CRITICAL ESSAYS ON GABRIEL MIRO

Ricardo Landeira, Editor

CRITICAL ESSAYS ON GABRIEL MIRO

SOCIETY OF SPANISH AND SPANISH-AMERICAN STUDIES

Copyright (c) 1979
Society of Spanish and Spanish-American Studies
All rights reserved

Published through the Imprint Series,
Monograph Publishing on Demand.
Produced and distributed by
University Microfilms International
Ann Arbor, Michigan 48106

Library of Congress Cataloging in Publication Data

Critical essays on Gabriel Miró.

(Monograph publishing : Imprint series)
1. Miró Ferrer, Gabriel, 1879-1930—Criticism and interpretation—Addresses, essays, lectures.
I. Society of Spanish and Spanish-American Studies. II. Landeira, Ricardo L.

PQ6623.I7Z613 863'.6'2 79-64045
ISBN 0-89295-007-2

for my parents, Ricardo and Armonía

CONTENTS

Acknowledgments viii
Preface ix
Ricardo Landeira, Three Quarters of a Century of Miró Criticism 1
Vicente Ramos, El vitalismo mironiano 13
Henry C. Schwartz, The Poetry of Nature in Gabriel Miró 17
Roberta Johnson, Time and the Elements Earth, Air, Fire and Water in *Años y leguas* 42
Yvette E. Miller, Illusion of Reality and Narrative Technique in Gabriel Miró's Oleza-Orihuela Novels: *Nuestro Padre San Daniel* and *El Obispo leproso* 57
John R. Kirk, Questions of Originality: The Use of Sources in *Figuras de la Pasión del Señor* 66
Enrique Anderson Imbert, La creación artística en Gabriel Miró 84
Ernest E. Norden, Trends in Gabriel Miró's Style Revealed by His Revision of *La Señora, los suyos y los otros* 100
Edmund L. King, Life and Death, Space and Time: «El supulturero» 107
Heliodoro Carpintero, Sigüenza, en la vida y en la obra de Gabriel Miró 121
Ricardo Gullón, Oleza y sus gentes 138
Paciencia Ontañón de Lope, Realidad y patología de un personaje mironiano 145

ACKNOWLEDGMENTS

I am indebted to Professor E. Gerald Meyer, Vice President for Research, and to the members of the Research Coordination Committee of the University of Wyoming for their generous Research Grant-in-Aid awarded in 1978 for the completion of this project. I also wish to thank the Dean of the College of Arts and Sciences, Professor Wilson J. Walthall, Jr., as well as Professor M. Ian Adams, Head of the Department of Modern and Classical Languages of this University for their continued support.

PREFACE

The reader holds in his hands a collection of essays gathered to honor Gabriel Miró on the first centenary of his birth. Most of the twelve scholars who collaborated in this effort have written extensively on Miró before and their work represents the excellence of present-day Mironian criticism. Some of them, such as Vicente Ramos and Edmund L. King, have dominated the field for decades. Others, though their writings on Miró may not be numerous, have contributed significantly to our understanding of the Levantine author through perceptive and revealing essays; such is the case of Enrique Anderson Imbert, Ricardo Gullón and Heliodoro Carpintero. A third and larger group, made up of younger scholars, among them Roberta Johnson, Ivette E. Miller and Ernest Norden, continues to cement its growing reputation as Miró critics through the contributions that round out this homage volume.

Each essay fully reveals the individuality of its author--to the critical discretion of every one of them has been left the orientation, focus and *idée maîtresse.* My only intrusion, as editor, was to request at the onset a sufficiently wide range of topics to insure as complete a coverage as possible of Miró's life and writings, given the space available and the number of collaborators selected beforehand.

The introductory essay is intended as a panoramic survey of Miró criticism from the turn of century up to the beginning of 1978. Its interest therefore is strictly bibliographical. Of a general sort are those by Vicente Ramos and Henry C. Schwartz; the former on a point of Orteguian aesthetics, the latter delving once again into the poetic quality of nature in Miró. Roberta Johnson, while further exploring this topic in more detail, chooses to center her analysis around a single work, *Años y leguas.* While Kirk surprises with how Miró's retelling of the Passion became *Figuras de la Pasión del Señor,* Yvette E. Miller concentrates on two of Miró's major works as she reasserts Miró's novelistic gifts through narrative technique in *Nuestro Padre San Daniel* and *El Obispo leproso.* Enrique Anderson Imbert and Ernest Norden strive to explain the craft behind Miró's sensuous, plastic and musical prose; the former through his unique combined praxis-poyesis perspective and the latter through a study

of the variants of *Los pies y los zapatos de Enriqueta.* Edmund L. King also chose a short piece. «El sepulturero,» for his essay which scrutinizes the artistic disordering of narrative chronology. The last three articles by Heliodoro Carpintero, Ricardo Gullón and Paciencia Ontañón de Lope deal with well known Mironian characters: Sigüenza and the personages of the Oleza novels.

Lastly, I wish to express my gratitude to all of the collaborators for making this homage volume a reality. From them and from the reader I ask their indulgence for any textual infelicities for which I am solely responsible.

Ricardo Landeira
Laramie, Wyoming
December 1978

THREE QUARTERS OF A CENTURY OF MIRO CRITICISM

Ricardo Landeira
University of Wyoming

From the time his first writings, the «Paisajes tristes,» appeared in the Alicantine paper *El Ibero* (16 September 1901- 16 February 1902), Gabriel Miró has had not only a devoted readership but also a respectable number of scholars who have studied his work conscientiously and uninterruptedly. Two pages (43-45) in the volume *Colección de artículos biográficos* (Alicante: n.p., 1901) by his friend Francisco Figueras Pacheco probably signal the start of a critical biography that seventy-seven years later holds over twenty-three hundred entries.(1)

I

The decade 1900-1910, years of *La mujer de Ojeda* (1901), *Hilván de escenas* (1903), *Del vivir* (1904), *Nómada* (1908), *La novela de mi amigo* (1908) and *Amores de Antón Hernando* (1909), produced some sixty-eight studies on Miró. Somewhat over a dozen were biographical pieces, the remainder dealt with literary topics of one sort or another. Most of the first category dwells on Miró's appointment as his city's official chronicler and a trip taken to the isle of Tabarca in April 1908 with Salvador Rueda and Emilio Costa. They are of no great consequence, just the usual write-up in the local press, the *Diario de Alicante,* of the comings and goings in the life of a young artist that may be of interest to the city's readers.

The largest number of articles regarding Miró's publications focus on *Del vivir, La novela de mi amigo* and *Nómada.* Azorín, in those days already Alicante's literary lion, reviewed favorably the first of the three works in Madrid's *ABC* (27 September 1905). Entitled «El espíritu de Grecia,» the review extols Miró's treatment of landscape which Azorín also knew very well as a native of the region. *La novela de mi amigo* received mostly anonymous and brief reviews in the Alicante press. The accolades were reserved for *Nómada,* the novelette awarded the «El Cuento Semanal» prize by the Madrid magazine of the same name. Span-

ish newspapers as far away as Buenos Aires (e.g., *El Mundo,* 16 February 1908) carried the notice and all of the local as well as some of the dailies in the nation's capital included a picture of the writer being honored. It was Miró's first big success, shadowed unfortunately by his father's death on the same day the novelette was issued. The resultant publicity, however, probably influenced Alicante's city hall to take notice of Miró's growing stature and appoint him to a better remunerated bureaucratic post.

A later article on *Del vivir* by Cristóbal de Castro (*Heraldo de Madrid,* 5 August 1907) makes good Azorín's intuitive earlier piece on the landscape in this work. Its subject is Miró's pantheism. Both, of course, are topics that for future critics would constitute important sections within the Miró bibliography.

II

In 1910 to 1920 there is a reduction, to less than fifty, in the number of entries; this in spite of the fact that major publications in the decade include *Las cerezas del cementerio* (1910), *Del huerto provinciano* (1912), *El abuelo del rey* (1915), *Dentro del cercado* (1916), both volumes of the *Figuras de la Pasión del Señor* (1916, 1917), *Libro de Sigüenza* (1917) and *El humo dormido* (1919). Two factors, however, may explain the apparent decline in print-interest in Miró.

On the biographical level, most of the articles on Miró, originated in Alicante, although others began to appear in large city newspapers with increasing frequency. But having found it economically penurious to support his family on a municipal employee's salary, Miró moved to Barcelona where he no longer held the preeminence enjoyed in his native city. Browsing through the titles of this period, «Altamira y Miró,» «Valle Inclán y Gabriel Miró,» «Azorín. Gabriel Miró,» it is quite clear that people felt Miró still needed others in order to get into the limelight, that he remained less famous than those he was photographed with or whom he befriended. Quite possibly, and yet while he may have been less well known, Miró, a solitary and independent figure by choice, never sought notoriety nor cared for it when it came to him.

On a literary level, the mutilation of *Las cerezas del cementerio* in its first edition did not help matters even though Madrid critics such as Ramón María Tenreiro in *La Lectura* (3, 1911), José López Prudencio in *ABC* (17 June 1911), Eduardo Gómez de Baquero in *El Imparcial* (11 September 1911), Juan Pujol in *Heraldo de Madrid* (17 June 1911) and Marcel Robin in the Parisian *Mercure de France* (16 September 1912), praised the novel. *Del huerto provinciano* was allowed to die in its first

edition. Never issued again as a book and excluded from the complete works, parts of it, transformed, reappeared later in *Libro de Sigüenza.* (2) *El humo dormido,* a difficult work, has only recently found acceptance among readers and critics. The biggest splash of the decade was caused, as we know, by the publication of the *Figuras de la Pasión del Señor* which the Catholic Church wanted to keep away from bookstore display windows and even from being sold. The unorthodox and largely aesthetic interpretation of Biblical personnages and situations brought Miró the kind of national and international prominence he did not need: the jailing of Mr. Valdés Prida, editor of the Gijón newspaper *El Noroeste,* for running a chapter of the *Figuras* on 6 April 1917, Good Friday; his own exclusion from the archconservative Real Academia Española in spite of Ricardo León, Palacio Valdés and Azorín's sponsorship, and the latter's pointedly prolongued absences as protest to the Academia's obduracy; the loss of the Premio Fastenrath on two separate occasions; plus the ignominy of being denounced as a heretic by some when in fact the characters of the *Figuras,* though viewed from a purely literary perspective, are portrayed with a respect consonant to a believer such as Miró professed to have been. Despite the controversy, the fallout in print came in the course of the next decade.

III

The nineteen twenties represent Miró's golden age while alive. Over three hundred pieces on his life and works attest to his stature as a writer of recognized worth, whose production in the eyes of many critics had established him as an immovable fixture in Spanish literature. *El angel, El molino, El caracol del faro* (1921), *Nuestro Padre San Daniel* (1921), *Niño y Grande* (1922), *El Obispo leproso* (1926) and *Años y leguas* (1928) highlight the last decade of Miró's life. These works, as well as the *Figuras* published earlier, receive the largest share of the criticism devoted to Miró.

On the biographical side of things one discerns clearly Miró's elevation to that plateau reserved until now solely for such living writers as Azorín and the rest of the Generation of 98. In articles by José Alfonso, Angel Cruz Rueda, and Melchor Fernández Almagro, Miró certainly appears as the ninety-eighters' equal, above all Azorín's to whom he is inevitably compared as a result of their regional fellowship--nine articles underscore this connection. Valéry Larbaud in *La Nouvelle Revue Française* (July 1920) brings up Francis Jammes and Gabriel D'Annunzio when writing about Miró, while Raimundo de los Reyes in Murcia's *La Verdad* (23 January 1927) suggests an affinity with Blasco Ibáñez.

Aside from the expected attention given him by critics in Spain, Miró begins now to come under the scrutiny of scholars the world over. In France, besides the cited Larbaud, who also translated *El humo dormido* into French, we have Marcel Carayon, Georges Pillement, Jean Sarrailh and Jean Cassou; in the United States, Nicholson B. Adams and Angel del Río; in Italy, Mario Puccini, Alberto Martini, and Gino Tamburini; in Costa Rica, Ernesto Giménez Caballero and A. Gerchunoff; in Argentina, A. Pesqueira; in Colombia, Caamacho Montoya; in Mexico, Juan Gil Albert; and more in Denmark, England and Germany. In spite of all of this recognition the Real Academia stubbornly refused Miró entry to its corporation, a denial which became a *cause célèbre* among literary circles in Madrid for quite a while--almost twenty articles appeared in the papers at that time debating the question.

On March 25, 1925, it was announced that the «Mariano de Cavia» prize, sponsored by the Monarchist *ABC*, had been awarded to Miró for his «Huerto de cruces» story, later incorporated into *Años y leguas*. As had happened earlier with the «El Cuento Semanal» award, Miró became once again a subject of interest for newspapers all over the Spanish-speaking world. This time, however, the prestige of the award together with his undeniable literary fame made the occasion larger and its effect more lasting. The *Heraldo de Madrid* (18 January 1927) published an homage number in Miró's honor where fourteen of his contemporaries, among them Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala and Valle Inclán, commented briefly on his work and personality. Nearly twenty interviews took place during these years, where Miró comes across as a retiring, kind man, an artist very much aware of his aesthetics and literary goals. As a result of one particular interview for the *Diario de Alicante* (26 March 1927), Miró, in order to help out the nervous young reporter José Castellón, prepared a succinct autobiography much reproduced afterwards, and most accessible in *La Gaceta Literaria* (1 June 1931). Other interesting interviews are the anonymous one which appeared in *ABC* (16 June 1927) where Miró candidly talked about his limitations as writer and why he did not feel capable of doing any playwriting,(3) and the one done by Cipriano Rivas Cherif for the *Heraldo de Madrid* (18 January 1927) which is really a conversation between two old friends touching on nearly everything.

In the realm of strictly literary topics, although many entries continue to belong to the *Figuras* (nearly sixty in newspapers from Buenos Aires to Dublin and from Toronto to Melbourne), the most cited essay of the decade was, and remains, Ortega y Gasset's infamous review of *El Obispo leproso*. First published in *El Sol* on January 19, 1927, and subsequently incorporated into Ortega's *Obras Completas* (Vol. III, 3rd ed. Madrid: Revista de Occidente, 1955), the piece regrettably continues as the best known commentary on Miró's shortcomings as a novelist. Though

Ortega's nonsense has been righted since then, few students of Miró's and an inordinate number of scholars seem to have noticed. Still concerned with *El Obispo leproso* but less so with its virtues and flaws as a novel than with its author's prose style are Luis Astrana Marín's «El estilo leproso» and «Más sobre el estilo leproso,» both in *El Imparcial* (February 27 and March 6, 1927). They typify the vilification endured by Miró at the time; articles severely critical, subjective in extreme, prompted by a refusal to accept the use of religious themes in secular fiction regardless of intrinsic aesthetic merit or the deference to Catholic hagiography with which they had been treated. Ironically, both Ortega's critical chastisement and Astrana Marín's type of extra-literary tantrums earned Miró enough attention that, out of the many weak items in this decade's bibliography, one can find several goods studies on these topics. Among them, Ricardo Baeza's three identically titled «Gabriel Miró, prosista» articles for *El Sol* which later found their way into his book *La comprensión de Dostoiewsky y otros ensayos* (Barcelona: Juventud, 1935), and Mariano Baquero Goyanes' «La prosa neomodernista de Gabriel Miró» included also in his *Prosistas españoles contemporáneos* (Madrid: Rialp, 1956). Noteworthy as well are the first four articles ever written on the character Sigüenza, the inaugural one by Miguel Fuster, «Evocación de Sigüenza,» for *Octubre* (12 June 1972), and the others by José Francés Berenguer, Benjamín Jarnés, and Eduardo Gómez de Baquero.

IV

Though the decade 1930-1940 brought the richest harvest of bibliographical entries, it represents a sad gathering of pages since nearly half of the eight hundred and twenty-four I've counted deal directly or indirectly with Miró's death on May 27, 1930. The topic of his illness, death, burial and legacy consumed well over three hundred articles, essays and elegies in the space of a few days. Most are not worth reading, though the homage issues of *El Imparcial* (27 May 1930), *Heraldo de Madrid* (29 May 1930), and *La Gaceta Literaria* (1 June 1931) contain opinions of many contemporary literary figures that hold at least a personal interest. More worthwhile, however, is the *Revista Hispánica Moderna* (Vol. 2, No. 3, April 1936) dedicated to Miró, which, aside from two solid articles by Margarita de Mayo («Gabriel Miró: Vida y obra») and Antonio Oliver Belmás («Naturaleza y poesía en la obra de Gabriel Miró»), contains the first formal bibliography of Miró compiled by Sidonia Rosembaum and Juan Guerrero Ruiz. Another important first was the publication of José Guardiola Ortiz's *Biografía íntima de Gabriel Miró* (Madrid: Signo, 1935), an extremely personal book largely lacking in critical value but

replete with unpublished Miró pieces that are quite revealing. Two dissertations, again the first, are written about Miró, one at the Universidad de Puerto Rico («El sentimiento de la naturaleza en Gabriel Miró») in 1938 by Jorge Luis Porras Cruz, and the other by Raymond Vidal at the Université de Toulouse in 1934. The latter, whose discovery by Edmund L. King led to its publication in 1964, «Gabriel Miró: le Style, les moyens d'expression,» is still the most exhaustive and intelligent stylistic study ever done on Miró. These are also the years when other of the better known Miró critics, some still alive in 1979, begin to appear with varying distinction: Ricardo Gullón on the anniversary of Miró's death in the León daily *La mañana* (11 August 1931); Guillermo Díaz Plaja on Miró's style in his *La venta de papel* (Barcelona: Apolo, 1939); Clemencia Miró, the author's daughter, on Sigüenza in *Octubre* (12 June 1937); Bejamín Jarnés, on Miró's aesthetics, the first and only article published by Ortega's *Revista de Occidente* (May 1930).

The decade's most significant event, I believe, was the beginning of the «Edición Conmemorativa» of Miró's complete works. Sponsored by a group called the «Amigos de Gabriel Miró,» the first volume of its twelve-tome collection was issued in 1932 (*Del vivir. La novela de mi amigo*) and its last (*Años y leguas*) came out in 1949. These editions are extremely valuable because of some admirable prologues done by Azorín, Miguel de Unamuno, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Salvador de Madariaga, and Gerardo Diego. The care with which it was put together--bibliographical data, variant versions, typographical accuracy--also render it as the most desirable of all of the complete works. Unfortunately a limited edition of only two hundred and fifty numbered series, most sold by advanced subscription, were printed making it quite rare and inaccessible for consultation. The Library of Congress in Washington, D. C., luckily, has one of the two hundred and fifty.

V

The 1940's is a relatively meager period in Miró studies. About one hundred and forty-four entries, thirty-two of which are biographical, comprise all of the offerings for these ten years. Ramón Gómez de la Serna gives us a brief impressionistic account of Miró's life and work in his *Nuevos retratos contemporáneos* (Buenos Aires: Sudamérica, 1945); Pío Baroja remembers him at times in his memoirs especially in *Desde la última vuelta del camino* (*Obras Completas*, Vol. VII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1947); Francisco Figueras Pacheco writes of his close friendship with the young Miró in the two-part «Orto literario de Gabriel Miró» for *Sigüenza* (May 1945, November 1952), and Unamuno, Marañón, Salinas, and Dámaso Alonso, were all brought together by *Insula* (Decem-

ber 1946) in excerpted form from their already known prologues to Miró's works. Another more substantial homage number is volume 5-6 (1942) of *Cuadernos de literatura contemporánea* where Gerardo Diego selects a brief anthology of Miró's writings with an accompanying essay on his aesthetics. Other items of interest in the volume are the article by Adolfo Lizón Gadea «Léxico y estilo en Gabriel Miró,» and a series of letters by Miró to his friends Andrés Sobejano, José Chápuli, José María Ballesteros, José Ruiz Castillo and Juan Guerrero Ruiz. The latter, with Clemencia Miró, who also writes a biographical sketch of her father in this issue, compiles the second major bibliography of Miró. This bibbliography, though at times inaccurate and incomplete, was the most useful and inclusive to that date.

Emma Napolitano de Sanz's «Miró y la Generación del 98,» *Revista de la Universidad de Buenos Aires,* 6 (April-June 1948), and Mariano Baquero Goyanes' «Tiempo y tempo en la novela,» *Arbor,* 33-34 (September-October 1948), are both excellent studies focusing on Miró's novelistic techniques. The first stresses the importance of detail in Miró's «interior» novel, and the second one is a theoretical essay on narrative time as Miró and Proust capture it. Vicente Ramos' signature appears for the first time («Melodía literaria de Gabriel Miró.» *Información* 6 June 1944) as does Enrique anderson Imbert's («Gabriel Miró,» *Occidental,* II, 1949) in three articles on Miró by the Valencian poet and critic, and one by the Argentinian critic and story teller. Melchor Fernández Almagro openly identifies creature and creator in «Gabriel Miró--Sigüenza,» a sketchy chapter in his *En torno al 98* (Madrid: Jordán, 1948), an attitude that other critics will continue to assume and explore with better arguments.

The second and third books on Miró also appeared in the forties. Adolfo Lizón Gadea's *Gabriel Miró y los de su tiempo* (Madrid: Galo Sáez, 1944) is an adequate first of the Miró full-length studies, much more objective than Guardiola's sycophantic earlier biography. Franco Meregalli's *Gabriel Miró* (Milano: Inst. Edit. Cisalpino di Varese, 1949) is a thin volume compromising selective, but meaningful and suggestive, essays written from an intrinsic literary perspective.

While work continued on the «Edición Conmemorativa» with the regular issuance of the announced volumes, the Madrid publisher Biblioteca Nueva brought out in 1943 Miró's complete works in a single volume. This edition was prepared with an introduction and an author's chronology by Clemencia Miró. Having gone through five editions, the latest in 1969, this handsome leather-bound volume has become the standard complete works to which critical referençes are made.

VI

The years 1950 through 1960 make up the first most important decade in Miró studies from a scholarly standpoint. Solid criticism is evident in almost every category of a two-hundred-and-eleven-item collection. In the biographical area, touching are the reminiscences by Heliodoro Carpintero «Perfil humano de Gabriel Miró» published in *Insula* (February, May-June 1958), a sensitive and intimate portrayal by an admiring friend. Under the same category fall most of the pieces contained in *El lugar hallado* a festschrift put together in Polop de la Marina (Alicante) in 1952 where more than thirty authors collaborated to honor Miró. The essays, poems and excerpts admittedly are of an uneven quality, but the volume, a bibliographical rarity, represents an unabashed tribute to Miró by just about every living critic or friend who had anything to say on the subject. Profusely illustrated and filled with photographs of Miró and the Levantine region, it also incorporates an extensive bibliography, including Miró's journalistic publications, prepared by Clemencia Miró. Her last article «Miró y América» appeared in the *Revista Nacional de Cultura* (Caracas, Vol. 14, No. 98, 1953) where she describes the attraction that Spanish America held for her father, explained through his friendships and literary affinities with several Latin American writers, even though Miró never crossed the Atlantic.

Major articles are those by Joaquín Casalduero, «Miró y el cubismo» dating from 1957 and then a part of his *Estudios de literatura española* (Madrid: Gredos, 1962), which dispels the myth of Miró's impressionism while providing a most lucid analysis of *La novela de mi amigo;* Manuel Fernández Galiano, «El mundo helénico de Gabriel Miró» in *Insula* (May 1950), a well-documented panoramic look at Miró's classical sources of inspiration; A. Muñoz Alonso, «I presupposti filosofici dello stilo di Miró» in *Humanitas* (Vol. 9, No. 2, 1954), an interpretation of Miró's art as a transubstantiation of truth into beauty; L. S. Woodward, «Les images et leur fonction dans *Nuestro Padre San Daniel* de Gabriel Miró» in *Bulletin Hispanique* (Vol. 56, No. 1-2, 1954), a commentary on the philosophy behind Miró's polished style and lyric imagery; and Enrique Anderson Imbert, «La creación artística en Gabriel Miró» in *Filología* (Vol. 5, No. 1-2, 1959), a linguistic study of Miró's metaphors and impressionist mode of writing.

All of Azorín's essays on Miró were gathered and made available once again in the volume *De Valera a Miró* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1959). Three more books appeared in this decade: Vicente Ramos' *Vida y obra de Gabriel Miró* (Madrid: El Grifón de Plata, 1955), Alfred W. Becker's *El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró* (Madrid: Revista de Occidente, 1958), and Jacqueline van Praag-Chantraine's

Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne (Paris: A. G. Nizet, 1959). All three are studies of rigorous scholarship even if they have been superseded in recent years. Ramos, one of Miró's most asiduous critics, produced here the first standard, modern critical work on the Alicantine, which, despite its enthusiastic approach and Ramos' later *El mundo de Gabriel Miró,* remains valuable. Becker's book, originally his Ph.D. dissertation at the University of Maryland (1954), is a study of the alienated nature of man, his lack of love for his fellow beings as perceived through Miró's characters. Van Praag-Chantraine's effort results in a comprehensive, though often inaccurate and misleading work which should be used with care. Her articles «Gabriel Miró o el rostro de Levante,» *Revista Hispánica Moderna* (Vol. 24, No. 4, October 1958) and «Les poèmes en prose de Gabriel Miró,» *Revue des Langues Vivantes* (January 1959) provide a more succinct look at her theses, which have been thoróughly scrutinized by E. L. King in a damaging, but brilliant and accurate, review of her book in the October 1961 issue of *Hispanic Review.*

Notable in this decade are also the edition of Miró's *Obras escogidas* (Madrid: Aguilar, 1950; 2nd ed., 1955; 3rd ed., 1960; 4th ed., 1967), with an introduction by María Alfaro, and the gathering of stories protagonized by Sigüenza, written between 1912 and 1930 but left unpublished in book form by Miró, edited and with an introduction by Clemencia under the title *Glosas de Sigüenza* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952).

VII

Another dip occurs in the number of entries for the 1960s when only one hundred and fifty-one are logged, but the maturation of criticism continues in this period. Vicente Ramos, by then the Miró scholar *par excellence* in Spain, brings out four more brief but interesting articles on Miró's life. Edmund L. King, equally recognized in the United States and Spain, produces another three of which two, «Gabriel Miró y 'el mundo según es'» and «Gabriel Miró: su pasado familiar,» both published in *Papeles de Son Armadans* (May 1961, October 1962), constitute required reading for any student of Miró--his ideology masterfully explained in the first, and his familial ancestry engagingly traced in the second. Other articles worth reading are Susan O'Sullivan's «Watches, Lemons and Spectacles: Recurrent Images in the Works of Gabriel Miró» in *Bulletin of Hispanic Studies* (Vol. 46, No. 2, April 1967) which uncovers the psychological significance underlying some of Miró's imagery; Enrique Moreno Baez's «El impresionismo de *Nuestro Padre San Daniel*» in *Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso,* Vol. II (Madrid: Gredos, 1961), a careful stylistic apraisal of the novel from the impressionist aesthetic perspective;

in the same volume, Jorge Guillén's «Palabra, sensación y recuerdo en Gabriel Miró,» a lyrical but perceptive and well reasoned consideration of the aesthetic and ethic implications of Miró's style; and Emilio Orozco Díaz's «La transmutación de la luz en las novelas de Gabriel Miró» in his *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* (Madrid: Prensa Española, 1968).

The already mentioned dissertation by Raymond Vidal, *Gabriel Miró: le Style, les moyens d'expression* (Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, Fasciscule XXXIII. Bordereaux: Féret et Fils, 1964) now appeared as a book. Nothing new is offered by Carlos Sánchez Gimeno's *Gabriel Miró y su obra* (Valencia: Castalia, 1960), by Frances T. Field's *El paisaje en la obra de Gabriel Miró* (Guatemala: Biblioteca de Estudios Literarios de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1963), or by Elpidio Laguna Díaz's *El tratamiento del tiempo subjetivo en la obra de Gabriel Miró* (Madrid: Editorial de la Espiritualidad, 1969). The three lack originality, critical apparatii and depth. It is Vicente Ramos once more, who, with his new book, *El mundo de Gabriel Miró* (Madrid: Gredos 1964, 2nd ed., 1970) gives us another study that has become a standard, complementing his earlier *Vida y obra de Gabriel Miró. El mundo. . .*, a five-hundred-and-twenty-six page book, is an exhaustive compendium of Miró's biographical and literary world and, as such, an effort that no one need duplicate in the future. It strikes the reader almost as a reference work which is nevertheless eminently readable, an impression underscored by one of the lengthiest bibliographies on Miró as its appendix. Two editions of the same work, *El humo dormido,* one by Vicente Ramos (Salamanca: Anaya, 1964) and the other by Edmund L. King (New York: Dell, 1967) round out the decade. Ramos' is a straightforward popular edition, with a brief introduction, a fundamental bibliography and an adequate amount of footnoting for the Spanish student. King's, a critical edition expressly intended for the English-speaking student, incorporates much more than the essentials one would expect in a paperback of this sort. We are pleasantly surprised by the length (53 pages) and comprehensiveness of the prefactory essay that so clearly expounds on the essentials of Miró's unique narrative and stylistic aesthetics, and equally grateful for the five hundred and nine footnotes that guide us through one of Miró's most difficult works. Lamentably, this outstanding edition is no longer available.

VIII

As might be expected, the number of studies so far produced in the seventies, at least in the last couple of years, can only be estimated. I

have counted close to a hundred, but this is only an educated figure which, after all, will doubtlessly increase with the advent of the centenary of Miró's birth in 1979.

Little that is new can be said to have surfaced in the paltry six entries gathered under the biographical classification. Articles by Heliodoro Carpintero, «Salinas y Miró» in *Insula* (November-December 1971); Edmund L. King, «Azorín y Miró» in *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* (Vol. 9, 1973); and Paciencia Ontañón de Lope, «Gabriel Miró, espíritu del 98» in *Studia hispánica in honorem Lapesa,* Vol. III (Madrid: Gredos, 1975), though enjoyable are vaguely reminiscent of those already seen at an earlier date when Miró may not have been as recognizable as his contemporaries. Jorge Guillén published in 1970 *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario* (Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia), a sentimental collection of biographical essays accompanied by a number of letters exchanged between the two writers in a signed limited collector's edition.

An indication of the seriousness and dedication of Miró's critics is the number of book-length studies which so far have appeared in the seventies--no less than six, apart from Guillén's. R. L. Landeira, *Gabriel Miró: Trilogía de Sigüenza* (Chapel Hill: Ediciones de Hispanófila, 1972), concentrates on the character Sigüenza and the three works protagonized by him, *Del vivir, Libro de Sigüenza,* and *Años y leguas.* Teresa Barbero in her *Gabriel Miró* (Madrid: Epesa, 1974) furnishes a superficial life-and-works study for mass consumption devoid of all critical value. Yvette E. Miller's *La novelística de Gabriel Miró* (Madrid: Ediciones y Distribuciones Códice, 1975) provides the reader with a good analysis of Miró's narrative devices and novelistic structures through *Nuestro Padre San Daniel* and *El Obispo leproso.* Ian R. Macdonald's *Gabriel Miró: His Private Library and his Literary Background* (London: Támesis, 1975) is a competently done study with an engaging chapter on the genesis and writing of *Del vivir.* Joaquín Fuster Pérez in his *Gabriel Miró en Polop* (Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1975) strives to present a survey of the country that gave rise to some of Sigüenza's narratives. And finally, in the realm of bibliography, Ricardo Landeira produced *An Annotated Bibliography of Gabriel Miró (1900-1978)* (Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1978) which gathers into a single volume a record of all of Miró's writings together with a listing of the criticism devoted to them and its author.

Few noteworthy articles have appeared in journals so far, about eighteen in all, dealing with Miró's major works. Especially well done are: Francisco Márquez Villanueva's «Sobre fuentes y estructura de *Las cerezas del cementerio*» in *Homenaje a Casalduero* (Madrid: Gredos, 1972) which uncovers possible sources, mainly French, of this novel, and also his «Sobre fuentes y estructura de *El abuelo del rey*» published in

the *Nueva Revista de Filología Hispánica* (Vol. 24, 1975); P. A. López Capestany, Gerald G. Brown and Roberta Johnson who write on the Oleza novels: the former's «*Nuestro Padre San Daniel:* Novela psicológica» in *Cuadernos Hispanoamericanos* (July 1973) constitutes an excellent analysis of the work from an extrinsic point of view, Brown's «The Biblical Allusions in Gabriel Miró's Oleza Novels» in *Modern Language Review* (October 1975) is an extensive and documentative source study, and so too is Roberta Johnson's «Miró's *El Obispo leproso:* Echoes of Pauline Theology in Alicante» in *Hispania* (May 1976), where biblical sources are brought to light in the significance of the work; both Matías Montes Huidobro, «Miró: Naturalismo estético-romántico en *Niño y Grande*» in *Hispania* (September 1976) and Ernest Nordern, «Elementos estilísticos del 'Corpus' de Gabriel Miró» in *Explicación de Textos Literarios* (Vol. 6, No. 1, 1977-78) give thoroughly intelligent commentaries on these two works untouched by critics for over thirty years; and G. R. Coope breathes new life into one of the most worn of all of Miró's topics--landscape--with the writing of «Gabriel Miró's Image of the Garden as 'Hortus Conclusus' and 'Paraíso Terrenal'» which appeared in *Modern Language Notes* (Vol. 68, 1973).

Some of the doctoral dissertations being written at this moment will in all likelihood turn into future books as some already have, eg. Landeira's, Laguna Díaz's, Yvette Miller's and others. But this is speculation, as is the hope that the centenary celebration will bring forth a plethora of essays and more books on Miró. Vicente Ramos is working on another new volume(4), the Universidad de Valencia has under way a collection of critical essays similar to this one, and the time is ripe for younger scholars to begin their work on the Levantine writer we honor this year.

NOTES

1. See Ricardo Landeira, *An Annotated Bibliography of Gabriel Miró (1900-1978)* (Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1978).

2. See R. L. Landeira, *Gabriel Miró: Trilogía de Sigüenza* (Chapel Hill: Ediciones de Hispanófila, 1972), pp. 60-113.

3. Miró, in fact had written a play, with Enrique Granados, *La cieguecita de Belén* performed by the children of both families at Christmas 1914. It has never been published.

4. In a letter dated 31 July 1978 to this critic V. Ramos says: «Con dificultades, sigo trabajando en el nuevo libro sobre Miró.»

EL VITALISMO MIRONIANO

Vicente Ramos
Biblioteca «Gabriel Miró,» Alicante

José Ortega y Gasset, en el tomo quinto de *El Espectador,* expone su doctrina acerca de la personalidad humana, desarrollando los conceptos *Vitalidad, Alma* y *Espíritu.* Entiende por *Vitalidad* el «alma corporal,» algo así «como una savia animadora [que] asciende a las cumbres de nuestro ser.» Añade el egregio pensador que, si dicha savia «constituye el cimiento y raíz de nuestra persona, su periferia animal, la cima de ella o, por mejor decir, su centro último y superior, lo más personal de la persona es el espíritu.»

Tal punto de partida frente al *no-yo* y al *otro,* frente a la Naturaleza, corresponde, dentro de la morfología cultural de la historia, al pueblo griego, «que vive desde su cuerpo, y, sin pasar por el alma, asciende hacia el espíritu [...] Por un lado, sentimos una extraña inocencia y como desnudez de animal; por otro, una sorprendente claridad y pureza que toca lo sobrehumano.»

El término más significativo de esta antropología y de la Naturaleza toda es el de *plasticidad* de base sensitiva.

Ante lo expuesto, no cabe la menor duda de que el escritor español más conforme con tal idea de *Vitalidad* es Gabriel Miró, cuyo despierto, avizorante y estético sensualismo fue en verdad «el centro sensible de un ruedo inmenso de creación.»(1) Y, aún más, su fuerte poderío arrebata toda nuestra existencia, según lo confiesa en boca de don Magín: «¡Ay sensualidad, y cómo nos traspasas de anhelos de infinito...!» A lo que, en ese mismo nivel de apasionamiento, podemos decir con el pintor Federico Urios, en *La novela de mi amigo:* «Y amé loca, inmensamente la vida hasta en mi posteridad más lejana.»

Glosa con gran acierto Jorge Guillén que, en Miró, es «enorme tal capacidad de sensación. La vista, el oido, el gusto, el olfato, el tacto operan sin cesar, y a menudo se enlazan sus funciones.»(2) Consecuentemente, fue el propio escritor de Alicante quien corrigió a Benjamín Jarnés, autodefiniéndose como «sensibilidad» y no como «inteligencia.»(3)

En otro lugar, enhebré meditaciones acerca de la fuerte raigambre sensualista mironiana, fundada en una especial predisposición somática,

como así se colige de aquel paisaje de *Las cerezas del cementerio,* en el que Félix capta «muy delgadamente los rumores, la quietud, la calor, la sensación de todo cuanto le cercaba y veía; y su cuerpo estaba tan sutilizado, tan leve, que perdía el sentirse a sí mismo», pues «sentíase atraido y embebido por todo, como si todo estuviese sediento y fuese él gota de lluvia.»(4)

En *Nuestro Padre San Daniel,* escribe su autor que «Paulina estaba poseída de lo hondo y magnífico de la sensación de las cosas. El silencio la traspasaba como una espada infinita.»

Consigue aquí nuestro gran prosista poner de relieve la peculiarísima energía comunicativa de la sensación. Quiero decir que entre sujeto y objeto se establece, a través de las especies sensibles, una maravillosa y cuasi infinita comunión, en cuyo cauce es inútil intentar separar funciones, ya que se opera, dicho con palabras de Merleau-Ponty, una «comunicación vital con el mundo, que nos lo presenta como lugar familiar de nuestra vida.»(5)

El isomorfismo está patente en muchas páginas mironianas. Así, en *La novela de mi amigo:* «Mi temperamento es un caso prodigioso de fatalidad en el reflejo o absorción de todo. Por mí nada pasa y resbala: sensaciones, visiones, ideas, leyes hereditarias...son fuertes ácidos que muerden en lo más hondo de mí, dejándome su marca... Veo así como dicen que Dios contempla lo pasado, lo presente y lo futuro en un presente continuado.»

(Retengamos la contemplación en «presente continuado», clave de su estética.)

La comunión es un concepto bastante más importante que el de transferencia; es consustancialidad: «Nadie burle -advierte Miró- de esta realidad de nuestra sensaciones, donde reside casi toda la verdad de nuestra vida.» Y tan verdadera es la convicción que Sigüenza, en *Años y Leguas,* para encontrarse a sí mismo tuvo necesidad de «sumergirse y de perderse en la visión como en el sueño.» El quedar abandonado en brazos de la sensualidad es el único medio para adquirir la conciencia del ser. Y, de esta guisa, descubrimos en Miró lo que Pedro Salinas llamó «interpenetración del hombre y su contorno.»(6)

Este fenómeno, llamado por Azorín «voracidad por las cosas»(7), no es otro que un vasto amor hacia la vida en su más raigal y biológico sentido. Pero no debemos dejarnos llevar por la fácil corriente naturalista. El vitalismo mironiano no tiene este signo; tampoco el impresionista, pues -bien lo señaló Joaquín Casalduero-, si el Naturalismo «no penetra en la realidad», alojándose en la capa materialista, el Impresionismo hunde al sujeto en la realidad, «anegándose en la sensualidad saturadora.»

Lo real que persigue Miró está más allá de estas tendencias. «Ni una realidad sólo materia -escribe Casalduero- ni tampoco la realidad espiritua-

lizada del Espiritualismo, ni una realidad naturalista o simbólicamente poetizada como en el Impresionismo. Es una realidad alumbrada por esa capacidad de Infinito que el hombre siente no dentro de sí, sino cerca de sí. Es una realidad sustantiva.»(8)

Este nuevo plano de lo real, tan equidistante del Naturalismo como del Espiritualismo, lo hemos defenido antes de ahora con el vocablo *Sigüencismo,* de invención mironiana. Y hemos escrito que el *Sigüencismo* «es una profunda proyección estético-afectiva hacia el ser [...], que reside en una personalísima mirada y forma expresiva de la realidad objetiva [...] Es una a modo de unión hipostática por vía de amor entre el hombre y la tierra.»(9)

Y Gabriel Miró dijo: «Verdaderamente mantenía [Félix] con la Naturaleza un íntimo y claro coloquio, semejante al del alma mística con el Señor.»(10)

Atendiendo a tal hondo «asimiento con lo creado», Azorín pudo afirmar que «por primera vez en la historia de una literatura, la española; por primera vez, oídlo bien, las cosas alcanzan en el arte su máxima vitalidad, su máxima plenitud.»(11)

Estos todos se cuajan en el tiempo; pero no en el efímero fluir, sino en ese tiempo paradójicamente inmovilizado, del que brota la plasticidad, y en el que el espíritu contempla las cosas, las ideas, los sentimientos, las sensaciones *sub specie aeternitatis.* Y esto no sería factible sin la conversión de lo sensual en lo plástico y éste en lo eterno.

