en él tus besos, más sabrosos y dulces que el vino y la miel»⁸ (2007: 101). Se trata de una ironía cruel: esto lo escribe desde el umbral de la ancianidad a una muchacha que no ha de conocer la plenitud del amor.

Más logrado es el contraste que encontramos en *El hijo santo* (1909). La imposibilidad de plenitud amorosa se produce aquí por la condición sacerdotal del protagonista. La cita inicial, cuyo sentido abarca la novela en su totalidad, es ahora del *Libro de Job* (14, 22): «...Mas su carne mientras viviere tendrá dolor; y su alma llorará sobre sí misma». El sufrimiento se produce tanto por la imposibilidad de su amor hacia doña María como por la enfermedad crónica que aparece casi al final de la novela para completar la ruina de su vida. El momento central de esos secretos amores, nunca manifestados ni insinuados, se produce en la plenitud del mes de junio: el joven sacerdote acompaña a doña María por los campos, en medio de la belleza y del triunfo de la naturaleza; el ambiente aviva sus sentimientos, que se expresan en los versículos (*Cantar*: 4,11) que interiormente evoca: «¡el olor de tus vestidos como olor de incienso; el olor de perfumes sobre todos los aromas» (*Cantar*: 4, 11), para terminar con una cita más expresiva de sus congojas, la mezcla de atracción y de miedo que la mujer le inspira (*Cantar*: 6, 3): «¡amiga mía,

7. Se trata ahora de una imitación de la andadura sintáctica del léxico y de las imágenes del *Cantar*. El versículo más cercano es el 4, 11, que en la versión de Scio dice así: «Panal, que destila, tus labios, oh esposa; miel y leche debajo de tu lengua».

8. Es, de nuevo, una versión construida con elementos tomados del *Cantar*.

suave, dulce y graciosa como Jerusalén; terrible como un ejército de escuadrones ordenados!» (2006: 550). Las citas bíblicas revelan la tensión, manifiestan su estado de ánimo y marcan el momento climático en los callados amores del sacerdote.

El motivo del *Cantar de los Cantares* más recreado por Miró es el del *hortus conclusus*⁹. Se trata de una imagen de gran fuerza poética que permite vincular espacios reales con personajes femeninos, así como dotar de una dimensión física el ámbito interior. En *La palma rota* (1909) hallamos ejemplos de la primera modalidad. Aurelio se siente atraído por Luisa Castro; ella es esquivada y extraña; su comportamiento le desconcierta, y encuentra un correlato en el jardín que ella cuida, pues «participaba de la selecta espiritualidad de la mujer. Olía el huerto a ella, como ella dejaba fragancia de jardín de misterio.» (2006: 493)

En diversas ocasiones, la metáfora apunta a los ámbitos del espíritu, logrando liberarlos del peligro de la abstracción. Así, en *Niño y grande* (1922) el protagonista lamenta la ocasión perdida, y reflexiona: «Pude haberla elegido y entrar sin fuerza ni remordimiento en el huerto cerrado de su amor.» (2006: 830) Pero donde el motivo alcanza su plenitud es en *Dentro del cercado* (1916). La imagen emblemática adquiere aquí un doble sentido al aludir al alma de la mujer por su belleza, pero también por quedar finalmente aprisionada, como las plantas que, buscando la amplitud y libertad, «volvían a derramarse dentro del cercado» (2007: 417). En la novela, Luis, casado con Librada, pretende entrar también en el «huerto cerrado» de Laura, su prima, llevado por el egoísta criterio de que un artista como él puede tener una moral superior al resto de los mortales. Así, piensa que «penetraba en su espíritu y la gozaba en posesión sin pecado; él, sólo él había llegado al escondido jardín de su alma.» (2007: 376)

La posterior inclinación hacia su esposa, en la que ha engendrado un descendiente, hace que termine por asignar a Laura un puesto de «hermana» en su vida, para completar así la dicha y el equilibrio de su hogar; una hermana que al final contempla, en perfecto correlato poético, «los muros del cercado que contenían el ansia de la primavera» (2007: 417). La vuelta hacia Librada, el sentimiento que experimenta, se expresa por referencia al *Libro de los Proverbios*, con la cita de los versículos 5, 15 y 18-19, en los que se elogia a la esposa y se expresa la plenitud placentera del amor doméstico y tranquilo: «Alégrate con la mujer de tu mocedad./ Sea como cierva muy amada y muy

9. *Cantar*, 4, 12: «Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; eres jardín cercado, fuente sellada». Sobre este tema puede leerse un excelente artículo de Marian G. R. Coope (1973).

gracioso cervatillo.../ Sus cariños te inunden de alegría en todo tiempo; y sólo en su amor busca siempre tu placer.» (2007: 391) El placer de Luis consiste en gozar del amor sereno de Librada, y en relegar a Laura al puesto que a él le conviene. Su decisión amorosa culmina con una cita del *Cantar* (4, 11), dedicada ahora a la esposa «cuyos labios destilan miel y el olor de sus vestidos como olor de incienso.» (2007: 391) La serenidad de los *Proverbios* se modifica con el refinado erotismo del *Cantar*, que da expresión al renacer de los amores conyugales¹⁰. En *Dentro del cercado* encontramos, pues, fundidos el amor y el dolor: el amor egoísta de Luis y su inconsciente indiferencia ante el sufrimiento de Laura.