El paso de lo fenoménico a lo trascendental, de lo vario a lo uno, se verifica en lo íntimo del tiempo con intrínseca virtualidad de pararse pasajera o definitivamente. Si lo primero, nos hallamos ante el «tiempo dormido» o «humo dormido»; si lo segundo, ante la «eternidad.» Ejemplo del «humo» o tiempo que se «duerme»: «Y todas esas pálidas cabezas que miraban a Sigüenza no parecía que se asomasen detrás de los cristales sino detrás del tiempo, del tiempo dormido en el viejo lugar.»(12)

Con exacto juicio, Mariano Baquero ha escrito que Miró «tiende a inmovilizarlo todo: gestos, paisajes, alentar del humo o del agua. Esa tendencia inmovilizadora le lleva a querer parar el tiempo, a suspender, a paralizar su fluir o, por lo menos, a verlo como tiempo pasado ya, tiempo quieto, hecho latido que sonó, convertido en estampa, en estática fotografía.»(13)

De la paralización de lo temporal, de lo plástico sensible derívase el concepto de lo eterno: «Asiste Sigüenza a una pura emoción de eternidad del campo.»(14) Y, en *Años y Leguas,* la sensación de eternidad encarna en doña Elisa, cuya mirada llega «desde su retiro del tiempo.» Aquí, en esta deliciosa estampa, muéstrase con evidencia «el dolorido misterio de la eternidad.»

Así, pues, transformada la sensación -instante- en el «presente continuado», el proceso culmina con la desaparición del dualismo materia-

espíritu.

Afirmamos categóricamente que, en el pensamiento mironiano, toda naturaleza material es de suyo espiritual y viceversa. Lógica consecuencia de su posición hilozoista, muy bien captada por Casalduero, al escribir que, para Miró, «materia y espíritu forman una unidad,» así como por Jorge Guillén, quien dice que de Miró «emanaba el espíritu como una irradiación luminosa de la materia. Y la materia-espíritu estaba prodigiosamente organizada para registrar, padecer, sentir el mundo.»

Todo cuanto acabamos de exponer concuerda con Gabriel Miró, quien, en *La palma rota,* habla explícitamente de «un espiritual sensualismo inefable.»(15)

NOTAS

1. Gabriel Miró, *Obras Completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1949), pág. 362.
2. Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía* (Madrid: Revista de Occidente, 1962), pág. 197.
3. *La Gaceta Literaria* (15 de enero de 1927).
4. Miró, págs. 417 y 419.
5. M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), pág. 56.
6. Pedro Salinas, Prólogo al volumen VII de la Edición Conmemorativa de las obras de Gabriel Miró.
7. Azorín, *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1947), tomo VI, pág. 1007.
8. Joaquín Casalduero, *Estudios de literatura española* (Madrid: Gredos, 1962), capítulo «Gabriel Miró y el Cubismo.»
9. Vicente Ramos, *El mundo de Gabriel Miró,* 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1970), pág. 41.
10. Miró, pág. 359.
11. Azorín, pág. 1007.
12. Miró, pág. 649.
13. M. Baquero, *Perspectivismo y contraste* (Madrid: Gredos, 1963), pág. 121.
14. Miró, pág. 1161.
15. Miró, pág. 214.

THE POETRY OF NATURE IN GABRIEL MIRO

Henry C. Schwartz
Marietta College

One discovers early in an acquaintance with Miró that the ubiquity of the landscape in his work is a phenomenon to be taken for granted. Thanks in large measure to the spade work of the Generation of 1898, much ground had been covered between Trueba's justification of his use of description--even though for him the natural backdrop served as mere décor--and the Generation, in whom «lo paisajístico alcanza ya un tratamiento de honor; justifica, por sí solo, una obra.»(1) Yet nowhere do we find an obsession with Nature so all-absorbing as Miró's. In certain of his shorter pieces, owing to their very brevity, the landscape cannot figure prominently; but even in these the connoisseur of his later work feels it lurking in the offing; always nearby, in attendance, awaiting the first occasion to peep forth or its presence transpiring in an evocative sentence or two.

In the novels, description of the landscape quite habitually intrudes on the action--not, again, as mere background, but as an active force in itself (cp. Hardy's Egdon Heath) or as some separate mute drama constantly being enacted whose secret humanity ignores or seeks vainly to fathom:

> «¿Para quién, Señor, la santidad de la tarde, que hace pensar dulcemente en la muerte como un enlace de la vida, si no hay nadie?»(2)

In this genre, the reader intrigued by the narration may find the intrusion of the landscape excessive, irrelevant or importunate. Not so, on the other hand, in the more extended volumes of sketches and Sigüenza studies, relatively plotless or anecdotal in character, in which Miró can give free rein to his landscape-painting proclivities. Oppressed by the artificiality of city life, he leans strongly toward locating his scenarios in the country or in provincial towns and villages with immediate access to the heart of the countryside. His attractive characters, all ecstatic lovers of Nature, are given to frequent strolls in a rustic environment, details of which are interwoven into their conversation and reflexions; to mountain-

climbing; or to ascending into towers, lofty rooms or other elevations from which a superior view of the landscape is to be gained. Akin to this predilection for lofty views is the recurrence of the motif of *balcones y portales* and window outlooks; and the insular obsession with the remote, in views of the horizon.

Miró notes in an early work that «Los barrios descubren el natural y originario color del alma de la ciudad o lo postrero de su carácter» (*Del huerto provinciano,* p. 87) comparing them with the fringes of a fabric, which «suponen el nacimiento o fin del tejido.» The localization of his landscape in the Marina area of Levante (i.e., the coastal strip of the province of Alicante) has sometimes put him in the category of the regionalists. He himself tended to reject the application of any such restrictive tag to his artistic personality, considering the landscape of his native province in a universal sense. But this landscape, universal in its significance and representativeness, is not by the same token an abstract one. Miró loves his native soil with the passion of a husband perceiving in his spouse the ideal embodiment of eternal womanhood, forever the same and forever changing. There is much here, too, of the historical appreciation of the landscape shown by the Generation of '98.

While Miró never tires of singing the praises of his *tierra,* there is little, comparatively, in him that strikes one as specifically Spanish, much less regionally so. Despite the regional notes that may characterize his writing, any possible interest of pure local color or *costumbrista* quaintness is overshadowed by his general approach to Nature, and to the natural background of his native Levante, as a cosmic phenomenon and stimulus to his peculiar artistic genius. It was thus that he did not hesitate to describe, in terms of the transcendental scenery of his home province, the landscape of the Holy Land, never beheld by his own eyes; and there are fleeting allusions to the landscape of France, also--incredibly enough, today--unseen by him. The persistent attraction that Levante held for him lay not so exclusively in the singularity of its esthetic appeal or in the special nature of its terrain topography, or flora--seductive though these indeed were--or in the *mores* of its inhabitants, as in its power of evocation for him, born of its close ties with the life of his youth and with the past in general; this is abundantly demonstrated in *Años y leguas* and elsewhere. He returns to it as to a fountain of inspiration or rich vein for artistic exploitation. Nature is for him a priceless treasury of sensation and emotion, awakening in him an insatiable craving («y nunca se saciaba»).(3) Yet, though one may revel in its possession or in its intimacy, it is to be savoured, not squandered.

> No lleguemos a los umbrales del hastío en lo placentero y amado, y su recuerdo nos traerá una fragancia suave de tristeza de dicha, de

> santidad de una flor que nunca ha de secarse. (OC p. 412)

The perceptions of the observer must be kept alert, keen, appraising, analytical, aware of the slightest alteration in the general pattern; for each aspect of Nature, of the landscape, is unique, never to be repeated or beheld anew in identical form:

> ...porque de nada gozaremos dos veces exactamente. (OC p. 58)

He forever awaits the special emotion that each new landscape--or each new aspect of a familiar one--is to evoke in him:

> Los ojos del paisajista no pueden reprimir un prurito de adivinanza y apuestas de cómo serán y se quedarán los fragmentos del paisaje que se le aparecen y descogen según se acerca. (OC p. 1130)

For him, as for Monet painting the Seine at different times a day, a given scene is never twice the same, and he must keep on the alert to glimpse and relish it at that very moment when the ensemble of lighting and his own receptivity elicit its maximum or optimum effect, like kaleidoscopic crystals falling into ever more fetching combinations. He examines things, persons, all the entities of Nature *con amore,* with the concentration born of the love of the artist, the philosopher, and of the warmly sensitive human soul that was his. Life opens before him in one vast panorama that he yearns to experience; but he patiently dwells on each detail before passing to the next and, eventually, knitting them into a harmonious whole.

Sigüenza accordingly lies in wait for the moments of beauty, or for those which his art can transmute into such. Their ephemeral nature is not due solely to external changes under the influence of light, weather, time of day, season, or human encroachments, but also to changes in the eye, mind, and mood of the observer, whose prism likewise changes from hour to hour, day to day, and year to year. He is fond of dwelling on this kaleidoscopic character of the landscape; also, on the other hand, on its underlying immutability, in contrast to the evanescence of Man. This consideration inspires in him an invariable nostalgia, for the landscapes of the future--from which he would be absent far sooner than he dreamed--as well as for those of the past, themselves now absent as he, now changed, tries to be present in them again.

> ...volver a un lugar es buscarnos de memoria a nosotros mismos...Porque el paisaje no nos espera más que una vez...Contemplar es despedirse de lo que ya no será como es. (OC p. 1131)

It is a consideration that, quite apart from the immanent *tristeza de las cosas,* accounts in some measure for the essential sadness of Nature in Miró, at the same time that it is a promise of, or invitation to, felicity.

One does not picture Miró writing outdoors under a tree, as is said to have been the wont of the poet Gabriel y Galán. A certain *distanciamiento* was needed. Miró became a transplant through his residence in Barcelona and Madrid, although this stage of transplantation embraces only the last fifteen years of his relatively brief creative existence:

> ...hay episodios y zonas de nuestras vida que no se ven del todo hasta que los revivimos y contemplamos por el recuerdo; el recuerdo les aplica la plenitud de la conciencia. (OC p. 692)

The landscapes of his earlier creative period (up to 1914) were sketched from the vantage point or perspective of the Alicantine capital and are sublimations of previous experience. A passage from *El humo dormido* discloses Miró's technique of seeing things in retrospect through a non-Proustian effort of voluntary memory:

> ...Pues, de todo, elegid lo que se os antoje; recordadlo; y cuando se pierda, no tenéis más que querer que se presente, y decírselo a los ojos cerrados y volveréis a verlo. (OC p. 687)

Obsessed with the notion of spiritual union with the landscape, of possessing and identifying himself with it, he remains dissatisfied until this sense of fusion and fruition is realized. Likewise, on a plane of concrete reality, he yearns to celebrate and symbolize this union by acquiring a country place of his own. At various moments, in *Años y leguas,* he comes upon a piece of property that catches his fancy. Alas, there is always some reason, if only his own poverty, why it cannot be his. And throughout his creative life he successively encounters some rural Utopia, some *aldea blanca* that tempts him strongly as a spot in which to settle, an Earthly Paradise:

> ¡Haría...juramento de quedarse en esta villa labradora y marinera! Bueno; pero esos juramentos los pensaba siempre al pasar por todos

los lugares... (OC p. 631)

Unable, psychologically and economically, to become a true rustic, he comes to possess the landscape vicariously, through the senses:

> Posesión por el olfato de lo que no puede pertenecerle siendo naturaleza (OC p. 1124)

Possession, too, through the verbal sublimation of the senses, the metaphor. Often, he feels the necessity of consecrating his communion with the landscape, of leaving upon it the stamp of his own personality through the medium of the word, even in seemingly puerile fashion; as, by shouting into it words of violence (OC p. 1132f), as if for recording on some mystical tape. This insistence on the linguistic concretization of the landscape is variously represented in «Toponimia»(4), in the significance for him of the phonetic quality of the names of the towns of his native province:

> Y estos nombres rurales en boca de sus gentes
> dejan un sabor de fruta (OC p. 1134)

and elsewhere he drops inscribed stones into the sea (OC p. 757). Keenly attuned to the sensuous value of words, Sigüenza acquires the habit of talking to himself. Miró concentrates on the lyrical and evocative power of verbal expression to identify and concretize emotion, much as an awareness of physiological reaction becomes an essential part of the experiencing of certain emotions. He also brings out the unique function of the artist in his ability to create, as well as re-create, experience through the discovery of the form of expression that lends it reality.

The protagonism of the landscape has its repercussion in an all-pervading Impressionistic anthropomorphism, in which the divers aspects of Nature come alive, grow palpable, acquire dimension, act:

> Una senda subía violenta, penosa, equivocándose. (OC p. 581)...una higuera vieja desenterraba sus manos trágicas de raíces. (*Ibid.*)

A pebble «empuja a otras piedras que eran dichosas en su inmovilidad y altura» (OC p. 30). This same anthropomorphism may operate in reverse: «sus labios fragosos quedaban blancos como una peña de playa» (OC p. 588). Often, the objects that it invests are envisaged as experiencing, not merely human sentiments, but more specifically those of Sigüenza-Miró: «En seguida que vemos un jardín, un barco, una cumbre, un molino, lo poblamos de nosotros mismos valiéndonos de delegaciones

líricas» (OC p. 1172). Dwellings, become part of the landscape, are also humanized. A very frequent and characteristic anthropomorphism is that of the times of day; this alternates with the consideration of these time divisions as palpable substances: «toda la mañana iba mirándome como si la pisara» (OC p. 775) ...El mediodía se queda sin nadie (OC p. 1074). La noche se estremece de hipo» (OC p. 658). The sensory accessories of the landscape are enthusiastically, even ecstatically, noted: sounds, colors, smells, tactile and taste sensations are associated with an awareness of the natural setting. Accumulation of these sense perceptions culminates in a veritable inebriation communicated from author to reader.

The heavens themselves are often looked to as a source of inspiration or spiritual fortification. Here, however, we are concerned chiefly with its purely esthetic role or implications, the manner of its presentation, and its association with light:

> Está el cielo, el mismo cielo de la comarca de Sigüenza, redundando el paisaje, como la miel caliente que penetra en el pan. Se derrama la lumbre azul dentro de los colores, avivándolos, estremeciéndolos en sí mismos. (OC p. 639)

The cynosure of the daytime sky, the sun, is less often represented than the light that emanates from it. Miró's pages are drenched with it in a way that is dazzling to the mind's eye. When the celestial orb is itself regarded, it is in some anthromorphic guise: «Sol como un ojo que miraba al vicario desde un cielo desnudo» (OC p. 1091). Normally, as with Impressionist painters, it is the *quality* of the sunlight, its effects and gradations, the appearance of objects under its infinite nuances, that arrest Miró's attention. These effects, again, may be associated with the time of day:

> Todo semejaba aguardar que el sol, como una mano bondadosa de padre, se alzara y abriera las puertas del día... (OC, p. 291)

> A mediodía...todo se manifiesta desnudamente con un claro dibujo precioso, luminoso y dorado, y todo parece comunicado del azul del cielo levantino, cegador... (OC, p. 626)

> Era la dorada siesta.... Los caños de la fuente, tan encandecidos de sol que semejaban varas de plata. (OC p. 355)

Analysis of the effects of the lighting may accompany that of the emotions of the character through whose eyes they are perceived:

> Si el sol de la tarde dejaba en Félix resignación y tristezas acendradas...todo el pasado; el sol nuevo era como un goce...¡Oh, en estos primeros instantes del nuevo sol, la luz es sencilla, leve, y se vierte sobre el silencio y paz; después, su lumbre es ruda, anegadora, y parece llevar el estruendo de las ciudades! (OC p. 408)

Especially notable are the sunsets, and the atmosphere of his twilight settings:

> Las cumbres recogían el último sol, que entonces tiene el oro gastado de monedas y de lámparas viejas de templo; era su luz tibia y humilde. La altitud destelló en una alegría de lumbre súbita y roja. Una peña persistió encendida fuertemente. (OC p. 415)

> Y el crepúsculo terminaba. El cielo blanquecino, allá, sobre las sierras del ocaso, se teñía de violeta, que, suavizándose, acababa en color de carne, de rosas de té muy pálidas. (OC p. 38)

The sunlight is regarded as a palpable substance; metaphorically, its tactile and tangible qualities are singled out. It is often conceived as owning a liquid, adhesive property: «la luz como un agua de lluvia,» «una luz de miel»; «Esa pastosidad y esa levedad de la luz»; «Atravesaba la fronda un humo de sol.» More often, it is the dazzling brilliance, the inundating effects of the sunlight that are imagistically represented:

> El pueblo sale al sol en lanza de piedra dorada. (OC p. 1104)

> El monte Ponoch se le presenta como una hoguera; dentro de la calina, la roca tiene la vibración de la llama. (OC p. 1105)

This drenching effect is sometimes produced, succinctly, by the mere inpressionistic brushstroke of the word *sol:*

> Principia la siesta. Sol. (OC p. 1080)

> Sol grande, sol de verano. Más nubes de espuma. Otra vez sol, cegándose. (OC, p. 955)

Viewed from indoors, the sunlight appears as a pent-up force waiting to be unleashed, to burst in through doors, windows or other apertures:

> Los maderos delgados y nudosos de alguna puerta se encendían de llagas de luz y regueros de sangre de sol. (OC p. 144)

> Abrióse una puerta de lo hondo; llameó el soleado corral. (OC p. 586)

It is magnetized by refracting objects, or is filtered:

> el sol se quiebra en la amatista del prelado (OC p. 718)

> y las paradas aguas ofrecían el sol infinitamente roto (OC, p. 587)

Its nuances of color may be painted. Especially in the early works, there is a frequent recourse to color verbs (*azulear, llamear,* etc.):

> El sol se hundía. Nubes de grana, de oro y cárdenas reuníanse en el ocaso y figuraba una gruta de magia, con estalactitas de fuego. (OC p. 53)

> Surgió como una exclamación de colores gozosos y tiernos, de brillos cerámicos (OC p. 896f)

In sharp and arresting contrast to the always brilliant Levantine sunlight are the Mironian shadows, colored violet or blue, like those of certain Impressionist painters or Sorolla:

> Del deslumbramiento de la tarde pasaron a la penumbra malva del locutorio. (OC p. 1014)

> Todo era sol grande y rojo. Se miraban sus enormes sombras moradas. (OC, p. 1202)

> Salió por las grandes salas, todas en azulada penumbra. (OC p. 368)

There shines through Miró's bold and ingenious metaphors the tremendous intensity and enthusiasm of his urge to immortalize these scenes. His is a metaphorical conception of life; the metaphor--in itself a kind of illusionism, of re-creation or re-assortment of the elements of the outer world through the imposition on them of the stamp of his artistic personality and imagination--is the literary symbol of his philosophy.

His nocturnal pages are fraught with moonlit landscapes, on which he has spent the resources of his metaphorical virtuosity with a never-ending variety of conception. Not blinding like the sun, the lunar orb itself is more often regarded directly and its appearance in the night sky metaphorically evoked. It is conceived as a horn, a face, the circular interior of a furnace, a loaf of bread; as having a piece bitten out of it. However, as with the sun, it is the quality of its light and the latter's effects on things below that it reveals or so to speak creates out of the surrounding obscurity; or which, like water, diffuse, refract or disintegrate it:

> la visión del mar, quemado de luna grande, redonda. Ardía an las aguas un óvalo de luz rizada, muy pálida. Por el ancho cielo viajaba un humo tenue que cerca del astro vislumbraba como el nácar. (OC p. 339)

There intrudes an occasional modernist touch of glamorous exoticism:

> Había entrado la luna llena en el huerto; y abrió la oscuridad de la alberca que parecía un arca de plata colmada de joyas y de vestiduras blancas, purísimas, de todas las esposas que murieron tristes. (OC p. 515)

Again like that of the sun, the moonlight is conceived as viscous, as anointing the objects it adheres to:

> campos untados de una lumbrecita lunar (OC p. 259)

> viejos callejones untados de lumbre (OC p. 15)

or as a sculptor's chisel:

> Luna de enero que cincela con frío la tierra (OC

p. 1219)

el Ifach, tallado de luna (OC p. 1107)

The stars and planets are, quite naturally, contemplated more in themselves, in their positions in the sky; their motion is also noted:

> la lágrima de luz de la estrella errante (OC p. 609)

> Sigüenza se revuelve mirando la gota de lumbre de Venus, lumbre jugosa, de una sensación de desnudez. ... Venus se hunde veloz, quebrándose en la humedad de la mirada... Por las noches ha de salir Sigüenza para ver el tránsito de la luz encarnada de Marte; del cuerpo de Júpiter, que centellea preciosamente; del Escorpión, que retuerce su cola y su uña de diamantes; de la Balanza, que vibra leve y recta con sus joyas en los platillos infinitos... (OC p. 1083)

> Todo el cielo como una salina de luces, que en el horizonte se bañan desnudas y asustadas. Y la vía láctea recién molida en la tahona de claridad del faro. (OC p. 769)

An occasional impression of their light is recorded:

> La ventanita, sin vidrios, se ha escarchado de estrellas. Géminis pone una gota de suavidad en los párpados de Sigüenza. (OC p. 1182)

> Un lucero humedeció de plata las aristas de una peña. (OC p. 1194)

Artificial light plays a more modest role in the pages of Miró. Its imagistic evocations, quality and color are similarly detailed, together with its spiritual effect on the beholder. Always it is the poetic aspect of the light that is brought out; anthropomorphic tendencies persist:

> Las luces de gas sacaban un estrecho espectro de la bestia del carruaje ... Los faroles, casi escondidos entre ramas de acacias, producían un suave nimbo, una lluvia de verde frescura. (OC p. 348)

> los torreros...quitaban la túnica de lona azul de las lentes talladas. Una dulce lumbre de topacio comenzó a prismatizarse en los destellos. Pero necesitaba la lente maravillosa de noche que se lleva los brazos del fanal encima de las aguas. (OC p. 772)

> La cereza encendida [del faro] de la isla trae una emoción de soledad de niño ... Y allí lejos principia a pasar la luciérnaga de un vapor. (*Ibid.*)

> Se enciende el alumbrado eléctrico. El rentista se quita los lentes ... puestos sobre la mesa, dejan en la blancura del mármol dos gotitas de intensa lumbre. [*Del huerto provinciano,* p. 33)

> Librada torció la llavecita de la lámpara, y se encendieron tres uvas de luz bajo pámpanos de cobre de un tostado color otoñal. (OC p. 266)

Associated with the variegated play of light, of whatever origin, is the reflexion of images in mirroring surfaces. A traditional inspiration of poetic fancy, it is one by which Miró's eye is especially fascinated, and which recurs with insistent frequency in his writing. It constitutes another of the many details of life, translatable through the senses, but nevertheless apparently insignificant; details escaping--or at least not holding--the attention of the ordinary bystander, they absorb the keen sensitivity of our poet. There is perhaps an unconscious abuse of the verb *copiar* as for reflexions in water:

> La palidez, la negrura de las ropas, y hasta el silencio de las damas y sus rubias cabezas se copiaban dentro del sosegado río. (OC p. 427)

A similar device is resorted to when the reflexion takes the form of an affective metaphor:

> Se veía todo dorado de sol poniente. Y en el alma del humanista se copiaron las tristezas de la tarde y la tribulación de su amigo mosén Antonio. (OC p. 250)

Characteristic too, here, is the attribution of emotions to the landscape itself.

Reflexions in other surfaces are noted, especially those miniaturized in eyes and eye-glasses.

Kindred metaphorical resources are employed in the treatment of the atmospherical elements of the landscape (air, wind, mist, clouds), as in the anthropomorphism of:

> En cada portal se enrosca una ráfaga como una lengua que pide compasión. Gimen los árboles. (OC p. 738)

Tactile qualities, color, shape, dimension, capacity receive attention:

> Se deshacía la calina como si la embebiese el arenal. (OC p. 759)

> Sigüenza corre rasgando un viento velludito de humedad...el día no puede crecer porque se topa con el techo de un nublado fosco. Detrás de las sierras rueda la tronada blandamente, con llantas de nubes hinchadas, algodonosas que, lejos, se deshilan en lluvia perpendicular y azul. (OC p. 1076)

> nubes albas, resplandecientes, imitan espumas, fingen glorias de diosas, de corceles, de monstruos, de ángeles, con las blancas alas tendidas (OC p. 52)

> Verano de calinas y tolvaneras. Aletazos de poniente. Bochornos de humo. Tardes de nubes incendiadas, de nubes barrocas, desgajándose del azul del horizonte, glorificando los campanarios de Oleza. (OC p. 1019f)

A comparison of the last two quotations makes one aware of the maturation of Miró's stylistic resources from his early to late work.

The horizon is thrown into frequent relief, being identified with the remote, with the realm of the ideals and illusions cherished by Miró and which derive their value from their unapproachability. Here, then, it is no longer so much a question of description and metaphorical genius as of considerations of an effective character. The alliance of the horizon with dreams of the remote is enhanced by the frequent appearance theron

of ships, with their connotation of vayages and the exotic. The *rêve exotique,* an eighteenth-century poetic commonplace, takes on a very personal poignancy in the latter-day Miró, whose own aspirations to travel were ever to be thwarted:

> Los horizontes hacen pensar en otros lugares donde estuvimos una vez, hace mucho tiempo (OC p. 1110)

> Sigüenza no pudo viajar; pero el prurito viajero, el ansia de la lejanía continuaba llevándole a las orillas de los muelles. (0C p. 595)

The vision of a ship, as a symbol of conveyance toward the unknown remote, is sometimes replaced by that of the railway train--occasionally evoked by its whistle--welcomed by Miró (unlike his predecessor Fernán Caballero) as a component of his landscape:

> Cuando el tren desaparece deja una emoción de países remotos. (OC, p. 1129)

From time to time, the appeal of the exotic is enhanced by the presence, real or imagined, of feminine glamour or fragance, aboard the ship of train on the horizon:

> En aquella mañana, nuestra ciudad ... estaba toda comunicada y gozosa de mar. Olía a puerto y a distancia. Y si alguna mujer dejaba en el aire un camino de aromas, todavía sentíamos más la maravilla de lo lejano, la emoción de los viajes. (OC p. 108)

Also fond of transposing his point of view to the distant point envisaged, tance, he thus remains enthralled by the inaccessibility of the remote; which, once approached, will cease to the remote and, quixotically, lose its charm:

> Pero cuando llego al sitio apetecido, no hallo toda la hermosura deseada, y es que lo que antes miraba lo dejo, lo pierdo acercándome. (OC p. 321)

This reaction relates to the *estética del chasco* elsewhere in his work. If Chateaubriand introduced into literature the world of noises and sounds, in Miró it is the eye that dominates; or is the organ whose perceptions are most frequently notes and elaborated. Those of the other senses are

equally acute and striking; if they are less often stressed it is only by comparison with Miró himself. One recognizes in him an extraordinary acoustical sensitivity, associable perhaps with his alleged musical susceptibilities. His several senses are, in fact, placed simultaneously on the alert, with a tension and sharpness that border on the preternatural, artistically if not literally. Again the apprehensions of one sense are often rendered in terms of another:

> la mirada devota del artista llegaba a percibir dentro de la armonía de la visión otro íntimo y concertado ritmo de subida pureza, que no parecía sino que sonasen y lo oyesen los ojos como algunos exquisitos oídos *ven* los colores de la audición. (OC p. 217)

Normally, however, the intermediary sense is the tactile. The very silence he conceives as something positive, palpable:

> En una revuelta del silencio, el silencio que palpita por la corriente, se asoma el ruido de un molino. (OC p. 1172)

> Un pino patriarcal ... tamizaba de blandas tonadillas el silencio de la siesta. (OC p. 585)

The silence is represented as something fragile, vulnerable:

> El grito de una golondrina, las alas de un palomo rasgaban la seda del silencio. (OC p. 968)

audible:

> El campo y toda la tarde se abismaban pronto en un infinito silencio que se oía. (OC p. 386)

> oyendo Sigüenza el lejano temblor del silencio cree que el mundo se duerme como un niño. (OC p. 1182)

active, even aggressive:

> El silencio la traspasaba como una espada infinita. (OC p. 822)

Miró's obsession with visual reflexions has its counterpart in his notation of echoes:

> Muchas veces se oye desde muy hondo así como el quejido de la piedra caída. (OC p. 30)

> Resonó más la bocina. Una montaña próxima y pelada repitió su rugido. (OC p. 78)

His ear is attuned, with an exacerbated sensitivity akin to that of the blind, to the most subtle vibrations--delicate, minute, intriguing sounds apprehensible only in the most tranquil surroundings, or in the dark:

> Acostada escuchó el tumulto de su sangre. Todo el paisaje le latía encima. (OC p. 822)

> El ambiente del santuario se familiarizaba con nosotros y proseguía sus coloquios menudos y sutiles: un diente de carcoma, una raedura arenisca, una abeja que entra sin fijarse, una lámpara que se ha movido un poco durmiendo ... Y nos oíamos respirar. (OC p. 689)

The apprehensions of another sense lead him empathically to *imagine* sound:

> En el reposo caliente y duro parece que se oiga la senda rajándose de sol y hormigueros. (OC p. 735)

Sounds associated with the landscape manifest themselves in various forms. Miró is addicted to the notation of those of insects, especially crickets:

> Todo el campo grillaba. (OC p. 15)

> El ramaje hervía de cigarras. (OC p. 585)

Such insect sounds are usually not alone in the emotive vibration lent to his landscape but are accompanied by those of birds and other animals:

> Y en todo resbalaba un coloquio de riegos, de abejas y de tórtolas, interrumpido por los aleteos de los pavos reales. (OC p. 1312)

> y en lo hondo del paisaje, se arrastraba el bauvear de un perro. (OC p. 416)

The different sounds evoke different associations:

> Pasa un pájaro, y nos abre más la tarde. En cambio, principian a croar las ranas y no vemos sino agua de balsa. (OC p. 912)

> y hay vocecitas misteriosas, apresuradas de algún manantial delgado que se arrastra bajo los enebrales. (OC p. 30)

An occasional medley of sounds crowds upon the ear:

> El gemido de la puerta se oye en toda la tarde. Luego suenan unos golpes blandos y frescos en en el herbazal bravío. Zumban las moscas bobas de las lápidas. ... Y en la aldea doblan las campanas. (OC p. 108)

Among the sounds produced by things are those of bells and sirens--man-made and operated devices that come to seem autonomous in Miró--whose emanations pervade the landscape lending it acoustical coloration. Here, as in the case of the crickets, his attention is preferentially absorbed by sounds that through their soaring, penetrating nature blend with the landscape and weave a spell of evocation in harmony with its spirit, liberating that of the hearer and opening the gates of fancy and dream:

> El silbo de ese pobre tren era un lamento de opresión de muros altos, como si se arrastrase hosco y desgraciado por las entrañas de un túnel eterno de hullas (OC p. 653)

> El silbo con ondulaciones y quiebros de tonada, el rugido en nota única, larga, enronquecida, hirviente, de gañiles rojos, se vocaliza en estas máquinas de los trenes del Norte, y profieren un salmo, una haz de notas acordadas dentro de un cañón de órgano negro. (OC p. 655)

> una locomotora flaca y sudada, que relincha de miedo y de gozo de hundirse por los túneles (OC p. 1102)

> Todo principia a sentir la evidencia del prodigio. Es la sirena de un barco. ... El barco se ahogaba de belleza y ha tenido que gritar. (OC p. 1107)

Bells, with their peculiarly arresting power of evocation, are a source of acoustical landscape coloration constantly encountered in Miró. (Of particular interest here is the entire essay «Las campanas» in *El angel, El molino, El caracol del faro.*) Of all types and sizes, they are a regular feature of his settings; especially, of course, church bells with their dominant resonance and their liturgical reminder that he is so fond, even as with the sirens, of associating with his vast panorama of Nature:

> Oyéndolas se alcanza la plenitud evocadora del lugar, de su óptica y hasta de su tacto, porque vibra en ellas el tiempo. (OC p. 742)

> El cimbalillo tocaba gota a gota. (OC p. 816)

> Y así, interminable, un campaneo que cojeaba, un campaneo horrísono, inverosímil en aquella hora calmosa de sol (OC p. 27)

> la campana gorda, que se quedó exhalando un vaho de resonido ... No nos atrevemos a remover la campana porque la tarde duerme dentro y se levantaría toda preguntándonos. (OC p. 912)

Miró's systematic exploitation of the olfactory sense, especially in the apprehension of natural phenomena, reaches unprecedented heights where scents are attributed to unexpected elements, investing them with a concreteness or intimacy otherwise difficult to achieve. Examples to be cited comprise a veritable thesaurus of perfumed prose. There are often bouquets of mingled fragances:

> olor de naranjos, de nardos, de jazmineros, de magnolios, de acacias, de árbol del Paraíso. Olores de vestimentas, de ropas finísimas de altares ... olor de panal de los cirios encendidos; olor de cera resudada de los viejos exvotos. Olor tibio de tahona y de pastelerías. (OC p. 915)

> se mezclaba el dulce olor de los frutales y verduras, de campos feraces, con la fuerte y deliciosa emanación de las entrañas del mar. (OC, p. 631)

Most commonly, the aromas are of an evocative nature or share some very traceable association in the mind of the writer:

> [En la almazara] había un olor de trabajo y de abundancia. (OC p. 480)

> De los jardines y de algunas casas hidalgas se desprende como un perfume de legitimidad lugareña. (OC p. 603)

> [Don Eduardo] ¡Olía a campo! Olía a tarde!

The scent may be suggestive of the time of day, as above, or of the season:

> Sus ropas y su cayada huelen a otoño. (OC p. 1159)

or of the remote: «olor a lejos», «ese perfume de la lejanía» (OC pp. 1185, 1158). It may have substance, weight:

> De los naranjos ... caían los olores como una fruta caliente. (OC p. 1304)

> Se tendía una bóveda apagando la mañana, apretando los hedores. (OC p. 1364)

The sunlight itself comes to have an ascertainable odor: «olor de sol», «olor de tarde ya cansada» (OC pp. 587, 865). There are occasional disquisitions on the subject:

> Un aroma promete una imprecisa felicidad, alumbra una evocación de belleza, es un sentirse niño, acariciado como niño siendo poderoso. Pero en la prometida felicidad siempre pasa un presentimiento de pena. (OC p. 711)

> --una azucena tiene en el siglo un perfume de claustro; pero en el claustro no huele a claustro. Las rosas de almendro dejan un íntimo olor de miel, y olemos la miel y no huele a miel, sino a flores, a día, a un día tibio, luminoso. Casi siempre huelen las flores a un instancete de felicidad que ya no nos pertenece. (OC, p. 865)

Tactile and taste sensations play their own more modest roles in Miró's apprehension of the phenomena of Nature, awakening emotions and sensations that at once become part of the sense impression itself:

> Todo el paisaje le latía encima. El cielo se le acercaba hasta comunicarle el tacto del azul. (OC p. 822)
>
> Había un hombre que le proyectaba una sensación de humanidad viscosa ... En su espalda y en su nuca se pegaba la caliente devoración de unos ojos (OC p. 822f)
>
> Me saltaba una gota de iris, se derretía, se pulverizaba en mis pestañas, en mis labios. Todo embebido en la amargura de la sal: una queja de la sangre ávida y cansada de no hacer mía la sensación del mar. (OC p. 757)
>
> uno de estos frutos recientes, chiquitines ... se le fundió en ácida frescura deliciosa. Todo el almendro parecía ofrecérsele en su sabor. (OC p. 614)

The sense impression of taste may be analysed topically or will provoke a delving into the psyche for the precise identity of the recollections it conjures up:

> Estas frutas presentan también a Sigüenza la emoción del verano, le colocan bajo un pórtico estival: desde él se ve la vida campesina, dorada, gloriosa (OC p. 647)
>
> el sabor de esa carne frutal, cruda y fresca, y el tacto de su piel, lisa o velludita, dejaban una delicia inmediata de árbol, una sensación de paisaje (OC p. 829)
>
> [las uvas] Pesan de tanto azúcar, y se escarchan y resisten hasta la Navidad; entonces, sus granos nos crujen en la boca fríos y finos, y se nos derrama el sabor de los días grandes de verano. (OC p. 1073)

In many passages, the synesthetic approach is a perfectly conscious and intentional one. The several senses are appealed to symphonically or in succession, in cumulative stimulation; sometimes, in terms of one another:

> era una voz caliente y sencilla que hacía sentir con más pureza el vuelo manso del aire, el olor de la tierra cavada y el goce de la holgura, y daba sabor de jugos de sementeras, de claros hontanares, de mieles de frutos. (OC p. 1298f)

> Y ahora, en verano, cuando el sol se va hundiendo, redondo, grande, con hervores de ascua, y suena algarabía de pájaros que vuelven a la querencia, y las acacias regadas embalsaman ... (OC p. 357)

* * *

Miró's artistic and esthetic interest in Nature is reinforced by the ethical and spiritual values it possesses for him. He persistently suggests that the proximity and contemplation of Nature must engender--ideally, at least--goodness in man. His Padre Salguiz echoes Rousseau's abbé Gaime when (at the close of *Niño y grande*) he admonishes his ward «Todos los días mira un rato al cielo» (OC p. 446). Further examples:

> Huyeron de nuestro ánimo pensamientos menudos y ruines de ciudad. (OC p. 77)

> Pero vino una brisa generosa que le levantó los pensamientos (OC p. 1071)

> Hallaba don Isidoro que la Naturaleza era buena y hermosísima, y sólo en él Hombre se escondía lo malo (*Del huerto provinciano,* p. 118)

The influence of the elements and phenomena of exterior Nature tends to be fairly constant, or at least recurrent, in Miró's protagonists. They consult the book of Nature for the orientation of their affective selves, they bask and soak their souls in it, they turn to it for inspiration and spiritual refreshment. And, upon occasion, it serves as a bond between them, like the intoxication of wine.

He is persuaded that those susceptible to the beauties of Nature ought ipso facto to prove better human beings, with greater love for their fellow men and greater reverence for life, by reason of their contact with such edifying forces. His lament is that so few posses such sensitivity; that so

many, though admirably situated to enjoy Nature and enjoy its benefits, are blind or indifferent to it, even avoiding contact with it as if shunning the reproach of a force vaguely hostile. This blindness to, or rejection of, Nature he then links with meanness or hardness of heart:

> ¿Cómo una señora principal y rica tenía esa avaricia y desconfianza? ... Sigüeza cree que esa mezquindad se originaba de aquel vivir siempre murado y tenebroso, sin goce de anchura, de visión campesina. (OC p. 630)

> ¿Por qué está tan cerrado ... Teniendo el día tan dulce abrigo y pureza? Y rápido, abrió las hojas del balcón y salió a la mañana. (OC p. 204)

The insensitive Silvio, in *Las cerezas del cementerio*, shows no interest in climbing the beautiful mountain; in *El abuelo del rey* the Old Guard have never dreamed of climbing the local Mount Bernia as do the newcomers. The materialistic glutton of «Día campesino» (in *Corpus y otros cuentos*) «también estaba muy alegre, pero sin importarle la ternura y dulcedumbre de la mañana» (OC p. 95). Such indifference to the beauty of Nature or repudiation of it is typified in these human temperaments, products of an «effete» civilization: *beatos*, pedants, reactionaries, conformers and philistines--all who stand in opposition to the free development of the living human spirit. Despite the frequency with which this indifference is found among the very rustics,

> no sosegaba de decirse que si la rusticidad de que participaba tenía siempre la gracia, la alegría y nobleza que allí, por fuerza resultaba la «Cumbrera» una bienaventurada Arcadia. ¡Y sí que lo sería! ... Pues los hermanos pastores, después que saciaron su vientre ... comenzaron a menudear chanzas y malicias. Hasta que sus visajes más eran de plazuela y figón que de cumbre. (OC p. 413f)

Miró idealistically pits the virtues of wholesome primitive and even sensual instincts against the evils of nature-repressing asceticism, prudery, and other denials of life inherent in the Western civilization of his day. Primitive peoples are represented by direct allusion, or by such figures as the Hungarian gypsies, in *Los pies y los zapatos de Enriqueta:*

> La dama estaba enterada de que muchas hidal-

> güelas del lugar habían cotejado su nieto, su nieto cebado y dormilón, como un gusano, con los despiertos hijos de las húngaras. (OC p. 248)

elsewhere, by the laboring proletariat (the railway workers, in *El obispo leproso,* III, ii); or tradition-less *nouveaux riches,* such as the «gente de la Marina» (*El abuelo del rey*).

Miró's attitude here reverts to Rousseau's notion of the noble savage. For our Levantine the innocent child of Nature, even though pagan, exemplifies the good--or should exemplify it; for, as we have seen, he often confessed himself disabused in this conviction by circumstance and empirical observation. Yet he remains loth ever to surrender it altogether. Thus we hear him chuckling over the earthy pleasures of the railway workers and conniving at their lack of inhibition; comparing «esos hombres robustos y generosos con los reconcentrados de la Juventud Católica.» Such natural goodness, however, is not the monopoly of the proletariat and the primitive. He is prepared to salute it on the highest levels of society as well as on the uncivilized lowest:

> Apareció la familia de Lóriz. La condesa y sus primas forasteras. Dejaban claridad, gracia, frescor y aroma de frutales finos en flor. Luz y goze de naturaleza. Sencillez de damiselas que fuesen a cultos humildes; ... Delicias de carne recién comunicada de la tarde de abril. Aristócratas en el descuido selecto de una temporada de cortijo. (OC p. 971)

His characters of liberal mind, like his protagonists, are all nature-lovers of generous impulse, heedless or scornful of the trammels of convention whenever they enter into conflict with a wholesomely-free expression of spontaneous passion.

He is well aware of the uniqueness of his own sensitivity («quizá su mirada es la única mirada que recoge la emoción campesina» [OC p. 610]), in contrast to the limited, pragmatic vision of the man-in-the-street («Yo en el mar no veo sino agua salada» [OC p. 465], a vision likely to disappoint him even in the country-dweller.