Pero el dolor de los que sufren alcanza su mayor expresión en las referencias al *Libro de Job*. Las citas de este libro aparecen por vez primera en *Hilván de escenas* (1903), su segunda novela. Aquí es Mosén Vicente la víctima de las malas mañas de sus oponentes, quienes logran para él un traslado no deseado. Al ser apartado de los lugares donde era feliz, condenado así a la desdicha, el buen sacerdote exclama con Job (29, 18), cuando aquél rememora el placer de sus días felices: «En mi nidito moriré y como la palma multiplicaré mis días» (Miró, 2006: 223). Arrancado de ese «nidito», el sacerdote exclama al comenzar el destierro (Job, 16, 23): «He aquí que pasan los cortos años y ando por un sendero por el que no volveré.» (Miró, 2006: 223)

Las referencias al *Libro de Job* alcanzan plenitud en *Del vivir (Apuntes de parajes leprosos)* (Alicante, 1904), la novela con la que el escritor abre sus *Obras Completas*. Jorge Guillén (1969: 170) escribió con acierto que el mundo que realmente contempla en Parcent está visto a través de la Biblia. La existencia de los leprosos se despliega ante nosotros en su realidad terrible y como ejemplo de sufrimiento físico aumentado por el sentimiento de abandono y soledad. El dolor de los llagados es más intenso por la indiferencia de los sanos; indiferencia que es también crueldad inconsciente y cotidiana: es la «falta de amor» que descubre el protagonista, Sigüenza, como conclusión de su itinerario. El tema del libro aparece perfectamente definido en la cita inicial, de manera que todo el texto viene a ser una extensa glosa de esos versículos: cinco, del capítulo treinta, que resumen el dolor y el abandono. Miró introduce un añadido sutil en el último de ellos: «¡Humanidad! Clamo a ti y no me

10. La utilización del *Libro de los Proverbios* para expresar el amor conyugal aparece también en otros lugares: en *La novela de mi amigo*, Federico Urios, para encarecer la figura de su madre, dice de ella que «trascendía gracia, serenidad y fortaleza, como la mujer que alaba el *Libro de los Proverbios*» (2006: 366). En *Niño y grande* Antón admira la actitud de Elena escribiendo «Era ella la mujer sabia y fuerte de las Escrituras, que todo cuidaba velando en el reposo» (2006: 822).

oyes; estoy presente y no me miras» (Miró, 2006: 260). La invocación es un grito de dolor y una acusación por su indiferencia. Del mismo modo, en la primera visita de Sigüenza a uno de los leprosos, Batiste, la mirada del llagado parece clamar, como Job (19, 21): «¡Apiadaos de mí, apiadaos de mí, siquiera vosotros mis amigos, porque la mano del Señor me ha tocado!» (Miró, 2006: 288) La demanda de piedad, como el clamor inicial, está condenada a caer en el vacío, como el enfermo está condenado a padecer en soledad. El lamento bíblico atraviesa, así, milenios, para llegar, sin perder intensidad y en plenitud de sentido, hasta nuestros días.

FIGURAS DE LA PASIÓN DEL SEÑOR

Miró tenía en proyecto una serie de seis libros dedicados a recrear, con técnica y estética modernas, algunos textos del Antiguo y del Nuevo Testamento. La serie iba a llevar el título general de «Estampas viejas»; a ella pensaba dedicar muchos años y culminar así el plan de sus *Obras Completas*, diseñadas para la editorial Biblioteca Nueva cuando él se iba acercando a los cincuenta años¹¹. De ese conjunto sólo publicó el libro *Figuras de la Pasión del Señor* y unos pocos bocetos de lo que podría haber sido *Figuras de Bethlehem*, aparecidos en la prensa periódica.

La colección de «Estampas viejas» fue concebida durante la escritura del primer tomo de *Figuras de la Pasión*, en 1916; libro que es, a su vez, el resultado del desarrollo de unos textos en un proceso creativo del que debemos dar cuenta.

Con el deseo de ampliar las posibilidades para desarrollar su carrera de escritor y consolidar la economía doméstica, Miró, junto con su familia, abandona Alicante y traslada su residencia a Barcelona en febrero de 1914. En la Semana Santa de ese año (del 8 al 11 de abril) publica en *La Vanguardia* tres artículos –o semblanzas– titulados «Judas», «Simón de Cirene» y «José de Arimathea». En agosto, la Editorial Vecchi y Ramos le encomienda la dirección de un ambicioso proyecto: una «Enciclopedia Sagrada Católica», a la que el escritor dedicará todo su esfuerzo durante nueve meses, hasta que en abril de 1915 el proyecto fracasa debido a las condiciones del mercado alteradas por la Primera Guerra Mundial (la dificultad de comercio con Hispanoamérica, etc.). Fue un trabajo agotador, económicamente ruinoso, cuyo resultado