Although Sigüenza-Miró loves to imagine himself converted into a rural landed proprietor or farmer, his attitude of appreciation of the beauties of the countryside remains largely that of the layman dilettante or city-dweller, as appears in his return to the landscape of his native province after a nostalgically-prolonged absence. Thus, in *Años y leguas*:

> De seguro que él se creía ya en su ruralismo de

> antaño. Pero aún no debía serlo sino de presencia, de óptica y de tacto, porque la inquietud y el goce seguían refiriéndose a la ciudad. (OC p. 1068)

> Ya se regalaba Sigüenza con estas calidades y exactitudes ... cuando volvió la ciudad a tocarle la frente y el corazón, avisándole que esas complacencias vendrían principalmente de ella. (*Ibid.*)

His longing to be one of the country folk springs from the intuition, which he knows to be fallacious, that such identity will mean a more intimate association with the soil and with Nature. Later clairvoyance renders him more objective:

> a la postre, por muy rural que se crea y sea Sigüenza, procede de la ciudad (OC p. 1125)

Experimenting with plowing, he comes to question the authenticity of his agricultural vocation:

> Quizá se ha de ser de veras lo que se quiere ser. ... Sigüenza araba por gozoso deseo, *por emoción paisajista,* por vanidad del propio espectáculo. Pues en su vanagloria tendría la recompensa. (OC p. 1170)

* * *

In anticipation of later *tremendista* trends, Miró's landscape serves now and then as a backdrop of horrendous contrast, as the incongruous scenario of tragic occurrences, of sacrilege, or of the crassness and vileness of human behavior, the more lamentable in such a setting. Repeatedly he seems to say «It was all so lovely, when this dreadful thing had to happen!» A prominent part of his «estética del chasco» is of this sort. His own early quotations from Sem Tom foreshadow this attitude of pessimistic realism:

> Y a ver alegría
> Syn pesar nunca cuede,
> Commo syn noche día
> Jamás aver non puede.
>
> (*Del huerto provinciano* p. 77).

While saddened by the decadence of the landscape fallen victim to the inevitable advances of human materialism and its desecration to utilitarian ends, he has learned to accept, even welcome, certain intrusions (the railway, the telegraph) as not esthetically or spiritually offensive. But he does resent the rending obtrusion of the highway and adulteration of the countryside by urban encroachments. (Compare present-day Benidorm with its evocation in Miró!) This consideration of the decadence of the countryside as a «modern» phenomenon is related to a romantic resentment of the bourgeois vulgarity and efficiency of present-day living, in contrast to the graceful dignity and simple traditionalism of the past, for which his nostalgia is ever explicit:

> Han callado ya los esquilones que sonaban a ermita y a casa, a nuestra casa; y ahora vibran los timbres, tan prácticos y plebeyos, con impasibilidad de escritorio. (OC p. 672)

> Pasaba el ruido plebeyo de la calle, más plebeyo entonces el *auto* que la carreta de bueyes. (OC p. 665)

Notwithstanding this nostalgia for modes of living of the past and more particularly of his own past, he reveals an evident sympathy with persons of a liberal and progressive turn of mind, even though the material outcome of their way of thinking may wound his esthetic susceptibilities. Despite his censure of the motorcar and other modern appurtenances that blemish the landscape in his eyes, he was not altogether one to rough it in the country, sharing more than a little Rousseau's bourgeois penchant for comfort and good living. We know from the late Oscar Esplá that Sigüenza,

> andariego en sus mocedades ... devino, poco a poco, comodón. ... se fatigaba pronto ... Por eso remiraba su paisaje, cómodamente, en auto. (*Edición Conmemorativa,* VIII, Prólogo)

He rejects vehemently, however, the supposition that his rambles through fields and hills of his province might be undertaken from the point of view of the despised tourist or excursionist:

> El excursionista se complace en una parcela de campo a costa del paisaje. Le agrada concretamente un sitio ... no tiene otro goce que llegar a un punto concreto del mundo ... y volver.

> Yo, no. Y si soy excursionista, para mí la excursion no consiste en llegar, sino ir. (OC p. 1157)

This Montaignean train of feeling in Miró blends with a characteristic *sigüencismo*: a total want of pragmatic purposefulness, an aversion to preappointed destination; joy in the gratuitous act of living, without concern for ulterior motivation:

> El otro amigo [=Sigüenza] no buscaba ni trazaba arbitrio alguno en aquel pasaje. No se había propuesto nada. (OC p. 95)

> Viajan sólo para pasar el día siguiente del domingo en la paz de los campos; no se proponen nada. (OC p. 608)

> ¿Dónde querían ir los niños? ... ¡A ninguna parte, Señor! (*Del huerto provinciano* p. 63).

NOTES

1. G. Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español* (Madrid, 1942), p. 112.
2. *Del huerto provinciano* (Barcelona: Ed. Maucci, 1912), p. 64.
3. «Y nunca se saciaba, sino que le parecía que le faltaba tiempo para hundir sus ojos en aquellas hermosuras...:»Gabriel Miró, *Obras completas*. 2ª ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1949), p. 631. Hereafter referred to as OC.
4. *Años y leguas*.

TIME AND THE ELEMENTS EARTH, AIR, FIRE, AND WATER IN *AÑOS Y LEGUAS*

Roberta Johnson
Kansas State University

Años y leguas (1928), the third volume in the «Sigüenza» trilogy and the last of Miró's works to be published in his lifetime, represents his densest writing.(1) It synthesizes and refines all the thematic concerns, images and stylistic tendencies of his earlier works: the nature of perception and its expression in words, time and space in perception, memory, and history, classical motifs and imagery, biblical motifs and imagery,(2) and it adds on antological dimension to the figure of Sigüenza.(3) Miró wrote the pages of *Años y leguas* during the summer months of 1921 and 1922, while he vacationed in his native Alicante (away from his bureaucratic post in Madrid), and in it he engages in what Gaston Bachelard calls a «topo analysis . . . [a] systematic study of the sites of our intimate lives.»(4) Twenty years after his creation in *Del vivir* (1904), Sigüenza here explores the nature of being in time and space and the possibility of temporal and spatial self-knowledge through renewed contact with a geographical place of his youth.

Although *Años y leguas* was first published as a series of journal articles between 1923 and 1925, Miró conceived and wrote it as a unit.(5) In a letter of 1920 to the Duke of Maura, he prophesied, «me apartaré en una vieja casa mediterránea, con parral y todo, y allí me llamaré, me buscaré a mí mismo, y todavía he de encontrarme,»(6) and in 1922 he indicated to Prudencio Rovira, secretary to Maura's father, that these plans were being fulfilled: «Mis libros comenzados, otros recién nacidos, y esos otros recónditos en nuestra sangre, que nos llaman, que nos golpean de sien a sien, esperan que yo me encuentre a mí mismo.»(7) The structure of the book is episodic. Sigüenza travels about the Levantine countryside engaging in conversations with the local inhabitants and experiencing a variety of reactions to different aspects of the landscape. But there is an underlying unity to the work. Part of the complexity as well as the unity of *Años y leguas* derives from the juxtaposition within the perceiving consciousness of Sigüenza of immediate sensory perception and the perspective of memory. Through this experience he attempts to define

himself, and he discovers that he is «himself and his circumstance,» to borrow Ortega's famous phrase.

While the ontological preoccupation is a motivating force that propells the book along, as Sigüenza's encounters multiply, his relationship to the rest of humanity is concurrently revealed, primarily through biblical associations. The search for self is related to the quest for the Promised Land:

> Se cumple en Sigüenza lo que siempre necesitó al internarse en las contemplaciones y en el extasismo del paisaje y de los pueblos: sentir su raíz emocional, su propia tradición, su antigüedad con la raíz de su tierra: *in montes patrios et ad incunabula nostra.* Necesidad biológica y estética de haber sido y ser siempre allí, con un sentimiento étnico y exclusivista de sangre de Israel.(8)

As Sigüenza progresses through his Levantine encounters in *Años y leguas*, he revives and beholds the story of Genesis: the creation (eternal time in the perennial garden) followed by the fall into time and toil. Personal history («promesa de provincia, es decir, de infancia») fuses with social history («Ya cruza la prisa del novecientos por la carretera, enhebrando y juntando el instante lugareño. Comienzan a sentirse otros años y leguas» [p. 1195]), and finally the two dissolve into universal human history. Like concentric circles generated by the impact of a pebble on the surface of a still body of water, Sigüenza 's search for his identity in a specific time and place reverberates in the eternal cycle of man in nature.

The means by which Miró welds the epistemological, ontological, historical, and biblical material in *Años y leguas* is to rely for much of his imagery on the four basic elements of classical and medieval chemistry: earth, air, fire, and water. Miró seems to believe, like Bachelard, that the four elements are fundamental to perception and the creative imagination;(9) they are readily evoked in the Alicantine landscape and seascape of Sigüenza's perceptions, and they are powerful allies to the biblical motifs. For example, Miró once likened the chemistry of water to the attraction of one's native land, a kind of Promised Land:

> Así en la tierra prometida y así en mi tierra natal los hombres antiguos de mi comarca, como los hombres antiguos de Israel, eran exclusivistas, confinados en sus riberas y montes; los de ahora esparcidos por Argelia, por Francia,

> por la emigración su raíz tirante, hincada en su pueblo, como siente el judío desde todos los términos del mundo su raíz hundida en Sion, la sienten, como el israelita, pero sin sionismo ni mesianismo, es decir, sin afanes históricos ni políticos, sin ansiedad étnica. El afán de ellos es biológico y sensual, afán físico de su espacio, químico del agua de sus manantiales . . . .(10)

The elements are experienced perceptually: water is tasted, the earth is seen, touched, and smelled, fire manifests itself to the eyes in the sun and to the touch in its warmth, and the air is perceived by all the senses. The elements represent man's life cycle on earth, his use of the raw natural ingredients to make food, and they reflect man's relationship to God in the story of Creation. Water is associated with creation and eternity, earth symbolizes man's fall into time and history, his dependence on the seasons and agriculture.(11) Fire is a positive and a negative force: life-generating and life-destroying, and air is an ethereal, eternal presence.

Miró divided the book into forty-one sections, seventeen primary divisions and twenty-four secondary headings, but the imagistic and tonal clustering suggests two major movements of nearly equal length (sixty-one and sixty-four pages respectively in the *Obras completas* edition here cited) and a short coda of four pages. Although all four elements are present in each section, the first part (12) is governed by water (springs, wells, streams, mills and the sea), coupled with the themes of creation and eternity. The second half is dominated by references to earth: specific geographical places, cultivation activities, spatial limitations, and chronological time. Fire and destruction are the themes of the epilogue or coda. Air (wind, movement of trees and ships) is present to an equal degree in all the sections. The composition of *Años y leguas* might be compared to a Chagall painting in which images whirl in space and repeat themselves in a seemingly chaotic fashion, but upon closer examination, one finds organization in subtle concentrations and movement of material.

In the opening passage, Sigüenza returning to his native countryside remembers a park in Madrid, where he occasionally takes refuge, thus introducing the sheltered garden motif. All four elements are mentioned in the description of Sigüenza's version of Paradise: «Un manso ruido de aire que aletea entre las mieses . . . . Pasó un labriego con su azada de sol . . . . tendióse Sigüenza a beber de un manantial . . . . Tierra de labranza» (pp. 1068-1069). But almost immediately the water motif asserts itself, and, as is usual in the progression of Miró's imagery, the first experience of the element is through the senses; here the sense of taste. Sigüenza's ritual return to his native land is sanctified by the drinking of

its waters:

> Venía un leñador, oloroso de monte, con la espalda doblada por los costales, y le saluda diciendo:
>
> --¡A disfrutar con el agua! ¡No la hay mejor en el mundo!
>
> Y Sigüenza, que había ya bebido, bebió más, mordiéndola en un temblor de claridades, y le goteaba un frío de luz por las mejillas, por los cabellos, por las manos.
>
> Aquella sombra y este agua tenían categorías distintas para las gentes del campo, según las disfrutase Sigüenza o las aprovechase un jornalero. La sombra que Sigüenza buscó era un concepto y una capacidad de delicias; el agua, un refocilo de creación en el que se gusta la caricia, el aliento y el matiz de la naturaleza que ella ha tomado en su camino. (p. 1068)

Water is an economic necessity for the farmer, but for Sigüenza it facilitates his conscious grasp of the world; it brings to him, through its taste, a suggestion of his location, «el matiz de la naturaleza.» Water has a «refocilo de creación» that is symbolic of the positive, creative prospect Sigüenza entertains for his self-discovery; water's creative properties are also reminiscent of the threshold of the world itself for a short time after God made it.

Sigüenza experiences the innocence and originality of creation in the opening passage when a workman utters the simple phrase: «--¡A la sombra, a la sombra!» (p. 1068). Like the word of God in Genesis the worker's word has «una frescura nueva, como si acabase de crearla» (p. 1068). As the beetles go about their food gathering, «la creación contempla» (p. 1074), and Sunday is different from other days because it has «más creación parada encima» (p. 1110). According to the creation story God made water first, and it remains the primordial life force. Water and the creative process are consistently linked in the imagery of *Años y leguas:* «y el agua es creación y corazón que estremece lo creado, espejándolo y comprendiéndolo todo . . .» (p. 1122).

Water also represents man's desire to create himself, to be aware of his own identity, his own personal life continuity: «Ser como el agua . . . el mismo cuerpo en cada gota y en las distancias, en su conjunto y multiplicadamente, sin perderse en su unidad» (p. 1105) The water image is developed in the second subsection «Pueblo. Parral. Perfección» in an elaborated metaphor of the village as a shelf laden with water jugs: «El pueblo es un cantarero apretado de jarras que resudan, y en lo hondo

duerme el frescor de una paz viejecita. Aprovechándose de la soledad viene una araña invisible por el azul y cuelga la tela de una nube blanca y delgada desde el cementerio a una asa del campanario» (p. 1074). In the third section «Tocan a muerto,» the landscape is drenched by life-producing rain: «Ahora el nublado se rebulta, se raja, y camina cayéndose; tiene costas y abismos, blancuras de candeal, bronces, gredas, paños. Se amontona un tránsito de apóstoles de barbas dobladas por el vuelo . . . . De pronto, la tronada se desgaja encima de Sigüenza . . .» (pp. 1076-1077).

Other sections of the first part,«Doña Elisa y la eternidad,» «Gitanos,» «El señor Vicario y Manihuel,» stress eternity, life over death, and the continued production of fruit and plenty. Doña Elisa will soon die, but her property will pass to her heirs, who will continue to cultivate her lands, the gypsies need straw to bed a woman who is giving birth--creating new life, and after Manihuel dies: «Todo se quedó callado. La parva daba un olor bueno, como si el amo viviese» (p. 1094). The Mediterranean pervades «Benidorm. Un extranjero. Callosa.» One is ever aware of the eternal vastness of the sea in the towns of the Levante; the combined power of the land-seascape overcomes even the academic ardor of a British scholar, who is caught napping in the midday sun. The only place Sigüenza finds time immobilized upon returning to Levante after twenty years is in the water: «El agua de la fuente del pueblo donde está Sigüenza, el suyo, el mismo que recogió Sigüenza en otros años, que era el mismo de siempre; el aliento de aquel lugar desde su principio. Allí en esa eternidad y fugacidad del agua se queda el tiempo inmóvil y solo» (p. 1123).

Eternal abundance is an important part of the garden-like setting to which Sigüenza comes to comprehend his being-in-the-world and his being-in-time. In the opening scene «olivos y almendros» abound, along with «arboledas recónditas junto a los casales; el árbol de olor del Paraíso, un ciprés y la vid en el portal; piteras, girasoles, geranios cerrando la redondez de la noria; escalones de vía; felpas de pinares . . .» (p. 1069). In fact the entire first sixty pages are saturated with plenitude: the grapes are ripe, and a fat pig is slaughtered in «Pueblo. Parral. Perfección.» Even a visit to the cementery, significantly titled «Huerto de cruces,» emphasizes life more than death. In the graveyard, Sigüenza's attention is drawn to the crows gorging themselves on ripe figs, and a requieum ceremony degenerates into a picnic. The grave-tender complains that no one thinks about death, that no one comes to the cemetery. Human disappointment and failure are minimized, and satisfaction and happiness are achieved by mere contemplation of the natural surroundings: «Día bueno; un día de felicidad para Sigüenza, sin que haya sido necesario el motivo que la origine. Felicidad que no le exalta ni le mejora; felicidad clara, sin dejo, como el agua más pura que no tiene sabor. Leve en el día, sin soltarse de sí mismo. Ningún propósito le hace enfilar

el corazón hacia un deseo del mundo» (p. 1104).

«Sábado de luna» repeats the Cain and Abel myth, dramatized by a donkey that kills the pretty, favorite pet lamb in a fit of jealousy. But positive abundance overwhelms the grotesqueness of the event: «pero sus cerezas, sus albaricoques, sus cidras, sus manzanas; la fruta, es casi obra de sus manos, es su complacencia, su vanagloria, su arte, y esto lo da, pero no lo vende» (p. 1106). The donkey hypothetically defends himself in terms of a flowering fruit tree: «¡Mis orejas parecían dos ramas de ciruelo en flor! ¡Yo no me acordaba de lo que era, porque yo estaba, amo mío, yo estaba también muy jovencito y guapo de luna!» (p. 1108). In the next to the last section of what I call the first part, Sigüenza reads excerpts from a book of official correspondence. He is particularly fascinated by references to historical figures executed for alchemy -- man's futile attempt to reproduce basic chemical elements-- perhaps included here as a contrast to the success of nature in fusing earth, air, fire, and water in the production of the earthly fruits.

A section entitled «Agua de pueblo» closes the sixty-one pages in which the biblical creation motif is developed and water imagery is prominent. The relation of water to the other elements is here recapitulated: «Esta es el agua urbana; y el agua es creación y corazón que estremece lo creado, espejándolo y comprendiéndolo todo; tierra, firmamento, aire, soledades» (p. 1122), and a dissonant tone emerges that presages the fall from Paradise. Sigüenza believes the townspeople are urging him to drink from their well, but in a poignant scene he learns that they are outraged at his trespassing on their water supply. This is no longer the water of eternal creation, but specific water defined in space and time by the people who claim it: «Se queda escuchando el agua de los hontanares, el agua glacial y ajena. Ajena porque él es un extraño, y el agua tan gozosamente poseída por su sensibilidad, el agua no era allí agua de la Creación ni siquiera agua del pueblo, sino concretamente agua 'del' pueblo» (p. 1129). As an incantatory refrain Sigüenza repeats the biblical phrase he uttered at the beginning of Agua del pueblo»: «¿Quién recogió el agua entre sus brazos como una vestidura?» (pp. 1121, 1129), but man has twisted God's intentions: «Dios. Ya lo sabe Sigüenza. Y, además de Dios, cada pueblo cuya fuente, cada pueblo que no sólo recoge, sino que se la tuerce y se la ciñe a sus riñones» (p. 1129).

In the next sixty-four pages earth images and motifs emerge in the sections «Caminos y lugares,» «El lugar hallado,» «Una familia de luto,» «Bardells y la familia de luto,» «Agustina y Tabalet,» and «Imágenes de Aitana» (except for the last subsection of «Imágenes» in which fire-dominates). The water, which has been harnessed by man to his own purposes in «Agua de pueblo,» cedes to the earth imagistically: «Olor íntimo del agua que toca las raíces profundas en la tierra tan tierna como un fruto descortezado; olor del agua desde el tiempo» (p. 1123). Thus

man's fall into space and time is introduced with images of water in its role as co-author with the earth of its fruits, signaling the emphasis in this part on geographical locations, tilling, and cultivation.

Sigüenza takes to the road and visits places in «Caminos y lugares.» He has left the garden of plenty without toil: «La carretera es ente y arrabal, aunque esté solitaria. La carretera ya no es distancia, sino la medida de las distancias. Suprime un concepto de silencio, de clausura, de pureza que tenía cada roca, cada instante del campo, siendo como era, guardado en sí mismo» (p. 1129). He is still near the sea, but he excludes sea imagery almost entirely to focus on fields, mountains, and rocks:

> Ha de subir Sigüenza a otra comarca interior de Levante. Está su casalicio en tierras de la Marina; Marina sin la presencia inmediata del mar . . . . ahora resistirá en una heredad alta. Se le quedará lejos el Mediterráneo, levantándose en el confín solitario, ajeno para esos países recónditos, mantenidos de más guardadas esencias. (pp. 1162, 1163)

The sea is present in the light and the air, which touch the upper parts of the trees, but the trees' roots, from whence they draw their sustenance, are firmly planted in the soil: «Arboles pastosos lujuriantes, con las raíces hundidas en tierra gruesa, y la popa en la lumbre mediterránea» (p. 1132).

The names of the places, pronounced by the native folk, incorporate the earth and its fruit: «Y estos nombres rurales en boca de sus gentes dejan un sabor de fruta que emite la de todo el árbol con sus raíces y su pellón de tierra, y el aire, y el sol y el agua lo tocan y calan; fruta que aunque la lleven otros terrenos, no es como la del frutal propio» (p. 1134). All the elements converge to produce the harvest, but now earth is the first and fundamental.

According to Genesis man was expelled from his earthly Paradise to suffer the toils of earning his own living, the evils of inter-human competition, and finally corporeal death. Consequently, the themes of cultivation, shepherding, and food gathering and processing emerge in the second half of the book. Sigüenza encounters a variety of men and women who work the land and extract a living from it. For example, in the section «Después del Paraíso,» Sigüenza meets «un rogle de primeros hombres: leñadores, labradores y el molinero» (p. 1186). Sigüenza even observes the ants as they purvey a beetle to their hill to store it for winter food, echoing Proverbs 6:6-8 («Go to the ant thou sluggard;/ Which having no guide, overseer, or aruler;/ Provideth her meat in the summer,/ And gathereth her food in the harvest»).

The same abundance and plenty that characterized the first part are present here, but the emphasis is on man's role in the production of the fruits of the earth:

> Hombre y piedra en un contacto desnudo de creación solitaria; de creación solitaria aunque pase una carretera encima de un puente, entre dos túneles, y aunque haya un viaducto de alas de hierro. Todo eso significia la medida del tiempo, la presencia fugaz de nosotros, y todo quedó incorporado a las roquedales y poseído en reposo por la soledad. (p. 1151)

Táberna is a «mujer pueblo, mujer hacendosa, firme» (p. 1131), whose produce is reduced by man to preserving jars and tins. Sigüenza delights in the exuberance of country life, tied to the soil: «los elementos clásicos de la alegría del campo: anchura de tierras, onduladas y graciosas (p. 1149) . . . . Aquí vuelve Sigüenza a días agrícolas en cierne. Un motivo pueril de gozo» (p. 1187). The song of a bird in the forest causes him to become more enamored of the earth (p. 1189).

In the section «La besana» (a Catalan word for furrow), Sigüenza cannot resist the urge to take the plow into his own hands: «Arranque de alegría en Sigüenza. Le pide la mancera al jornalero y se pone a labrar» (p. 1169). This intimate contact with the life-giving soil penetrates the depths of his being: «Dentro de sus dedos se le queda un tembloroso ruido de sangre subterránea y de rosa de brisas; volumen y espacio; estremecida oscura de germinaciones de la tierra y latido fresco de las aves del cielo. Mano de criador y de artesano de la faz de la labranza» (p. 1170). But Sigüenza finds that he tires quickly at the plow and soon returns it to the farmer. As in his earlier experience with water, his relationship to the earth is perceptual, not practical. For him the soil is a part of the world that aids him in his quest for the meaning of existence.

What Sigüenza eventually learns from his contact with the earth, especially earthly places, is the nature of his self in time. In the second part, time is juxtaposed to eternity. Man is tied to the cycle of the seasons and their effect on the earth upon which he depends for a living. Man's expulsion from Paradise signaled not only his dependence on the soil, time, and work, but it introduces him to pain and suffering. Miró includes in this part, extended sections on the travails of two different families. The *familia de luto* has suffered the death of one daughter and the long terminal illness of another. They await the arrival of a third daughter from Africa, who is to lighten their sorrow with exotic tales of her African adventures, but they receive word that she died of a fever just before embarking for Spain. Significantly, the family in mourning no longer

cultivates its lands. A son was to tend the fields, but he is physically unsuited: «en seguida viene con un cansancio que se le oye el corazón» (p. 1141).

The other tale of suffering involves Agustina and Tabalet. Agustina's brutish husband beat her until she became deaf, and Tabalet, her only son to survive the rigors of peasant life (an adopted son at that) has been missing for many years. The old woman bears her lot in life by repeating over and over in the incantatory fashion of the biblical Proverbs: «--¡Ay qué agonía, padre San Francisco, ay qué agonía!» (p. 1162). Sigüenza meets Agustina muttering this phrase immediately after he has witnessed the felling of a tree-an olive tree like the tree of Gethsemane (p. 1161).

Años y leguas begins during the most intense growing season and ends as the harvest is taking place. Sigüenza, like the men who till the soil, lives in and experiences temporal movement, rather than analyzing it intellectually. At the outset the month is designated as June, not just a calendar month, but the culmination of the annual growing cycle: «Un manso ruido de aire que aletea entre las mieses ya grandes. Una respiración del verano, de árboles tiernos que están juntos a las aguas vivas . . . . Mañana de junio, alta, grande, precisa hasta en los confines» (pp. 1068-1072). As the summer progresses, Sigüenza intuitively grasps the minute changes in the landscape that finally reveal fall and the harvest season. We are first warned that the productive, fertile period is ending when Sigüenza discovers that, although the warmth and sunlight of summer persist, the tourists have gone: «Mar que desde la orilla tiene ya un liento de navegación; mar sin bullicio democrático de verano. Calpe todo de lumbre ancha de verano sin jovialidad, en una íntima clausura. Cantonadas y callejones con calma de portal en un artardecer de invierno . . .» (p. 1155).

When September arrives and the harvest begins («Septiembre se levanta palpitando de un aire dulce de cosechas: cosecha de algarrobas afiladas y retorcidas como cuernos de carnero; cosechas de almendras de color de canela» [p. 1159]), the sense of time is more acute; the harvested fruits are projected as the manufactured products they will become («pronto irán trocándose en panales de Navidad» [p. 1159]). Man's relation to time is expressed in a variety of ways in this second section of *Años y leguas.* Sigüenza witnesses the planting activities of an old man who will not be alive to harvest the fruit of his trees, nor does he have any heirs to continue or enjoy his labors when he is gone. Man's work on earth is in a sense a necessary futility; only God's creation is eternal:

> Los días desnudos, en el vértice de Aitana sale
> como un piñón, el hito, el índice orográfico,
> aguja de sol anillada de aires, de horizontes,
> de oleajes de cumbres; y esas piedras de los

> ingenieros parecen todavía las piedras consagradas a la divinidad en el amanacer del mundo. Otros años y leguas; pasan los aeroplanos, pasan las águilas, y la cima se duerme en el azul, sola, pura y eterna. (pp. 1195-1196).

Air, more than any of the other elements, is related to the ethereal and the eternal aspects of time and the world. As a part of the practical world in which man lives, it is essential to the food-making process: «Rodean el molino tantos conceptos de sencillez, de inocencia, de abundancia, que en seguida se nos embeben y nos creemos felices. Soportal donde los maquilleros y trajinantes descargan las acémilas y hermanan su pan y companaje y su aire y olor de caminos» (p. 1172). And it is often a bridge between the other elements; it circulates and touches the earth and the sea, bearing and combining with the life-giving sun. In the section «La tarde,» which introduces the fall harvest season, the life-forming elements are summarized: the land and the sea, earth and water, provide the material and stimulus to growth, while at the perceptual level the sea breezes bring a sensation of sea-side space to the rural landscape:

> El presentimiento de mar en el aire, en el contorno de los collados, en la calidad de algunas horas de los campos que reciben un viento de horizonte de oleajes, y cuando creamos que ya tocamos el agua, vuelve la verdad a ser toda campo fuera y dentro de nuestros sentidos . . . . Las recuas vienen cargadas de algas de la costa para estercolar huertos. Los luceros brotan todavía mojados de la raya del mar, y se rebullen enjugándose para seguir su camino por los valles tiernos y la carena de las montañas . . . (pp. 1162-1163).

And air unites the rock Ifach with its mainland, its spatial and temporal continuum: «En el aire de Calpe se transparenta la gloria del Ifach como una sangre antigua. Pueblo callado» (p. 1155).

Air symbolizes the aspects of life that are not tied absolutely to the soil, and man's (perhaps useless) attempt to transcend his earthly dwelling. Air lifts Sigüenza's thoughts from the mundane to the ethereal: «Pero vino una brisa generosa que le levantó los pensamientos» (p. 1071). The wind imagistically conveys Sigüenza's past to him: «Las frondas reciben y se envían a la circulación de los aires de ruidos marineros de espumas, y huelen a pueblo, a reposo de hace veinte años. Se le acerca el pasado a Sigüenza respirando en la exactitud de su conciencia de ahora.

Otra vez» (p. 1190). And air is a transparent reminder of lost innocence and an ideal world that God's domain on earth was intended to be: «El aire se cuaja de un perfume de novia, muy bueno, pero tanto que la novia se multiplica en un palomar de doncellas que no ahoga de suavidad . . . . Se le precipitó la disnea de beber ese olor sensual de castidad» (p. 1137).

The auto-confrontation and self-search are much more intense in the earth section than in the first part. The fall into time coincides with man's need to understand his existence. Sigüenza's renewed contact with specific places was conceived for that purpose. He struggles with the seemingly impossible desire to experience himself in time, especially before Aitana and at the Peñón de Ifach. Twenty years ago Aitana was a virgen perception, «primitiva, virginal para sus ojos, para su respiración, para su tacto» (p. 1182), but now he must contend with the present vision *and* the memory: «Ahora se acuesta y se distiende en la huella del recuerdo espacial, tibia de sí mismo» (p. 1182). This dual aspect of the visual experience suggests to him the difficulty, perhaps the impossibility, of achieving a sense of a continuous self:

> Pero ese ávido cuidado de ser él aquél, de coincidir a distancia de sí mismo, ¿no le cohibe, no le contradice y le deja en medio, sin ninguno? Si es aquél, se ve a lo lejos en el fondo azul y frío de esta misma sierra remota, en una callada exclamación de sus sentidos. Si es el de ahora, se le pierde aquél; su acecho no le deja libertad; se recupera, se desmiente. (p. 1182)

Sigüenza's final failure to recapture himself in time and space is represented in visits to two geographical locations: *el lugar hallado* and the Peñón de Ifach. In «El lugar hallado» Sigüenza believes he is having a pristine experience, that he has never been in that particular place before, but the groundskeeper arrives to remind him of his visit there twenty years earlier. Memory has utterly failed him; his own consciousness has not persisted in time. At Ifach he understands that in order to be himself, he must abandon himself to the moment. Only by relinquishing the past can he possess this great rock as a part of himself, as an experience: «Sigüenza siendo de verdad todo Sigüenza y de Sigüenza, sin ayo emocional. Ojos primitivos y conciencia vieja; es decir, actual. Abandonarse. Así pudo poseer Ifach: abandonándose con toda inclinación de sentimientos . . .» (p. 1158). These discoveries are repeated in the penultimate section, «Sigüenza y otros,» which marks the end of the earth dominated portion: «Sentirse claramente a sí mismo, ¿era sentirse a lo lejos o en su actualidad? Pero sentirse en su actualidad, ¿no era sentirse a costa de entonces, de entonces, que iba cegado por el instante?»

(p. 1190)

Biblical references, especially Paradise--the favored place, symbolic of the perdurable self--resurface with the intensification of the ontological quest. In «Sigüenza y el Paraíso» Paradise is a kind of tree, *el árbol del Paraíso;* one of these trees died outside the door of *Bonhom*'s daughter, presaging the daughter's own death. And Sigüenza attempts to discover the precise location of the earthly Paradise of the first parents by reading every article and book he can find on the subject. Thus the notion of Paradise, the eternal garden, has been reduced to a perishable tree and a topic for scholarly investigation.

The final section, dominated by fire imagery, «Sigüenza, incendio y término» concludes the destruction of Sigüenza's hopes for a continuous, perdurable self. Sigüenza accidentally sets a brush fire with his cigarette, a cathartic experience and an atonement for his egotistical desire to be something concrete and eternal, to persist in time. Even here, his first wish is to have it known that *he* set the fire, but a guard informs him that the smoke he sees on the hillside is not from his own fire, which had extinguished itself, but from the stacks of the charcoal burners. Neither his self-identity nor his deeds will withstand time. Throughout the book, fire, especially that of the sun, has been a positive element, combining with the others in the chemistry of creation and growing (e.g., «Huerto luminoso y caliente,» or «Los montones de la fruta eran como colonias de sol»). The sun's fire combines with the other elements in images of life-producing energy: «Nos sentimos pasar dentro de la hermosura del agua tan eterna. La copa que derramamos antes de probarla, la jarra que alcanzamos con lentitud, llenas y frías, talladas en lumbre de la tarde, glorifican nuestra vida . . .» (p. 1127).

But fire, unlike the other elements, has two sides: a creative aspect and a destructive potential. «Among all phenomena,» says Bachelard, «it [fire] is the only one to which there can be so definitely attributed the opposing values of good and evil. It shines in Paradise. It burns in Hell.»(13) Even before the final section, the sun/fire takes on its destructive dimension: «Los viejos pinares de Aitana van perdiendo sus techos; les entra más el sol, el sol crudo de los derribos» (p. 1189). Fire imagery is prominent as well in the Ifach scene, a crucial one for Sigüenza's discovery of the nature of the self: «Ifach es . . . de bronces ardientes . . . rocas encendidas» (p. 1153). However, even though the fire imagery is dazzling at Ifach, all the elements that have aided Sigüenza to arrive at the insights he achieves there are present: «Monte, mar. A la redonda, el azul. Viento de navegación, y en los pies el tacto de la tierra labradora» (p. 1154). Perhaps reflecting God's employ of time (for example, he created water, earth, and life in six days, but destroyed Sodom and Gomorrah by fire in a few minutes), Miró dedicates the lengthiest sections of *Años y leguas* to water and earth, and significantly

places the very reign of fire, at least as a destructive force, at the end.

Thus Miró juxtaposes time and eternity through personal experiences that echo biblical and universal ones, all welded by the powerful imagery of the four basic elements. First we have Sigüenza's sensory perceptions of his surroundings, his seeing, touching, tasting, hearing, and smelling the elements that compose his world. Those elements are both eternal and fleeting: «El [agua] de la fuente del pueblo donde está Sigüenza, el suyo, el mismo que recogió Sigüenza en otros años, que era el mismo de siempre; el aliento de aquel lugar desde su principio. Allí en esa eternidad y fugacidad del agua se quedaba el tiempo inmóvil y solo» (p. 1123). Equally elusive is his quest to achieve a sense of self in time and space.

The elements water, earth, fire, and air combined with the biblical material subtly move us through Sigüenza's early hope for self-discovery, his confrontations with disappointment, failure, hostility, and finally to his acceptance of his own transient reality. The section immediatly preceding the destruction by fire, «Sigüenza y otros,» summarizes the elements that have carried us imagistically along Sigüenza's literal and symbolic route through the promised land. Two sequential paragraphs begin with sentences containing only a noun: «El mar . . . . La montaña» (p. 1191). These have been fundamental in Sigüenza's search, and they afford him his best clues to the nature of time: «Ya el tiempo se remonta hacia detrás, hacia después de nosotros» (p. 1191). Finally, there is a tone reminiscent of Ecclesiastes about the ending of *Años y leguas,* a consolation in an eternal creation that survives the fraility of human life, a sense that indeed «One generation passeth away, and another generation cometh: but the earth abideth for ever» (Ecclesiastes 1:4):

> Montes viejos. Comarca descarnada. Planos, culminaciones y círculos de peñas rojas. Los senderos son torrentes de pedregal, de pedregal de rocas molidas por los siglos. Si pasa un rebaño, el estruendo de pezuñas y piedra se prolonga en la desolación . . . . se fija en los montes el tiempo, sin nadie, como si se reanudara una emoción de eternidad. (p. 1170)

If Sigüenza has not *found* himself in time, he has *experienced* himself in space and time through the elements earth, air, fire and water, and that endows *Años y leguas* with its most important quality--a recreation in words of perceptual cognition. The «Dedicatoria» prefacing the book, could only have been written *after* these experiences had taken place: «Sigüenza se ve como espectáculo de sus ojos, siempre a la misma distancia siendo él. Está visualmente rodeado de las cosas y comprendido en ellas» (p. 1066). His conclusion about the nature of his being is that it

is his consciousness of the world, his dialectical perceptual relationship to the things that surround him.

NOTES

1. *Glosas de Sigüenza* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952), a compendium of Sigüenza articles collected and edited by Miró's daughter, was published posthumously.

2. Following are some books and articles that deal with these aspects, especially in Miró's other works: G. G. Brown, «The Biblical Allusions in Gabriel Miró's Oleza Novels,» *Modern Language Review*, 70 (1975), 786-794; M. Fernández Galiano, «El mundo helénico de Gabriel Miró,» *Insula*, LIII (1950), 1; Roberta Johnson, «Miró's 'El obispo leproso': Echoes of Pauline Theology in Alicante,» *Hispania*, 59 (1976), 239-246; Edmund L. King, «Gabriel Miró y 'el mundo según es',» *Papeles de Son Armadans*, 21 (1961), 121-142; Elipidio Laguna Díaz, *El tratamiento del tiempo subjetivo en la obra de Gabriel Miró* (Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1969); Ricardo López Landeira, *Trilogía de Sigüenza* (Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1972); Emilio Orozco Díaz, «La transmutación de la luz en las novelas de Gabriel Miró,» *Studi Espanici*, I (1962), 145-164; L. J. Woodward, «Les images et Leur Fonction dans *Nuestro Padre San Daniel* de G. Miró,» *Bulletin Hispanique*, LVI (1954), 110-132.

3. Miró's concept of Sigüenza evolved and became more complex in each volume of the trilogy. In *Del vivir* (1904) he is an «hombre apartadizo que gusta del paisaje y de humildes caseríos, [que] caminaba por tierra levantina» (p. 3). In the statement about Sigüenza in the «Página preliminar a la primera edición» of *Libro de Sigüenza* (1917), he is endowed with a special kind o personal consciousness of the world: «Para mí, Sigüenza significa ahinco, recogimiento, evocación y aún resignación de las cosas que a todos nos pertenecen» (p. 567). This attitude becomes an epistemological stance in *Años y leguas*. While in *Libro de Sigüenza*, Sigüenza is primarily a literary vehicle to guide the reader through the Levantine and Catalan landscape, in *Años y leguas* he is the ideological motivation. For a more complete treatment of the Sigüenza figure, see R. López Landeira (*op. cit.*).

4. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1964), p. 8.

5. Landeira (*op. cit.*, p. 115) corroborates this view: «En todos sus aspectos la obra ofrece una composición magistral, estudiada y de armonía entre sus partes.»

6. El Duque de Maura, «Prólogo,» to *Años y leguas* in *Obras completas*, XII (Madrid: Edición conmemorativa emprendida por los «Amigos de Gabriel Miró,» 1950), p. xv.

7. *Ibid.*, p. xvi.

8. *Obras completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1961), p. 1162. [All references to Miró's works are taken from this edition.]

9. I should like to point out that I do not cite Gaston Bachelard's theories of the literary imagination as a tool for literary criticism. The problems with the practical application of Bachelard's ideas to the literary text have been amply discussed (e.g., Jonathon Culler, «The reveries of matter,» *Times Literary Suplement* [February 28, 1975], p. 230). But in an historical sense, I find Bachelard useful in explicating Miró because they seem to coincide in some of their views on the nature of literature; Bachelard in theory, Miró in practice. There may be historical and biographical reasons for these coincidences: they were both provincials born in the same generation (Miró, 1879 and Bachelard, 1884). Miró's library indicates that he read a great deal of French literature, philosophy, and psychology that was popular in France at the turn of the century, doubtless many of the works that Bachelard also read. In fact, coming across Bachelard's book *La Psychoanalyse du feu, L'air et les songes,* and *L'eau et les rêves* while I was working on *Años y leguas* first suggested to me the importance of these images in Miró's book.

10. Quoted by J. Guardiola Ortiz, *Biografía íntima de Gabriel Miró* (Madrid: Ed. Signo, 1935), p. 263.

11. The name for man (*adam*) and the word for soil (*dama*) were used in symbolic juxtaposition in the Bible.

12. Hereafter, «first part» and «second part» refer to my own division based on themes and imagery rather than to Miró's chapters and sections.

13. Gaston Bachelar, *The Psychoanalysis of Fire,* Trans. Alan C. M. Ross (Boston: Beacon Press, 1964), p. 7.

ILLUSION OF REALITY AND NARRATIVE TECHNIQUE IN GABRIEL MIRO'S OLEZA-ORIHUELA NOVELS: *NUESTRO PADRE SAN DANIEL* AND *EL OBISPO LEPROSO*

Yvette E. Miller
Carnegie-Mellon University

Critical analyses of Miró's work in the past have generally focused on his poetic and stylistic qualities, neglecting or relegating to a secondary place an important facet of his artistry, his qualities as a novelist. My intention is to show that Miró's art is innovative for his time, that he is joining the avant-garde technique of the early twenties by reacting against the established novelistic modes. It is evident that in his two masterpieces, *Nuestro Padre San Daniel* and *El Obispo Leproso,* he is departing from the traditional novelistic principles by de-emphasizing the plot and the conventional treatment of chronological sequence, creating a new and suggestive novel, though wrapped in his usual poetic language.

Different critics have expressed at different times the necessity to study Gabriel Miró's novels as separated entities, a consensus which is influencing the latest studies on the Levantine author. More recently, Richard López Landeira has commented on gaps in the criticism of Gabriel Miró noting in the preface of his book, *Gabriel Miró: Trilogía de Sigüenza:* «Hasta ahora los libros escritos sobre Miró han aprehendido la totalidad de sus obras, lo han abarcado todo. Nosotros, convencidos de la futilidad de un estudio más de conjunto, hemos optado por iniciar un nuevo rumbo: el filón de la particularidad. Siendo las obras de Sigüenza las más próximas a su autor nos han parecido las más apropiadas para semejante tarea inaugural. Reducido el horizonte del empeño creemos poder ahondar de manera más detenida y solícita de una de las facetas más importantes del arte de Gabriel Miró.»(1) This statement is corroborated by Ian R. MacDonald, who writes: «What has been absent from the discussion on almost every side has been concentration on individual works and an awareness of Miró's irony and humor . . . Studies of how the language and imagery work within the structure of a particular novel, article, or *estampa* have been rare, and it is largely because of this that Miró's pervasive irony [has] been missed, for context is essential to

grasping irony.»(2)

The Oleza-Orihuela novels are considered to be the most representative of Miró's art as a whole, and Miró himself says: «Creo que en *El obispo leproso* se afirma más mi concepto sobre la novela: decir las cosas por insinuación. No es menester--estéticamente--agotar los episodios.»(3) My analysis departs from this statement, which implies a special technique. Indeed, Miró conveys reality by a dual process of poetic language and a technique of insinuation whereby the reader's mind is alerted to complete what the author has left unsaid. With both novels having been accepted by the critics as masterpieces, it is curious to read the criticism which Ortega y Gasset writes about *El Obispo Leproso* in statements such as this: «*El obispo leproso* no queda avecindada entre las buenas novelas.» He criticizes the fragmentary perfection of the novel in its slowness, what he calls «perfección estática y paralítica.»(4)

The two novels were published with a lapse of five years between them, in 1921 and 1926 respectively, but they form a unity, *El Obispo Leproso* being a continuation of *Nuestro Padre San Daniel.* The setting is the town of Oleza, a fictitious name for Orihuela, an Episcopal see in the fertile Levantine zone of Spain, in the province of Alicante, near Miró's home town, and where he attended the Jesuit school: a small town teeming with churches, convents, priests, and seminarians and set in the slow tempo of the late 19th century. On visiting the town it is interesting to verify that Miró used the real geographical background for the narration, with its buildings and churches, changing slightly the course of events in the town's history. The convents still specialize in the confections mentioned by Miró. They cause a polemic in *El Obispo Leproso* as to their religious or secular origin, when the town becomes more liberal and trade-conscious.

Chronologically, the action of the novels occurs during the last quarter of the 19th century. It starts during the Carlist War of the 1870's and spans a period of about 20 years. No precise dates are found in the text, but the Carlist War is a definite point of reference.

Oleza is a divided city. From the topography of the land where it is erected, the city seems to be doomed to divisions. The river separates it into two districts where the social classes segregate and finally clash when a flood inflames their tempers. Religion is a further source of division. The Olezan population belongs either to the secular or the clerical world. The secular world is split into two political parties utterly discordant, the conservative Carlist faction obsessed by tradition and austerity, and the liberal faction, eager for reforms and a more self-gratifying life. The conservatives are upheld by the Jesuits, while the liberals count on the implicit approval of the Bishop, the religious ruler.

Even the patron and patroness saints of the town divide its devout population and a sense of competition develops between the two worshiping groups.

Oleza and its people are envisioned as a microcosm of mysticism and sensuality. Against a background of churches, convents, apparitions, and fanatic priests, the characters stage their fight between their natural inclinations and the enforced religious and social repressions. The air of Oleza, thick with the scent of orange and lemon blossoms is made thicker with the breath of its oppressed people. The aphrodisiac smells of its flora have doomed the town, which is viewed by some of its inhabitants as a biblical city deserving the punishment of God and purification by fire. The prevalent mystical sensuality of Oleza is demonstrated in the liturgical rights of Holy Week and *Corpus Christi.* Good Friday brings all the pomp of pagan processions: Kettledrummers in green-hooded cloaks, fife players in mauve garments, pennants and crosses of the different parishes, sabres, spears, and three-cornered hats. During the rituals, the rare opportunity of mixing with the opposite sex is added to the excitement of the senses. Everyone seems to be floating in a rarified atmosphere of hyperesthesia. Glances are felt, communicating caressing touches from a distance.

The daily routine of Oleza, a city of convents and priests, centers around the Catholic devotions. Time is kept by the tolling of church bells, which also dictates the duration of the social gatherings. The powerful Jesuits dominate the town through their school (the same school that Miró attended in his childhood). Under this tyrannical and monotonous life, Oleza sinks into lethargic boredom. But progress comes to Oleza with the construction of the railway linking it to Murcia. The railroad becomes the window of Oleza.

In the structure of his novels, Miró has jettisoned the conventional treatment of the principles of sequence and causality. *Nuestro Padre San Daniel* and *El Obispo Leproso* are presented in a series of episodes that are held together by a unifying theme, each episode and character having a function in the thematic weaving. In *Nuestro Padre San Daniel* the story centers around Don Daniel, Paulina, and Don Alvaro, ending with the birth of Pablo. The action of *El Obispo Leproso* converges on the life of Pablo, his mother Paulina, and his father Don Alvaro. It starts when Pablo is about six or seven years old and ends when he is approximately seventeen. There are secondary plots involving the town and other characters related directly or indirectly to the protagonists which make the novels very dense and rich, belying the apparent symplicity of the structure.

The theme unveiled through the plot is life and death in a microcosm: the tragedy of existence shown in a background of deadly monotony and

repression, where the characters move immersed in a dense atmosphere of love and hatred. The only changes in the monotonous life are those brought by the inevitable passing of time and its effect on progress, which materializes in the appearance of the railway.

Two contrasting symbolical figures preside over the hermetic world of Oleza and provide the title for the two novels: the rigid and cruel Nuestro Padre San Daniel and the benign and sensitive Bishop. In addition to the protagonists--and priests and acquaintances surrounding them--secondary characters, representing all the strata of society, appear in the microcosm of Oleza: two doctors, the grocer, the aristocrats, the town beauty, the spinsters, several Jesuit teachers, and the workers. An overwhelming fatality seems to weigh over the characters frustrating their emotional and erotic attachments.(5) Such are the cases of Paulina and Máximo Lóriz, who are not permitted to fulfill their mutual attraction; of Doña Corazón with her unrequitted love for her cousin, the widower Don Daniel; and of Don Vicente Grifol for Doña Corazón; of Pablo and María Fulgencia, the young lovers who are separated after succumbing to an adulterous passion.

Within this geographical and socio-historic frame, Miró's fiction flows under the dictum, «No es menester--estéticamente--agotar los episodios.» It is the role of the novelist to convey the illusion of reality, and Miró has chosen a stylistic device of ellipsis applicable to many components of the narrative structure. It is apparent that he uses the elliptic technique not only in the linguistic expression of the novel but also in its underlying principles of causality, chronology, a conceptual approach to an all-pervading tragic or comic irony, and in the abrupt shifts in point of view. Professor Edmund King, in his insightful preface to *El humo dormido,* has remarked that one of the most notable of Miró's features is «the absence of purely informative verbal issue that would tell us such things as from what point of view a scene is being oberved, who is speaking, why an unexpected remark is made, and the like.»(6) A prevalent Mironian trait is the mixing of narration and dialogue. Dramatization suddenly breaks into the narrator's summary, and the identity of the speaker is deciphered only as the narrative proceeds. Examples of sudden intrusions of dialogue or exclamations in the narrative are countless.(7) (To cite a few, OC pp. 802-803; 901-902; 911; 1005; 933; 955, etc.) The use of this narrative technique is not capricious, it obeys precisely the purpose of producing the intensity of illusion of reality, the basic principle of a novel. In his search for adequate expression, the author has adopted an eclectic technique of «showing and telling.» The narrator's observations are recorded, but facets of the scene are presented before our eyes; voices are heard, but as in life, the speakers are not announced. Thus, the narrator

eliminates himself partly from the scene, and dramatic vividness is achieved. As Wayne Booth comments, «There can be no intensity of illusion if the author is present, constantly reminding us of his unnatural wisdom.» But he adds later, «A skillful novelist can, by the use of his own direct voice, accomplish in a few pages what even the best novelist must take chapters to do if he uses nothing but dramatized action.»(8) Miró's partial elimination from the scene seems to fit this theory.

Miró is definitely present in a great part of the novel as the narrator or implied author, but he employs the technique of mutiple point of view to hide his presence. Because of the descriptions and summaries of action, we might say that the novel is narrated in the third person, though I do not like to apply this limited category to a work of art with as many diversifying points of view as Miró's novels. Furthermore, the abrupt shifts in points of view which require the constant attention of the reader tend to obliterate the third person focus of the omniscient author. This is another mark of Miró's achievement as a craftsman, creating over all the illusion of the elliptic narrator by constantly changing the point of view.

Equally important to the illusion of reality in the art of fiction is the illusion of immediacy or the transfer from the fictional past of the novel to the fictive present. This illusion is sought by Miró through his extensive use of dialogue or dramatization. The procedure also serves another purpose, that of conveying the author's judgment with great precision. The interior monologue and the stream of consciousness techniques are also used by Miró with frequency to produce the same effect of presentness (OC pp. 876; 873-874; 870; 972; 1051; 1059-1060). Often the interior monologue is employed to sum up the underlying theme of the novel: the helpless frustration of the characters as a result of their wasted lives, while time moves inevitably along. The idea of wasted lives is a recurring motif in *Nuestro Padre San Daniel* and *El Obispo Leproso*. Paulina, María Fulgencia, Pablo, also Don Magín, in a sense, and even Don Alvaro--all of these people are stifled by the suffocating atmosphere. The harmful and choking effects of a misunderstood religion not only cause a stunting of the healthy development of instinctual life, but also affect by the suffocating atmosphere created. These lives under different circumstances might have developed naturally without excessive guilt and without the strong feelings of emptiness left in them. The novels have a marked sense of tragedy which stems from our realization of these wasted lives, and this «sentido de lo trágico» is expressed by Miró elliptically, in the form of a tacit evaluation. By providing inside views of his characters, Miró has aroused the reader's sympathy for these wasted lives: for Don Alvaro's tragic figure as the self-martyred hero; for Paulina and Pablo, caught in the rigid conventions of the oppressing Oleza and also in Don

Alvaro's orbit.

To maintain the illusion of immediacy, Miró employs yet another narrative method, the limited perspective of the restricted point of view, or reality seen through the eyes of one character at a time. In the function of the structure of the novel, it permits him to have the characters voice their adhesion to or rejection of the prevailing ideologies in the divided Oleza. For example, Don Alvaro is viewed by Don Daniel with extreme reverence, as if he were a supernatural being, while Ximena sees him as a fanatic religious man, more rigid and colder than the feared patron, San Daniel, a man better fitted for the altar than for the nuptial bed (OC pp. 811; 816; 961). The presentation of this limited point of view is evident throughout the novels, allowing the characters to develop their judgment of each other. Through these mutual views the division of Oleza, a backbone in the structure of the novels, is presented. In addition, to strengthen the illusion of immediacy, in many of the restricted viewpoints, Miró uses the present tense.

Consistent also with the principle of intensity of illusion of reality, the author, as an intrusive presence, makes scant appearances, leaving the thread of fiction to be woven sometimes by an unobtrusive narrator or at other by the views of multiple tenants of vantage points. I would say, therefore, that the illusion of the invisible narrator is created by Miró through the constant shifting of point of view, the mixing of narration and dialogue, and the elliptic technique of the narrative whereby the speaker is not announced and sudden exclamations erupt. The less visible the narrator is, the stronger the illusion of reality becomes. By using the stream of consciousness technique and interior monologues, the extensive use of dialogue, and restricted points of view, Miró creates the illision of presentness. This last method also permits him to reinforce the structure of the novel by showing the polarization of the characters. I would further ascertain that Miró not only chose an elliptic technique in the narrative structure but also in the presentation of themes--as demonstrated by the sense of tragedy implicit in the interior monologues--and in the overpowering structural division existing in Oleza, as expressed by the views of the different characters. It becomes apparent, then, that these aspects of his narrative technique deftly follow a line of insinuation aided by ellipsis: «no es menester--estéticamente--agotar los episodios.»

The elliptic technique is carried on stylistically and syntactically through dense descriptions where the gramatical *nexus* are disregarded, eliminating verbs and accentuating nouns and prepositional phrases.(9) Through this elliptical style in his descriptions, Miró achieves the evocation of reality by presenting it to the reader in a cumulative form as a compact vision of the world. In his attempt to create the illusion of a full and

simultaneous sensory perception, he casts aside the syntactical *nexus* as distracting ornaments.

Consistent with his principle of fidelity of expression in the creation of illusion of reality, Miró uses an enormous and exact vocabulary according great importance to the word itself. His theory concerning the power of *la palabra* appears in *Glosas de Sigüenza* and in *El Obispo Leproso,* where he he states: «la palabra es la más preciosa realidad humana» (OC p. 949). Miró shows a remarkable ability to evoke a precise idea with one word: his text abounds in nouns and verbs that convey in themselves a whole image or metaphor. *La palabra,* in Miró's hands, displays a syncretic quality that at a given moment renders unnecessary further descriptions or explanations. The meaning is conveyed in a full and tight expression, and in an elliptic style. This form of artistry is constant throughout his narrative. Ricardo Gullón has observed that in the Mironian novelistic technique the metaphors do not slow down the pace of the narration, but rather speed it up by reducing to one term what otherwise would require a detailed analysis.(10) I would like to add that when this succinct style is juxtaposed with the slow tempo of the novel, a great contrast emerges. The sudden flashes of expression denote Miró as an artist of the unexpected, as it is through these extempore outbursts that he springs dynamism in an otherwise quasi-static functional frame.

Miró, like many modern authors, has eliminated the inveterate treatment of sequence and causality, employing in both aspects elliptic techniques. Although there is a sequence in the different episodes of *Nuestro Padre San Daniel* and *El Obispo Leproso,* the reader must find the points of reference to reconstruct the chronology. Miró's manipulations with time show a marked intent to diffuse the importance of chronology. The attention of the reader is purposely diverted from the chronological sequence by focusing the passing of time in secondary chronological facets. The emphasis is on the time of day--morning, afternoon, or evening--or on the day of the week, month of the year, and season of the year (discounting the liturgical calendar), but without determining a sequence. The author seems to delight in his manipulations by mentioning precise days or delimited periods at random without a chronological foundation. Even though the technique is elliptic, there is a careful looping of the chronology in the two novels, which can be shown through a mathematical proof, but which is too detailed to be included in this study.

Directly related to the time element in the novelistic technique is the cause-effect relation. In Miró's novels the reduction in importance of plot and chronological sequence brings consequently a certain disregard for the laws of cause and effect. The action becomes truncated, a cause is not necessarily followed immediately by an effect, or an effect is not

invariably preceded by a cause. In turn, this leads to a jumpy action that can move from cause to cause, much like unconnected links in a chain. Miró presents the irrelevances of life and the «casual» as distinct from the «causal;» thus, the disjointed episodes without connecting information. The action in his novels is almost static. Hardly anything happens since the main events are often omitted and reported as occurring out of the scene, much like the violent scenes in the Greek tragedies. The build-up resides in the details preceding and following the main event, though the event itself remains present and acts upon its preamble and subsequent effect, by reflection. The author's technique deliberately de-emphasizes the important incidents and emphasizes the unimportant happenings, which, however, depend on these incidents. This is diametrically opposed to conventional narrative fiction. Miró is thus forging an «anti-novel» and succeeding in the creation of the ambience through suggestion and elliptic rhetoric. The staticism of the action is balanced by the dynamism of the internal structure, achieved through the presentation of jumping episodic narration. Staticism predominates in *Nuestro Padre San Daniel,* since a great part of the novel is devoted to descriptions of the environment and linear introduction of the characters. About the time of the betrothal of Don Alvaro and Paulina, the structural movement begins. It continues along the narration through disparate relations of cause-effect achieved in some cases by having the characters over-react or by creating expectations which are subsequently deflated. (The flood with its magnified preamble, and its minimized effects is a good example of the latter technique.)

Other techniques used by Miró within the structural sequence of cause-effect are the introduction of an irrelevant story within the story (such as that of Don Trinitario Valcárcel, OC, p. 929), the reversing of the order of the causal relation, and the appearance of an effect that shows no cause.

Miró's structural lawlessness obeys a purpose. Since real life is a conglomerate of disconnected episodes, not always governed by logic, where characters can be unpredictable, Miró's art is a serious attempt to present life as it is. He is not merely displaying his virtuosity as a writer or his innovative mood by refusing to accept established modes, he is truly concerned with the representation of the illusion of reality.

Finally, I would like to point out that both *Nuestro Padre San Daniel* and *El Obispo Leproso* are pervaded by irony and humor, an aspect in his novelistic technique that merits a separate analysis. The ironic mode stresses the elliptic conception of the novels since the juxtaposing of images casts out predication and eliminates assertions. Miró's novelistic technique shows a masterful blending of concept and form. His untimely

death in 1930 deprived the world of a true literary genius.

NOTES

1. *Trilogía de Sigüenza* (Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1972), pp. 9-10.
2. *Gabriel Miró: His private library and his literary background* (London: Tamesis Books Limited, 1975), p. 36.
3. *Obras completas*, ed. Conmemorativa, «Amigos de Gabriel Miró,» (Barcelona, 1932-49), I, p. x.
4. *Obras completas*, Tomo III (1917-1928), 5th ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1962), pp. 544-545.
5. See Jacqueline Van Praag-Chantraine, *Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne* (Paris: Nizet, 1959), p. 236.
6. Introduction to Gabriel Miró: *El humo dormido* (New York: Dell Publishing Co., 1967), p. 41.
7. All references to Miró's novels are from his *Obras Completas*, Cuarta edición (Madrid: Biblioteca Nueva, 1961). They will be indicated in parentheses in the text by the abbreviation OC, followed by the page number.
8. *The Rhetoric of Fiction*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), p. 45.
9. See Professor Edmund King, Introduction to *El humo dormido*, pp. 47-48.
10. *La invención del noventa y ocho y otros ensayos*, (Madrid: Gredos, 1969), pp. 124-125.

QUESTIONS OF ORIGINALITY: THE USE OF SOURCES IN *FIGURAS DE LA PASION DEL SEÑOR*

John R. Kirk

The major contributors to Spanish belles-lettres in the first three decades of the twentieth century developed highly unique and original styles of writing. They did not so much follow existing modes or schools, rather they succeeded in creating vehicles of personal expression which are unmistakably their own. Not even the casual reader would confuse a play written by Valle-Inclán with one by Benavente or by the Machado brothers or by García Lorca. Similarly the varying prose of Unamuno, Azorín, and Pérez de Ayala bears its own individual, identifying stamp.

Critics have realized the originality of Miró's works when trying to place them in a convenient category. Ortega, a great classifier of literature, could not find a peg within the genre of the novel on which to hang the prose of Gabriel Miró. Perhaps petulant in his inability to finish *El obispo leproso* without «panting with exertion,» he chose the label of «lirismo descriptivo» in order to dismiss the troublesome originality.(1) Others have been more helpful, more exacting in their attempts to identify the essence of Miró's writing. Edmund L. King has observed:

> The sense of uniqueness we experience when we confront a text of Miró's derives from his intense fidelity to himself, to the reality of his own sensations conceptualized in a mind as free of ready-made, secondhand language and images as it is loyal to the data of its own experience -- but always within the limitations of rationality. ...Miró Creates certain difficulties for his readers not because he is trying to be difficult but simply, first, because he insists on looking at the world as it is. ... The so called difficulties of Miró's style then are nothing but the artistic consequences of his intensely vivid, luminous imagination, the light made word.(2)

Miró did not achieve his personal form of expression without some experimentation. His earliest work, *La mujer de Ojeda* (1901), imitates Valera. Miró himself seems to have considered his literary apprenticeship to be continual. Nineteen years after his first published work, he wrote a friend concerning his then current project, the *Figuras de la Pasión del Señor:*

> ...he emprendido una colección de libros que afirman mi vida interior y quitan de mis ojos muchos engaños artísticos. Cada página me parece la primera que escribo. Y cuando acabe esta serie, me consideraré preparado para escribir el libro que todos creemos llevar en las entrañas.(3)

Miró's statement leaves the impression of his intimate involvement with his work, the auto-didactic importance of the *Figuras* as an exercise in writing and his sense of self-expression through the book, an impression, that is, of its originality. However, the last aspect, the originality of the *Figuras,* in the very nature of the case, invites study, if for no other reason than to determine wherein lies the originality.

Originality could never be an absolute in a story which purports to relate the last days of Jesus Christ. His reader's familiarity with the Passion narrative would prohibit Miró from making major departures from the recorded events. But total originality of material is not Miró's concern. Miró focusses his effort through his imagination, allowing it to work on the existent data in order to bring forth what he «sees» in the story. The manner of story-telling: the choice and arrangement of language and details, a repetitive insistence on certain motifs, and the manipulation of the temporal aspect provide the rhetorical means by which the author can elucidate his personal vision of the paramount Christian tradition.

The New Testament obviously supplies much of the structure and material for the *Figuras de la Pasión del Señor.* Equally apparent is the inclusion of data from historical, geographic, and even apothecarial treatises. The author has read widely and has utilized much of his knowledge in his narrative. However, Miró has incorporated other matter which extends beyond mere precise, descriptive detail: he has actually borrowed literary frameworks from other authors, frameworks which, ironically, are often thought to constitute the very essence of his own style.

Among Miró's papers conserved in the family archives is an envelope bearing, in Miró's handwriting, the notation «Bibliografía de los dos tomos de 'Figuras de la Pasión del Señor'.» The *bibliografía,* also in Miró's handwriting, is on slips of paper inside the envelope.(4) The study

of the relationship between the works on this list and the *Figuras* is bound to enhance our understanding of Miró's originality. The «bibliography» includes not only the obvious biblical sources, but also a number of works of nineteenth-century piety and positivistic scholarship bearing on the origins of Christianity, works in some cases rather popular in their day but now quite esoteric. A reading of the books reveals the depth and breadth of research Miró undertook in order to create the precise detailing often discerned as an element of his style.

Although Miró labored over numerous sources, his aim was to fulfill his own aesthetic purpose, as he himself explains in the previously quoted letter to Eduardo Irles:

> Yo, por temperamento, por mi amor a la estética de la Biblia, inédita entre nosotros -- no debemos contar la retórica del sacerdocio y la de algunos clásicos -- por creer llegado el instante del retorno a las proyecciones de lo primitivo con la sensibilidad moderna tan trabajada, he emprendido una colección de libros...

Within the frame of the biblical story, Miró builds the resultant, more complete, narrative. His personal criteria, his eye for the selection and ordering of elements, make possible the expression of his «amor a la estética de la Biblia.» He directs his energies to «editing» a completed text. For the purpose he has read as much of the available sources as he can so that he may let his imagination work on the fund of knowledge. Having finished six chapters he wrote to his aunts: «Estudio más que escribo y el índice de la obra os dará noticia de lo mucho que debo buscar y cuán serenamente he de imaginar sobre fundamento de investigaciones bíblicas y arqueológicas.»(5)

Of all the sources listed in the «bibliography» Miró relies most heavily on the Gospel stories. He places the Gospel in a reconstructed temporal sequence from the arrival of Judas, the last disciple chosen, to the crucifixion, the climax of the narrative. A final, retrospective chapter presents an allusion to the Ascension. Thus, Miró follows the tradition of combining the four Gospels into one coherent «harmony,» adding much material to flesh out the skeletal biblical account.

Miró's imagining allows him to modify the biblical material he employs. Quotations from the Bible appear as prefaces to each chapter and parables fill each section. While Miró relies primarily on the Scío translation of the Vulgate, he changes the text to suit his literary ends. Most often the editing eliminates repetitions as in the introduction to «Mujeres de Jerusalén,» where Scío's version of Luke XXIII, 27, reads «Y le seguía una grande multitud de pueblo, y de mujeres: las cuales

lo plañían y lloraban.» (Sequebatur autem illum multa truba populi et mulierum, quae plagebant et lamentabantur eum.) Miró shortens the verse to read: «Y le seguían una multitud y entre ella un grupo de mujeres que le lloraban» (VI, p. 78).(6) Focussing on the women obviates the puzzling differentiation between the «people» and the «women.» In the interest of greater force and clarity, Miró does not fear changing words in order to be more faithful to the original context of the action. The biblical description of Joseph of Arimathea rendered by Scío: «Que era senador» (qui erat decurio), Luke XXIII, 50, returns to its more exact cultural context in Miró's translation «que era sanhedrita» (VI, p. 122). However, in one case Miró's version creates an ambiguity not present in any of the popular orthodox or heterodox Spanish translations of the Bible to which Miró had access. Miró translates a portion of Mark XIV, 61: «Y volvió a interrogarle el sumo sacerdote, y le dijo: 'Eres tú el Cristo, el Hijo de Dios, cuyo nombre sea bendecido?'» (V, p. 86). Neither Torres Amat or Cipriano de Valera, who translate the fragment, «Tu es Christus, Filius Dei Benedicti?» as «Eres tú el Cristo, el Hijo de Dios Bendito,» nor Scío, whose rendering is «...el hijo del Bendecido,» reveals the possibility of the double referent for the term «bendecido.» It is a small point, but a telling one in a text much criticized for not keeping in mind the divinity of Christ.

Miró also embellishes biblical stories, creating unmentioned connections. In addition to the results of his investigations of the Apocryphal gospels and the historicistic books of nineteenth-century scholars, Miró's own experience as an observer of nature helps to add dimension to the narrative. The first chapter, «Judas,» contains Miró's presentation of the Sermon on the Mount. To the spare biblical source Miró adds lush natural landscapes:

> La mies estaba alta, apretada y comenzaba a cuajarse. Salían del verde oleaje las alondras y daban su cántiga como si soltasen del pico un grano de oro que revibraba en el cristal azul de los cielos....
>
> Acaban los panes en la ladera de un monte, tierno de ciclamas, rojo de anemonas que teñían de frescos jugos los pies de la muchedumbre. La cima se rasgaba en dos picos como las dobladas puntas de una tiara. (V, p. 7)

Such detailed description is of the very essence of Miró's manner of literary expression, an integral feature of the originality of the *Figuras*. While nature description amplifies the context of the Passion story, connections between chapters and persons make the fabric of the narrative tighter.

Most of the historicist sources Miró read identify the young man who flees without his cloak when Jesus is captured in the Garden of Gethsemane (Mark XIV, 51, 52) as John Mark, the author of the Gospel. However, Miró links the unidentified youth with the young, rich Pharisee who could not give up his wealth and follow Jesus (Mark X, 21). Miró also refers to the activities of various biblical personages at the sixth hour when Jesus's fate is sealed. Annas is at home receiving the important men of Israel (V, p. 149). Pilate condemns Jesus to the cross (V, p. 150). Simon of Cyrene enters Jerusalem by the Gate of the Gardens (VI, p. 70).

Steeped in biblical lore, Miró creates an episode in the life of Christ, an episode not to be found in the Bible. Normally Miró presents Jesus speaking only with the words of the Gospel. Within a style closely imitating that of the Evangelists, Miró devises a non-biblical confrontation between Jesus and a temple priest:

> «¡Cómo osasteis llegar hasta aquí! ¡Cómo pisasteis ni una de estas losas sin bañar siquiera vuestro cuerpo, cuando nosotros no pasamos sin lustrarnos, y sin tocar las vestiduras!» Y el Rábbi no temió. El Rábbi, enfurecido, le dijo: «¿Acaso tú estás puro?» Y el sacerdote gritó: «¡Lo estoy. Yo me he bañado en la piscina de David, y descendí a las aguas por unos escalones, y subí por otros para no recoger las inmundicias que al bajar dejaran mis sadalias. Mira mis pies y mis manos: mira mi túnica inmaculada!» Entonces Jesús movió su cabeza con menosprecio y dijo: «Desventurados los que tienen ojos y no ven. ¡Tú te has bañado en agua que corre por cauces donde pueden arrojar perros y cerdos muertos! Tú te has limpiado la piel, te has lavado por fuera. Como las cortesanas y tañediras se limpian y ungen para despertar los deseos de los hombres; mas, por dentro estáis avivados de escorpiones y de todo mal. ¡No así yo ni los míos, que nos purificamos en aguas de vida eterna!» (VI, pp. 68-69)

The episode, though apocryphal, presents an angry Jesus and takes a tone reminiscent of the parable of the fig tree which withered at Jesus's word (Matthew XXI, 18-20; Mark XI, 12-14). The sentence «unfortunate are those that have eyes, yet do not see» reworks one of the Beatitudes (Mark VIII, 18). The allusion to the water of life eternal recalls the Samaritan woman (John IV, 15; cf. Isaiah XLIV, 3; LV, 1). In Miró's

narrative it is consonant with the words spoken by John the Baptist: «Yá está puesta la segur a la raíz de los árboles; todo árbol que no diere buen fruto, cortado será para que arda» (V, p. 176). Jesus echoes the sentiment a couple of pages later «¡No traigo paz, sino discordia! ¡Fuego vine a poner en la tierra; y qué quiero sino que arda!» (V, p. 183). Miró through these descriptions underscores that Jesus can show anger as well as humility. He takes pains to include the gamut of human emotions in his «complete» character. The encounter of Jesus and the temple priest belongs to the penumbra of the Gospel. Miró's expression mimics biblical usage. His story becomes part of a modern Apocrypha. Miró by using familiar biblical phrasing weaves a new pattern into the old cloth. His narrative constitutes more than a mere harmony. It is an amplified compilation of the four books with greater unity and completion. He takes familiar stories from tradition and includes new materials apparently from his «imagining.»

However, three instances in the *Figuras* indicate a greater incorporation of the work of others than that of the public domain of well-known Gospel stories and phrases or the discrete facts of arcane biblical lore. In these instances Miró borrows directly from the literary framework or «imaginings» of other authors. 1. The chapter «Pilato» contains a reworking of an experience related in a fictitious traveller's journal of a trip through the Near East four hundred years before Christ. 2. «Un nazareno que le vio llorar» has as its climax a portrayal of Jesus which bears a marked similarity to the thoughts developed by Frederic William Farrar concerning Jesus's departure from Nazareth. 3. The most clear-cut borrowing is the almost word-for-word copying of the description of death by crucifixion as recorded by the French physician and psychologist Charles Binet-Sanglé.

The Passion story according to the Gospels stands incomplete for Miró. His purpose in writing the *Figuras* he reveals as the amplification and completion of the story. Part of the process of giving flesh to the narrative is to give a larger context for the action. Emergent Christianity and the many varieties of Judaism do not comprise the full range of religious practice and experience in Jesus's world. Adonis' worship of the Syrians, the multideism of the Roman overlords, and the separated faith of the Samaritans all find a place in Miró's narrative. A special case of this depiction of divers religious experiences is Miró's adaptation of the representation of *outré* animism in E. F. Lantier's allegedly-discovered text, *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie.* The work of a turn-of-the-nineteenth-century French writer (1734-1826), the travelogue shows Lantier to be aware of the writings of some of the ancients. Both Herodotus (*The Histories,* Book II, p. 69) and Cicero (*De Naturum Deorum,* III, p. 39) speak of the cult of a crocodile-like creature.(7) Miró identifies the serpent as the 'campsas' of Herodotus and quotes Cicero (V, p. 231). The second volume of Lantier's book includes the following episode:

> Dans la Haute-Egypte, cet animal amphibie est révéré et regardé comme sacré. Les prêtres en conservent un dans un lac particulier: ils lui donnent de la chair, du fruit et du vin; j'en ai été le témoin. Mon hôte, personnage respectable, me conduisit une après-dinée à ce lac; il portoit de petits gâteaux, de la viande rôtie et un vase rempli de vin. Le crocodile reposoit sur le rivage. Les prêtres s'approchèrent, un d'eux lui ouvrit la gueule, un autre y introduisit les gâteaux, la chair et le vin. Après ce repas, le monstre descendit tranquillement dans l'eau, et nagea vers l'autre rive.' --'C'est le délire le plus étonnant de la raison humaine, lui dis-je alors, que ce culte rendu à cet animal informe.'-- 'Cette superstition est née de la peur.'(8)

Cognizant of the temporal gap between the purported era of Antenor's travels and Jesus's time, Miró presents the religion as one almost totally forgotten amidst overgrown ruins. Only two ragged priest, skeletal from hunger, continue the devotions. Miró replaces the delicacy of Lantier's description with a tawdry spectacle of ruin, begging, and foul odors. The sequence of events and the elements of the story remain the same as in Lantier's chronicle. Two priests keep watch over Belo, the sacred crocodile, in a particular lake/abyss. The Romans enjoy a dinner of wine, roasted meat, and cakes. After their repast, a sacrifice in the form of the same food is offered to the divine monster. Miró's version shows the cruelty of Pilate, who, rather than give the mendicant priests the leavings of his table, dumps the left-overs, the «hostias sabrosas» into the pit:

> Y precipitó en el abismo las aves, los panes y las reses.
>
> La faz de los hambrientos se rompió con una mueca horrible.
>
> Todos se asomaron.
>
> Las aguas rebramaban. Lejos, en un remanso, comenzaron a palpitar rajándose sus costras verdes. Se oía un profundo crujir. De súbito se descuajó un trozo de la laguna; estalló sangre, cieno y un hedor de moho y de carne manida. Fue asomando lerdamente una coraza viscosa, nauseabunda, de cartílagos vidriados que soltaban pringues y cuajadas

> almizcleñas. Y cerróse el agua con un hervor de burbujas enrojecidas. (V, pp. 233-234)

Lantier's picture of the priest gently putting the delicacies in the beast's mouth becomes, in Miró, the nauseating spectacle of a monster scavenging his food. Miró modifies the episode while maintaining its basic structure and sequence, in order to serve the further purposes of developing the character of Pilate and of showing the total disregard by the Roman overlords of the mores and religious customs of the conquered peoples. The compassionate Claudia, who repeatedly tries to intercede on behalf of the starving priests, is frustrated in her wish, as she will be when Pilate ignores her pleas not to execute Jesus. Miró makes the episode his own in three ways: connecting it, as I have shown, with his narrative; developing sensorial details not mentioned by Lantier; and couching the matter in his characteristic syntax.

A second notable borrowing is to be found in Miró's description of the emotions Jesus felt when leaving Nazareth after having been hooted out of the synagogue for proclaiming himself the anointed one. What Miró had characterized as the cold books of erudite scholars seems to be a not wholly true generalization, since even some of the nineteenth-century scholars who sought the historical Jesus allowed themselves emotive speculation. One such biographer of Jesus, Frederic William Farrar, in *The Life of Christ,* renders his thoughts on the humanity of Jesus in the form of conjecture:

> And so He left them, never apparently to return again: never, if we are right in the view here taken, to preach again in their little synagogue. Did any feelings of merely human regret weigh down His soul while He was wending His weary steps down the steep hill-slope towards Cana of Galilee? Did any tear start in His eyes unbidden as He stood, perhaps for the last time, to gaze from thence on the rich plain of Esdraelon, and the purple heights of Carmel, and the white sands that fringe the blue waters of the Mediterranean? Were there any from whom He grieved to be severed, in the green secluded valley where His manhood had labored, and His childhood played? Did He cast one longing, lingering glance at the humble home in which for so many years He had toiled as the village carpenter? Did no companion of His innocent boyhood, no friend of His sinless youth, accompany Him with

> awe, and pity, and regret? Such questions are not, surely, unnatural; not, surely, irreverent; -- but they are not answered. On all merely human emotions of His heart, except so far as they directly affect His mission upon earth, the Gospels are silent.(9)

Both Miró and Farrar have observed the silence of the Gospels and both try to fill it. Even the most assiduous fact-compiler can be moved by the same need as the literary artist. Answering Farrar's questions, Miró supplies a friendly witness to Jesus's last glance at his *patria chica:*

> Y en el silencio de mi lado escuché como una fuente de sollozos, y fui levantándome y vi al perseguido que contemplaba su casa, su sinagoga, todo su pasado, y lloraba el abandono de su vida. ...Yo sólo le hallé y le abrí mis brazos, y él descansó su cabeza en mi pecho; yo le amparé de vosotros, porque lloraba, y llorando se parecía a su madre, . . . ¡Yo vi llorando a su hijo, y le amé! (V, p. 142)

It is of course entirely possible that Miró did not take Farrar's ideas and rework them to suit his ends. Others have undoubtedly speculated on Jesus's frame of mind when leaving Nazareth. It is the stuff of good sermons. Miró could have developed the situation with his own faculties. However, knowing that Miró in some way read Farrar's *The Life of Christ,* one cannot help observing that the aims and even certain of the ideas Farrar uses coincide closely with Miró's vision, his very way of approaching his subject. Farrar points to the highly-charged moment of reviewing the past as Jesus saw it spread below him, the feeling of human motion which must have passed through him. The human element has consistently been the most-frequently observed aspect of Miró's enrichment of the Passion story in the *Figuras.* Given Miró's literary tendencies, the passages from Farrar could have been something Miró had been searching for. Sharing Farrar's desire to fill the silence of the Gospel, Miró could have easily been inspired by Farrar's conjectures.

The exact portrayal of human emotion and the close attention to specific detail are fundamental features of Miró's style. The two elements reach their greatest development and importance in the Crucifixion, clearly the centerpiece of Miró's narrative, the part any reader readily observes to be most characteristic of Miró. Indeed, the description of Christ dying a human death by physical torture has provided the most powerful material for those who have attacked the *Figuras* as presenting a too human view of Christ, and by extention, as oblivious of Christ's

divinity. In a way, these critics are right. The description of Christ's death, the climax of the *Figuras,* is lifted almost word-for-word from the work of Dr. Charles Binet-Sanglé. The following comparison of Binet-Sanglé's text with Miró's shows how closely Miró followed his source:

«Sanhedritas amigos de Jesús»	*La Folie de Jésus*
Le resbalaba un sudor craso por las axilas, por los riñones, por los muslos; palpitaba horriblemente su cuello abotagado, corto, confundiéndosele con las mejillas infladas, blandas, lívidas; las sienes se le hundían, y sus oquedades se juntaban con las cuencas de los ojos; resaltaba la frente roja, el filo húmedo de la nariz anhelante, pulverulenta de una harinosidad amarilla. Los labios, flácidos [sic], amoratados, con arborizaciones venosas, se torcían sobre la escara de los dientes; y entre sus párpados cárdenos se perdía su mirada turbia. (VI, p. 139)	La sueur ruisselle du front le long des joues, des aisselles le long des flancs et des aines le long des cuisses. Le cou est gonflé, la face boursouflée, blême, terreuse, maculée de plaques livides; les tempes creuses, le nez mince, effilé avec des narines pulvérulentes qu'agite le passage de l'air, les joues flasques, les lèvres tombantes, violacées, tatouées d'arborisations et d'étoiles veineuses, entr'ouvertes, laissant voir les dents. Sous les paupières caves et lourdes, les yeux apparaissent ternes, voiles, hagards sinistres, avec leurs sclérotiques pâles, leurs pupilles contractées, leur regard vague et perdu.(10)

The similarities between the two texts leave no room for doubt. The Spanish, with its detailed medical knowledge that Miró could not possibly command, is a virtual translation of the French. While this is not the first time one writer has cribbed from another without acknowledgment, it is nonetheless shocking to realize that what seems to be so quintessentially Miró came from the pen of another. The fact remains, however, that the description is so apt, it accords so well with Miró's literary purpose, that the reader can not sense the duplication of Binet-Sanglé.

Plagiarism does not have a place in this discussion. The very demonstration that Miró «cribbed» from other authors underscores more than it undercuts the originality of the *Figuras.* An original work of literary art does not necessarily have the author himself as its only source. A work completely unique would be completely incomprehensible. On

the most elemental plain the true literary artist must be a good craftsman with words, the same tools available to all of us. The essence of these tools is that they communicate meaning to others. By definition they are shared and come to the artist already used. Miró employs the tools of his craft, adding to everyday usage the words which have fallen into disuse or those which are normally part of the vocabularies of small, isolated groups of people. Yet Miró's language does not lose its ability to communicate through its incorporation of the uncommon. Instead it becomes an extraordinarily rich form of enlightenment, especially to those readers willing to search out the meaning of the words which have not yet formed part of their vocabularies.

The use of Latin and Hebrew, approximations of Aramaic, and the cadence of «biblical» Spanish lead the reader linguistically and syntactically into the historical context of the subject, as the exactness of descriptive detail surrounds him with a specific, unique literary reality. The treatment of the embalming oils which Nicodemus seeks for Jesus provides an example.

> Y alzaba la luz, mostrando los tarros de gálbano, de cinamono, de zumo de casia, de algalía, de astrágalo o alquitara, de azafrán, de goma de cisto, de resinas de Xilaoé, el *Aquilaria Agallocha* del Arabia Feliz, de lágrimas y panes de estoraque...
>
> Leve, súbito, felino, llevó la lámpara a una leja de piedra; y alumbraba las anforillas de los ungüentos del junco de Nabathel, de megallium, de malobathrum de Sidón, de opobalsamum de Jericó, de telinum de Telos, de nardum de Persia, de Bálsamo encarnado, de bálsamo dulce; y los vidrios de rubios orobias de incienso cándido de caracolas del Mar Rojo. (V, p. 135)

The variety and the particularity of the description demonstrate the depth of Miró's research into primitive pharmacopoeia. Such apothecarial lore is not normally the province of the literary craftsman. But the description serves Miró's multiplicity of purposes. Immediately the verbal richness seems to convey to the reader something of the sweetly numbing effect of the many potent scents of the small shop have on Nicodemus' senses.