11. Los títulos de esos libros, que aparecen como un grupo al final de sus *Obras Completas*, serían los siguientes: tomo XIII: *Figuras de Patriarcas y Jueces*. XIV: *Figuras de Reyes y Profetas*. XV: *Figuras de Bethlem*. XVI: *Figuras de la Pasión del Señor*. XVII: *Figuras de Discipulos*. XVIII: *Figuras de Santos*. Así es como aparecen en el plan de la Editorial en el momento de la muerte del escritor.

positivo fue el caudal de conocimientos en materia de Historia Sagrada y de la Iglesia adquirido en esos meses de trabajo. En la Semana Santa de 1915 aparecen en el mismo diario barcelonés tres nuevas figuras: «Barrabás», «Anán» y «María Cleofás». Se suele decir que *Figuras de la Pasión del Señor* es el resultado de su actividad para la Enciclopedia, pero hemos de advertir que tres de esas figuras aparecieron meses antes de comenzar esa labor. Son fruto de un interés personal.

El escritor abordó el proyecto con gran entusiasmo, y trabajó incansablemente en su redacción, estudiando y escribiendo. En marzo de 1914, con ocasión de los tres primeros artículos, había informado por carta a su amigo (y primer biógrafo) José Guardiola Ortiz: «he tenido que escribir mis tres figuras de la «Pasión del Señor» (72 cuartillas) consultando más de 20 volúmenes» (Miró, 2009: 153). El afán de documentación para reconstruir el ambiente histórico, social, geográfico..., en que vive Jesús es de gran exigencia: en una lista, dada a conocer por John R. Kirk (1979), en la que el escritor relaciona los libros utilizados para escribir las *Figuras*, contamos cincuenta títulos (además de los cinco tomos de la Biblia); entre ellos están, por ejemplo, los diez volúmenes del *Dictionnaire de la Bible*, de F. Vigouroux, y los cuatro volúmenes de *La Bible et les decouvertes modernes en Palestine, en Egypte et en Assyrie*, del mismo autor.

Miró reescribe la Pasión, evoca diversos momentos de la vida de Jesucristo, y reconstruye toda una época con una minuciosidad asombrosa, tomando los datos de libros de «fría erudición» por donde andaban esparcidos. Con emoción honda –como confiesa– elabora un texto palpitante de vida, del que ha eliminado todo andamiaje y todo «olor a lámpara». Lo conseguido es pura literatura, una obra de arte que, si hemos de adscribirla a un género, éste no sería otro que el de la novela¹², puesto que son sus procedimientos los que utiliza para la composición del libro.

La obra fue creciendo y configurándose en su mismo proceso de escritura. En enero de 1916 escribe a miembros de su familia diciéndoles que está trabajando con intensidad, puliendo y dando «proyección de libro» a los seis capítulos que tenía (los aparecidos en *La Vanguardia*), para insertarlos en un proyecto mayor, cuyo índice es muy cercano al definitivo. En marzo les comunica que ha sido necesario fragmentarlo y que de allí ha nacido toda una colección que ha de titularse «Estampas viejas». Como sabemos, *Figuras*, en su primera edición, aparece en dos tomos en años sucesivos: en marzo de

12. Es de importancia fundamental el art. de Ian R. Macdonald, «*Figuras de la Pasión del Señor*, novela» (en Lozano Marco, 2004: 81-96).

1916 el tomo I contiene las siete primeras, desde «Judas» hasta «Barabbas»; en abril de 1917 se completa la obra con las ocho restantes, desde «Herodes Antipas» hasta «La Samaritana». A partir de su segunda edición (1928), la obra aparece ya en un tomo.

El título permite suponer que se trata de una colección de estampas aisladas. No es así. En realidad, teniendo cada capítulo un diseño unitario y un desarrollo en torno al personaje correspondiente, se logra una continuidad y una compleja disposición entre sus partes que convierte la obra en una verdadera novela moderna, o *modernista* en su sentido más pleno¹³, siendo rasgos de ésta la utilización de la elipsis, la ruptura de la linealidad temporal y el predominio del elemento espacial, con un complejo uso de la imagen, la metáfora y la sinestesia.

En este sentido, se hace necesario apuntar algunas notas sobre la construcción y el contenido de la novela¹⁴. Cada uno de sus quince capítulos está centrado en la «figura» que le da título; pero no se ciñe estrictamente a ella, sino que en derredor suyo dilata los horizontes del relato, incorpora el pasado, adensa el ambiente humano, muestra la realidad geográfica (geológica, botánica, atmosférica...), para situar un segmento de la Pasión en su desarrollo secuencial. De esta manera, encontramos a modo de quince líneas horizontales (cada personaje con su trayectoria) que contienen el fragmento de una línea vertical que las atraviesa para componer la historia de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Así, al final de «Judas» se alude a la traición ya consumada; en «El padre de familias» presenciamos la última cena y la institución de la Eucaristía; en «El mancebo que abandona su vestidura», el prendimiento en Gethsemaní; en «Kaifás», los sucesos de la noche del jueves, con la negación de Pedro; en «Un nazareno que le vio llorar» asistimos a la salida del Sanedrín para ser conducido ante Pilato desde la perspectiva de un paisano de Jesús que presenció el momento en que, en la sinagoga de Nazareth, manifestó públicamente su misión¹⁵. «Anás» viene a ser un paréntesis para mostrar al hombre más poderoso de Israel, con una cronología que se extiende a lo largo de la jornada. Un sutil juego temporal se produce con «Barabbas», pues lo vemos encarcelado y luego ya en libertad, haciendo una

13. Aunque Ian Macdonald haga referencia al *Modernism* en el sentido anglosajón, el modernismo mironiano puede ser entendido dentro de los criterios desarrollados a partir de la línea iniciada por Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez. Véase Lozano Marco (2010).

14. Sigo aquí el procedimiento utilizado por Ian R. Macdonald en el artículo citado en la nota 12.

15. Miró utiliza aquí un pasaje relatado en Lucas, 4, 16-30, acomodándolo a la forma novelesca con gran carga emotiva.

elipsis en el momento culminante, que será recreado unos capítulos después. «Herodes Antipas» es un complejo y amplio fresco, de carácter decadentista, en torno al Tetrarca y a Herodías, con la evocación sumaria de Juan el Bautista y de Salomé, que termina con la comparecencia de Jesús, al que hace vestir con un lienzo blanco para devolverlo a Pilato. La figura del gobernador romano es la que tiene un tratamiento más desarrollado, tanto que ha de dividirla en dos extensos capítulos: «Pilato» y «Pilato y Cristo». El primero no contiene ninguna escena de la Pasión: es una reconstrucción de la presencia de Roma en Israel, alrededor del personaje, con un recorrido geográfico por la región tomando como pretexto la llegada de unos refinados invitados romanos al puerto de Cesárea, desde donde hacen el recorrido hasta Jerusalén. En el segundo, se presenta el proceso a Jesús, los problemas de conciencia de Pilato, las exposiciones públicas, la flagelación y la sentencia. En «Simón de Cirene» se relata la jornada de este personaje hasta el momento en que se encuentra con la comitiva y ha de cargar con la cruz. «Mujeres de Jerusalén» es el único capítulo con protagonista colectivo, aunque destaca la madre de Elifeleth, «el mancebo que abandona la vestidura»; el capítulo se llama así para resaltar la confianza de ellas en Jesús, pues «ponía la mujer al lado del hombre» y no subordinada a éste. Son las que llevan el «vino de misericordia» para mitigar el sufrimiento, vino que rechaza el reo. Se representa aquí el momento de la crucifixión. En «María Cleofás» encontramos la escena del Calvario, con las tres mujeres presenciando la agonía. La muerte se describe en «Sanhedritas amigos de Jesús»; son Josef de Arimathea y Nicodemus, quienes piden a Pilato el cuerpo del ajusticiado para darle piadosa sepultura y adquieren ungüentos para ungir el cadáver. «La Samaritana» es el último capítulo: esta mujer, a la que vemos junto al pozo donde dio de beber a Jesucristo, recibe la noticia de su resurrección y de su ascensión. Las palabras finales del libro, en boca de esta mujer, expresan desamparo y soledad: «¡Rabbi, Rabbi! ¿Por qué has resucitado para subirme al cielo?...»

Como hemos apuntado, en cada uno de los capítulos se dilatan los horizontes en torno a las figuras centrales, abarcando tanto la reconstrucción del momento presente como la pervivencia, adensada, del pasado. Un ejemplo del procedimiento complejo y sutil en el tratamiento del tiempo lo encontramos en el primer capítulo: «Judas»; se traza en él una especie de presentación. Comienza en el momento en que el discípulo traidor se incorpora al grupo, junto al lago Tiberiades, en casa de Simón Kefa. Allí se nos muestra por primera vez a María y a su hijo:

Vinieron también mujeres con el profeta. Adivinábase a su madre entre todas; siempre callada y triste. El hijo tenía el ímpetu, el fervor y la luz, el

embelesamiento, las melancólicas postraciones del elegido. La madre, la contenida ansia, el miedo al gozo, el resignado silencio y la sombra trabajada de la predestinación que se cernía sobre él. Su dulce belleza de nazarena se iba consumiendo en los rudos caminos y en inquietudes no comprendidas por nadie. Todo lo miraba con padecimiento. (2007: 426)

El procedimiento caracterizador es similar al utilizado por el escritor para presentar a los mejores personajes de sus novelas. A continuación, presenciamos los movimientos de las muchedumbres que acuden en demanda de curación; se detalla la del siervo del centurión; asistimos al Sermón de la Montaña; conocemos las tareas que como «mayordomo» del grupo desempeña Judas, nos llega su carácter áspero («caminaba siempre solo y zaguero») en la escena donde manifiesta su disgusto por el gasto de trescientos denarios en «ungüento de nardo de espique» para ungir a Jesús (Juan, 12, 3-8). Después de esto se produce una elipsis para llegar al momento en que camina, inquieto, con treinta siclos de plata.