More generally it contributes to the aim of recreating with minute sensorial, as opposed to conceptual, exactitute the world in which Jesus lived. Within the narrative it provides a suspension of action before the scene of the Crucifixion. Although the specific words are necessarily

borrowed, no one would call the description unoriginal or copied. Even vocabulary which is obviously not normally the artist's own becomes a part of his creation through its usage in the service of his literary ends.

Clearly terms and phrases taken from another's usage do not constitute the extent of Miró's borrowings. The basic structure of his story and many of its most important constituent elements come from a variety of other hands. Four biblical authors and a host of voices from tradition provide the skeletal structure on which Miró must hang his narrative. Miró does not make any less original an effort for taking an established story as his base. In fact it is the mass which his creativity must leaven. He has a particular vision, a particular desire to complete, and this leads him to transform the story.

The arrangement of the elements, as well as their selection and elaboration, signal the major aspect of Miró's originality. While the larger story must march inexorably toward the Crucifixion, each chapter also moves, albeit almost imperceptibly, to that goal. The *Figuras* is Miró's vision of the Passion written in the *tempo lento* prescribed for the new novel by Ortega y Gasset,(11) and probably best described by Azorín in an essay on the third anniversary of Miró's death:

> El reloj, cuando Gabriel Miró ha entrado en la casa, marcaba las once y quince minutos; Miró ha hecho en la casa muchas cosas; parece que han transcurrido muchas horas. Y sin embargo, en este momento, después de haber hecho tantas cosas Gabriel, el reloj señala la misma hora. La misma no: ha transcurrido un segundo.(12)

While the often-noticed lingering of Miró over specific natural description contributes to the sensation of suspended time, Miró also achieves the effect through the inversion and juxtaposition of foreshadowing and events foreshadowed, and by the intricate interweaving of recurrent motifs. Jesus's progress toward the Crucifixion is stopped in «Un nazareno que le vio llorar» in the detailing of a contemporaneous event, the arrival of the Nazarene pilgrims for the Passover festival. Miró picks out a group which will witness the Crucifixion, a group not specifically mentioned by the Bible, and includes them in his account. Miró takes the opportunity to pause to depict the background of Jesus's origins. But all of the narrative works through the inversion and juxtaposition of two times that Jesus «blasphemed,» once in the temple of his home town when he announced his life's mission and again when he confirmed that mission at the trial before the Sanhedrin. After the journey of the pilgrims to Jerusalem Miró interpolates a characteristic nature description and then introduces, by way of contrast, the procession of the members of the Sanhedrin. Now

the action of the trial, the essential narrative, so to speak, is moved ahead until a voice in the crowd says that the prophet has blasphemed. The continuation of the scene of the trial the reader has already read in the previous chapter, «Kaifás». Thus Miró has almost completely undercut movement. He does not quite wish to succeed in paralyzing the action. By devoting a couple of short paragraphs to Anna's scheming, Miró prepares for an undercuts the forward movement of the next chapter, «Annas.» The simple phrase shouted from the crowd «¡Qué chafen al ruín!» (V, p. 138) anticipates the brutal «¡cháfate el cráneo!» (VI, p. 137) which Gestas, one of the others crucified with Christ, calls out from his cross a few chapters ahead. Miró refers to the trip through Cesarea which Pilate will take as a past event, though it will not be mentioned «narratively» till five chapters later. Indeed, connections with almost every other chapter can be made from «Un nazareno que le vio llorar» and mutually among all sections. The temporal sequence of the various subactions and episodes is lost.

The effect of amorphous time Miró handles very subtly. Fragments of actions more completely developed elsewhere come thinly disguised. Pilate is not mentioned by name, but only by the title *Procurador* when Miró alludes to the trip through Cesarea. The title of the chapter «Un nazareno que le vio llorar» must wait until a few pages from its conclusion for Miró to give it meaning. Miró maintains the suspension after identifying the speaker of the words until after relating the story of the first time that Jesus «blasphemed.»

By comparing Jesus to his mother in the midst of deciphering the title, the old man of the synagogue draws the reader back to his first words, a description of the Virgin Mary. Another detail contributing to the breakdown of the chronometry is the frequent allusion to the sixth hour. Suspending time serves Miró's purpose well. The temporal sequence of the Passion story is known. By fogging the temporal aspect Miró can include more information, more detailing or vice versa: by introducing vast «sculptures» of knowledge, of human life around Jesus, Miró succeeds in fogging the temporality of the narrative.

While what is different about Miró's retelling of the Passion story can in a way be isolated into constitutive parts of incorporated words, phrases, and stories or natural description, shifts in point of view, and temporal sequence, the juxtaposition and inversion of foreshadowing and foreshadowed event, our attention to such specific literary mechanism should not lessen our experience of the true force of the *Figuras*. Its true originality does not lie in its identifiable parts, but in the whole, in the vision of the artist. The desire to write the Passion of Christ led Miró to undertake a prodigious amount of research. The result is not an academic thesis replete with footnotes seeking a diploma and a publisher. The same motivation which led Miró to open the books he listed and which sustained

him through some very dry reading led him away from citing sources. In a lecture in Gijón in 1925 he said of his purpose:

> Y leíamos y escudriñábamos libros incorporándose sus jugos, transfundiéndolos a nuestra sangre, evitando todo aparato bibliográfico, omitiendo, desarticulando todo andamiaje arqueológico, quitándoles a nuestras páginas el olor de lámpara. Mi libro no tiene intenciones exegéticas, ni fervores apologéticos ni sectarios.

Miró purpose is novel. He wishes to «evoke» Christ's Passion. For the purpose he must find out as much as he can. What he reads becomes his raw material. Scholarly precision is not for him an end in itself. «Los ojos que ven concretamente un paisaje, se cansan pronto de mirarle» (*Ibid.*). He wants to incorporate into his vision of the Passion the vital fluids he finds running through the source books in order to better create and sustain his vision. The resultant vision comprises Miró's originality:

> Emoción de lugares, de tiempos, de gentes. ...Sensación de 'aquello', emoción de 'aquello', pero no su traslado. Prolijidad, rasgos sutiles, trazos grandes y que de sus coordinaciones resulte la exactitud que estampe la evocación. (*Ibid.*)

NOTES

1. «*El obispo leproso*, novela por Gabriel Miró,» in *Obras completas*, 4th ed., Vol. III (Madrid: Revista de Occidente, 1957), p. 549.

2. Edmund L. King, ed., Introduction, *El humo dormido* (New York: Dell, 1967), p. 40.

3. Unpublished letter, Gabriel Miró to Eduardo Irles, January 13, 1917.

4. I would like to take this opportunity to thank Professor Edmund L. King, who gave me free run through his notes on Miró and allowed me to see the list which he had compiled from the envelope he found in the Miró archives in Madrid. Quotations from unpublished letters and the Gijón lecture are likewise from copies made by Mr. King. The complete «bibliography» is reproduced as an appendix to this article.

5. Notes on unpublished letters from Miró to members of his family, made by Clemenc Miró, who dates this letter 1917. The original letters have disappeared.

6. The *Figuras de la Pasión del Señor* are in Vols. V and VI of the only critical edition c Miró's works, the «Edición Conmemorativa» of the *Obras completas* (Barcelona: Tipc grafía Altés, 1935). References in parentheses are to this edition.

7. Of Miró's sources, Albert Dufourcq, *L. 'Avenir du Christianisme,* I, 26, also alludes t the cult of «belo.» See Appendix.

8. E. F. Lantier, *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie,* Vol. II (Paris: F. Buisson 1801), pp. 175-176. I do not have access to the Spanish version listed by Miró.

9. Frederick W. Farrar, *The Life of Christ* (New York: E. P. Dutton & Co., 1891), pp 105-106.

10. Charles Binet-Sanglé, *La folie de Jésus* (Paris; A. Maloine, 1911), Vol. I, p. 303.

11. *Notas sobre la novela,* in *Obras completas,* 4th ed., Vol. III (Madrid: Revista de Occidente, 1957), *passim.*

12. Azorín, *De Valera a Miró* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1959), p. 244.

APPENDIX

The following is the list of books Miró acknowledged having used in preparation for writing the *Figuras de la Pasión del Señor.* Where it is not possible to ascertain which edition of a given work was actually used by Miro, this fact is indicated by an asterisk.

Adrichem, Christiaan van. *Breve descripción de la ciudad de Jerusalén y lugares circunvecinos.* Trans. Vicente Gómez. Madrid: Cano, 1799.

Apuleyo. *Las metamórfosis o El asno de oro.* Trans. Diego López de Cortegana. Madrid: Hernando, 1890.

La Santa Biblia. Trans. Felipe Scío de San Miguel. Madrid: Gaspar y Roig, 1852, 1869.

Binet-Sanglé, Charles. *La Folie de Jésus.* Paris: A. Maloine, 1910-1911.

Chauvin, Constantin. *L'Enfance de Christ d'après les traditions juives et chretiennes.* Paris: Blond et Barral, 1900.

Chollet, Jean Arthur. *Psychologie du Christ.* Paris: P. Letheilleux, 1903.

Cicerón. *Obras completas.* Trans. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Hernando, 1880-1893.

Curtius, Ernesto. *Historia de Grecia.* Trans. Alejo García Moreno. Madrid: 1887.

Diógenes, Laercio. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres.* Trans. José Ortiz y Sanz. Madrid: Navarro, 1887.

Döllinger, Jean-Joseph Ignace. *Paganisme et judaïsme.* Liége: J. Meyers, 1858-1859.

Dufourcq, Albert. *L'Avenir du christianisme.* Paris: Librairie Blond, 1908.

Duruy, Victor. *Histoire des Romaines.* Paris: Hachette, 1871.

*Edersheim, Alfred. *The Life and Times of Jesus the Messiah.* London: Longmans, Green. (The actual printing Miró used can not be determined. It could have been any one of the following editions: 1883, 1884, 1890, 1894, 1896, 1899, 1900, 1901, 1903, 1904, 1905, 1907, 1910, or 1912. There do not appear to have been any translations of this work into French, Spanish, or Catalan.)

Eusébe. *Histoire ecclésiastique.* Trans. Emile Grapin. Paris: Alfonse Picard et fils, 1905.

*Farrar, Frederic William. *Life of Christ.* (This work is published in many editions that could have been available to Miró. He does not specify which one he used. London: Cassell, 1882, 1874, 1876; New York: E.P. Dutton, 1874, 1875, 1883, 1884, 1886, 1887, 1888, 1890, 1892, 1893, 1894; New York: A. L. Burt, 188-; New York: G. Munro, 1880; Philadelphia: Coates, n.d.; Albany: R. Wendell, 1878, 1875; Cleveland, Ohio: World Publishing, 1913. The presence of works in English in Miró's list is in general puzzling, since there is no evidence at all that Miró could read the language, even though he cites English titles not only here but in other writings, e.g., *Nuestro Padre San Daniel.* He could have read Farrar's work in French and nevertheless, in a moment of pedantic pride, cited it in English. Cf. *Vie de Jésus-Christ,* par le reverend Frédéric Farrar, traduite de l'anglais par Mme deWitt, née Guizot. Paris: Grassart, 1888.)

Friedlieb, J. H. *Archéologie de la Passion de Notre-Seigneur, Jésus-Christ.* Trans. François Martin. Paris: P. Letheilleux, 1897.

Fernández Valbuena, Ramiro. *La arqueología greco-latina ilustrando el Evangelio.* Toledo: Rafael Gómez Menor, 1909-1910.

Fleury, Claude. *Oeuvres.* Paris: Lefevre, 1844.

Floro, Lucio Anneo. *Compendio de las hazañas romanas.* Trans. J. Eloy Díaz-Jiménez y Molleda. Madrid: Navarro, 1885.

Heródoto. *Los nueve libros de la historia.* Trans. P. Bartolomé Pou. Madrid: Hernando, 1898.

Josèphe, Flavius. *Oeuvres complètes.* Théodore Reinach, ed. Paris:

Ernest Leroux, 1900.
Josefo, Flavio. *Historia de las guerras de los judíos.* Trans. Juan Martín Cordero. Madrid: Hernando, 1891.
Juvenal. *Sátiras de Juvenal y Persio.* Francisco Díaz Carmona y José M. Vigil. Madrid: Hernando, 1892.
Karppe, S. *Etude sur les origines et la nature du Zohar.* Paris: Felix Alcan, 1901.
Lantier, E. F. *Viages de Antenor por Grecia y Asia.* Trans. Bernardo María de Calzada. Madrid: Imprenta Real, 1802.
*Lange, Johann Peter. *The Life of the Lord Jesus Christ.* Trans. Marcus Dods. Edinburgh: T. and T. Clark, 1864, 1872.
LeCamus, Emile Paul Constant. *La Vie de N-S. Jésus-Christ.* Paris: Alfred Vromant, 1897.
Maspero, G. *Historia antigua de los pueblos de Oriente.* Trans. Domingo Vaca. Madrid: Jorro, 1913.
Mislin, Jacques. *La tierra santa.* Trans. M. A. B. Barcelona: La Maravilla, 1863.
Montesquieu. Charles Louis, Baron de. *Grandeur et décadence des Romaines.* Paris: F. Didot, 1851.
Ollivier, Marie Joseph. *La Passion: Essai historique.* Paris: P. Letheilleux. 1902.
Overberg, Bernard. *Histoire de l'ancien et du nouveau testament.* Trans. Henri Didon. Paris: Jacques LeCoffre, 1854.
Ovidio Nasón, Publio. *El arte de amar de P. Ovidio Nasón.* Trans. Juan de Jáuregui. Madrid: 1820.
————. *Las metamórfosis.* Trans. Pedro Sánchez de Viana. Madrid: Hernando, 1887.
Peeters, Paul, ed. *Evangiles apocryphes.* Trans. Charles Michel. Paris: Alphonse Picard et fils, 1911.
Plutarch. *Las vidas paralelas de Plutarco.* Trans. Antonio Sanz Romanillos. Madrid: Hernando, 1900.
*Pressensé, Edmond de. *Jésus-Christ, son temps, sa vie, son oeuvre.* Paris: Fischbacher. (There were seven editions of this work from 1866 and 1884.)
Reinach, Théodore. *Histoire des Israelites.* Paris: Hachette, 1910.
Renan, Ernest. *Vie de Jésus.* Paris: Calmann-Levy, n.d.
Revue biblique. Paris: Ecole pratique d'études bibliques.
(The title is *Revue biblique trimestrielle* from 1892 to 1894 and *Revue biblique internationale* from 1895 to 1914. Miró refers to «varios años».)
Rosadi, Juan. *El proceso de Jesús.* Trans. Teodomiro Moreno Durán. Barcelona: Maucci, 1904.
Schwab, Moise, tr. *Traité de Berakhoth la Talmud de Jérusalem et la Talmud de Babylone.* Paris: Maisonneuve, 1871.

Schwalm, Maria Benedictus. *La Vie privée du peuple juif à l'époque de Jésus-Christ.* Paris: Victor LeCoffre, 1910.

Sempere y Guarinos, J. *Historia del luxo.* Madrid: Imprenta Real, 1788.

Sepp, Jean Népomucène. *Jésus-Christ.* Bruxelles: Plateau, 1865-1866.

Stapfer, Edmond. *La Palestine au temps de Jśus-Christ.* Paris: Fischbacher, 1885.

Suetonio, Cayo. *Los doce Césares.* Trans. F. Norberto Castilla. Madrid: Hernando, 1902.

Tacite. *Livres I, II et III des annales.* Paris: Hachette, 1861.

Tristram, Henry Baker. *The Natural History of the Bible.* London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1889. (Listed in English by Miró. He could have read the French translation: *L'Histoire naturelle de la Palestine,* conférence par le Rév. H. B. Tristram, traduite de l'anglais par J. W. Lelièvre. Aleçon: F. Guy, 1893.)

Vigouroux, Fulcran, ed. *Dictionnaire de la Bible.* 5 vols. Paris: Letouzy et Ané, 1912.

————. *La Bible et les découvertes modernes en Palestine, en Egypte et en Assyrie.* Paris: Berche et Tralin, 1879.

LA CREACION ARTISTICA EN GABRIEL MIRO*

Enrique Anderson Imbert
Harvard University

I

Los románticos primero, los simbolistas después, habían abundado tanto en sus confidencias sobre los modos de poetizar que Gabriel Miró fue consciente de la importancia del tema y se propuso exponer ante los ojos del lector los secretos de su taller. Aprovechando algunos de estos testimonios vamos a intentar una descripción general del proceso de la creación artística.(1)

Ante todo, Miró comenzó por rechazar el realismo que dominaba la novelística española de su tiempo. No quiso presentar las cosas tal como son, sino tal como él las veía y las vivía en los instantes en que era más fiel a sí mismo:

> «Yo creo que hacer lo que yo hago es hacer la crónica del espíritu.» «Emoción de lugares, de tiempos, de gentes . . . Sensación de *aquello,* emoción de *aquello,* pero no su traslado.» «He emprendido una colección de libros que afirman mi vida interior.»(2)

El arte de Miró no es, pues, transcripción de la realidad: «mi concepto de la novela, decir las cosas por insinuación.» Tampoco es transcripción inmediata de sus experiencias: «Escribo a distancia de lo que me impresionó.»(3)

A distancia en el tiempo (a veces escribe muchos años después de la experiencia original) pero, sobre todo, a distancia psicológica, poniéndose en actitud objetiva ante los propios contenidos de la conciencia.

Al contemplar el paisaje, Miró suele, simultáneamente, desdoblarse y contemplar también su contemplación. No descansa. Busca y rebusca por los forros, hasta captar algo esencial:

--Mire: usted contempla el cielo y el mar, y

> usted sólo ve el azul de fuera, el aparente. Pues yo, además, veo el azul de dentro, aunque no es cierto . . . «¿Entonces?», dice usted. ¿Cómo entonces? Fíjese. Yo distingo otros azules nuevos, vírgenes. Me imagino trozos de mar y de cielo, y por la cortadura mana azul, que es el alma, la sustancia del color azul; como en un macizo de mármol blanco o rojo, al partirlo, veríamos más blancura o rojez dentro, sangre de color. (*La novela de mi amigo,* pág. 139)

Así y con todo, lo frecuente en Miró es que escribe mucho después de haber vivido sus impresiones. Su literatura, aunque impresionista, tiene un aire de memorias. Memorias, no de meros hechos, sino más bien de impresiones:

> No han de tenerse estas páginas fragmentarias por un propósito de memorias; pero leyéndolas pueden oirse, de cuando en cuando, las campanas de la ciudad de Is, cuya conseja evocó Renan, la ciudad más o menos poblada y ruda que todos llevamos sumergida dentro de nosotros mismos. (*El humo dormido,* pág. 665)

> Los recuerdos, para mí, no habitan sólo en la memoria, sino dentro de toda mi carne . . ., . . . las memorias no se guardan en mí estrechadas en un lugarejo del cráneo, sino que ruedan por dentro de todo mi cuerpo; es un tronador oleaje de recuerdos que se rompe en espumas amargas contra mí única entraña . . .; . . . soy carne de recuerdos . . .; Quería hablarle de mí y sube a mi frente una onda de recuerdos que rueda por la caverna de mi cuerpo . . . ¿Le he dicho alguna vez que me parece vacío mi cuerpo? Sí; tengo sensación de montaña cavada donde entra un mar que ruge lo pasado y truena vida futura . . .; Por mi nada pasa y resbala; sensaciones, visiones, ideas, leyes hereditarias . . . son fuertes ácidos que muerden en lo más hondo de mí, dejándome su marca. (*La novela de mi amigo,* págs. 120, 125, 129, 138)

Escribir es, pues, rescatar, arduamente, la visión que el poeta tiene de

una experiencia propia. Hay pasajes en que la memoria es involuntaria:

> Y ve Sigüenza . . . el árbol que él prefiere entre todo el olivar, el más grande y antiguo, que le recordaba una estampa de los olivos de Gethsemaní; y aún más que la estampa, le recordaba a él mismo mirando esa estampa, aquel momento suyo, de su ahinco, de sus ojos, de la sensación de su figura infantil, de su casa y de su ciudad de entonces. (*Años y leguas,* pág. 1161)

En otros pasajes Miró conjura y dirige sujs recuerdos, «memoria voluntaria» cuyo juego ha relatado así:

> Mauro lo sabía todo apretadamente. Si sonaba lejos una esquila y, a la vez, el tránsito de una carreta y el timón de un arado de una yunta que ya venía a la ciudad, nos paraba Mauro con esta enseñanza: «De esos tres ruidos, oiréis más claro el que quisiereis; las orejas nos obedecen». Nosotros lo probábamos. «Ahora, cerrad los ojos nos mandaba también, y los cerrábamos dócilmente aunque nos riésemos--. «¿Qué veis?». Con los ojos cerrados no veíamos nada. Y porfiaba Mauro: «¿Qué veis? Veréis algo: gusarapos, puntos, redes en lo oscuro que no es oscuro del todo.» Sí que lo veíamos muy inquieto, avivándose, fermentando. «¿Lo veis? Pues de todo, elegid lo que se os antoje; recordadlo; y cuando se pierda, no tenéis más que querer que se presente, y decírselo a los ojos cerrados y volveréis a verlo». (*El humo dormido,* pág. 687)

Hay en Miró otro tipo de memoria, funcional dentro del quehacer mismo de la novela. En el momento mismo de escribir es cuando se le patentiza el pasado, y entonces a cada plumada se le suben a la conciencia escenas imprevistas. Ahora bien sorprende con ojos poéticos lo que antes sólo había entrevisto con ojos físicos. Ahora la imaginación le inventa experiencias que, a pesar de ser inventadas, están llenas de observaciones concretas. Los personajes de sus novelas de pronto rompen a hablar; y Miró se extraña de que sea el personaje, no él, quien ha sabido escudriñar las cosas:

> Sigüenza ha sido el íntimo testimonio y aun la medida y la palabra de muchas emociones de mi juventud . . . No me he regodeado formando a Sigüenza a mi imagen y semejanza. Vino él a mí según era ya en su principio. Y cuánto él ve y dice no supe yo que había de verlo y de decirlo hasta que lo vio y lo digo. (Página preliminar a *Libro de Sigüenza,* pág. 567)

II

El análisis de la psicología artística, al fraccionar en segmentos sucesivos lo que es viva unidad, ha de falsear sin duda el pujo creador. Es una limitación invitable de nuestro conocimiento del alma: ya se sabe, nuestra inteligencia espacializa la duración de la vida anímica. Pero si al marcar cada etapa tenemos presente la totalidad, no dañaremos demasiado la comprensión de la gestación artística de Miró.

De pronto nos agita, en lo más hondo de nuestra existencia, un aleteo de poesía. O, mejor dicho, un aleteo hacia la poesía. Porque eso todavía no es poesía. Es, hasta ahora, un sentimiento. En ese sentimiento nuestro existir se orienta poéticamente; sólo que el sentimiento, si se quedara en sentimiento, no llegaría nunca a ser poesía. Toda obra artística nace de una disposición sentimental; y es el caso que el sentimiento, aunque da coherencia a las intuiciones estéticas, no es todavía poesía. El sentimiento acompaña al espíritu mas no es espíritu. Tiene que destacarse, recortarse de la conciencia, reclamar nuestra atención, convertirse en un objeto independiente, inundarse con las claridades de nuestro espíritu, transubstanciarse en pura imaginación:

> Sigüenza contemplaba la tarde, angustiado, enfermo de tristeza, una tristeza tan acerba, tan densa, que le parecía que no era sólo sentimiento suyo, sino que tenía una realidad propia, separada, grande, más fuerte que nuestra alma; la tristeza se le incorporaba de todo lo que veía, porque la vega, sus humos, sus árboles, los montes y el cielo, todo estaba hecho, cuajado de tristeza. (*Ibid.*, pág. 572)

Nuestra deseperanza, nuestro amor, nuestro asombro ante un carácter o ante una situación, etc., se harán poéticos cuando ya no los sintamos como tales, sino cuando los sigamos sin pestañear en su ascensión al reino

del espíritu. Entonces, y sólo entonces, la desesperanza, el amor, el asombro se irán desnudando de sensaciones hasta ser imágenes embellecidas por nuestra fantasía. En la vida práctica los sentimientos tienen su polo positivo en el placer y su polo negativo en el dolor; pero, al irrumpir en la esfera de la poesía, aun lo doloroso es placentero. Es una depuración, una catarsis:

> . . . yo vivo íntima, intensamente, razonando mi vivir fisiológico. (*La novela de mi amigo,* pág. 140)

> Me analizo hasta el sentimiento más leve. Soy como un implacable oído de mí mismo; y espío los rumores, las voces y sacudidas de mi alma, toda mi alma. Y cuando percibo la dilaceración, el quejido de mi carne de vida íntima y sagrada, siento alegría y orgullo y confianza. (*Ibid.*, pág. 158)

Y ese estado de felicidad, que es el remirarse vivir, es libre y gratuito. Miró lo cuenta así:

> Me sentaba en las maromas mojadas de sol y de cielo. Tenía conciencia de mi emoción, sin atribuirle a esa felicidad de sentirme a mí mismo ninguna categoría lírica; toda se guardaba en la delicia de mis ojos y de algunas palabra derretida en mi paladar y en mi lengua; quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación. (*Años y leguas,* pág. 1152)

> Sentirse claramente a sí mismo ¿era sentirse a lo lejos o en su actualidad? Pero sentirse en actualidad ¿no era sentirse a costa de entonces, de entonces, que iba cegado por el instante? Y al inferirse y extraerse de él, saciándose de su imagen desaparecida ¿no alcanzaba una predisposición a la felicidad que no fue entonces, cuando pudo ser, ni es ahora, porque ya pasó, y sin realidades, y por no tenerlas encontraba una fórmula de plenitud? Así, el arte, para Sigüenza, es un estado de filicidad que se crea en nosotros sin motivos concretos de nuestra vida; es apoderarse de una parcela del espacio, de una

hora, ya permanente por la gracia de una fórmula de belleza; es no perdernos del todo para nosotros. (*Ibid.*, pág. 1190)

Nuestra existencia es fugitiva; con todo, nos hemos apoderado de un instante de nuestra duración personal y, por haberlo observado de hito en hito a la luz de un valor de belleza, el sentimiento y la realidad en que el sentimiento se asienta fijan el tiempo y eternizan lo intantáneo:

> Y porque nos oprime la verdad del tiempo devanado tuvo más fuerza alucinante la emoción de esta hora que se había quedado inmóvil para Sigüenza desde entonces. Y hasta hizo un ademán suave de tocarla, de empujarla, queriendo que volviese a caminar a su lado. Una lente lírica le acercaba a sí mismo. En ese algarrobo desgarrado, en aquella quebrada, en un contorno de una colina, en una tonalidad, en un rasgo preciso, debió de dejarse más hincada su mirada, y ahora, entre todo, se le presentaba, no el recuerdo óptico y casuístico, sino la misma mirada, la sensación de su vida, que se había envejecido allí y ahora le salía para verle pasar, a veinte años de distancia . . . Veinte años de distancia equivalían a la edad sensitiva de este paisaje suyo, porque sólo desde hacía veinte años comenzó este paisaje a pasar y envejecer humanamente referido a su vida. Ahora, al verse, se consustanciaban en el tiempo y se pertenecían. (*Ibid.*, pág. 1069)

> ¡Si pudiésemos vivir siempre en este lugar! . . . Y como no podíamos, quisimos ya marcharnos porque queremos *ese* instante, y ese instante necesita una seguida emoción para serlo, y acendrarse evocadoramente. (*El humo dormido*, pág. 724)

El sentimiento, y el *medium* en que lo vivimos, son materiales que, para hacerse poesía, deben fraguar en una forma espiritual. El hallazgo de un sentido valioso en esa compenetración de sentimiento y realidad es lo que generalmente se llama «intuición poética» o «visión lírica» o «imagen pura.» Y esta insólita síntesis estética se exalta en palabra. Palabras son las que configuran la experiencia poética. Por eso hemos

visto que Sigüenza, en el momento en que empezaba a cobrar conciencia de su emoción, agregó que «quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación.» La palabra confiere vida autónoma a cada intuición. La palabra es creadora. La palabra ayuda como en un parto. Al pintar la belleza de Luz --la hermana de Mauro-- insinuó Miró una Estética de la palabra, de la que sólo transcribiremos un pasaje:

> ¿Será esto sentir sólo a distancia, o recordar lo sentido, acercándolo con un lente nueva? Nunca lo averiguaremos cabalmente, porque hay episodios y zonas de nuestra vida que no se ven del todo hasta que revivimos y contemplamos por el recuerdo; el recuerdo les aplica la plenitud de la conciencia; como hay emociones que no lo son del todo hasta que no reciben la fuerza lírica de la palabra, su palabra plena y exacta. Una llanura de la que sólo se levantaba un árbol, no la sentí mía hasta que no me dije: «Tierra caliente y árbol fresco.» Cantaba un pájaro en una siesta lisa, inmóvil, y el cántico la penetró, la poseyó toda, cuando alguien dijo. «Claridad.» Y fue como si el ave se transformase en un cristal luminoso que revibrara hasta en la lejanía. Es que la palabra, esa palabra, como la música, resucita las realidades, las valora, exalta y acendra, subiendo a una pureza «precisamente inefable, lo que por no sentirse ni decirse en su matiz, en su exactitudes polvorientas de las mismas miradas y del mismo vocablo y concepto de todos. (*Ibid.*, pág. 692)

Son palabras sueltas, como relámpagos en medio de la noche. El escritor sabe que lo que se vislumbra en esos rápidos trances se convertirá alguna vez en poema. En muchos pasajes Miró se detiene a comentar el poder generador de las palabras, puntos en que cuaja nuestra percepción del mundo:

> Entonces, por un aturdimiento infantil o por un egoísmo específico, delirantemente, apreté dentro de palabras lo que yo más amaba, lo que creí más mío; y las pronuncié y se me deshacían . . . (*El ángel, el molino, el caracol del faro,* pág. 757)

> La abeja de una palabra recordada lo va abriendo y lo estremece todo. (*El humo dormido*, pág. 665)

> ¡No tenemos prisa! --lo pensó y lo dijo Sigüenza

para que se oyese, creyendo que objetivaba la realidad de su júbilo, porque veía sus palabras desnudas en el silencio, silencio desde su boca hasta las cumbres. (*Años y leguas*, pág. 1067)

--¡A la sombra, a la sombra!--. Y en la boca seca de ese hombre, enjuto y acortezado, la palabra sombra tuvo una frescura nueva, como si acabase de crearla. (*Ibid.*, pág. 1068)

Es el hallazgo de nuestra palabra, hecha realidad. Alegría de la revelación y de la pronunciación de la palabra «pueblo,» sino que éste es más moreno y más viejo. (*Ibid.*, pág. 1072)

--Me salí de aquella caverna, de aquel antro . . . Caverna y antro lo pronunció de un modo tan grande, tan espeso, que el hidalgo le miró con horror la boca, como si ella fuera la caverna y dentro rugiese un oso. (*El abuelo del rey*, pág. 528)

Le dijo su nombre: Beatriz, y el de su hija: Julia. El de la madre dio a Félix sabor y perfume de mujer patricia y romántica. (*Las cerezas del cementerio*, pág. 321)

Dijimos que, a través de esas palabras, el escritor columbra el camino hacia el poema, que lo está esperando al fondo. Ahora el poema se va plasmando, sostenido por un andamiaje de conceptos. Por irracional que sea la aparición lírica, para ofrecerse como poema debe admitir ciertos esquemas lógicos. Todo lo elementales que se quiera, pero si el poema no se construyese con esos esquemas no tendría arquitectura, no sería reconocible, no existiría como poema, es decir, como objeto que el artista somete a la lectura de sus prójimos. Al escribir Miró enfila las palabras de tal modo que cada una de ellas pierda su carga lógica y todas juntas acaben por revelar el sentido íntimo que las hilvana. El poema adquiere así una textura lingüística en la que las palabras, por apuntar a ciertos referentes, y por su virtud melódica, insinúan el temple lírico del escritor. Aquí el escritor debe luchar contra la inercia, la pobreza, la vulgaridad, la opacidad o, al revés, el excesivo fulgor abstracto de las traidoras palabras.

Hablar sin peculiar lenguaje es carecer de íntima visión; el que dice, si no traza y aun plasma el pensamiento ¿para qué habla entonces?(*Del huerto provinciano*, pág. 32)

> Sigüenza principia a sentirse receloso de la oratoria de su pensamiento. Demasiado ancho. Es menester el ahinco de la precisión para que este hombre se acepte a sí mismo. Se afanará por las exactitudes. (*Años y leguas*, pág. 1156)

III

Hemos pasado revista a algunas confidencias de Miró. Tratemos ahora de imaginarnos el mismo proceso germinativo mientras leemos un texto suyo. Por supuesto, el análisis sería más eficaz si observáramos una obra redonda pero, por falta de espacio, baste una página cualquiera. Sea de *Las cerezas del cementerio*:

> Internóse por el oleaje de los trigos; los hendía suavemente, y a su espalda susurraban las espigas al cerrarse. Después cruzó un eriazo seguido de bancales de viejo olivar; y estaban sus frondas tan calladas, tan quietas, y había tan grande calma, que le parecía hallarse en sitio cerrado y hondo. Apareció el suelo de peña, y luego mullido de pastura, y vio los chopos ribereños, joviales y trémulos, y encima el azul magnífico, un cielo de felicidad. Félix se recuperaba a sí mismo. Le enternecieron los chopos, árboles solitarios aunque los viera entre muchos. Llegados al río, se acostó en la margen y bañó su boca en la silenciosa corriente. Quedóse tendido, sin enjuagarse, dejando las manos que acariciasen, la intimidad de la hierba. Se escuchaba el pulso de su carne, el latido cristalino de las aguas, los besos de las hojas; veía que el cielo subía leve y pálido, y a veces bajaba toda la azulada cúpula cerrándole los párpados dulcemente. (pág. 379)

1. La génesis debió de ser una corriente sentimental de sensual entrega a la naturaleza. Sentimiento no objetivado, disposición, orientación hacia la poesía. Es mera materia prima. Esta voluptuosidad de sentirse poseído por el paisaje acabará por otorgar unidad a la intuición poética; entretanto, no tiene forma. Para que exista para la poesía será necesario que Miró se asome a su propio abismo y saque de allí su goce, revestido de símbolos.

2. El sentimiento, explorado por Miró, empieza a cristalizar. Para

ello, la corriente sentimental necesita encauzarse por un modo cualquiera de realidad. En la página de Miró que estamos sondeando es una realidad de «oleaje de trigos,» «eriazo,» «chopos,» «cielo,» «río,» etc. La realidad es, pues, otro material que debe cobrar forma poética.

3. El sentimiento de sensual entrega a la naturaleza se acuesta en la realidad de trigo, eriazo, chopo, cielo, río, etc. Sentimiento y realidad son materiales que Miró debe hacer coincidir en una forma. La página que leemos es eso: una forma con sentido. Conocíamos el río, el chopo, el cielo: ahora nos es nuevo ese sentido especial y único en que se nos aparecen allí, en la página. O sea, que estamos frente a la singular intuición poética de Miró: la conquista que Miró ha hecho de un inesperado sentido valioso en la realidad transitada por el sentimiento:

> «Internóse por el oleaje de los trigos. . . .; a su espalda susurraban las espigas al cerrarse;» «le parecía hallarse en sitio cerrado y hondo;» «dejando las manos que acariciasen la intimidad de la hierba;» «se escuchaba el pulso de su carne, el latido cristalino de las aguas, los besos de las hojas;» «el cielo subía . . . y a veces bajaba toda la azulada cúpula cerrándole los párpados dulcemente.»

La visión de Miró ha logrado evocarnos la entrega de Félix a un ceñido y envolvente abrazo de la naturaleza, aunque los objetos descritos --cielo, trigal, río, hierba-- son, lógicamente, notas de paisaje disperso y abierto.

4. Es una visión lírica, sí, pero si no estuviera encasillada en una retícula racional sería incomunicable. La inteligencia presta la necesaria armazón, y así la intuición poética se hace lo bastante genérica para que todos podamos comprenderla. Miró construye su página con procedimientos discursivos. La acción se desarrolla en un orden claramente articulado:

> Félix internóse. . . después cruzó. . . apareció el suelo de la peña. . . llegado al río se acostó. . .

Además, las palabras mismas son abstracciones: trigo, fronda, chopo, río, cielo. Sólo que Miró, a esos sustantivos, les brinda adjetivos calificadores («chopos ribereños, joviales y trémulos, y encima el azul magnífico, un cielo de felicidad»), no adjetivos definidores (v. gr.: «cielo azul»). En otras palabras: sus adjetivos son imágenes-intuiciones, no imágenes-conceptos.

5. Estamos, pues, frente a un cuerpo lingüistico. El pensamiento racional va unido al pensamiento idiomático, aunque no se identifican del todo. El escritor puede contravenir las leyes de la lógica o del idioma e

inventar su propio código, por ininteligible que resulte. Miró preferirá, sin embargo, que su habla individual no entre en conflicto con la lengua social. Su sintaxis, morfología y fonología serán las normales de su comunidad lingüística.

6. Cada una de sus palabras dirige la puntería a un blanco exterior. La palabra «río» se dispara hacia la realidad «río». Además de darnos la significación intelectual, Miró saca partido de la capacidad sugeridora de las palabras. Por ejemplo, cuando dice que Félix «se escuchaba el pulso de su carne, el latido de las aguas,» el reflexivo «se,» que vale tanto para el escuchar el pulso de la carne como para el escuchar el latido de las aguas, establece una correspondencia entre pulso y latido, entre carne y agua, y así insinúa, en una imagen lírica, el éxtasis de Félix y su comunión con el paisaje. (Antes, en la página 359, nos ha dicho que Félix «verdaderamente mantenía con la naturaleza un íntimo y claro coloquio, semejante al del alma mística con el Señor.»)

7. Las palabras tienen cualidades sonoras. Miró ha de elegirlas por su efonía. Pongamos otras palabras, y la melodía quedará destruida: «Erial. . .olivar» no sonaría como «eriazo. . .olivar;» «penetraba. . . susurraban» no sonaría como «hendía. . .susurraban.» Las inflexiones de la voz, aunque plegadas a las divisiones de la sintaxis, adquieren un expresivo valor musical.

IV

Lo que antecede es un intento --muy esquemático-- de mostrar en una página de Miró los caminos del arte literario que el mismo Miró ha amojonado. Como las confidencias de Miró coinciden, más o menos, con las de escritores de todas las épocas y lenguas ¿debemos inferir que el progreso creador es siempre igual? Y si la psicología de la creación literaria es común a todos ¿cómo explicarnos las diferencias patentes en la historia literaria?

A lo largo de la elaboración artística el escritor, cediendo a preferencias personales y también de su comunidad, de su época y de su escuela, suele demorarse en ciertas fases constructivas. Insistimos: el proceso es indivisible. La psicología de la creación artística pone en descubierto estructuras totales, no asociación de elementos. Pero, si se nos permite un análisis de lo inanalizable, digamos que algunos estilos colectivos son resultados de ese énfasis desigual en los pasos de la composición. El ideal clásico de la forma poética es la buena proporción en que se entegran todos los movimientos creadores; pero cuando el equilibrio se rompe, y unos aspectos son más cultivados que otros, surgen, en la historia literaria, ciertos especialismos estilísticos a los que llamamos *ismos:* romanticis-

mo, realismo, simbolismo, superrealismo . . . .(4)

¿Qué es lo que Miró atiende más? ¿Cuál es su especialidad? Su obra es bastante equilibrada. Por lo menos no incurre en violentos excesos. Hay pasajes inundados de sentimientos, como en los románticos. Como en los realistas, la realidad a que se refiere es la común: pueblos levantinos, gentes del pueblo, costumbres típicas, paisajes que el lector reconoce. Su pensamiento se arma con una prosa clara, coherente y --a diferencia de los superrealistas-- aun en las expresiones del delirio su sintaxis es normal y sus palabras van a clavarse exactamente en las cosas significadas. Su lenguaje pinta, esculpe, decora en cuadros impasibles como los simbolistas. Alegoriza como un expresionista. Se representa intelectualmente las cosas en el espacio, como un cubista. . . Y así podríamos seguir, adscribiéndolo a varios estilos. El, por el contrario, no se sentía adscripto a ninguno: «Tendencias, no las tengo ni las inicio, por antiartísticas,» dijo.(5)

Se advierte que donde Miró trabaja con más ahinco es en la metáfora. La fórmula de su arte, aunque no quepa en ninguno de los «ismos» de la historia literaria, se acerca a esos que acentúan más el vigor imaginativo: esteticismo, impresionismo (el literario, no el pictórico), simbolismo, modernismo, expresionismo, creacionismo, etc. Miró percibe con metáforas, a través de metáforas, en metáforas. Su categoría estética es la metáfora. La metáfora nace de la intención de ver claro en la libertad con que nuestra conciencia, en momentos en que nos desinteresamos de la acción práctica, funde, y confunde, en lo más palpitante de la intimidad, algunas de las significaciones que las cosas tenían en el mercado público de la lengua; significaciones lógicas cuando las encaraba en frío nuestra inteligencia, pero que ahora que nos recogemos se empapan de vida y sinrazón. Al retirarnos a nuestro interior abandonamos las cosas y de lejos sólo aludimos a ellas, muy tangencialmente.