El resumen del capítulo inicial puede dar una idea de lo denso del contenido, pero no resulta adecuado para mostrar algo fundamental: la sensación del espacio y la composición de las escenas, con la presencia y el movimiento (la maravillosa sensación de movimiento) de personajes y muchedumbres. La práctica de la novela ha propiciado esa sorprendente construcción de escenas, la imbricación de episodios, las insólitas descripciones, las relaciones entre los personajes y el sabio y medido uso de la introspección¹⁶. El resultado es la presencia evidente de un mundo que no procede de la fabulación literaria, sino de la lectura y asimilación de una bibliografía –en su mayor parte de carácter científico– adaptada a su designio creativo. La novedad del proyecto puede quedar resumida en el contenido de dos cartas. El 14 de enero de 1917 escribe a su amigo Eduardo Irlas: «Yo, por temperamento, por mi amor a la estética de la Biblia, inédita entre nosotros [...], he emprendido una colección de libros que afirman mi vida interior y quitan de mis ojos muchos engaños artísticos.» (Miró, 2009: 247) El dos de abril del mismo año, se lamenta a don Miguel de Unamuno del rechazo que en los sectores tradicionalistas produce su libro: «¿Pero es que la estética inagotable del Antiguo y del Nuevo Testamento es una cantera murada para los que no traemos tonsura?» (Miró, 2009: 251)

Su finalidad es estética; una estética arraigada en su «vida interior» y *comprometida* con una visión de Jesús y del cristianismo resuelta en una ética de amor al semejante. Las *Figuras* son el resultado de la unión de los hallazgos y procedimientos de la novela moderna –tal y como los había reelaborado

16. El uso del estilo indirecto libre, propio de la técnica novelística, ocasionó un incidente con la justicia, al atribuir al escritor lo que no era sino opinión de personajes.

Miró— con la documentación que los trabajos científicos de los últimos años le habían proporcionado en dilatadas horas de estudio. Por encima de todo ello, hay una visión de Jesucristo eminentemente humana, cuya figura queda realizada como el mayor ejemplo moral. En «Lo viejo y lo santo...» escribe que «negar la humanidad de Jesús [como lo hicieron los gnósticos es] pecado de herejía más tremendo que el de negarle la divinidad» (1996: 571). Jesús es «todo humanidad para sentir, para padecer, aunque en sus cimas residiese la divinidad» (1996: 576). Este Cristo mironiano está concebido a partir de la lectura de toda una tradición de estudios de carácter liberal que llenan la segunda mitad del XIX y comienzos del XX. Reconocemos que el *Rabbi* de las *Figuras* está en la línea de las reflexiones de Renan, y de otros autores, como los citados por Miró en su artículo «La conciencia mesiánica en Jesús»: Sta-pffer, Chollet, Le Camus y Harnack¹⁷. Con este último, de manera señalada, comparte el criterio de resaltar el valor fundamentalmente moral del mensaje y de la vida de Jesús: «La Religión y la Ética se solicitan en su pecho y se fundirán en su palabra», escribe en sus dos textos ensayísticos¹⁸.

En *El humo dormido* (1919) sitúa, como sección final, unas «Tablas del Calendario» cuyas primeras piezas son una serie de capítulos sobre la Semana Santa (uno para cada día), en cuyo texto alterna un resumen evangélico de la Pasión con las costumbres y las ceremonias actuales. El contraste queda bien resumido en el Viernes Santo: «Un vaho de costra humana ha subido a tu nariz aguda de cadáver./ Han matado en Ti el hombre que era arca de Dios, y quedará el rito y la doctrina intacta.» (2007: 746) El rito es el que se repite anualmente: es ahora un diácono quien, con «voz cansada y turbia [...] va diciendo el *flectuamus genua*».

Del proyecto «Estampas viejas» sólo llegó a publicar unos pocos fragmentos de «Figuras de Bethlehem». Lo más destacado, además de la descripción de los lugares, es la delicada versión del *Libro de Ruth* que apareció en *La Nación* de Buenos Aires (7 de enero de 1923) y en *El Sol*, de Madrid (9 y 10 de enero de 1925). Miró realiza una versión poética del contenido de los dos primeros capítulos del libro bíblico, siguiéndolos muy de cerca: resume los

17. El artículo fue publicado en la revista *España* el 8 de abril de 1922. Ha sido recogido en el Apéndice al volumen II de las *Obras Completas* (2007: 829-837). Los libros de los autores citados se encuentran en la biblioteca personal de Gabriel Miró; son, siguiendo el orden citado, *La Palestine au temps de Jesus-Crist: d'après le Nouveau Testament, l'historien Flavius Josephe et les Talmuds* (Paris, s. a. [189-?]); *La Psychologie du Crist* (Paris, 1903); *Vie de N. S. Jesus Christ* (Bruxelles-Paris, 1897); *L'Essence du christianisme* (Paris, 1907).

18. «La conciencia mesiánica en Jesús», (2007: 836) y «Lo viejo y lo santo...» (1996: 575). Para la figura de Cristo como ejemplo moral, véase Airozo (1987).

capítulos tres y cuatro, eliminando el pleito familiar, para consumir el matrimonio con Boz y trazar su descendencia hasta David y Salomón. De ellos esboza una breve semblanza, para terminar aludiendo a asuntos dilectos: la Sulamita, el *Cantar de los Cantares* y el *hortus conclusus*, enlazando en el último párrafo con el tema central del texto: «Y Salomón pasa por Bethlehem en su carro de luz, y la aldea queda magnificada bajo el vuelo de las vestiduras del descendiente de Ruth, la mujer que alzaba las espigas que se le caían a los jornaleros...» (2007: 812)

LA NOVELA DE OLEZA

Parece haber un acuerdo unánime en considerar que la obra maestra de Gabriel Miró es una novela en dos partes que carece de título unitario, a la que hemos de referirnos, como hacemos en el epígrafe, por el nombre de la ciudad cuya vida se recrea, y que es el verdadero protagonista. Oleza es una ciudad episcopal situada en el Levante español, en el lugar geográfico que corresponde a Orihuela. La población real viene a ser el modelo para la creación de un espacio literario construido de acuerdo con el patrón novelesco de la «ciudad levítica». Porque lo que allí se narra es precisamente la vida y la muerte de una ciudad levítica en un momento histórico que corresponde a las dos últimas décadas del siglo XIX.