Miró, en una de su metáforas, ha dejado la confidencia de cómo, su génesis, fue la distracción para el orden práctico del conocimiento, la evasión de la trama lógica en que las cosas están clasificadas, la equivocación de los sentidos:

> Félix se distrajo mucho mirando el sombrero del collazo, ancho y empinado fieltro, hundido fragosamente. Le recordaba una montaña ocrosa y cavada por fuertes torrenteras, que contemplara desde el tren y que le había parecido un grandísimo sombrero abollado a puñetazos. (*Las cerezas del cementerio*, pág. 348)

La metáfora no es, pues, una construcción ingeniosa que compara dos términos y los liga en un juego lógico de significaciones recíprocas --en la manera en que un puente entre dos islas de realidad sirve prácticamente

para que pasemos de una a otra--, sino que es un sello de unidad que nuestro espíritu estampa urgentemente sobre el mundo.

Cuando Miró dice:

> Toda la mañana era una vela azul, hinchada por un levante glorioso, y la torre vibraba como una cuerda de navío. (*El ángel, el molino, el caracol del faro*, pág. 771)

la metáfora no compara un particular (torre) con otro (cuerda de navío), sino que ambos particulares se resuelven en el todo de una visión lírica enloquecida por el goce de vivir, visión del universo como navío gloriosamente impulsado. Es un movimiento único lo que se ha visto, y cada palabra --mañana, vela, levante, torre, cuerda, navío-- está recorrida por un ritmo personalísimo. La anotación de cosas podría ser innumerable (aunque el poeta las ha limitado, forzosamente, a las dos o tres líneas de su oración) porque lo valioso no está en la enumeración de las cosas, sino en el vuelo fantástico que desde lo alto vio el mundo navegando por el espacio, con su mañana desplegada y henchida de luz.

Al analizar una metáfora la falsificamos, descomponiéndola en distinciones que sólo importan a la lógica. Lo que la metáfora expresa son impresiones, no juicios. Repárese en cuán finamente anota Miró lo que vale en el símil que hace entre árbol y niño:

> Estos árboles impacientes, ligeros, frágiles, exquisitos dejan una espiritualidad, una melancolía sutil en el paisaje, y traen a nuestra alma la inquietud que inspiran algunos niños delgaditos, pálidos, de mirada honda y luminosa que hacen temer más la muerte. (*Libro de Sigüenza*, pág. 615)

No hay relación de árbol a niño; no hay aproximación o transposición de significaciones. Lo que el poeta ha intuído (y nos obliga a intuir) es que la *melancolía* suscitada por los árboles frágiles *trae* al alma la *inquietud* suscitada por los niños delgaditos. En el alma de Miró se tocan zonas sentimentales: lo común entre ambos objetos --árbol, niño-- es la impresión que ha venido a herir precisamente esas zonas.

El territorio de la metáfora es interior; y por eso han fallado y fallarán siempre los intentos de clasificar las metáforas según sus formas. Las metáforas tienen formas interiores, tan imposibles de clasificar como todo lo que anda por nuestro escondido hontanar; sus formas exteriores, que sí pueden clasificarse, son apenas sombras arrojadas desde adentro sobre la superficie de la lengua, meros fenómenos de sintaxis. El único estudio fecundo de la metáfora es el que la derrama en el estilo poético del autor y ahí, disuelta junto con la total expresividad del poeta, nos permite ver cómo

fluye el espíritu. En otras palabras, que lo valioso de las metáforas es su transparencia, y lo que más interesa es la visión del universo que a través de la límpida lente de las metáforas está gozando el artista.

V

El esfuerzo artístico de Miró tendía a convertir sus impresiones en nuevos objetos de contemplación. Dentro de la «escuela impresionista» los rasgos de Miró son tan peculiares que componen una fisonomía estilística original. Asombra, ante todo, la intensidad, precisión y variedad de sus percepciones. Todos los sentidos colaboran; y hasta se mezclan en sutiles correspondencias. La imaginación creadora se desborda por todos los contenidos de su yo, y de este modo anima, personifica y alegoriza objetos que, en el orden natural, serían inertes. Esta «proyección sentimental» (*Einfühlung*) se nos da en simples imágenes de impresiones --impresionismo propiamente dicho-- o en una estructura más compleja donde la impresión aparece rodeada con todo lo que Miró siente, vive, piensa, quiere o imagina --expresionismo--. En uno y otro caso los objetos se despojan de sus cualidades naturales y adquieren el mismo temple lírico del poeta. En el fondo, la efusión de Miró es una manera casi mística de entregarse a la realidad absoluta que lo trasciende. Pierde la noción de la propia finitud, se infunde en las cosas, se enajena, se diluye en el paisaje, anhela sentir lo que está más allá y llega a asomarse al mundo aun desde perspectivas extrahumanas. De aquí otro de sus rasgos estilísticos: su insistente busca de exquisiteces y rarezas psíquicas. Sólo que Miró no tiene interés de psicólogo, sino de esteta. No sondea su alma para describir sus pliegues más íntimos y revelarnos la fluidez y sentido de la vida profunda (al modo de Proust), sino que nos ofrece *antologías* de esta intimidad. En la correlación psíquico-estilística (voluntad de exquisitez-voluntad de estilo) esos momentos intensísimos se configuran en poema en prosa. Sus novelas se descomponen en una sucesión de miniaturas líricas. Lo que no quiere decir que sea lícito desarmarlas para coleccionar las joyas allí engastadas. No es que Miró *vea* en poemas autónomos y luego los combine en una artificiosa trama novelesca. No. Miró hace lo que todos los novelistas: sus metáforas son funcionales dentro del dinamismo del relato. Pero ocurre que en el proceso de la creación poética el relato ha excitado su imaginación, la imaginación se ha puesto a trabajar en su estilo impresionístico y muy pronto las metáforas cubren el hilo narrativo y lo dejan olvidado.

NOTAS

**Nota del editor:* Don Enrique Anderson Imbert ha accedido amablemente a nuestro ruego de reproducir en esta ocasión este ensayo publicado por vez primera en *Filología*, 5, Núms. 1-2 (1959), 81-94.

1. Hace años escribí el borrador de un libro --todavía inédito-- sobre el estilo de Gabriel Miró. Fue en esa época cuando más próximo me sentí a la teoría de la literatura de Amado Alonso (y, gracias a Alonso, a la teoría de Croce). Ahora separo de aquel manuscrito algunas pocas páginas y las publico sin retocar siquiera los evidentes «alonsismos» de pensamiento y expresión.

A menos que se indique otra fuente, las citas que hagamos corresponderán a Gabriel Miró, *Obras completas*, segunda edición (Madrid, Biblioteca Nueva, 1949).

2. En cartas y conferencias extractadas por José Guardiola Ruiz, *Biografía íntima de Gabriel Miró. El hombre y su obra* (Alicante, 1935), págs. 105-106; 262-264;282.

3. Gabriel Miró, «Autobiografía» (1927) en *Obras completas* (Barcelona, 1932), t. I, págs. X-XI.

4. Esta idea se le fue perfilando a Amado Alonso mientras escribía *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, que se publicó en 1940. En febrero de ese año --guardo en mi Diario el resumen de la conversación-- conversábamos en el Instituto de Filología de Buenos Aires. Tratábamos de contornear los diferentes movimientos literarios y, de pronto Alonso exclamó: «¡esto hay que escribirlo!». Poco después apareció en *La Nación* de Buenos Aires (16 de junio de 1940) su ensayo «Clásicos, románticos y superrealistas.» El pensamiento se redondeó por entonces en us conferencia «El ideal clásico de la forma poética,» que se publicará, completa, mucha más tarde, en *Sur*, 1951, núms. 192-194. [Ambos trabajos están recogidos ahora en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955] Aunque pueda objetársele a Alonso que esa forma clásica de equilibrio perfecto es a-histórica, pues no se ha dado nunca, ni siquiera en Fray Luis de León, a quien analiza como caso típico, sus caracterizaciones de la creación poética abren nuevas posibilidades a la crítica. Dice en el segundo de los trabajos citados: «Los poetas clásicos son los únicos que llevan por igual e ideal de perfección a todos los aspectos del poema. Ellos ostentan la sazón de la forma en el sentimiento, en la intuición, en la realidad representada, en el pensamiento racional, en la ordenación del poema, en la construcción sintáctica, en la significación y poder sugestivo de las palabras y en el gobierno del material sonoro. Y esto no como una yuxtaposición de formas cada una perfecta en sí, sino como la integración de todos los aspectos del poema en una forma unitaria que se justifica en la unidad de la persona. La *forma* típicamente clásica resulta del exacto equilibrio de todas las formas parciales.» «El poeta clásico ningún aspecto sacrifica al preferente culto de otro.» Los demás poetas, «como no basan la poesía en la integridad de la persona, sino en alguna peculiaridad privilegiada del alma, introducen desequilibrio por especialización en el aspecto o aspectos correspondientes y, a veces, por deliberado maltrato de los otros. Los llamados genéricamente alejandrinos y los virtuosistas en general, empeñados en la elaboración artística de los elementos sensibles --forma exterior-- reducen la poesía a extremada maestría. Los barrocos exceden por sus agudezas y arte de ingenio, diminutos enigmas excitadores, laberintos a veces exactos de pensamiento, en fin, materia intelectual estéti-

camente formulada. Los neoclásicos, tradicionalistas, no ya tradicionales como todo poeta lo es, aplican la forma desde fuera y por pericia como en un bello oficio aprendido; les falta la forma formante, el impulso interno creador que vaya haciendo nacer y crecer la orgánica criatura de arte. Los románticos enfatizan el sentimiento y les gusta relajar la forma total para sentirse arrebatados por el numen. Los parnasianos, en reacción, persiguen la impasibilidad y buscan suntuosidad en la realidad representada y en los elementos idomáticos; les gusta trabajar con «materiales nobles.» Los simbolistas vuelven a la intimidad del sentimiento, pero dejándolo más bien en nebuloso estado sentimental, como el provocado por la música; en su poesía la realidad y el pensamiento pierden notoriamente su importancia y, en cambio, con maravilloso virtuosismo, sacan de las posibilidades musicales del material idiomático una irresistible acción sugeridora. Por último los expresionistas, dadaístas, superrealistas, futuristas, etc., los que más abiertamente ven la antinomia de vida y poesía, se zambullen en el elemento que toman por el verdaderamente poético (para unos, ciertos modos de intuición, atisbos; para otros, más bien ciertos modos del sentimiento; para casi todos el calidoscopio azaroso de los juegos de la fantasía) y deforman deliberadamente todos los demás.»

5. Carta a A. González Blanco, citada por Julio Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana* (Madrid, 1920), t. XII, pág. 37.

TRENDS IN GABRIEL MIRO'S STYLE REVEALED BY HIS REVISION OF *LA SEÑORA, LOS SUYOS Y LOS OTROS*

Ernest E. Norden
Baylor University

Los pies y los zapatos de Enriqueta provides a unique oportunity to examine the steps Gabriel Miró takes, after having reached artistic maturity, to revise a work written earlier in his career. This story, first published in 1912 as *La Señora, los suyos y los otros,* appeared at about the midpoint of Miró's lifework; then in 1927, three years before his death, it emerges in modified form and with a new title. Through the application of techniques he has been developing in the intervening period, Miró makes changes in the work that allign its stylistic features more closely with those of his later years. Through a comparison of the two works it becomes evident that the revisions Miró makes reflect developing aspects of his style as a whole.

The main trend is toward condensation and elimination of superfluous material. The cases in which there is a simple omission of passages from the text many times outnumber those in which there has been a more complex revision. No major passage is added in the process of emendation. In all nearly 2,200 words are discarded from the original version; this amounts to a little more than fifteen percent of the total number of words in *La Señora, los suyos y los otros.* In reworking this story Miró eliminates needlessly repetitive or explanatory passages. On a larger scale this reflects the growing terseness of his style. Any word that does not contribute effectively to achieving the desired effect is deleted. He now avoids excessive repetition of trite images and the gratuitous explanation of those that are already quite clear, as was his custom in earlier works.

In the version of the work, many images are omitted, and not a single one is added. This is indicative of the fact that imagery as mere decoration is no longer appealing to Miró and is being weeded out. At this point in his development, imagery has become more organic, a more integral part of his prose style.

Miró's growing tendency to abandon excessively naive imagery that

exaggerates the goodness or wickedness of a personage, such as the goddess image repeatedly used to describe the heroine of *La mujer de Ojeda,* is paralleled by the manner in which extreme traits of his characters are tempered in the final version of *Los pies y los zapatos de Enriqueta.* The excision of actions or words that cast a pejorative light on a character's personality represents probably the major category of passages that have been deleted in revision. This tendency even extends to the most minor characters. The townspeople, who are described as «bastante descreídos» (p. 6b) and as «tibios y reacios» (p. 17) toward their religious faith in the original version do not have these adjectives applied to them in the revision. The Señora's husband, who is already deceased before the action of the work begins, no longer has his reputation besmirched by the suggestion of an extra-marital affair that produced an offspring who closely resembles his daughter Adela (p. 10a). Adela's milksop of a husband, to whom Miró does not deign to give a name, is still portrayed as weak-willed, but this quality is somewhat mitigated by the omission of the statement in the original work that after his marriage, his wife required him to abandon his profession to be at her constant beck and call (p. 9b).

The deletion of value judgments and of derrogatory material has even a greater effect in the characterization of the protagonists. Some of Enriqueta's speeches that are a bit overly sentimental in tone are left out as are several allusions to the romantic or ironic personality traits of Don Acacio, the most intimate friend of Enriqueta's uncle and protector, Mosén Antonio. Even the immoderate qualities of the unsympathetic Señora (not merely the somewhat cloying sweetness of Enriqueta and the sarcasm of Don Acacio--toward whom Miró is favorably disposed), are toned down, resulting in a softening of the excessively obvious separation of black from white and in a consequent enhancement of subtlety in character delineation. From the very beginning Miró has had a constant temptation to over-simplify; he has sentimentalized over his sympathetic characters while falling into extreme negativism about those of whom he disapproves. It is evident that he is becoming aware of this danger and that, at least on this occasion, he is making an effort to avoid it.

By elimination Mosén Antonio's startled reactions to Don Acacio's vaguely irreverent statements, Miró mellows the disrespectful aspect of the personality of this otherwise exceedingly sympathetic character. Also deleted are Mosén Antonio's suggestion that he detects a note of sinfulness in Don Acacio's attitude toward the Señora (p. 4b) and his allegation that his friend cites biblical passages in jest (p. 4b). Allusions to Don Acacio's propensity toward ironic repartee are omitted as well (p. 16b). The same principle is used to draw attention away from some of Enriqueta's less becoming actions. Not included in the revised version are her complaints against the men of the Nocturnal Adoration, and

especially against Llopera, a particularly disgusting member of this organization, who litters the floor of her sacristy with ashes and cigarette butts. Incidents in which she allows herself to feel pride in the beauty of her diminutive feet, if not deleted, are at least reduced in prominence by having fewer lines devoted to them. Even the Señora, the town's petty tyrant who, in the course of the work brings disaster to the lives of innumerable others, is viewed from a more benevolent aspect in the new version. She is made less fault-finding with her fellow citizens of Boraida and less aware of the love that Enriqueta feels for her son Jaime. In *La Señora, los suyos y los otros* the Señora seems to know with certainty that Enriqueta is hoping to marry Jaime; this knowledge makes her thoughtless words and unkind actions seem more calculating and cruel. When Mosén Antonio is given credit for bringing about the appearance of a diviner who will attempt to find a source of water for the region's withering crops, the Señora regrets momentarily that she had not wed her son to the niece of a «saint»: «Una repentina y angustiosa duda le había mordido en el corazón. ¿Sería capaz el párroco de atraer un prodigio del Señor? Es que en ese caso, la sobrina, sobrina de santo, también hubiera sido boda conveniente para D. Jaime... Pero no; bien se estaba Enriqueta de monja con sus pies chiquitines, y D. Jaime en Laderos con la hija del diputado, aunque Mosén Antonio hiciese todos los milagros del mundo...!»(1) The omission of this entire passage from the revised version makes the Señora appear more thoughtless than malevolent.

Even though some of the Señora's more repellent traits are mitigated, she is subtly given a fuller responsibility for the pain she inflicts on others, even though the havoc she wreaks is not intentional. This is especially true in the case of Mari-Rosario, who is a widow living alone, ignored by her family. She seeks affection from her rascally grandchildren, but with little success because they are only interested in the sweets they can wheedle from her. Because she is lonely she is vulnerable to the Señora's urgings to take her son, Martín, back into her home, along with the rest of his family which includes a shrewish wife and two uncontrolable children. Mari-Rosario's daughter-in-law has never been on friendly terms with her and has even, on occasion, cruelly forbidden her from seeing her son and daughter because she knows that her mother-in-law wishes to be near her grandchildren. It is this trait in Mari-Rosario that the Señora plays upon, painting in her imagination the «rincón del cielo» (p. 10a) she would enjoy in the company of her whole family. What the Señora is hoping is that Mari-Rosario, in this situation, would take over the direction of the rearing of her two grandchildren, making sure that they attend school more regularly and even get a bath from time to time. What the Señora chooses to overlook is the fact that the n'er-do-well Martín, who is in the direct financial straits, would like nothing better than to get his hands on his mother's estate and modest life savings.

Later, after having followed the Señora's advice, the weeping Mari-Rosario confronts her counselor with the ironic «rincón del cielo» (p. 16a) she has attained for herself. Martín, who has greedily taken over the operation of his mother's estate, has cut down most of her pine trees, has sold her orchards, and is now squandering the profits on a party from which she is excluded to sit alone in her kitchen. The Señora's insensitivity prevents her from seeing the damage she has inflicted upon Mari-Rosario by her meddling. As she leaves the scene she retorts that it is just impossible to help some people.

In the revision of the story the Señora is made more indictable for the misfortunes that befall Mari-Rosario first by the deletion of a passage in which the latter muses that she would be able to give her grandchildren the guidance they badly need if they could only live with her (p. 2a). Since this idea no longer originates from Mari-Rosario, the Señora is more blameworthy for having put it into her mind. Futhermore, Mari-Rosario's possessions are made more attractive in the revised work. The deprecatory word «casuca» which was originally used to refer to her dwelling is changed to the more neutral «casa» (p. 2a) or is deleted (p. 10a). The birds that may be seen in the vicinity of her house are changed from sparrows, symbols of the most humble, to crows, symbols of solitude. The implication is that Mari-Rosario is in a more enviable financial position but at the same time is more assailable because of her loneliness. Given Martín's well-known reputation for greed, this is a fact that the Señora should have considered before proposing that Mari-Rosario take in his family. As the story was originally written, it was not evident that he would have nearly so much to gain by taking advantage of his mother.

As extremes are eliminated, personalities become more ambiguous. Miró also omits many passages that describe the emotions a character is feeling. Since an especially large number of Enriqueta's thoughts and speeches are deleted, she becomes more mysterious, harder to fathom; her suffering comes to seem more intense as it is submerged and is suggested rather than expressed in words. The reader is shown rather than told how she feels. The omniscient narrator's evaluation of a situation tends to disappear, leaving the reader to deduce Enriqueta's emotional states from outward manifestations. In the following passage, for example, the words in brackets, which are omitted in the revised work, express great sorrow yet, at the same time they limit it, whereas Enriqueta's grief, when left to the imagination, may be boundless when the author carefully leads the reader to make his own realization of this fact: «Afanábase la cuitada por reprimir su aflicción, por tragarse su congoja desbordante que escapaba entre sus dedos y le ondulaba en su garganta [y en lo hondo de su pecho como si le quisiera romper su costado de dolor]» (p. 13). Miró is coming closer to attaining his goal of saying things through insinuation rather than by direct statement. In an autobiograph-

ical sketch dated March, 1927, Miró states, «No sé cuál de mis libros prefiero. Todavía está muy cerca de mí el último. Creo que en *El Obispo Leproso* se afirma más mi concepto de la novela: decir las cosas por insinuación.»(2) This concept of the novel, present from the beginning of his literary career, is seen to be tending toward fruition in the years between the publication of *La Señora, los suyos y los otros* and *Los pies y los zapatos de Enriqueta.*

Besides using the technique of underplaying the extravagant qualities of his characters, Miró transforms them from caricatures into believable personages by eliminating words and actions that do not harmonize with the role he envisions for them. In the original version, for example, after Enriqueta has entered a life for which she is not suited in a convent following her disappointment in love, it is the sensitive Don Acacio who voices ignorance of the identity of the nun whose shoes make an unearthly sound as they approach him and his friends from down the hall:

> El humanista, tranquilizado, les repuso sonriendo:
>
> --Nuestras quimeras, nuestras ansiedades y filosofías suelen intranquilizarnos. . . ¡y la vida es tan sencilla!; ya lo han visto: no era sino una hermana que le estaban grandes los zapatones de la regla.
>
> ¡Sencilla la vida!
>
> ¡Y la monja a quien le estaban grandes los zapatos era Enriqueta, la bella sobrina del párroco de Boraida...!(3)

The revision gives essentially the same words to Jaime rather than to Don Acacio. This change removes from consideration Don Acacio's momentary lack of perception and also completes the desensitization of Jaime. Although the latter is a phantom-like character who rarely appears in the narrative, his personality is also harmonized by Miró in the revision. The original version stresses his close relationship to Don Acacio; several passages underlining the ideological affinity of the two men are omitted in the corrected version making more believable Jaime's weak actions associated with his yielding to his mother's wishes for his marriage to a cousin, even though he appears to feel affection for Enriqueta. Thus when he is said to be more like Llopera all the time (Llopera being probably the most obnoxious character in the story), and when he seems to resemble his mother in his insensitivity to Enriqueta's presence when he hears her footsteps in the convent corridor, his failure to recognize the sound of the beautiful feet he had admired does not seem out of character.

In the revised work Miró makes his prose more forceful by deleting unnecessary words that weaken its effect. Below are two examples in which the mere omission of the word «parecía» lends added power to the passage: «Ya se apagaba el crepúsculo cuando la Señora y la doncella repasaron la rambla interrumpiendo el bullicioso croar de las ranas que saltaban entre el cieno de los cañaverales, de donde [parecía subir] subía una luna redonda y roja»;(4) «Al otro lado había un escritorio, y sumido en un ángulo, [parecía reventar] reventaba de gordo y de buena vejez un aguamanil [talavereño].»(5) But the extensive omission of passages in the reworking of the text sometimes brings about such condensation that a degree of obscurity is introduced. Indication of the name of the person speaking in dialogues is often omitted so that, at least temporarily, one is uncertain of the identity of the speaker. The passage of time often takes place with little hint of transition from the author. At the end of the third chapter of *La Señora, los suyos y los otros,* Miró leads up to a chance meeting in the country between Don Acacio and Mosén Antonio who are seated in conversation and the Señora, Jaime, and Enriqueta whose stroll carries them past the two men. Chapter four relates a conversation of essentially the same people (Enriqueta is absent and Llopera is instead present) in the Señora's house. In *Los pies y los zapatos de Enriqueta* the chapter division is omitted here; and even though a line of type is skipped at this point, it is not immediately evident that the conversation that takes place is not one that ensues from the meeting at the end of chapter three of the original version. Thus in an attempt to suggest rather than state, gaps of meaning occur that require the reader to leap in order to gain full comprehension. Miró's is a difficult prose that must be read slowly because of its great density. It does require what Adolfo Lizón Gadea has called a virtuoso reader.(6)

Another tendency evident in the revision is that the narrator becomes less intrusive. When Miró introduces the Señora, for example, by saying that this is the only name by which she is known to the townspeople of Boraida, his remark, «Pues nosotros seamos lo mismo que los de aquel pueblo levantino»(7) is deleted from the later version. Also omitted is a plethora of diminutives by which Miró's narrator is wont to draw the reader's sympathy to certain characters.

Most of the changes, then, executed by Miró in his revision of *La Señora, los suyos y los otros* are simple omissions. But these are important both quantitatively and qualitatively. The number and extent of the deletions are significant in that they reflect a growing conciseness in Miró's style--an economy of words with a concomitant maximization of effect--an elimination of superfluous words, of imagery that is merely decorative, and of distracting comments made by the narrator. But also noteworthy is the content of the passages omitted and the resultant change brought about in the work: greater verisimilitude in characterization and

a greater complexity of personality through suggesting their feelings and emotions rather than stating them. All this shows that in the years between the publication of *La Señora, los suyos y los otros* and *Los pies y los zapatos de Enriqueta* Miró has made great strides toward achieving in his writing the qualities that reflect his concept of the novel.

NOTES

1. Gabriel Miró, *La Señora, los suyos y los otros* in *Los Contemporáneos*, No. 192 (30 August 1912). Since this publication is not paginated, my own pagination will be used, numbering the first page of the text page 1 and indicating left- and right-hand columns respectively by *a* and *b*.
2. *Obras completas*, Edición Conmemorativa (Barcelona: Tipografía Altés, 1932), vol. I, p. x.
3. Gabriel Miró, *La Señora, los suyos y los otros*, p. 20b.
4. *Obras completas*, Edición Conmemorativa (Barcelona: Tipografía Altés, 1934), vol. III, p. 234. This passage is found on p. 10a of *La Señora, los suyos y los otros*.
5. *Obras completas*, Edición Conmemorativa, vol. III, p. 236. This passage is found on p. 10b of *La Señora, los suyos y los otros*.
6. *Gabriel Miró y los de su tiempo* (Madrid: V. Galo Sáez, 1944), p. 76.
7. Miró, *La Señora, los suyos y los otros*, p. 3b.

LIFE AND DEATH, SPACE AND TIME: «EL SEPULTERO»

Edmund L. King
Princeton University

In any narrative that is an imitation, as Aristotle and Lessing would have it, of actions in the conventional world of time and space as we know it, there are necessarily two temporal orders. The one, which is the immediate object of our awareness, is the order of the words themselves and with them the order of presentation of matter and events in the narrative. The other, which we may discern readily, or perhaps only with some difficulty, if the author provides us with adequate information, is the chronological order of the events themselves in the fictitious or real--the difference is of no consequence for our present purposes--world of time and space to which they belong. The events may be simultaneous or they may precede and follow one another, and they may be represented as having little or nothing to do with one another, or as leading to one another, or in some mixture of these relationships. Moreover, the author may, presumably by design, fail to provide all the information we need to determine the chronological order, while at the same time implying that such an order exists. Let us call the first order--the order in which we as readers encounter the elements of the narrative in the narrative--the artistic order, and the second order--the order in which, with respect to one another, the events, as best we can tell, occur in time--the chronological order.

It is my premise here that narratives in which the two orders coincide rather closely--perfect coincidence is not conceivable in narratives of the slightest degree of complexity, that is, past anterior (pluperfect) explanations are unavoidable (e.g., sentences like *John, who had already heard the news, was ready to go when I got there*)--do not call into question the relationship between time and space and will in the vast majority of the cases encourage the inference *post hoc propter hoc,* a plausible sequence of events the more pleasing, we say with Aristotle, as it is the more surprising without ceasing to be plausible. This is a kind of narrative--not necessarily the only kind--that presupposes or represents a world that makes sense. (I leave room for a small body of works in which artistic

order and chronological order coincide in a representation of events in the conventional world of time and space so preposterous in their apparent temporal relationship as to force upon us the author's presumed view, to wit, that the world is absurd. But usually, I think, though my acquaintance with narrative is not so vast as to allow me to make this statement without some reservation of modesty, this view is not projected by such a pure narrative procedure.)

A further premise is that when the artistic order distorts or obscures the chronological order enough to make it at least slightly difficult for the reader to keep the chronological order straight or keep it in mind, this distortion is itself a quite literally significant element in the structure of the narrative. It *means* something, possibly about the nature of cause and effect, possibly about the relationship between time and space, possibly about the nature of literary art; possibly what it is trying to get at is «the meaning of it all.» We can think at once of well-known narrators who introduce such distortions into their works in the service of extremely diverse expressive intentions. There are slick writers like Somerset Maugham and John P. Marquand (I am thinking about *Cakes and Ale* and *So Little Time*) who cleverly keep the place the same when the chronology is broken and keep the chronology continuous when the place changes, with no expressive intent that I can discern but with the practical purpose of holding the reader's attention, keeping him interested or amused, through such variation, carefully restrained lest it suggest to the reader something more than mere entertainment technique. Or, to take a very difference case, Dostoevski, in *The Idiot* or *The Brothers Karamazov,* where we find the autor bringing one life along through extraordinary adventures and vicissitudes and a half-dozen chapters only to break the chronological continuity and go back in time to unfold an analogous narrative of another life more or less concurrent chronologically but necessarily sequential to the first artistically, and so on, until he gets at least some of the characters assembled in the same place, so the major drama can take place. To launch such a vast novelistic project necessarily requires some such procedure, but the procedure cannot fail to contribute--and if that is too strong a generalizaton, the procedure in Dostoevski's hands evidently does contribute--to the sense of the human drama as being a frightfully and inscrutably and mysteriously tangled web of motions and countermotions. Or take a work of less pretension, Cela's *La familia de Pascual Duarte,* where the artistic order so thoroughly jumbles the chronological order that only with great trouble can we straighten it out and then come to the conclusion that through the jumbling Cela precisely means to say that there is no connection between one event and another in Pascual Duarte's life, that his life makes no sense.

I could go on with examples, borrowing those brought up by Joseph Frankin his seminal essay «Spatial Form in Modern Literature»--Flaubert,

Joyce, Proust, Djuna Barnes.(1) I have not wanted, however, to present a large collection or works displaying the characteristic that interests me here but rather to show, before I get to my particular subject, that different writers may use the technique of chronological obfuscation for different purposes. All readers of Gabriel Miró will agree that in his longer works, for example, the novels *Nuestro Padre San Daniel* and *El obispo leproso,*(2) it is very hard--though not impossible--to keep track of time, and this is often true of the short stories as well. In my opinion, what Miró's subversion of the sense of time contributes to the total expressive intention of the works is approximately the same--even if the methods vary--whether it be in a long novel or in a short story. I shall therefore choose as a manageable work to study in this connection what I consider to be one of Miró's best short stories, «El sepulturero.»(3)

The only way I can think of to bring out the difference between the artistic and the chronological order of the elements of this or any other story so that it will be meaningful for the reader is to rearrange the elements and relate them in their chronological order. But if this procedure is to do any good at all the reader must have the story as composed by Miró clearly in mind and preferably at hand. What follows below is my rearrangement, in English translation, of «El sepulturero.» Nothing is further from my expectation than winning friends for Gabriel Miró through this translation. Miró is the most untranslatable Spanish writer I know. My only object is to represent the various segments volumetrically in a way that will leave them easily identifiable, in a chronological arrangement that spoils the story and thus proves my point. For subsequent use, I am numbering each of the elements, some of which are rather arbitrarily isolated. The number in parentheses in each case indicates the place of the element in the artistic order. That is, if the segments are arranged in the numerical order of the parenthetical numbers, the result is the story as Miró wrote it. Italicized words are my additions to provide linkages destroyed by breaking up the artistic order. The reader will observe, by the way, that a few of the very brief past anteriors, grammatical or merely narrational (as in the very first element), have been left undisturbed, on the grounds that they do not significantly disorder the chronology.

1 [10] It was at the burial of the fellow we had forgotten.... The whole night of his agony the rain was falling. And he sobbed away. When he expired, it did not seem to us that it was the rain but the sound of silence that persisted in our ears.

2 [11] The next day, the cemetery was all muddy. The cypresses, clean, tender, and fragant, were still shedding drops of rainwater.

The family vault was one of the old ones, crumbling abandoned, with water oozing from its stones. The gravedigger appeared. He walked slowly, accompanied by a lanky, jaundiced girl; her apron short and patched; her shoes too big. She was having a snack of dark bread and sausage.

He took a look at the coffin. He dug around inside his cheek with a straw, and said, as he planted a foot on the grave slab:

«We can't bury him here. All the shelves are full up. The last one--he was an old man--we left him down in the bottom and didn't even seal him in.»

And since we persisted, he grabbed the rings on the stone. And when he moved it aside, the entire pit was revealed, all flooded. We couldn't repress a cry of horror.... The flood of water had brought up the old man's body, contorted and swollen. He started at us from his empty eyesockets, protesting against this second death.

Women came along, the cemetery crones who read the epitaphs on the niches and offer commentaries on the lives of the interred.

They stood there contemplating the water-logged dead man. And after they too had exclaimed in horror, they noticed the girl, who was eating away while she leaned over the grave. The women edged closer to the gravedigger. Was the kid really well again? Wasn't she the one that had the malaria?

The gaunt man affectionately scratched the nape of his daughter's neck with his straw. Yes, she was better. But since the fever left her weak and she would hardly look at food, he had taken to bringing her along with him to amuse her And ever since then, the child was doing fine....Just look at her eat!

The girl had her eyes fixed on the cadaver bulging with water as she ate away at the bread and the sausage. She ate lots of bread but she just nibbled at the sausage so it would last longer.

3 [7] *One evening some years later,* the fog and the clouds had come down over the city. Stones and trees were dripping, they looked aged, and from deep within them came forth the steaminess of youth in the summertime. And we got a whiff of our heavy clothes, and they gave us a soothing promise of wellbeing, of protection against the cold. Winter was coming closer and closer, and suddenly, like a frightened dove, a sweet wave of warm air blew in as if from a beehive; but it was soon broken up by a gust of autumn wind laden with the rain of short afternoons. And the bells, the bells in all the churches, started to nod up and down, falling all over each other, interrupting one another, the tiny ones, the strong ones, that broke their peals in half, scattering them through the cloudy haze.... The bells reached into all the households.... All Saints', the vigil of All Souls'.... Frail grandmothers, their eyes beclouded, their foreheads like polished granite, poured out the oil into a glass, a cup, an earthenware jug, a chalice. They count off their dead: a husband, a baby boy, of whom they don't even have a picture; the grown daughter in her bridal dress; a widowed sister, the one that had such a bad time of it.

And for each soul they light a wick. The little flame grows; then it flickers and sputters; at last it burns steadily. The odor of oil lamps reached down to the

front door.

And the little old woman takes a seat in the parlor, her eyelids droop, she dozes off, she sighs, she says a prayer, and she falls asleep again....

4 [6] The next morning our city, sunny and unpretentious, delighted in the sea air, which reached every corner. The smell was of harbors and distances. And when a passing woman would leave a trail of perfume behind her, we sensed still more the wonder of the far off, the aura of journeys. We were happy, full of confidence. But then a man passed close by us and gave us a rapid look. And yet that look stayed in our eyes a long time. And that man was like another man. Where had we seen him? *We had seen him once in the cemetery.* And we began to unwind our memories (*of the gravedigging recounted above*).

5 [8] The family go out all dressed in their best clothes. The grandmother is now the only one who still wears mourning. They are carrying chrysanthemums, a wreath, and some candles. They always forget to bring wire or nails to hang up their floral offerings; but they will ask the gravedigger for them.

The cemetery is one big country fair. Venders cry their wares; young folk mill about. Some people are trying to find the gravedigger. So are we. Where can the man be? We have forgotten where a friend of ours is buried.

6 [9] Where is our friend the gravedigger?

Bored and weary, he is out by the iron gate. He's wearing a new suit. Today he has a ring of friends around him. They are waiting to hear his stories. They ask him about his job. They offer him smokes. He sits down of a step; his back hunches over. He dangles his crusty hands over his knees.

Families of the dead approach him. We ask him about our own dead friend.

The gravedigger scratches his skull, which makes a sound like a block of wood.

He was a young fellow, clean-shaven, pale.... And we tell him how our friend looked when he was alive.

At that point the gaunt man looks up and smiles at us. He doesn't recognize anything but corpses....

And we shudder.

That was the look of the man that walked past us in the city. Those eyes saw us as a dead bodies!

7 [3] With pitmen and gravediggers it is not a question of a category but of a lineage.

In hamlets, except for the priest and, if there be a schoolmaster, except for the schoolmaster too, everyone is a farmer, everyone digs his own plot of ground; so they could all be gravediggers. And they aren't. The gravedigger's spade is hereditary, his house the one everybody points to. If his wife makes bread and lights a fire in the oven, don't you suppose the wood comes from the rotted coffins that her husband was burning up? If their daughter comes out on Sunday with a flower in her hair, which grave could her father have stolen it from? His laughter, the way he raises his voice, his lovemaking, his fruit trees, this watchdog, his water jug--they all bear the mark of his gravedigging hands.

8 [4] He is off irrigating or plowing the mayor's field. Opposite lies the village common; then comes the watering trough; then the hill; and, up above, the village, with clothes hung out to dry. Two partriarchal elms stand out, along with the bell tower and its bent weathervane; beyond, a deserted road; an enclosure; a cypress in each corner, and in the middle a plain, rickety cross, very black against the blue sky. Further on, the olive groves of the local rich man.

Some boys come down the hill, stopping to catch frogs in the irrigation trenches, or to look for birds' nests, or to chew on their *merienda*. And suddenly they turn and run off to the village. They've seen the man who has no fear of the dead.

9 [2] Two youngsters are playing with their little brother. They are bored. What can they do? And they set to thinking and scheming, and decide to do something to scare the little one. They find their grandma's bonnet and a cloak of their father's and they dress up a hat rack. The little brother is so frightened of the ghost that he doesn't know which way to turn and bursts into tears. The big boys think it's great fun. But they have to calm him down. And they tell him: «It is nothing but grandma's bonnet!» And they laugh. «It won't hurt you!» And they take a good look at it. They fixed it up themselves, they explain in a loud shout so they can hear themselves say it. «It's just father's old overcoat!» And they move away from it a bit. «It's just a hat rack!» They look at it again. And they all dash off amid screams of fright.

10 [5] People who come back from the grave, the cries of souls in purgatory, lurid lights that follow people down the road when they pass by the cemetery at night, all the village tales about apparitions, all the frights that weigh upon children and give their elders goose pimples--all these come to a halt and surrender in the presence of the man who gets a notice one day when he is loosening the soil on a terrace, puts his hoe over his shoulder, and leaves his work, casting an ominous profile as his figure contrasts with the gaiety of nature, even though he have the same walk as any tired farmer. And he goes into his house and reaches for a rusty key and comes out again and takes the lonely little path and comes to the wall with the cross on it. The grinding of the gate cuts through the outspread afternoon. Then a few muffled chops break the fresh earth under the grass and weeds. Flies buzz crazily about the tombstones. A bird flies out of a broken niche up the spire of a cypress. Ravens cross the sky over the olive groves. And in the village the bells are tolling.

11 [1] Artists and churchmen, versifiers and philosophers have fashioned the biology and image of the amiable gravedigger.

His hands are crusty with dirt and human substances, his fingernails stink of dead bodies; the voracious, cold flash of his look is like the eyes of birds of evil omen; his flesh is always livid and saturated with sweat; his entrails, dry.

We go so far as to believe that he delights in cracking the skulls in the common pit.

And, to be sure, he does break them open or scrape against them unintentionally, sometimes. The belly of the pit is full, swollen with corpses. It will

hold no more. A centuryful of the town's past life is piled up and squeezed into it. The cemetery has to be enlarged! And out flies a bone splinter. On the other side of the wall the countryside is open, expansive, wild. The spade would go into the compliant soil joyfully and come out fresh and sweet-smelling. To the grave-digger, the world presents itself as an endless chest in which to store those poor men who die, who are not like him.

They are not like him, indeed. Gods, sages, heroes, mystics have a presentiment of immortality. The gravedigger is the only one who can really feel it. In an earlier time it could also be enjoyed by hangmen. Undertakers? Not really. Undertakers are death's mediocre hired hands. Not priests, either. The liturgy they maintain is for the living. The gravedigger is left alone with the dead. He is bound to fell that they belong to him and need him; so he will never be permitted to be a dead man. He himself has no concept, no feeling, of the gravedigger.... He won't find out what it's like from his colleagues, the other gravediggers, because that's what they are, colleagues. They are all immortal. Divinity creates life and remains in heaven. The gravedigger provides the room for death and shuts it up, and he himself remains on the earth.

...He splits the skulls in the common pit. In the meantime, the solemn worthies of the city negotiate papers for the new grounds that are needed. The good gravedigger may recognize the skull of some friend of his; but he does not, like the ill-fated prince, take it in his hands; rather, he sends it to the bottom of the pit with the broken tip of his *alpargata*.

We say:. His bread is an abomination! And we remember all about Charon, how he would snatch the coin from the mouths of the dead to pay the toll for the boat.

Pay him a wage for his day's work and he will no longer wish for «overripe» bodies, people that have been dead for more than twenty-four hours. Dress him in a long, clean smock and he will look like a mason. Put a gold-braided cap on his head, the kind that goes with a uniform, and he will turn into a clerk, into a book page in the library. Make him the gravedigger of the great modern necropolis. Municipal offices: now the corpses are files, the gravediggers, file clerks. Now he is plural. And our gravedigger has to be singular. Even though his qualities of misfortune be found in the others, he is the unique man of the silences, the one who hears all his own steps in the echoes of the tombs and in all the pulsings of his own blood, of his own unique life, lived out in desolation. We take pleasure in finding him repugnant and horrible. Since we can't pierce the mystery of death or agree on what it really is, we organize the spectacle of the dead. And the gravedigger is our creation. And we want to look upon him so that we may curse him.