El escritor, en carta a su amigo Ricardo Baeza, afirma en mayo de 1919 que cada una de las dos partes tiene «su viabilidad autónoma» (2009: 339), aunque forman una unidad. *Nuestro Padre San Daniel* (1921) recrea la vida de la ciudad en un período temporal breve: alrededor de dieciocho meses (aunque el pasado, por presencia o por alusión, está incorporado, creando la sensación de densidad temporal). De este modo, la ciudad levítica aparece como algo sólido e inmutable, pesando sobre la vida de sus habitantes, como lo revela el hecho de que el primero y el último capítulo se titulen igual: «Nuestro Padre San Daniel», el mismo que tiene todo el libro. La acción de la segunda parte, *El obispo leproso* (1926), se inicia ocho años después del desenlace de la primera, cuando Pablo, nacido al final de la anterior, va a cumplir esa edad; termina cuando alcanza los dieciocho. El mayor desarrollo temporal –diez años– permite que asistamos al desmoronamiento de lo que parecía sólido y eterno, víctima del paso del tiempo y del inevitable progreso. Los inicios del mundo industrial dan al traste con la sociedad cerrada, fanática, celosa guardiana de sus esencias y tradiciones.

El crítico británico Gerald G. Brown, en un trabajo lúcido y estimulante (1975), apunta que parece razonable relacionar las dos partes de la novela con el Antiguo y con el Nuevo Testamento, respectivamente. La idea es altamente

sugestiva, y atender a estas relaciones enriquece la lectura de un texto bello y complejo que recibe la carga de trascendencia del referente aludido. No se trata de un paralelismo estricto, sino de unas referencias amplias, pero significativas. Los mismos títulos tienen un carácter emblemático, y guardan una relación de oposición: *Nuestro Padre San Daniel* alude a la imagen del profeta, en torno a la cual gira la vida moral de Oleza, emanada de una religión oscura, obsesionada con el pecado, la culpa y el castigo: *El obispo leproso* menciona en su título al justo que sufre en el retiro de su palacio, que se preocupa por el progreso del lugar (él es quien propicia las obras del ferrocarril y la construcción de muros y embalses para contener las riadas), y que da ejemplo moral de entereza y de amor.

Aun tratándose de una sociedad católica, en *Nuestro Padre San Daniel* abundan las referencias al Antiguo Testamento, unas referencias no carentes de tratamiento irónico. El profeta Daniel es el patrono de Oleza porque de uno de sus olivos talló su imagen un artista llegado de tierras lejanas. Curiosamente, el narrador nos dice que «el rostro demacrado y trágico de la escultura no parece avenirse con el espíritu de las profecías mesiánicas ni con la gloria de quien se adueñó de los príncipes» (2008: 72); pero lo es, porque en un costado lleva una hoja con la frase «Yo, Daniel, yo vi la visión», y a sus pies tiene la olla con el potaje que le llevó Habacúc. Hay un contraste entre lo grandioso de la visión –la de un profeta– y lo vulgar del potaje. Es la «visión» lo que caracteriza al patrono de Oleza, pero en el sentido de «vigilancia» de la vida de su pueblo: «Son los ojos que leyeron la ira del Señor contra los príncipes abominables. Y si descubrieron la castidad de Susana, bien pueden escudriñar las flaquezas femeninas» (2008: 78). En la imagen se representa una moral de vigilancia estricta, obsesiva, que fomenta la intolerancia y el fanatismo. Es significativo que quien salvó a Susana de las calumnias sea ahora utilizado para delatar a las adúlteras y pecadoras en una inversión que acusa a sus fieles. Así sucede con una recreación de este episodio, teniendo a Purita como víctima¹⁹.

Todo parece apuntar en esta primera parte a valores propios del Antiguo Testamento: Oleza es el «pueblo elegido», cohesionado por una fe confundida con los ideales y actitudes del carlismo (el «caudillo» don Álvaro viene a ser una versión humana de la imagen, cuya mirada comparte). Estos oleceses adoradores del profeta combaten a «los beduinos liberales», como lo hizo Gedeón (Jueces, 5, 7 y ss.); alaban a sus prohombres con versículos del *Deuteronomio* (33,24; Miró, 2008: 80), y claman con la palabra inflamada de Isaías (47, 1), acusando a la pobre Oleza de ser «una nueva sierva de Babilonia» que

19. Véase el capítulo «Tertulia de doña Corazón», en *El obispo leproso*.

ha de sentarse en el polvo (Miró, 2008: 104). Dos motivos más encontramos, desarrollados como elementos estructurales: una sutil recreación del cainismo en el enfrentamiento entre dos correligionarios, don Álvaro (que posee la gracia) y Cara-rajada (desposeído de ella), quien pretende matar el alma de aquél al hacerlo cómplice de un crimen horrendo; el otro es la alusión al diluvio, con esa inundación que se atribuye a castigo del profeta, aunque no fue más que un intenso aguacero.

El obispo leproso gira en torno al tema del amor. Los valores que emanan del prelado y de los personajes cercanos a él (don Magín, Paulina...) son los de compasión, amor al semejante y aceptación del dolor. El lema episcopal es señal de su entrega: «*Pulsate et aperietur vobis*» (Mateo, 7, 7), y su labor callada es un ejemplo ético para quien sepa ver (y leer). Es también significativo que en esta segunda parte cumplan un papel fundamental en su estructura las celebraciones centrales del cristianismo: la Navidad (con las referencias a los «nacimientos»), pero sobre todo la Semana Santa y el Corpus Christi, celebraciones ausentes en *Nuestro Padre San Daniel*. Por otro lado, quienes empleaban citas del Antiguo Testamento ahora pervierten pasajes del Nuevo. Uno de los escandalizados jesuitas, irritado por los estragos del progreso, clama: «¡Baje fuego y consuma Samaria! Oleza es Samaria» (2008: 390). Se alude aquí al pasaje del Evangelio de San Lucas (9, 52-56) en el que Jesús reprende a Santiago y a Juan por su actitud vengativa contra los samaritanos. El sacerdote clama con una maldición (bíblica) que fue reprobada por Jesucristo. La forma de la exclamación es propia del Antiguo Testamento y su espíritu es contrario al del Nuevo.

Tanto el obispo como don Magín comparten con su autor el interés por los estudios bíblicos, la historia de Palestina y la fascinación por el cercano Oriente. En diversos pasajes aparecen citados libros científicos, geográficos y de erudición que Miró conocía, y que están en lo anaqueles o en las mesas de ambos. Los personajes más positivos toman distancia con respecto a los textos sagrados: los aman, pero adoptan ante ellos una actitud crítica. Incluso esta actitud se utiliza novelescamente: cuando se manifiestan en el prelado los primeros síntomas de la lepra, acude al *Levítico*, lee con atención los pasajes en que se describe el inicio de la enfermedad²⁰, pero sabe que todo eso corresponde a los conocimientos de «aquel tiempo», que es una ciencia ya superada y descartada: lo diagnosticado por Moisés correspondería a una variedad de afecciones cutáneas. Los textos sagrados son leídos desde una actitud cientí-

20. En el capítulo «Grifol y Su Ilustrísima».

fica moderna, de manera que el obispo del libro podría haber sido acusado, entonces, de «modernista».

Frente a una religión que se obsesiona con el pecado, la culpa y el castigo, que es legalista, formalista, intolerante y fomentadora del fanatismo (el clima moral propio de la primera parte), en *El obispo leproso* encontramos el ejemplo moral de una actitud abierta hacia el semejante²¹; del mismo modo que la cerrada Oleza, verdadero *hortus conclusus*, «que había sido un jardín cerrado y abandonado», se abre por fin al mundo gracias al ferrocarril; ese ferrocarril propiciado por el prelado, con el que abandonamos la ciudad en el capítulo postrero.

En 1928, Ernesto Giménez Caballero dio cuenta, en las páginas del diario *El Sol*, de una visita a Gabriel Miró, en su domicilio familiar. Le llamó la atención su biblioteca: «un auténtico taller» –escribía–; allí estaba «su utillaje de construcción». Aquella biblioteca le parecía «más de un sabio orientalista que de un poeta», y con una certera frase resume el sentido de aquel descubrimiento: «Sólo viendo su escenario inspirador podía comprenderse la solidez de su inspiración, la calidad patentada de sus arquitecturas.» Buena parte de la obra de Miró es el resultado de la transformación de sus diversas y variadas lecturas en creación literaria, en creación poética. La Biblia es un estímulo fundamental; pero también las investigaciones sobre la antigüedad: sólidos libros de ciencia y de pensamiento le sirvieron como materiales de construcción para crear esas deslumbrantes «arquitecturas» verbales, levantadas con un lenguaje único: un lenguaje logrado gracias al costoso hallazgo de la palabra «que no lo dice todo sino que lo contiene todo».

BIBLIOGRAFÍA

- AIROZO, James John (1984), *Religión, the Bible and Ideology in the Works of Gabriel Miró*, University of Michigan, Dissertation Services, 1984.
- (1987), «Gabriel Miró, Adolf von Harnack, and the Meaning of Jesus», *Romance Quaterly*, 34, pp. 261-370.
- ALTISENT, Marta Eulalia (1989), *La narrativa breve de Gabriel Miró*, Barcelona, Anthropos.
- AZORÍN (1905), «El espíritu de Grecia», *ABC*, 27 de septiembre.
- BECKER, A. W. (1958), *El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Revista de Occidente.
- BROWN, Gerald G. (1975), «The Biblical Allusions in Gabriel Miró's Oleza Novels», *Modern Language Review*, vol. 70, pp. 786-794.