There is, to be sure, a certain arbitrariness in the way I have segmented the work, but this has to do only with the subdivision of apparently sequential chronological units. That is, only the sense that

temporal continuity is at least slightly broken leads me to separate 1 [10] and 2 [11], 5 [8] and 6 [9], and 7 [3] and 8 [4]. If each pair is coalesced into a single unit, my basic argument is in no way vitiated. The only feature of the disarticulation that is seriously debatable is the assignment of artistic segment number [1] to last place--11--chronologically, since the matter there has no evident place in the chronology of the «events» narrated and has all its verbs in a present tense which is mostly discursive and even when it is narrative is so in an exemplary fashion and not for the purpose of telling a particular story. Certainly, the matter in 11 [1] constitutes a brief, meditative essay that has no part in the narrative. It seems to me, however, that it must be considered chronologically last for either of two reasons. The first possibility is that the author had the various encounters with the gravedigger (I think they are as real as the thoughts with which he prefaces the accounts of them, but whether they are or not makes no difference for present purposes), and, remembering them, he was led into these reflections. Or, the second possibility: reflecting upon death, the author is led to think of gravediggers, and thus to recalling his experiences with «nuestro sepulturero.» Either way, the opening essay is in some sense the last event in the narrative, and because it is plainly an account of what is going on in the author's mind, the vividness, wit, and extreme economy of expression (in the Spanish)--all that we mean by style--endow the author with considerable presence in the story. This may, in fact, be an artistic defect, but I would not like to give up 11 [1] for the sake of a more «perfect» story.

Even if what I have said about the place of 11 [1] in the chronology of the story be a sophistical rationalization and even if the truth be that it has no place at all in the chronology, we see at once that its artistic location as [1] and its discursive verbal mode situate us in a space where all time is present, and we can proceed to review the disposition of the remaining segments from that atemporal sphere. To make this disposition easier to grasp, let me set it forth in its numerical nakedness in two different ways; first, the way in which it appears in the rearrangement above; second, the way in which it appears originally:

Chronological Order	Artistic Order	Artistic Order	Chronological Order
1	(10)	(1)	11
2	(11)	(2)	9
3	(7)	(3)	7
4	(6)	(4)	8
5	(8)	(5)	10
6	(9)	(6)	4
7	(3)	(7)	3
8	(4)	(8)	5
9	(2)	(9)	6
10	(5)	(10)	1
11	(1)	(11)	2

This schematization allows us to grasp certain formal characteristics of the story firmly and to speculate plausibly about their significance. Most striking of these, and this is evident even from the textual rearrangement in chronological order, is the submersion of [11] into the text at the extremely inconspicuous position 2 if we follow chronological order, with artistic consequences much greater than the mere numbers suggest for an episode and scene that are clearly not designed to be inconspicuous. The separate elements of the closing image will be harshly when not horribly striking, in and of themselves, for most readers. Floating on the surface of the water that has flooded the grave, «el difunto ahogado, el cadáver del viejo, hinchado de las aguas . . . miraba con las órbitas vacías, quejándose de dos muertes.» Item: «mujeres-comadres de cementerio, que leen epitafios de nichos y comentan la vida de los enterrados.» Item: «una niña larga, amarilla; su delantal, corto, remendado; sus botas, muy grandes; canija; la de las tercianas; . . . engullía pan y longaniza; mucho pan; y sólo rosigaba la longaniza para que le durase....» Item: «el sepulturero . . . venía despacio; hombre aciago; se hurgó el quijal con un esparto verde.» When these several units are combined into a single

picture, the juxtaposition necessarily enhances the expressivity of each and lends, of course, general grotesque effect to the ensemble. After Miró gathers the characters together with preterites--*apareció, miró, hurgó, agarró, apareció, tuvimos, acudieron, acarició*--he then, with three telling imperfects--*miraba, engullía, rosigaba*--poses them in an immutable icon of life and death, a scene which, if relegated to position 2 in a chronologically ordered narrative, is necessarily beclouded in the reader's perception of the whole by the nine segments that follow it, as indeed readers of the present article will have noticed from reading the chronological version presented above. Obviously, the iconic character of the scene even in a merely formal way is emphasized by its artistic position at the end of the story, and it of course also in this way takes on special significance. At the risk of belaboring the obvious, I shall try to explain more of what this significance is.

Miró once told Oscar Esplá,(4) one of the few friends with whom he was inclined to discuss such matters, that a human life is the traversal of a lighted space between two tunnels. Whether the particular image was original with Miró I do not know. Certainly others, from the Venerable Bede to Rubén Darío, have expressed similar ideas. It is significant, though, that Miró emphasizes not the dark tunnels but the light between them. Still, his works are replete with figures of orphans or orphanoids--men and women cut off from their neighbors, their origins, the Absolute (whatever it may be if it exists), and braving their way through life with such props and supports in beliefs and rituals as they can get hold of. I will point to only two of the numerous affecting expressions of this human pathos, one on what can simply be called the literal level, the story «Corpus,» in which the literal orphan Ramonete cannot see God in the transubstantiated host because he is blinded by the glittering monstrance in which the host is encased. The other, the meditation on Ascension Day, in *El humo dormido,* which closes with a chilling accusation directed at God through Fray Luis de León's famous text describing the cloud that bears Christ (God the Son, the mediator) back to God (the Father):

> ¡Cuán rica tú te alejas;
> cuán pobres y cuán ciegos, ¡ay!, nos dejas!

God has, in other words, left man alone, poor and helpless in the world, an abandoned child, an orphan.

Life, for man the orphan, Miró says repeatedly, is existentially a place of unremitting uncertainty and fear, ending in inscrutable death. Why is this so and how is it related to our theme? Because life goes on in time. All man's efforts are directed towards thwarting the inexorable enemy, time: most elaborately, the Church and its rituals and myths; most elementally, eating to keep alive, even though one knows that time

will win in the end. There is only one heroism: to see the world (life in time, or, better, time in life) as it is, certain to triumph over us in the end, and to love it (cling to life-time) even so.(5) Thus, the gravedigger's daughter, who has just barely survived an attack of malaria, looks certain death in the face and eats away to keep alive and even nibbles on the sausage slowly, so that the defiance of time will go on as long as possible. She is trying to beat time at its own game, the game of duration, in spite of the evidence she has before her.

Miró hints at many of the conventional aspects of the tempus topos--the *lacrimae rerum, el dolorido sentir,* time as the thief of beauty, Bergson's *durée,* Proust's *recherche du temps perdu,* no doubt others. He writes, though, not to repeat but to transcend.

If the confinement of man in time is the fundamental matrix of human pathos--the tragic sense of life--in general, it is doubly painful and challenging to the verbal artist, the writer, the poet. This observation takes us back to the famous chapter XVI of the *Laokoon,* in which Lessing, for the first time since Aristotle, has something new to say about «poetry» (he is setting off Homer against the descriptive poets of the eighteenth century):

> If it is true that painting uses for its imitations means or signs quite different from those of poetry--painting, figures and colors in space; poetry, sounds articulated in time--; if, uncontestably, signs must have an apropriate relationship to what they signify, this truth must follow: objects existing next to each other, or whose parts exist next to each other, can be expressed only by signs existing next to each other, and signs following upon one another can express only those objects which follow, or whose parts follow, one another.

Lessing, much more the practical critic than the philosopher, was led to this insight--so fresh in its time and so obvious once it was made--when he confronted the literary situation around him:

> Many of our most modern critics, seeing the points of agreement between painting and poetry, have come to the crudest imaginable conclusions, as if no such difference existed. First they force poetry into the narrow confines of painting. Then they make painting occupy the whole wide realm of poetry. Everything that

> is right for one must also be permitted to the other. Everything that in the one is pleasing or despleasing must necessarily be pleasing or displeasing in the other.

In sum, Lessing argues triumphantly that literature is a temporal medium and should accept the sequential, non-spatial character of temporality. How sensible, how much the practical voice of the Enlightenment! Even those descriptive poets whom the great German was inveighing against no doubt saw the merit of his argument. They were, in any case, something of an aberration in their abject submission to Horace's famous dictum. Surely it is no more possible to write (or of course to speak) without reference to both time and space than it is to exist outside of time and space. Indeed, while many, perhaps most, writers most of the time take for granted these ineluctable dimensions of reality and do not dwell upon them as such but rather accept them the way a fish accepts water, at some moments in history an exacerbated awareness of them becomes a prominent if not obsessive motive and motif of some, and perhaps most, writers. Such was the case in Europe in the sixteenth and seventeenth centuries. The example of Garcilaso in his twenty-third sonnet will stand for a vast repertory of Spanish variations on the theme:

> Marchitará la rosa el viento helado,
> Todo lo mudará la edad ligera
> por no hacer mudanza en su costumbre.

Miró himself, evoking, I presume, this more than venerable tradition, in a letter to Andrés González Blanco ca. 10 March 1906, made a remark which merits much more attention than it has received. Speaking of the days he spent in the infirmary of his Jesuit boarding school, he says, «He sentido las primeras tristezas estéticas, viendo en los crepúsculos, los valles apagados y las cumbres aún encendidas de sol.»(6) The transitoriness of beauty is not the point for Miró; rather, the inescapable melancholy with which he experiences that transitoriness--we seem to need the word *fugacity* in English--is the fundamental aesthetic experience--*tristeza estética*--the experience of which his art is, to be sure, often the expression but also the experience to which his art is a response. What Lessing had seen as a practical matter, a fact of the verbal artist's life to which the artist should adapt himself, is seen by Miró to be a matter of life and death. Thou shalt *not* pass, he seems to be saying, as he pits his words against time, by representing actions iconically. The actions may be exemplary, like the game of the children in «El sepulturero,» by definition not caught up in the chronology of the story and thus more or less iconic, or they may be episodes in the narrative dislodged from their

proper place in the chronology, portions of time temporarily deprived of flux, subjected to the artist's will, and turned into icons much as the episodes of sacred history are spatialized in the stained glass windows of churches. It would be tautological to argue the particular effectiveness of the disposition of each segment in Miró's narrative. The sum total of the arrangement has whatever effect it has, and that effect is partially and in significant degree attributable to the spatialization of time, the detemporalization of episodes, achieved in the manner shown by the numerical charts above.

It is important to notice, however, that while Miró is crafty, he is not tricky. There is no magical realism here, no phantasy, not even any illusionism. Time *is* real. Time *will* pass, regardless of man's wishes. If man knows this, is there not only pathos in such awareness but a certain comedy in resisting time's passage, only nibbling on the sausage so it will last longer? The touches of witty irony and paradox throughout the story surely encourage this interpretation. And if time is indeed of the general essence, it is of the utter essence for the writer, so that the bravest actor of all in the pathetic comedy is the writer, and he is doubly so when he takes on time itself as his antagonist, bending it to his artistic purposes. It is much too easy to see life in time as tragedy (*pace* Unamuno). The heroic task is to see it, to play it, as comedy.

NOTES

1. The essay can be read in Professor Frank's *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (Bloomington: Indiana University Press, n.d.). It is a pleasure to recall here the sense of discovery and illumination I had when I first read the article in *The Sewanee Review*, 53 (1945). I have made Mr. Frank's thought so much my own in this matter that I cannot rightly measure my debt to him.

2. While the overall artistic order coincides with the overall chronological order in the Oleza novels, and while there are occasional chronometric markers, principally in the life of Paulina--passage from youth to maturity, marriage, Pablo's birth, his attendance at Jesús, etc.--nonetheless, the large segments of narrations that are anterior to the time of the novel (e.g., Cara-rajada's early life) and the iconic character of all the episodes screen the reader from an awareness of where he is at any point in the novel with respect to the overall chronology.

3. The dating of «El sepulturero» is a problem that is nearer to solution now than it was for years, thanks to José Amor y Vázquez, who discovered the story in *España*, Núm. 36, pp. 7-8. This version is virtually identical with the only one known hitherto, the one published by Miró

in *Del vivir. Corpus y otros cuentos*, Vol. I (Madrid: Biblioteca Nueva, 1926) of the *Obras completas*. Professor Amor deposited a photocopy of the *España* version in the Miró family archive in Madrid, and I have a reproduction of that copy. Although the marginal information on the pages of *España*, Núm. 36, gives no date, there is some evidence in the nonfictional matter published on the same pages as the story pointing to the year 1916. This makes the story contemporaneous with the pieces in *Libro de Sigüenza*. Intuitively, I would date its composition a few years earlier, ca. 1910.

4. The late Don Oscar Esplá was kind enough to relate to me in several conversations his memories of his friend Gabriel Miró.

5. For a study of this notion as embodied in Miró's writing, see my article «Gabriel Miró y 'el mundo según es',» *Papeles de Son Armadans* 62 (May 1961), 121-142. I point out there that Miró claimed to take the idea from Romain Rolland, but in a rather cursory review of Rolland's works I have not been able to find it. It is possible that Miró inferred it from something else Rolland wrote and then attributed it to the French writer.

6. Andrés González Blanco, *Los contemporáneos*, Vol. I, pt. 2 (Paris, 1907), p. 291.

SIGUENZA EN LA VIDA Y EN EN LA OBRA DE GABRIEL MIRO

Heliodoro Carpintero

«Dice Sigüenza que el amor más grande del hombre, además del amor al hijo, es el de su personalidad, de su conciencia, del sentimiento de sí mismo. Este sentimiento, esta visión de sí mismo, es el principio y efecto, la flor y el fruto de su vida, la luz y la sal de su vida...»(1) Gabriel Miró recogió estas palabras en un artículo que apareció en *La Vanguardia* de Barcelona, el día 2 de abril de 1914, bajo el título «Razón y virtudes de muertos.»

Desde diciembre de 1913 hasta julio de 1914, fue publicando en el gran rotativo catalán una decena de trabajos agrupados bajo el común epígrafe de «Jornadas de Sigüenza.» Unidos a otros, escritos bajo el mismo signo, formaron el *Libro de Sigüenza* que publicó en Barcelona el 1917. En la primera página de este libro Miró anticipaba la respuesta a la que suponía natural pregunta de sus lectores: ¿Quién es Sigüenza? «Este Sigüenza que aquí aparece es el mismo que caminó tierras de Parcent, recogiendo el dolor de sus hombres leprosos.»(2) Miró se refiere a su libro *Del vivir* (*Apuntes de parajes leprosos*), Alicante, 1904. Se trata, en realidad, de su primer libro tras dos obras inmaduras--*La mujer de Ojeda* (1901) e *Hilván de escenas* (1903)--obras reprobadas por su autor.

En 1928, Biblioteca Nueva, editora de las *Obras Completas* de Gabriel Miró, publicó *Años y leguas,* obra sin par en la literatura española, obra perfecta. Fue apareciendo en *La Nación* de Buenos Aires, desde febrero de 1923 hasta diciembre de 1925; y en *El Sol* de Madrid, desde noviembre de 1924 hasta diciembre de 1927. Al aparecer el libro, Gabriel Miró lo dedicó a su gran protagonista, que no es otro que Sigüenza: «Sigüenza se ve como espectáculo de sus ojos, siempre a la misma distancia siendo él. Está visualmente rodeado de las cosas y comprendido en ellas. Es más o menos que su propósito y que su pensamiento. Se sentirá a sí mismo como si fuese otro, y ese otro es Sigüenza hasta sin querer. Sean estas páginas suyas para el amigo de Sigüenza, más Sigüenza y más él.»(3) Y lo terminó con tres líneas estremecedoras y premonitorias--¿por qué?--«...Y aquí dejaré a Sigüenza, quizá para siempre. Conviene dejarlo antes de que se quede sin juventud. Porque sin un poco de juventud no es posible Sigüenza...»(4) Desgraciadamente la premonición se cumplió.

Gabriel Miró murió en Madrid el 27 de mayo de 1930. Fue enterrado el día de la Ascensión del Señor.

Esta larga convivencia de Gabriel Miró y de su «hombre interior,» de su «complementario,» de Sigüenza, hace de éste la figura más incitante, curiosa, sugestiva y, al mismo tiempo, la más difícil y problemática. En primer lugar, ignoramos las razones que pudo tener Miró para bautizar a su personaje con el nombre de Sigüenza. La versión que da José Guardiola Ortiz--primer biógrafo de Miró--resulta poco convincente. La atribuye a una visita que, dice, realizó Miró a la ciudad episcopal castellana poco antes de 1904. «La eufonía de su nombre le atrae--escribe Guardiola Ortiz--, y cuando decide emprender sus andanzas por tierras del Marquesado, Miró es ya Sigüenza.» Al escribir esto olvidó que en una carta que Miró le envió--y que reproduce en su libro--aquél le declara: «Mis libros se sustentan principalmente del suco y de la lumbre de esos paisajes, del alma de esos pueblos...»(5) Y olvidó también el capítulo «Toponimia» de *Años y leguas:*

> No hay onomástico de pueblos como en su comarca. En otras habrá nombres más literarios, más ontológicamente puros y significativos para todas las lenguas; son como esas hermosuras o personalidades que pasan a nuestro lado; las miramos y seguimos conversando de otros asuntos. Estos, no. Estos nombres equivalen en su fonética y evocación, a ese alguien--hombre o mujer--tan intensamente él o ella que no dejamos de mirarle hasta muy lejos, y que siempre queremos saber quién será y cómo será... Un nombre de lugar demasiado histórico y celebrado es un bien de todos; es decir, demasiado ajeno.(6)

Todo ello no parece estar en consonancia con lo afirmado por Guardiola Ortiz. Aún hay más; por las tierras del Marquesado, Miró no fue *Sigüenza.* Debió de ser «señor de Sigüenza,» que a Miró sin duda le sonaría gratamente. Pero sabía muy bien que era «otra cosa.»

El problema Sigüenza se agudiza en cuanto se plantea la cuestión referente a la relación exitente entre Miró y Sigüenza. Las interpretaciones son dispares y van desde la pura superficialidad de un profesional de la crítica. Así, Gómez de Baquero escribe: «al decir Sigüenza hemos dicho Gabriel Miró, porque Sigüenza le pertenece, más que como un personaje de ficción, obra suya, como su *alter ego* o su *Sosia* literario.»(7)

En una entrevista que le hicieron para *Diario de Alicante* el 26 de marzo de 1927, al preguntarle qué pensaba de la crítica literaria, Miró respondió: «La crítica puede convenir al autor y al público; pero lo malo

de la crítica es que siempre repite hasta los mismos adjetivos encallecidos en la pluma por desgana, por pereza, por prisa.» Esta desgana, pereza o prisa del crítico profesional resultaba tanto más grave cuanto contribuía a desorientar al joven estudioso o al lector atento. De quien se podía esperar una interpretación con claro sentido, era de Azorín. José Martínez Ruiz había utilizado seudónimos como «Cándido» (1893) y «Ahrimán» (1894), pero, ya en *La voluntad* (1902), en *Antonio Azorín* (1903), «el más íntimo de todos mis amigos,» y desde luego su «hombre interior» o su «complementario,» el que más tarde pasaría a ser su seudónimo, hasta el punto de que su nombre civil quedaría semiolvidado. En la guía de teléfonos aparecía como Azorín. A pesar de que dichas circunstancias parecían favorables, nada aclaró de la relación Miró-Sigüenza.

Sin duda olvidé una circunstancia que pudo ser decisiva. La década 1926-1936 fue crítica para Azorín, fueron los años de Azorín dramaturgo y de Azorín «superrealista.» Con increíble audacia formula los principios del nuevo arte. Señalaré sólo dos: a) «En todo caso, la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapecio a trapecio»; y b) «Sin olvidar, señor Vargas, la creación de la imagen que exteriorice la sensación. La imagen que no corresponde a la realidad exterior--agrandando las cosas, deformándolas--pero que traduce una realidad intrínseca.»(8) Tales principios estaban de alguna manera presentes en los cinco ensayos que dedicó a Gabriel Miró, y que aparecieron en *ABC* de Madrid entre los días 20 de agosto y 11 de septiembre de 1930.(9)

Dos amigos--uno arquitecto, el otro pintor--discuten acerca de Miró. Azorín escucha. Comparaciones de Miró y la Condesa de Noailles y Fray Luis de León. Una breve cita de *Años y leguas*--«¿No acaba de abrir los ojos Sigüenza con una emoción de inocencia de primer hombre?»(10)--da ocasión a los más insospechados saltos de «trapecio a trapecio»: «el arquitecto daba suma importancia al hollejo; el pintor creia que el hollejo era lo secundario.» El pintor «ha llegado a pronunciar la palabra *bárbaro.* Azorín aclara que «estaba usada en su sentido más puro.» Sería ingenuo insinuar que Azorín ignoraba que el sentido puro de *bárbaro* es *extranjero.* Azorín escribe: «Gabriel Miró se nos ha declarado--*con la discreción de referirlo a otra persona*--(el subrayado es mío) un hombre primitivo... No hace falta que Miró sea un hombre prehistórico, ni de la edad Antigua; basta con que sea de la Edad Media.» Como por aquel entonces se publicó el libro de Huizinga, *El otoño de la Edad Media,* Azorín no vacila en decir que «Miró es un hombre de la Edad Media.» Usa Azorín expresiones como éstas: «Sigüenza, o sea Gabriel Miró,» «Sigüenza, o Miró, pasional reconcentrado,» «Sigüenza, o Miró hombre primitivo.»(11) Pese a los «superrealismos,» no faltan algunos detalles interesantes.

* * *

La creación literaria de Sigüenza no fue la primera ni sería la única de este género en la gran producción española. Son antecedentes de Sigüenza: *La conquista del reino de Maya* (1897) y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) de Angel Ganivet. Siguen cronológicamente *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Podrían titularse estos tres libros «la educación sentimental de Martínez Ruiz o de un joven español de fines del siglo XIX,» en aguda frase de Federico de Onís.(12) Con José Ortega y Gasset, creador de cuatro personajes ficticios, éstos van a tener nombre genérico. Serán los «hombres interiores» de Ortega: Rubín de Cendoya, místico español que aparece sucesivamente en *Pedagogía y paisaje* (1906), en *Teoría del clasicismo* con dos cartas de Ortega a Rubín de Cendoya (1907), en *Sobre el Santo* (1908), y en *Tierras de Castilla* (1911). En 1910 aparece el Doctor Vulpius, profesor alemán, en el ensayo «Adán en el Paraíso.» Sigue la figura de Olmedo, banquero y hombre del gran mundo, ofreciendo su gran experiencia de la vida en *Paisaje con una corza al fondo* (1927). Cierra esta interesante galería orteguiana Gaspar de Mestanza, diplomático y «uno de los pocos españoles interesantes.» Cuenta Ortega que ló conoció hacia 1902 cuando visitó Albarracín dirigido por Francisco Alcántara.

En 1936 Ortega publicó en *La Nación* de Buenos Aires cuatro capítulos de las *Memorias* de Mestanza. Las dramáticas circunstancias que entonces se iniciaron cortaron aquella publicación. Sabemos--como ha señalado Julián Marías--que

> «la obra de Ortega ha quedado incompleta incluso respecto de los géneros que cultivó, hasta de los libros que llegó a escribir y no concluyó; aparece mucho más fragmentaria si la consideramos idealmente completada con sus *desiderata,* con aquellas formas y aquellos temas internamente postulados, acaso expresamente deseados y que nunca inició... Hay que poner al lado de los muchos volúmenes escritos por Ortega las 'memorias' y las 'novelas' que debió escribir, que *tuvo* que haber escrito para haber realizado su yo programático.»(13)

No obstante, esos cuatro esbozos de sus «hombres interiores» son otros tantos portillos abiertos al conocimiento de la génesis y sentido de aquellas creaciones, y por extensión, de los «complementarios» machadianos y

de aquellos «personajes ficticios» Pío Cid, Antonio Azorín, Sigüenza y tantos más como nos ofrece nuestra admirable y poco conocida literatura. ¿Cual es su razón de ser, de acuerdo con el pensamiento de Ortega? Lo resumiré con el menor número de palabras:

> Hay una sabiduría, sobremanera importante, que por su misma condición está condenada al silencio. Se trata de un saber sobre la vida humana, la de nuestros prójimos y la nuestra. Sería trivializar el tema suponer que esa sabiduría versa sobre acciones que se consideran vituperables y, por tanto, propagarlas implicaría perjuicio.
>
> Es evidente que para que ese conocimiento de lo individual humano se inicie es preciso que los prójimos posean cierto grado de individualización. Pero sea una u otra la porción de este saber que nos haya sido concedida, da pena llevársela muda a la sepultura. Al fin al cabo, es el conocimiento sobre lo que nos fue más próximo, es nuestra sabiduría sobre la vida concreta, la ciencia vital por excelencia.
>
> Yo aspiro--sigue diciendo Ortega-- a poner paz entre mis hombres interiores y los empujo hacia una colaboración. Debe hacernos meditar el hecho de que Dios sea tan silencioso. ¡Qué bien guarda su secreto! Certísimo es, por otra parte, que no hay otra manera de acercarse a El sino como al amigo--mediante una «explicación.» Esta consiste en decirse cada cual a sí mismo algo de lo que Dios le diría...; confesándonos la verdad sobre nosotros mismos.(14)

He aquí la radical mutación de un problema, que para unos ojos distraidos y superficiales pudo parecer que se trataba de puras ingeniosidades, y que una mente egregia acierta a desvelar cuanto hay en él de problema humano y esencial.

Nos queda por evocar al escritor que fue un virtuosista de la creación de personajes ficticios. Lo hizo en su doble condición de poeta y de prosista. Nos referimos a Antonio Machado. Los llamó «apócrifos» o «complementarios:»

> --¿Juan de Mairena? Sí... Es mi «yo» filosófico, que nació en épocas de mi juventud.

> A Juan de Mairena, modesto, sencillo, le placía dialogar conmigo a solas, en la recogida intimidad de mi gabinete y comunicarme sus impresiones sobre todos los hechos. Aquellas impresiones constituian un breviario íntimo, no destinado a la publicidad, hasta que un día saltaron a las columnas de un periódico. Desde entonces, Juan de Mairena--que algunas veces guarda sus fervorosos recuerdos para su viejo profesor Abel Martín--se ha ido acostumbrando a comunicar al público sus impresiones sobre todos los temas.(15)

Al tiempo que aprarecían estos «apócrifos,» Machado anunciaba--*La Gaceta Literaria,* 1° de marzo de 1928--que tenía entre manos su tercer poeta: Pedro de Zúñiga (1900). Guillermo de Torre malició--no sé por qué-- conflicto generacional entre Machado y Zúñiga. Olvidó lo que Machado había dicho: «Busca a tu complementario,/ que marcha siempre contigo,/ y suele ser tu contrario.»(16) Es verdad que no conocemos obra alguna de tal apócrifo; pero sí sabemos que aquel mismo año--1928--los hermanos Machado terminaron su obra teatral *El hombre que murió en la guerra,* cuyo protagonista es Juan de Zúñiga. El cambio de Pedro por Juan era un cambio mínimo para quien renunció a su nombre por el de un pobre hombre cualquiera, concretamente un Miguel de la Cruz expósito. Un apócrifo más.

La publicación--contra la voluntad expresa de Machado--del primer cuaderno de *Los complementarios,* que comprende los años de 1912 a 1924, nos muestra veintitantos apócrifos: filósofos y poetas. Algunos son simples nombres, poco más que sombras. Pero esos casi fantasmas ¿no cumplen un dramático papel en este tremendo mundo de las generaciones apócrifas? ¿No estarán representando a aquellos cuatro hermanos suyos que murieron en plena niñez, o aquella hermana muerta cuando dejó de ser niña? ¿No serían esos cinco hermanos, en el gran retablo familiar de los Machado, prefiguración de los apócrifos? En aquel estallido creador de Antonio Machado por los años veinte, hay una figura misteriosa y singular, el apócrifo Antonio Machado: «Nació en Sevilla, en 1895. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca, en fecha no precisada. Algunos lo han confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades, Campos de Castilla,*»(17) etc. Si pensamos que el de carne y hueso es el tercer Antonio Machado, hijo de Antonio Machado Alvarez y nieto de Antonio Machado Núñez, ¿no pensaría en el hijo que no llegó a tener, en el hijo continuador de un linaje? Porque de esta misma etapa creadora es la evocación de la figura del padre: «Ya soy más viejo que eras tú, padre mío, cuando me besabas./

Pero en el recuerdo, soy también el niño que tú llevabas de la mano./ ¡Muchos años pasaron sin que yo te recordara, padre mío!/ ¿Dónde estabas tú en esos años?»(18) La pregunta del hijo es impresionante. ¿Dónde están los infinitos seres que viven y mueren en el olvido? Y también, ¿dónde están los seres deseados, soñados, que no vinieron, cuando el deseo desapareció y los sueños se olvidaron?

O estoy muy equivocado, o pienso que hemos llegado a uno de los puntos esenciales del pensamiento y del sentimiento de Antonio Machado. Punto esencial, para cuya expresión convocó--en comunión de los santos--a sus apócrifos y complementarios.

* * *

Se podrían añadir más nombres de escritores que crearon personajes ficticios, pero con los ya citados tenemos los esenciales de tales creaciones. Pienso que con lo que hasta aquí hemos considerado queda claro el sentido fundamental de estos personajes ficticios, su razón de ser y su proyección hacia el mundo del lector. En última y más alta instancia, su relación con la ciencia más importante y más descuidada--la ciencia de la vida. Por ella clamaba Ortega:

> Si nuestro conocimiento del prójimo fuese comunicado y sobre él pudiesen operar otras inteligencias--en suma, si cupiese hacer de él un cultivo colectivo, una cultura--y no viviese reducido a una producción espontánea y balbuciente, ¿cuál sería nuestra ciencia del hombre a estas fechas? En vez de representar la palabra «antropología» la disciplina tosca y ridícula que hoy significa, sería a estas alturas el nombre del saber más plenario y maduro de todos.(19)

Queda por considerar un segundo aspecto. En general--que yo sepa al menos--no ha sido tomado en consideración, siendo en mi sentir del mayor interés. Me refiero a la relación entre el escritor y sus personajes ficticios. ¿Es una relación paterno-familiar? ¿Es una relación fraternal? ¿Se trata de una especial relación espiritual, de difícil e insegura fijación? Veamos lo que dice Miró al presentarnos a Sigüenza:

> Sigüenza ha sido el íntimo testimonio y aun la medida y la palabra de muchas emociones de mi juventud.

> No me he regodeado formando a Sigüenza a mi imagen y semejanza. Vino él a mí según era ya en su principio. Y cuanto él ve y dice, no supe yo que había de verlo y de decirlo hasta que lo vio y lo dijo.(20)

No parecen, pues, acertadas ninguna de ambas relaciones. Si se entiende bien lo inexpresable de lo que quiero expresar, acaso dicha relación esté más próxima a la relación espiritual de «amigo y Amado.» Recordemos lo que Raimundo Lulio expresó de dicha relación, en su cota más alta: «En los secretos del amigo están revelados los secretos del Amado, y en los secretos del Amado están revelados los secretos del amigo; y es cuestión cuál de estos dos secretos es mayor ocasión de revelación.»(21)

Con intuición de verdadero poeta, el malogrado crítico alicantino amigo de Miró, Juan Chabás, escribió:

> Sigüenza es Sigüenza y Miró. Entendamos bien esta duplicidad de personajes: en nada se asemeja a uno de esos desdoblamientos de nuestro ser íntimo, cuya dramatización ha sido convertida ya en un truco de teatro moderno.
>
> Tampoco supone la existencia de un doble o Sosias poético como con ligero análisis se ha supuesto.
>
> Es, más bien que una descomposición o desdoblamiento de personajes, una poética, lírica integración de la vida de Miró y de Sigüenza. O si se quiere, más claro así, es el resultado humano de la compenetración lírica con el paisaje y con la vida.(22)

¿Cuándo nace Sigüenza? Su nacimiento es únicamente posible por el nacimiento de Gabriel Miró: el 28 de julio de 1879. Pero dicho así es una verdad insuficiente. Sería mejor preguntarse ¿cómo se forma Sigüenza? Porque todo niño que nace es un tremendo interrogante: ¿quién será, y qué será este niño? Se puede hablar de los factores biogenéticos, del ambiente familiar, etc. Pero con idénticos factores encontramos hermanos diferentes. Toda predicción es ilusoria.

Juan Ramón Jiménez declaró una vez «Se puede decir que yo nunca he vivido en la calle.»(23) Frase estremecedora que casi pudo hacer suya Gabriel Miró. Es verdad que, siendo niños Juan y Gabriel, salían todas las tardes de la mano de su antiguo criado Nuño el Viejo. Al salir de casa escuchaban siempre: «¡Por Dios, Nuño, los coches!» Cuando llegaban al Paseo de la Reina, Juan se escapaba y Nuño corría tras él. Gabriel

permanecía quieto. Cuando volvía Nuño, jadeando por el esfuerzo, señalaba a Gabriel y decía: «¡Este es de otra pasta!» (Es el primer signo caracterológico que poseemos de Gabriel). Pero, una tarde, se escaparon los dos hermanos. Nuño los alcanzó: «¿Pensábais perderme? ¡Pues si no os alcanzo, y os ven los chicos y os peleáis, y en aquel momento pasara un coche!...»(24) Al peligro de los coches añadía Nuño otro, tal vez más probable, el de los chicos que salían de la escuela. La calle era, pues, algo atrayente y peligroso. Juan fue llevado a Orihuela, con los jesuitas, y no tuvo problemas. Gabriel tuvo maestro en casa a cubierto de peligros. No es nada extraño que, al cumplir los siete años y llevarle sus padres a los jesuitas de Orihuela, sintiera el niño no una separación sino un desgarramiento. Se sintió solo entre tantos niños. Juan estaba en otra brigada. Sus estudios dieron gran avance; su tristeza y desvalimiento eran crónicos. Visitaba con frecuencia la enfermería, atendida por un estrafalario Hermano Enfermo que decía a sus enfermos: «¡Hay que mirar al cielo, y subir allí en seguida!» O bien preguntaba: «¿No desea usted morirse?»(25)

Miró escribiría en 1906, en carta a González Blanco: «Amo el paisaje desde muy niño. No olvido nunca mis largas temporadas pasadas en la enfermería de un colegio de jesuitas, desde cuyas ventanas he sentido las primeras tristezas estéticas, viendo en los crepúsculos los valles apagados y las cumbres de las sierras aún encendidas de sol.»(26) No todos los recuerdos de aquellos años de colegio tenían ese dejo de tristeza. En 1908, en un viaje, tuvo Sigüenza por compañero a un padre que llevaba a su hijo a los jesuitas de Orihuela y le confesó algo de sus recuerdos de convictorio. El padre le interrumpió:

> --Y ¿no volvería usted a esos años? ¿No le parece a usted que es una tristeza muy sabrosa la de la niñez de colegio?...
>
> Sigüenza le dijo que no. Si esa tristeza es gustosa lo será únicamente para los grandes; pero la de los niños es seca y helada... Cuando él estaba en Santo Domingo envidiaba la vida ancha y libre de un herrero cercano...; envidiaba a un señor Rebollo, mercader de chocolates elaborados a brazo...; envidiaba a los hombres que estaban sentados a la orilla del río fumando y mirando las burbujas de la corriente; envidiaba a un cochero que iba a la estación restallando la tralla, que sonaba como un cohete de fiesta, piropeando a gritos a las huertanas... Le llamaban «Arrancapinos.»(27)

Los cinco cursos que Gabriel Miró vivió en Santo Domingo de Orihuela--de los siete a los doce años de edad--fueron, en mi sentir, decisivos. De ser el «rey de su casa» pasó a ser el alumno número 149 del colegio. De vivir como niño solo, a lo más con su hermano, pasó a vivir entre niños, siempre acompañado. De ser el niño siempre atendido, pasó allí a atender a algún niño más desvalido (el caso del «señor Cuenca»). En resumen, allí se encontró con una forma de vida que desconocía totalmente, y que pese a sus errores, a su reglamento y disciplina, a su sequedad, era eso: «una forma de vida.» Frente a tipos como el disparatado Hermano Enfermero no faltaban algunos Padres llenos de bondad y compresión. Las horas vividas en la sala de estudio ofrecían un balance muy positivo. A Miró se le revelaron entonces dos cosas que serían esenciales en su vida y en su obra: el paisaje y la vida. Se dirá que desde que nació las había mirado. Allí las vio, como si ambas estuviesen recién nacidas. Allí se inició en larga, lentísima y pura germinación la que en un lejano día sería la gran novela de Orihuela--«Oleza y sus gentes»--y las egregias páginas de *Años y leguas.* Allí sintió la invisible presencia de su mejor amigo y compañero, de aquel a quien hacía confidente de sus inefables secretos de niño. Para mejor guardar aquellos secretos parece que dio a su amigo variados nombres, hasta que logró el nombre definitivo: Sigüenza. Bien puede afirmarse que se trata del «amigo de toda la vida:»

> Sigüenza se ve como espectáculo de sus ojos, siempre a la misma distancia siendo él. Está visualmente rodeado de las cosas y comprendido en ellas. Es menos o más que su propósito y que su pensamiento. Se sentirá a sí mismo como si fuese otro, y ese otro es Sigüenza hasta sin querer.(28)

Tal es la dedicatoria de *Años y leguas* al «entrañable Sigüenza.»

* * *

En carta a Juan Ramón Jiménez, escrita en Barcelona el 21 de octubre de 1919, le decía Miró: «A nosotros los prosistas no nos es dado sorprender y perpetuar tan cristalizada, tan prismatizada en su desnudez y en su plenitud, la emoción de las cosas y de nuestro pensamiento.»(29) No es, pues, extraño el que haya sido un poeta--un gran poeta y gran prosista, Pedro Salinas--quien nos haya revelado la clave de la actitud espiritual de Gabriel Miró en unas páginas llenas de hermosura y verdad. Dicho

trabajo figura como prólogo al *Libro de Sigüenza* de la Edición Conmemorativa:

> Sobre Miró revuelan insistentemente, zumbadores, monótonos y oscuros, los dos vocablos regionalismo y paisaje. En algún intento de historia de la literatura contemporánea, Miró aparece como escritor regional. En muchos casos se habla de él como paisajista. Pero yo encuentro insuficientes, cortos, los dos calificativos.
>
> He examinado todos los tipos de regionalismo literario en superficie, para que no haya equívoco ninguno en mi consideración de Gabriel Miró como escritor de profundo aliento, regional y al mismo tiempo henchido de valor universal. ¿De dónde nace, pues, el regionalismo de Miró? De una arraigada compenetración con los paisajes y los seres de su región...
>
> Todo artista, sobre todo en las artes plásticas, tiene siempre un sector de temas y asuntos que le hacen vibrar con especial intensidad, que corresponden a sus líneas externas u objetivas con sus facultades de creación. Recordemos el caso de el Greco, griego, veneciano y sin embargo, un pintor toledano. Toledo fue quien le dio la clave de su talento. Recordemos a Gaugin y Tahití. En este sentido es Miró un escritor regional.
>
> ... Miró limitando su obra a temas alicantinos, no la empequeñece, sino que al contrario la ahonda.
>
> ... A Gabriel Miró, lo vital, se le ha representado desde su mocedad, precisamente con las líneas encendidas y graves de este paisaje, con las formas de sus montañas y el color de su mar, con el habla de sus habitantes y el perfume de sus serranías.
>
> ... El gran tema de Gabriel Miró no es el paisaje, como algunos han dicho, sino el hombre en el paisaje.
>
> ... Para Miró, el paisaje es un elemento vital. Por detrás de las líneas naturales, de las montañas y los valles, hay inserta una gigantesca

voluntad aprisionada.

... el paisaje de Gabriel Miró es ante todo un paisaje profundamente humano. En sus libros, las tierras, los caminos, el cielo, sangran, lloran, sonríen, se dilatan, se sobrecogen, cambian de tono y de color, se alegran o se entristecen. Es decir, dejan de ser cosas inanimadas y viven con un alma, no de la naturaleza, sino del hombre.

... El paisaje de Miró parece una experiencia personal; no es algo que él ha visto, sino algo que le ha pasado, que le ha ocurrido, como una aventura o un amor.(30)

Entristece pensar que Gabriel Miró no alcanzó a conocer estas esclarecedoras páginas sobre su gran arte literario. Y es lástima que, a su vez, Pedro Salinas no conociera unas líneas de Miró halladas entre sus papeles y que sin la menor duda hubiera recogido y glosado: «Amo el paisaje de mi comarca porque lo han visto unos niños que fueron abuelos de mis abuelos. Todo el pasado familiar quedó y se deshizo en mi tierra.»(31)

La prematura muerte de Gabriel Miró--cuando aún no había cumplido los 51 años--, la cerrazón de los «neos,» los que más solían decirse religiosos, la desatención de los que Azorín llamó «obligacionistas»: «los 'obligacionistas' somos los que hemos suscrito obligaciones de admiración y de cordialidad, respecto de Miró, y no hemos satisfecho todavía el importe.»(32) Tardía confesión que se hacía tras la muerte de Miró; el mismo tipo de vida del escritor, tan contrario a los usos y costumbres de sus compañeros madrileños que cuidaban de no caer en el olvido gracias a sus tertulias de café y de redacciones y de reuniones de carácter más o menos intelectual, todo ello contribuyó a que su gran figura literaria quedara desdibujada y no valorada con justicia. La desgana, pereza y prisa, a las que ya aludimos, pudieron dar la impresión de ser un escritor «visto y juzgado.» La verdad es que no lo estaba. Fue entonces, con motivo de su muerte, cuando se constituyó el grupo de «Amigos de Gabriel Miró,» que no se limitó a ser un registro de figuras preclaras, modestos lectores fervorosos, ateneos y entidades. La gran Edición Conmemorativa llevada a cabo constituyó la revisión más seria y autorizada de la obra mironiana. Los doce volúmenes que la componen van precedidos respectivamente de prólogos de Azorín, Unamuno, Marañón, Dr. Augusto Pi Suñer, Ricardo Baeza, Pedro Salinas, Oscar Esplá, Dámaso Alonso, Salvador de Madariaga, Gerardo Diego, y el Duque de Maura.

Alicante, el gran «obligacionista,» por mediación de la Caja de Ahorros del Sureste de España, creó la «Biblioteca Gabriel Miró,» a cuyo frente está el segundo biógrafo de Miró--y primero por el rigor estudioso de su obra--asistido por Figueras Pacheco, Enrique Puigcerver, Juan Vidal,

José Capilla y José Ceva, cuya ayuda agradeció públicamente el biógrafo Vicente Ramos, autor nueve años más tarde de la importante obra *El mundo de Gabriel Miró.* Quiero y debo mencionar un magistral estudio de Jorge Guillén, «Lenguaje suficiente. Gabriel Miró,» incluido en su libro *Lenguaje y poesía* (Madrid: Revista de Occidente, 1962). Hoy se dispone, pues, de espléndidos estudios que de modo autorizado y responsable sitúan la figura de Gabriel Miró en el lugar que le corresponde en la literatura española contemporánea.

¿Ha persistido la antigua leyenda de Miró escritor regional y paisajista? Por supuesto, todas las leyendas duran, y cuanto más elementales y anodinas son tanto más duran. En 1943 publicó Biblioteca Nueva las *Obras Completas* de Miró en un volumen de lujo. Van precedidas de una nota preliminar, datos biográficos y prefacio de Clemencia Miró, cuya figura humana, rica sensibilidad y talento literario, obligan a una breve y expresiva digresión.

Entre las *Glosas de Sigüenza* (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1952) hay un trabajo de Miro, fechado el 1911, y publicado en *Diario de Barcelona,* bajo la rúbrica de «Pláticas,» titulado «Nosotros»:

> ... una hija mía, chiquitina, viéndome trabajar una noche me preguntó a quién escribía tantas cartas. Yo le dije que no eran cartas, sino cuentos. Los ojos de la nena resplandecieron de júbilo.
>
> --Son cuentos--añadí--que el papá envía a señores, y ellos me dan dineros para que nosotros vivamos.
>
> --¡Dineros por cuentos!
>
> Mi hija quedóse tan pasmada... que llamó a su hermanita y se lo dijo. Y ésta que es mayor, quedóse mirándome...
>
> --¿Y cuántos dineros te dan?
>
> Yo confesé el precio, pero en duros.
>
> La mayor no tuvo el regocijo y asombro que yo esperaba. Pero la pequeña, abriendo elocuentemente su manitas, gritó vehementísima:
>
> --¡Son duros, duros, esos que son tan grandes, tan grandes!
>
> Y luego, descansando sus bracitos encima de los papeles y libros de mi mesa, me pidió mirándome con dulzura y firmeza:
>
> --Escribe, escribe.(33)

Puede decirse con toda verdad que Miró realizó toda su obra, sintiendo su

mano acariciada y alentada por aquella mirada dulce y firme de su hija Clemencia.

No quiso desaprovechar ésta la oportunidad que se le ofrecía con aquella edición de *Obras completas* de su amado padre para puntualizar con insuperable conocimiento y emoción la condición de «total escritor» si Miró se hubiese desplazado a otra región, a otro país, lejos de su cuna y de su patria:

> Habría hablado--dice--con una exactitud igual de aquellos otros parajes donde Sigüenza encontraría también lo inmutable bajo todos los cielos: el dolor, la belleza, lo humilde, el amor, lo terrenal y lo celeste, el hombre y la bestia...
>
> Apartándonos, pues, del concepto de que Gabriel Miró es privativamente regional, no nos extrañará que su estilo coincida, más que con los escritores españoles, con otros de lengua extranjera. Por ejemplo, en Jean Giono, en Virginia Woolf, en Marcel Proust, en Rilke...
>
> La clave de ese clima literario común se descifra al situar a ese grupo de escritores de idiomas diferentes, a veces 'Más allá de sus paisajes,' a solas con su temperamento artístico. Porque no me refiero aquí a la creación idiomática, sino a la imagen y esencia de la obra.(34)

Clemencia Miró conocía muy bien el anhelo viajero de su padre, anhelo que no pudo ver cumplido. Más de una vez he pensado, en aquella admirable pareja Miró-Sigüenza, ¿quién era el que sentía el impulso hacia los viajes, hacia las lejanías y las aventuras? Y ¿quién el que pensaba que no hay mejores viajes y mejores aventuras que el puro placer de imaginarlas?

> Sigüenza tenía diez y seis años. ¡Diez y seis años en lo último del siglo XIX! ¡Lo que aún habría de ver, tener y gozar! ¡Qué exaltada confianza en sí mismo, es decir en todo!
>
> ... Sigüenza no pudo viajar; pero el prurito viajero, el ansia de la lejanía continuaba llevándole a las orillas de los muelles. Amaba el silencio de algunos barcos que semejaban abandonados; oía conmovido el gemir de las

> planchas de los pasadizos; miraba el cordaje de los veleros, que en medio del mar sonaría como una lira inmensa. Se imaginó pasando por el horizonte, bajo las blancas alas de las velas, envuelto en las gozosas claridades contempladas desde sus balcones. ¡Oh, hasta veía lejos otros barcos y entonces apetecía ir donde no iba!(35)

¿A quién le ocurría esto, a Sigüenza, como señala el texto, o a Gabriel Miró? Ante el problema, recordemos de nuevo a Lulio: «En los secretos del amigo están revelados los secretos del Amado, y en los secretos del Amado están revelados los secretos del amigo; y es cuestión cuál de estos dos secretos es mayor ocasión de revelación.»(36)

* * *

1979. En este año se cumple el primer centenario del nacimiento de Gabriel Miró, y con toda probabilidad se cumple también el primer centenario del nacimiento de Sigüenza. En enero de 1922 publicó Gabriel Miró en *La Publicidad de Barcelona* tres ensayos bajo el título único «Dante. El tránsito de la conmemoración.» Es que se acababa de conmemorar el sexto centenario de la muerte del altísimo poeta. ¿Qué valor y sentido pueden tener estas conmemoraciones?

> ... Pero nuestra época convulsa, desvalorada, estruendosa, mundana sin elegancia, centelleante sin lumbre íntima, toda vestida de telas rígidas y nuevas; nuestra época también debe tener sus umbrías vírgenes, su huerto cerrado y esas rinconadas de inocencia y de miedo que nos acercan a las primeras mañanas y que antes decíamos que se quedaban entre los escombros de los siglos; es nuestra zona inefable.
>
> Hay unas palabras de Nietzsche en las que creíamos y pensábamos antes de haberlas leido. Estaban en nosotros y nos faltaba su pronunciación. Nietzsche las pronuncia:
>
> 'En ciertas épocas parece que falta tal talento o tal virtud, y lo mismo en ciertos hombres; pero no hay más que esperar a los hijos y a los nietos, si hay tiempo para esperar: ellos sacarán a luz el alma de sus abuelos, el alma de

que sus mismos abuelos no se dieron cuenta. Muchas veces el hijo es el revelador del padre, y éste se comprende mejor a sí mismo en su hijo. Tenemos en nosotros viveros y jardines desconocidos...'

Y yo no sé--termina Miró-- si consuela o acongoja el esperar a que otros averigüen y manifiesten el alma nuestra, de la que nosotros no nos dimos cuenta...(37)

NOTAS

1. Gabriel Miró, *Obras Completas,* 5a ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1969), p. 641. En adelante O.C., p...
2. *Ibid.*, pág. 562.
3. *Ibid.*, pág. 1067.
4. *Ibid.*, pág. 1196.
5. José Guardiola Ortiz, *Biografía íntima de Gabriel Miró* (Madrid: Signo, 1935), pág. 105.
6. O.C., pág. 1134.
7. Eduardo Gómez de Baquero, «Sigüenza y Miró,» *El Sol* (2 de julio de 1928).
8. Azorín, *El caballero inactual* (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1948), pág. 9.
9. Azorín, *De VAlera a Miró* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1959), págs. 203-233.
10. O. C., pág. 1138.
11. Azorín, *De Valera a Miró,* pág. 216.
12. Federico de Onís, *España en América* (Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955), pág. 457.
13. Julián Marías, *Ortega: Circunstancia y vocación,* Vol. I (Madrid: Revista de Occidente, 1960), pág. 271.
14. José Ortega y Gasset, *Obras Completas* (Madrid: Revista de Occidente, 1955), Vol. I págs. 356-57, Vol. II, págs. 626-27.
15. Anónimo, «Reportaje,» *Voz de Madrid* (Paris, 8 de octubre de 1938). Recogido luego en *Revista de la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico,* 1 (octubre-diciembre 1967), 90.
16. Antonio Machado, *Obras: Poesía y prosa.* Eds. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires: Editorial Losada, 1964), pág. 255.
17. *Ibid.*, pág. 731.

18. *Ibid.*, pág. 738.
19. José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pág. 629.
20. O. C., pág. 567.
21. Raimundo Lulio, *Blanquerna* (Madrid: Aguilar, 1944), pág. 587.
22. Recogido por Vicente Ramos, *El mundo de Gabriel Miró* (Madrid: Gredos, 1964), pág. 137.
23. Juan Ramón Jiménez, «Memento autobiobibliográfico» en Andrés González Blanco, *Los contemporaneos*, 1ª serie (Paris: Garnier, s/a).
24. O. C., págs. 668-72.
25. *Ibid.*, pág. 680.
26. Carta de Miró a Angel González Blanco, en su *Los contemporáneos*, 1ª serie (Paris: garnier, s/a), pág. 290.
27. O. C. pág. 572.
28. *Ibid.*, pág. 1066.
29. «Epistolario de Juan Ramón Jiménez,» *Cuadernos Hispanoamericanos*, 56 (agosto de 1954), 168-72.
30. Pedro Salinas, «Prólogo» al *Libro de Sigüenza*, Edición Conmemorativa (Barcelona: Altés, 1936), págs. ix-xxi.
31. Recogido por Edmund L. King, «Gabriel Miró: Su pasado familiar,» *Papeles de Son Armadans*, 27, N° 79 (Octubre de 1962), 65-81.
32. Azorín, *De Valera a Miró*, págs 224 y ss.
33. Gabriel Miró, *Glosas de Sigüenza* (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1952), págs. 32-34.
34. Clemencia Miró, «Prefacio» a las *Obras Completas*, págs. xix-xxiv.
35. O. C., págs. 1140 y 595, respectivamente.
36. Raimundo Lulio, *op. cit.*, pág. 587.
37. Gabriel Miró, *Glosas de Sigüenza*, págs. 72 y ss.

OLEZA Y SUS GENTES

Ricardo Gullón
University of Chicago

Pertenece Gabriel Miró a la generación de nuestros padres (tenía dos años menos que el mío). Andaría, si viviera, por los setenta y tres, pero, como es sabido, se cumplen ahora veintidós de su muerte.*

Consentidme imaginar, por un momento, lo que en su vida y para su obra habrían supuesto otros veintidós años de creación. Años en que no cabe pensar sin agudísimo dolor por lo perdido, por los diez, por los quince libros posibles y ya irrecuperables. Miró es uno de nuestros auténticos malogrados.

Más páginas bíblicas, estampas viejas, andanzas de Sigüenza . . . Probablemente, pero soñemos en la evolución posible, un cambio de voz semejante al operado en la obra del francés Jean Giono, con quien algunas veces se le compara; las mudanzas de los tiempos no hubieran dejado de influir en su extremada sensibilidad.

Estéril devaneo de la imaginación, quimera inútil, pero a veces irresistible. Volvamos a la realidad de lo existente y concluso, pues su belleza aporta a la literatura española una nota suficiente de delicadeza original, de fervor por la frase llevada a plenitud. Fijémonos en dos de las más conocidas novelas mironianas: *Nuestro Padre San Daniel* y *El Obispo Leproso.*

Digo dos novelas, cuando tal vez fuera más exacto considerarlas como primera y segunda parte de un relato único; la acción varia algo, pero justamente al ser parcial la variación inclina a leer ambos volúmenes como si fueran un solo libro. Cualquiera de los títulos servirían para designar el conjunto.

Los personajes son los mismos, aunque la novela, de progresión relativamente rápida--siquiera de tempo, por lo general, lento--, reflejo de la vida, haga morir a algunos y los sustituya por otros que dan a la peripecia nuevo sesgo. La mayoría de los presentados en *Nuestro Padre San Daniel* reaparecen en *El Obispo Leproso*, y no para iniciar asuntos nuevos, sino para continuar los anteriormente tramitados. Esta continuidad de la acción obliga a estudiar las dos obras como una misma novela.

Orihuela, la Oleza del relato, no es simplemente el escenario en donde

se desarrolla la acción; poco a poco la ciudad desplaza a los personajes y se convierten en el verdadero protagonista. ¿Cual fué la verdadera intención de Miró? Si juzgamos sin otra referencia que estas quinientas páginas de texto nuestra respuesta será terminante: reflejar la vida de un pueblo levantino durante un lapso de tiempo más bien largo--unos veinte años--, utilizando los tipos y acontecimientos en que esa vida adquiría significación y carácter. Todos los momentos, todas las estaciones: primavera, estío, Corpus, Semana Santa, la inundación.

Los años de aprendizaje de Gabriel Miró, vividos en Orihuela, están presentes bajo el sólido cañamazo en que se ordena la ficción. La lentitud, la morosidad que Ortega le reprocha, son condiciones técnicas del relato según fue estructurado, si se piensa, como yo creo, que su pretensión, más o menos consciente, más o menos formulada, era mostrar ciertos aspectos de la vida provinciana española en el cercano ayer, y principalmente el estatismo consustancial con la imagen de la ciudad conforme la veían los personajes más destacados. Los seres de carne y hueso tienen un valor complementario del quieto susurro del ambiente.

Hay en la novela, especialmente en la segunda parte, un personaje algo misterioso: el prelado invadido por extraño mal que los médicos no aciertan a diagnosticar, dolencia que abre campo a rumores, a malevolencias. Es un misterio, sí, eficaz instrumento que en manos de Miró funciona, sin estridencia, sin invadir--salvo en el título--el primer plano; como una sombra gravita sobre la ciudad y sobre el relato, enigma remoto pese a su cercanía, pese a que el enfermo hállase inmediato, audible y visible, no para los curiosos, mas para diversos personajes.

¿Qué es y qué significa esa figura del Obispo enfermo, situada en la distante proximidad de Palacio, dominando Oleza con el silencio y la caridad? Las intervenciones del Obispo tienen caracter de actos de justicia, de actos providenciales. Su presencia representa una instancia a la cual referirse cuando fallan las subalternas, las contaminadas por la pequeñez cotidiana. Sobre los fanáticos y los hombres de corazón duro, contra las sentencias injustas y las condenas excesivas, existe esa instancia superior, ese pastor al que se puede llegar aunque así no lo crean quienes ni saben ni pueden escoger las vías adecuadas.

El Obispo, inaccesible y frío para el P. Bellod y la tertulia de don Cruz, hostil a la rudeza del primero y a las maquinaciones del segundo, tiene franca la puerta para don Magín y Pablo, y está bien dispuesto hacia don Jeromillo. Claras razones: por la caridad se mueve don Magín y a la caridad no le es difícil penetrar en la cámara del doliente, como tampoco a la rectitud de intención de Pablo y a la inocencia de don Jeromillo. El misterio tiene así una parte en claro: la conducta del Obispo es la propia de un alma cristiana. Quedan zonas de penumbra en cuanto a la significación de la enfermedad; tal vez deba atribuírsele valor de símbolo; acaso el prelado es la víctima propiciatoria, el «elegido para salvar a

Oleza.»

Oleza fondo viviente--ruidos, sabores, aromas, trabajos. . .--, representación del mundo inerte, de las resistencias contra las cuales se deshacen los esfuerzos del hombre. Oleza representando la permanencia del tiempo, ancha corriente que no fluye, vasta tabla de agua inmóvil atravesada por las vidas sin dejar huella, testimonio de la deleznable calidad fugitiva de lo humano. Y en Oleza, en ese fondo, como personificación del enigma capital de la existencia, una figura familiar y lejana, desde su palacio y con sólo un gesto puede cambiar el signo de ciertas vidas.

Tras señalar estas presencias constantes y difusas puede empezarse a hablar de otros personajes: don Magín y don Alvaro, Elvira y Pablo, María-Fulgencia y *Alba Longa*. . . Y no porque estén trazados sin simpatía suficiente (quiero decir simpatía estética, tan necesaria para forjar los tipos atrayentes como los desagradables), sino por que sus idas y venidas interesan en cuanto vienen a dar relieve al cuadro, animación y matíz al espectáculo.

La figura de don Alvaro es la más compleja. Su exterior rígido, austero y seco oculta un alma apasionada, cruel por celos, henchida de amor y de odio, en la que no es fácil distinguir donde acaba un sentimiento y empieza el otro. En *Nuestro Padre San Daniel* tiene un antagonista desembozado, un enemigo perverso y criminal: *Cara-rajada*, el antiguo guerrillero, camarada de luchas. La posición de don Alvaro resulta ambigua y es *Cara-rajada* quien le sitúa a la fuerza en ella al convertirle en cómplice de un asesinato. El recuerdo de esa mala acción no oscurecería la conciencia del hidalgo si la presencia del guerrillero asesino no fuera una amenaza constante y oscura. Le teme porque no ve con claridad las razones de su aversión; las supone, sí, pero no está seguro y la inseguridad acrecienta el miedo.

¡Extraña relación la que une a don Alvaro y *Cara-rajada*! Las páginas más felices de la novela son las dedicadas a referir el largo duelo entre ellos y el antagonismo que lo origina. El mísero admira al señor y se le convierte en obsesión; deja de ser un pobre hombre, marcado por la guerra, para alzarse a espectro del pánico. Don Alvaro siente que la preocupación crece en el silencio y para librarse de ella quiere compartirla, comunicarla: «Durante algún tiempo habló y buscó que le hablaran mucho del hijo del Miseria. De esta manera lo objetivaba para todos; lo hacía salir de su pensamiento, dejándolo a la espalda de su voz.»

No sé si esta frase ha sido subrayada por algún comentarista; importa destacarla porque revela una asimilación de las teorías freudianas y prueba cómo instintivamente intuye el personaje la posibilidad de desembarazarse de la obsesión alzando válvulas que la mantienen soterraña y reprimida. Procedimiento de psicoanalista, útil para transformar la obsesión en cuidado tangible que «objetivado» y reducido a límites racionales perderá

la morbosa fuerza que le hace temible.

El capítulo dedicado a «*Cara-rajada*» explica del modo que tales impulsos pueden explicarse, las razones del odio que el miserable siente por don Alvaro. El crimen realizado para afirmarse contra él, para afirmar su poder frente a él, los une y los separa en la cobardía, en la aversión mútua y en algo parecido al remordimiento. El crimen los vincula con lazos inquebrantables, lazos de un rencor afianzado según el tiempo va borrando la huella de otros errores, fracasos y contrariedades.

En *El Obispo Leproso* el antagonista de don Alvaro es de especie harto diversa. Se trata de su propio hijo: Pablo. Nada de combate público, a la vista de todos, sino secreto y diario. El padre es orgulloso y complicado. Ama a su mujer y no quiere confesarse cómo, no quiere reconocer dentro de sí al amante posible; persigue al «otro,» al ardoroso, tierno y sensual que no llega a nacer en su alma, al hombre capaz de entregarse al amor y a la belleza: «buscaba celosamente a ese otro en sí mismo, y la guardaba de él aborreciéndolo, y, algunas veces, aborreciéndola también a ella, como culpándola de su belleza.» Vive en permanente brega contra el hombre que pudo ser, contra ese hombre a quien asfixia dentro de sí y con él la sorda aspiración a la felicidad. El hijo, lejos de negarse a ella y de rehuir el amor, los busca y los encuentra, esterilizando de golpe las combinaciones ideadas para impedirlo. Vencedor en el duelo con «*Cara-rajada*» el caballero es vencido por Pablo; en el vencimiento, en el desastre final influye decisivamente un acontecimiento no muy verosímil: el brusco desenmascaramiento de Elvira, cuyo tortuoso espíritu se traiciona en un histérico arrebato erótico, en un inesperado ademán mezcla de celos y turbia pasión.

No puedo analizar con detalle los restantes personajes, pero quiero señalar algunos extremos reveladores de la acuidad con que Miró acertó a pintarlos. La presentación de Elvira, la hermana de don Alvaro, anuncia con breve y agudo acorde la perversidad del personaje. El suceso ocurre así: Paulina, la prometida del caballero, está recorriendo la casa donde vivirá a partir del día de su boda; desde la galería contempla el jardín cercano, y de pronto: «Gritó de miedo, porque una mano seca y nerviosa le apretaba la cintura y hallóse delante de Elvira, que la miraba toda. Alta, enjuta, inquieta, se le retorcían las ropas con un movimiento de sierpe; sus dientes blanquísimos, un poco descarnados, le asomaban en una casi sonrisa continua, que se le enfriaba tirantemente sin animar sus mejillas de polvos agrietados.»

La figura novelesca irrumpe torvamente; aparece de súbito y su mano toma inmediata posesión de Paulina, pesa sobre Paulina que grita «de miedo.» El miedo, premonición todavía, no tardará en ser justificado por los sucesos ulteriores, en los cuales Elvira demostrará ser la sierpe evocada por sus movimientos. Desde el momento de su aparición la vemos en cuerpo y alma; la pobre Paulina siente la hostil presencia como

una fatalidad de ojos negros y boca babeante («y se pasó los dedos Elvira, quitándose una espumilla que le criaban los rinconcillos de la boca»).

Observaciones realistas, como la anotada, son frecuentes en la novela. Recuérdese aquel delicioso final de capítulo, tiernamente irónico, cuando una inocente religiosa entrevé, sin querer, el pecho del capellancito: «Abrióse el hábito don Jeromillo y se las puso, las cartas, en el seno. La Madre entornó los ojos, porque la urdimbre del velo visitandino no impedía que se le viese el rojo breñal de aquella carne de varón. ¡Ay, don Jeromillo era tan velludo como Esaú! ¡Quién lo pensara!»

Otro testimonio del agudo observador que era Miró hallamos en su alusión a la ostentosa meretriz africana, la Argelina «de tan curiosos afeites, olores y ringorrangos, que las pobres mujeres pecadoras del país se paraban y se volvían mirándola con ojos de mujeres honradas.» Profundo atisbo de las reacciones de las «pobres mujeres pecadoras,» escandalizadas y aun sublevadas contra el pecado que alardea de serlo y se complace en proclamarse y declararse tal.

Y si a nivel más vulgar, igualmente certera la contraposición entre otra dulce monjita y la agriada Elvira: «La Hermana puso toda su mirada de luz en los ojos enjutos de Elvira. En la monja asomaba la mujer virgen, y en la señorita de Gandía, la soltera.» También era de luz la mirada del novelista, traducida después a la gallardía de la frase gentilmente construída, calculada con pericia para producir el efecto deseado.

La gracia de las metáforas contribuye a la vibración de esta prosa, expresiva y trabajada: «vino con un limón como un fragante ovillo de luz»; o ayuda a definir un carácter: don Alvaro «era un santo de piedra antigua,» o a precisar una emoción: la mano del novio a quien «*Cararajada*» asesinó: «temblaba como un corazón recién arrancado.»

Es preciso estudiar los diferentes servicios de la metáfora en las novelas de Miró; nunca es alarde, ostentación impuramente lujosa. Como en los ejemplos citados tiende siempre a realzar la situación en que se inserta. No cabe en este artículo el análisis pormenorizado del problema y me contentaré con indicar, a grandes rasgos, la significación de las tres imágenes expuestas.

El que el limón sea «como un fragante ovillo de luz» sugiere la luminosa fragancia de la escena--una escena de amor entre Pablo y María Fulgencia--: «fragante» y «luz» no están escritos al azar y unidos por el azar, sino por una mano de artista que sabe cómo han de resonar en el corazón del lector, sugiriéndole sentimientos que acaso balbuceantes intentaban tomar forma y, faltos de nombre, no conseguían afirmarse; darles nombre es crearlos y para crearlos artísticamente este método de insinuación y sugerencia es el más eficaz, el más útil, porque lejos de imponer nada consiente que cada cual descubra las delicadas presencias palpitantes bajo la prosa.

«Un santo de piedra antiguo,» escribe Miró, y la comparación informa

de algo sustancial; la metáfora, al señalar el parecido observado entre semblante y estatua, incluye la palabra «piedra,» que suena como la cifra del arcano. La dureza del personaje, su alma recia y seca se parecen a la piedra y hacen recordarla. Pero, además, los «santos de piedra antiguos» suelen tener la rigidez expresiva, el hieratismo, que tanto conviene al espíritu como a la carne del caballero.

Y lo mismo en el último ejemplo: mano-corazón arrancado, identificados en el temblor. Se trata de expresar plásticamente una emoción, y para conseguirlo Miró lanza al lector la imagen brutal, sangrante, si así puede decirse, del «corazón recién arrancado,» pues ella dirá, mejor que una descripción larga y enojosa, el estado de total desvalimiento y entregado espanto de la víctima. En la novelística mironiana las metáforas no alargan ni amortiguan la marcha de la narración. Más bien sirven para avivarla, reduciendo a un solo término expresivo, a un choque fulgurante, lo que de otra suerte exigiría análisis minucioso.

La metáfora se justifica en cuanto es revelación, en cuanto equivalente a un haz de luz desparramado sobre almas, sobre situaciones, para alumbrar repliegues profundos, estratos recónditos. En las obras de Miró representa papel de primer orden y debe de ser estudiada en conexión con aquella opuesta tendencia suya a enfocar los acontecimientos con cierto estatismo, como reflejo de cuadros algo desvaídos: «De pie, rígido y pálido; en la diestra, un pomo de rosas y un guante amarillo; en la siniestra, el junco y el sombrero; la mirada fija en un cobre de una cómoda Imperio; la barba estremecida, y la piedra de su frente con una circulación de sol. Así pidió don Alvaro la mano de Paulina.» ¿Se advierte la diferencia? La metáfora compendiadora, sintetizadora de lo esencial, queda sustituída por la descripción selectiva e intencionadamente convencional; cada elemento del retrato está en su lugar: rigidez, palidez, guante, junco y sombrero, «la mirada perdida» . . . Todo expresivo y escogido con tacto, pero produciendo en la acumulación el efecto retardatario que la metáfora evitaba.

No me atrevo a decir que *Nuestro Padre San Daniel* y *El Obispo leproso* sean la mejor novela de Miró; sí cabe sostener que es la más densa. Ortega y Gasset dedicó al *Obispo* un artículo importante y severo. En él quedaron señalados defectos ciertos y excelencias innegables. Pero falta todavía--y en este apunte no pretendí sino señalar tres o cuatro puntos de arranque para ulteriores trabajos--un estudio cabal, completo y equilibrado sobre dos libros que figuran entre los más bellos de cuantos se publicaron en la primera mitad del siglo. Pongámoslos junto a los grandes y no desmerecerán.

NOTA

*Nota del editor: Don Ricardo Gullón ha accedido amablemente a nuestro ruego de reproducir aquí este ensayo publicado por vez primera en *El lugar hallado* (Polop de la Marina: Such, Serra y Cía., 1952), págs. 21-24. Lo damos ahora tal y como apareció hace veintisiete años.

REALIDAD Y PATOLOGIA DE UN PERSONAJE MIRONIANO

Paciencia Ontañón de Lope
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando Freud, en su análisis de la *Gradiva* de Jensen, se pregunta si las fantasías del protagonista proceden de él mismo o si son fruto inconsciente del autor,(1) está planteando una cuestión ya debatida desde el punto de vista literario: ¿Hasta dónde el personaje de ficción posee una autonomía propia y hasta dónde no es sino un reflejo del yo del escritor?

Sin pretender encontrar una solución a tal interrogante, es necesario reconocer que un profundo estudio de los caracteres literarios, tanto vistos desde el lado del autor --creación-- como desde el del crítico, conducirá a una comprensión mucho más ceñida de la obra en toda su significación. Y, precisamente, el vehículo que más acercará al fondo de los personajes, sobre todo de los patológicos, será el análisis psicológico de ellos, tal como Freud había comenzado a hacer.

En relación con esto, es muy probable que Miró no tuviera toda la intuición psicológica que Freud atribuía a los poetas.(2) Ya Meregalli, hace bastantes años, había sospechado la posibilidad de que conociera la obra freudiana.(3) También Márquez Villanueva ha señalado más recientemente sus contactos con las teorías de Binet.(4) Yo misma me he referido a todo ello hace poco tiempo.(5) El hecho de que en la biblioteca particular del escritor figuren las obras completas de Freud, (cosa que he podido comprobar recientemente) corrobora mis suposiciones.

Así, cuando Miró crea sus personajes, no se puede pensar exclusivamente en su intuición de artista, sino en un profundo conocimiento de los procesos psíquicos del ser humano. Tal vez por ello los entes que pueblan su obra, ya sean los más importantes, ya los de mínima categoría, son todos poseedores de una completa personalidad, y por lo tanto susceptibles de ser analizados, tal como se podría hacer con un ser vivo.

Entre los numerosos seres con rasgos peculiares que desfilan por las páginas mironianas, me ha llamado poderosamente la atención uno, de importancia más bien secundaria, pero de trazos tan fuertes, que sobresale entre los demás: Elvira Galindo, la solterona ardiente de *Nuestro Padre San Daniel* y *El Obispo leproso.*

Sus características están tan bien delineadas, que puede elaborarse un

diagnóstico psicopatológico de ella, así como presuponer las causas del origen de su padecimiento. Voy a ocuparme a grandes rasgos de ello, tratando de dejar patente, tanto el excelente realismo del personaje, cuanto el papel del análisis psicológico como instrumento de apoyo para ala crítica literaria.

Elvira, la hermana soltera de Alvaro Galindo, cuya casa gobierna a su antojo, se mueve con cierta libertad en el mundo que la rodea. Es evidente que dentro de su ambiente está considerada como una persona «normal» y hasta con ciertos rasgos de valor. Miró nos proporciona esta imagen a través de varios de los sujetos próximos a ella: es «un ángel» para algunos amigos de la casa; una «hermana de supremas virtudes» para don Alvaro;(6) una figura impositiva y áspera para su cuñada; una muchacha virtuosa y casta para ella misma. Sin embargo, para otros personajes de las novelas, como para el lector y el autor, es un ser desagradable, de edad indefinida, ardiente e inquieto, cuya vida, dedicada al manejo interno de la casa y a sus actividades religiosas, es evidentemente insuficiente para una naturaleza llena de fogosidad. Todo ello se refleja en su actitud agresiva hacia los demás, en su inestabilidad emocional, en su obsesión por los «pecados» sensuales del prójimo, que observa y comenta «con un ímpetu candente» (*El Obispo leproso,* pág. 847) y en su «rechazo-atracción» por todo lo que pueda relacionarse con el sexo. Desde el punto de vista médico, estas características representan a un paciente aquejado de histeria de ansiedad o estado fóbico.(7) En el caso de Elvira Galindo, su agresividad contra cualquier actividad sexual actúa como defensa contra los impulsos reprimidos y representa, al mismo tiempo, su temor al castigo por los hechos que pudieran producirse. Con ello se proteje de los impulsos antisociales (es decir, se convierte en una pieza de la sociedad levítica de Oleza) y a la vez se ampara del castigo que ocasionaría dejar esos impulsos en libertad. En este aspecto, pues, la histeria actúa como proceso defensivo, y los impulsos reprimidos se manifiestan a través de las preocupaciones y las fantasías de la mujer.(8)

La actitud característica de los fóbicos, la ansiedad, traducida en una constante inquietud al contacto con el objeto de su fobia, es la tónica evidente en las descripciones de Elvira: «Alta, enjuta, inquieta, se le retorcían las ropas con un movimiento de sierpe [...]; cansaba la inquietud de sus ojos y su voz apasionada se le rompía de acritud» (*Nuestro Padre San Daniel*, pág. 754). Cada vez que Miró describe al personaje hace hincapié en la intensidad de sus actitudes, así como en la compulsión con que ejecuta hasta las más nimias actividades:(9) «No podía. Nunca sosegaba. Los armarios, las cómodas, el arcón de harina, las alacenas y despensas, todo se abría, se cerraba, se contaba bajo el poder, la vigilacia y las llaves de la señorita Galindo» (*El Obispo leproso*, pág. 814). Cuando Elvira relata los pecados sexuales de los habitantes de Oleza, es decir, cuando su mente se pone en contacto con el objeto de su fobia,

Miró describe con exactitud la tensión que invade su ser irreprimiblemente y que domina toda su actitud: «Se le habían encendido los pómulos; le llameaban casi magníficamente los ojos; le temblaba la boca; le resalían, vibrantes y duras, las cuerdas de su cuello, y sus dedos agudos criparon la toca de ganchillo» (*Nuestro Padre San Daniel*, pág. 772). La postura apasionada, las expresiones faciales de extrema intensidad, forman parte de la personalidad de la señorita Galindo («El histérico se sirve de una emocionalidad intensa como defensa contra los sentimientos más profundos «[MacKinnon, *op. cit.*, pág. 112]): «Y entonces surgió Elvira crispada, rápida, con los pómulos de cal, las sienes recalentadas [...] Sus ropas, retorcidas a sus huesos como una piel, arrebatada y tirante con un brillo húmedo en sus ojos ávidos» (*El Obispo leproso*, pág. 862). Todos los sentimientos de atracción-repulsión que el personaje experimenta en relación con su fobia quedan magníficamente expresados por el autor, no en forma directa, sino a través de otra de las figuras de la novela: «Don Daniel la miraba, y mirándola se asustó, porque de tan casta le parecía una mala mujer; de tan casta, de pensar constantemente en el pecado para aborrecerlo, semejaba que se le quedaran sus señales» (*Nuestro Padre San Daniel*, pág. 758). Y, con pocas piceladas, Miró proporciona exactamente la visión que la mujer tiene de sí misma: no reconoce, como es natural, la atracción que el sexo representa para ella, y, así, la persecución que realiza de los pecados ajenos la considera como una consecuencia de su virtud de castidad:(10) «Porque Elvira reveló los pecados y los nombres de los pecadores, dolor durísimo de irresistible avidez para las imaginaciones más puras» (*Nuestro Padre San Daniel*, págs. 772-73). Inconscientemente del placer que el pecado le proporciona a través de los demás, transforma su odio hacia él en una *conversión en lo contrario*:(11) lo atribuye a su amor por la virtud del prójimo: «Su lengua iba describiendo todas las intimidades de la ciudad, como si soltara los vendajes de un cuerpo llagado; y en cada revelación probada ponía el ungüento de una protesta de ternura» (*El Obispo leproso*, pág. 846). Miró va más allá; con una sola frase revela las elaboraciones mentales de la señorita. Las describe en el momento en que ella contempla el vientre de una mujer embarazada: nada más lejano de su pensamiento que un niño o la imagen de la maternidad; su única asociación, que la recrea y horroriza al mismo tiempo, es el acto sexual, que, meses antes, produjo tal estado: «Un hijo de lo primero que sirve es de malicia para llevar cuenta de las pasadas satisfacciones en que fue engendrado» (*El Obispo leproso*, pág. 801). «Porque yo no puedo remediarlo: ¡Yo me lo imagino todo!» (*id.*, pág. 847). La sumaria aunque completa descripción del personaje, así como su actitud hacia los que lo rodean, serían suficientes para caracterizarlo y permitir trazar una diagnosis de su padecimiento. Sin embargo, Miró ha dado un desenlace a todo ello que completa los datos clínicos que ha venido proporcionando. La represión del pobre ser es tan fuerte que, al fin, rompe

sus límites de contención y se precipita en la violenta escena última, donde, atraída-repelida por el «pecado» de su sobrino, se arroja sobre él en un impulso irrefrenable.

La narración que Miró hace de los hechos, además de tener una gran fuerza, podría corresponder casi a la descripción médica de un ataque histérico: «Las contracciones, los espasmos y los ataques convulsivos sirven para satisfacer en cierta manera los deseos prohibidos sin que el paciente pueda darse plenamente cuenta de ello» (Bosselman, *op. cit.*, pág. 30). Elvira se arroja sobre su sobrino «torciéndose en sus brazos y a sus muslos, crepitando como el sarmiento en la lumbre, sonriendo bajo su respiración de odio, dándole la suya rota y caliente». Poco después «se le volcó encima, onduló acostada y le besó en la garganta, buscándole la boca» (*El Obispo leproso,* pág. 929).

La escena corresponde casi exactamente a la descripción esquemática de Charcot, recogida por Freud, del «gran» ataque histérico: «El ataque completo mostraría cuatro fases: primera, la epileptoide; segunda, la de los grandes movimientos; tercera, la de las actitudes pasionales (la fase alucinatoria) y cuarta, la del delirio final».(12)

Este final es una respuesta a los temores inconscientes de caer en lo que se persigue, temores que Elvira ha estado experimentando a lo de las dos novelas. Es decir, todo ello representa exactamente las características de la actitud fóbica, que no es sino el temor a recibir un castigo por causas imprecisas. Con la aplicación del castigo (la expulsión del hogar de su hermano, del suyo propio), Miró redondea a todo un planteamiento, rigurosamente trazado y crea así un personaje auténticamente humano y auténticamente patológico.

Si rastreamos las causas del padecimiento de Elvira, podremos encontralas, también, diseminadas a lo largo de las dos obras, apenas insinuadas (la extrema rigidez del hogar paterno, la intolerancia religiosa, el estrecho ambiente de provincias, el falso concepto de «virtud», los problemas sociales, etcétera). Todo ello se enlazaría con una serie de inquietudes que se manifiestan constantemente en la creación mironiana y que han sido estudiadas en algunas ocasiones.

Yo me limito aquí a subrayar la estrecha relación entre literatura y psicología (que sería lo mismo que vida y psicología) y a afirmar cómo los caracteres literarios, si están bien trazados, son tan reales y tan susceptibles de ser analizados como si fueran verdaderamente seres vivos.

NOTAS

1. Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte.* (Madrid: Alianza Editorial, 1973), pág. 114.

2. «Y los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha nuestra filosofía. En Psicología, sobre todo, se hallan muy por encima de nosotros los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia» (*Psicoanálisis del arte*), pág. 107.

3. «Suppongo che Miró conoscesse, direttamente i indirettamente l'opera de Freud.» *Gabriel Miró* (Varese-Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, S. A.), pág. 59.

4. «[Miró] muestra la buena ley de sus conocimientos manejando las teorías del psicólogo Binet, de las que muy pocos novelistas españoles o extranjeros parecen haber hecho, antes ni después, mucho caso.» «Sobre fuentes y estructura de *Las cerezas del cementerio,*« *Homenaje a Joaquín Casalduero* (Madrid: Gredos, 1972), pág. 371.

5. Cfr. «La palma rota» en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXVII (1978), 98.

6. *Nuestro Padre San Daniel,* en *Obras Completas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1943), pág. 815. Todas las citas de las obras de Miró las haré por la misma edición.

7. «Se puede definir la histeria de ansiedad como una neurosis cuyo elemento característico es la presencia de una ansiedad persistente y realistamente injustificada, producida por un objeto o situación específicos. Este miedo excesivo e injustificado es conocido como fobia [...] Los síntomas de la histeria de ansiedad se desarrollan alrededor de la fobia. La conducta del paciente viene a ser dominada, en grado excesivo, por la necesidad de evitar los contactos temidos por él. Esta necesidad obstaculiza la libertad de acción del paciente así como sus actividades sociales. Si accidental o forzosamente el paciente se pone en contacto con los objetos de su fobia, la ansiedad resultante varía en grado, desde intranquilidad e inquietud, hasta un terror extremo.» B. C. Bosselman, *Neurosis y psicosis* (México: La Prensa Médica Mexicana, 1967), págs. 18-19.

8. «Es más probable que los conflictos del paciente histérico con defensas fóbicas versen sobre el sexo o la dependencia.» R. A. MacKinnon, *Psiquiatría clínica aplicada* (México: Interamericana, 1973), pág. 140.

9. «Los casos de histeria se encuentran sometidos a una compulsión ejercida por ideas hiperintensas.» S. Freud, *Proyecto de una psicología para neurólogos,* en *Obras Completas,* t. I (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973), pág. 248.

10. «Se ven a menudo defensas fóbicas en pacientes cuyos tipos de personalidad son predominantemente obsesivos o histéricos. El cuadro clínico resultante refleja tanto la evitación fóbica como la estructura de carácter más básica. Los conflictos de este paciente se ponen de manifiesto mediante la exploración de sus defensas fóbicas. Con frecuencia él no se da cuenta de su contenido, que podrá implicar dependencia, impulso sexual o agresión» (MacKinnon, *op. cit.*, pág. 140).

11. «Los procesos defensivos del tipo *conversión en lo contrario* o la *vuelta contra sí mismo* consisten en un cambio interno de los procesos instintivos mismos, cuyos equivalentes en el

exterior son las tentativas del yo dirigidas a provocar una activa modificación de las condiciones del mundo externo». A. Freud, *El yo y los mecanismos de defensa* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1973), pág. 191.

12. S. Freud, *Estudios sobre la histeria*, en *Obras Completas*, t. I, pág. 47.