21. Véase el estudio de J. J. Airozo (1984).

- CARPINTERO, Heliodoro (1983), *Gabriel Miró en el recuerdo*, Alicante, Universidad de Alicante –C.A.P.A.
- COOPE, Marian G. R. (1973), «Gabriel Miró's Image of the Garden as *Hortus Conclusus* and "Paraíso Terrenal"», *Modern Language Review*, vol. 68, pp. 94-104.
- (1984), *Reality and Time in the Oleza Novels of Gabriel Miró*, London, Tamesis Books.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1959), «Gabriel Miró. *Las cerezas del cementerio*» en *Las mejores novelas contemporáneas*, vol. IV, Barcelona, Planeta, pp. 595-707.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1928), «Visitas literarias: Gabriel Miró», *El Sol*, 20 de abril, p. 1.
- GUARDIOLA ORTIZ (1935), José, *Biografía íntima de Gabriel Miró*, Alicante, Imp. Guardiola.
- GUILLÉN, Jorge (1969), «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró», en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 143-179.
- (1970), *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia.
- GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica*, Madrid, Editorial Cátedra.
- HODDIE, James H. (1992), *Unidad y universalidad en la ficción modernista de Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Orígenes.
- HOLMAN-SALAVIN, Agnès (2001), *La poétique de l'espace dans l'oeuvre de Gabriel Miró*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- JOHNSON, Roberta (1976), «Miró's *El obispo leproso*: Echoes of Pauline Theology in Alicante», *Hispania*, vol. 59 (mayo), pp. 239-246.
- KING, Edmund L. (1967), Introducción a su ed. de *El humo dormido*, New Cork, Dell Publishing Co.
- KIRK, John Roger (1979), «Questions of Originality: The Use of Sources in *Figuras de la Pasión del Señor*», en R. Landeira, ed., *Critical Essays on Gabriel Miró*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 66-84.
- LANDEIRA, Ricardo (1972), *Gabriel Miró: trilogía de Sigüenza*, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina.
- LONGHURST, C. A. (1990), «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, vol. II, pp. 59-76.
- (1994), *Gabriel Miró, Nuestro Padre San Daniel and El obispo leproso*, London, Grant & Cutler.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1991 a), Introducción a su edición de Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, Madrid, Editorial Taurus.
- (1991 b), Introducción a su edición de *Nuestro Padre San Daniel. El obispo leproso*, Madrid, Espasa Calpe.

- (2010), *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró*. Del vivir, Alicante, Universidad de Alicante.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel y Monzó, Rosa M^a. (1999), eds., *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- (2004), eds., *Actas del II Simposio Internacional “Gabriel Miró”. Gabriel Miró, novelista*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- MACDONALD, Ian R. (1975), *Gabriel Miró: His private library and his literary background*, London, Tamesis Books.
- (1990), «The Gospels as Fiction: Gabriel Miró's *Figuras* and Biblical Scholarship», *Forum for Modern Language Studies*, XXVI, núm. 1, pp. 49-61.
- (2004), «*Figuras de la Pasión del Señor*, novela», en Lozano Marco y Monzó (2004), eds., pp. 81-96.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1990), *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»..
- MILLER, Yvette E. (1975), *La novelística de Gabriel Miró*, Madrid, Ediciones y Distribuciones Códice.
- MIRÓ, Gabriel (1982), *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de «El Ibero»*, transcripción y estudio introductorio de Edmund L. King, Madrid, Ediciones de La Torre.
- (1996) «Lo viejo y lo santo en manos de ahora», conferencia recogida por Vicente Ramos (1996: 567-580).
- (2006) *Obras completas*, vol. I, edición e introducción de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- (2007) *Obras completas*, vol. II, edición e introducción de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- (2008) *Obras completas*, vol. III, edición e introducción de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- (2009), *Epistolario*, ed. de Ian R. Macdonald y Frederic Barberá, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»- Caja Mediterráneo.
- NORA, Eugenio G. de (1963), «La novela sensual de Miró», en *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, tomo I, pp. 431-466.
- O'SULLIVAN, Susan (1967), «Watches, Lemons and Spectacles: Recurrent Images in the Works of Gabriel Miró», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. XLIV, pp. 107-121.
- RAMOS, Vicente (1964), *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, Gredos.
- (1996), *Vida de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo – Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- ROMÁN DEL CERRO, Juan Luis (1979), ed., *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento (1879-1979)*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial.

- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2004), «El mundo moral social de Oleza», en Lozano Marco y Monzó (2004), eds., pp. 113-128.
- VIDAL, Raymond 1964, *Gabriel Miró. Le style. Les moyens d'expression*, Bordeaux, Hautes Etudes Hispaniques.
- VILLANUEVA, Darío (1983), ed., *La novela lírica. I. Azorín, Gabriel Miró*, Madrid, Taurus.
- WOODWARD, L. J. (1954), «Les images et leur fonction dans *Nuestro Padre San Daniel* de Gabriel Miró», *Bulletin Hispanique*, LVI, núms. 1-2, págs. 110-132.

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2010.

Fecha de aprobación: 22 de febrero de 2010.